



01

CUADERNOS DEL MUBAG



DICIEMBRE
2022

MUBAG NOTEBOOKS

Edita / Publisher

MUBAG - Museo de Bellas Artes de Alicante
Diputación de Alicante ©2022

Información e intercambio / Information and exchange

MUBAG
C/ Gravina, 13-15 • 03002 Alicante
965146780
www.mubag.es

Traducción inglés / English translation

Aitana Hernández Albarracín
Ana Compañy Martínez
Carolina Bolaños Maciá

Traducción valenciano / Valencian translation

David Azorín Martínez

Maquetación e impresión / Layout and imprint

Julián Hinojosa García
Quinta Impresión

ISSN

2792-6362

Depósito Legal / Legal deposit

A-475-2021

© De las imágenes / Of the images:

- Autores / Authors
- Propietarios / Owners
- PÉREZGIL, Francisco Lozano Sanchís, Álvaro Delgado,
José Beulas, Jesús Molina, Hernández Pijuan, Gutiérrez
Carbonell, Julián Grau, Guillermo Pérez Villalta, Joan
Castejón, VEGAP, Alicante, 2022.

La responsabilidad de las opiniones incluidas en esta publicación corresponde exclusivamente a cada uno de los autores o autoras que lo suscriben.

The responsibility for the opinions expressed in this publication rests solely with the undersigned authors.

Cuadernos del MUBAG es una publicación periódica con carácter anual destinada a la difusión de contenidos originales relacionados con la historia del arte, la museografía y las exposiciones, colecciones y actividades del Museo de Bellas Artes de Alicante.

MUBAG Notebooks is an annual publication aimed at disseminating original content related to art history, museography, and the exhibitions, collections, and activities of the Fine Arts Museum of Alicante.

CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Comité de redacción / Drafting Committee

Director / Director

Jorge A. Soler Díaz
Museo de Bellas Artes de Alicante

Secretaría / Secretariat

María Gazabat Barbado
Museo de Bellas Artes de Alicante

Vocales / Members of the Committee

Juana María Balsalobre García
Doctora en Historia
Rosa M^a Castells González
Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

Pilar Escanero de Miguel
Universidad Miguel Hernández, Elche

M^a José Gadea Capó
Museo de Bellas Artes de Alicante

Oscar García García
Plataforma de Arte Contemporáneo

Lourdes Navarro Ferrón
Universidad de Alicante

Pilar Tébar Martínez
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert

Joaquín Sáez Vidal
Doctor en Historia del Arte

Pablo Sánchez Izquierdo
Universitat de València

Joaquín Santo Matas
Consell Valencià de Cultura

Almudena Saura Alberdi
Museo de Bellas Artes de Alicante

Consejo asesor / Advisory Board

Ester Alba Pagán

Universitat de València
Javier Barón Thaidigsmann
Museo Nacional del Prado, Madrid

Annabelle Birnie
Hermitage, Amsterdam

Primitiva Bueno Ramírez
Universidad de Alcalá de Henares

Javier García Peidró
Casa Museo Benlliure, València

Juan García Sandoval
Museo de Bellas Artes de Murcia

Pablo González Tornel
Museo de Bellas Artes de València

José María Luzón Nogué
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Lourdes Moreno Molina
Museo Carmen Thyssen, Málaga

Ferran Olucha Montins
Académico Correspondiente de la Real Academia de BB.AA de San Carlos de València

Luis Alberto Pérez Velarde
Museo Sorolla, Madrid

José Piqueras Moreno
Catedrático de dibujo

Juan A. Roche Cárcel
Universidad de Alicante

Leticia Ruiz Gómez
Patrimonio Nacional

Harry Tupan
Drents Museum, Assen

Por segundo año consecutivo tengo la suerte de presentar un nuevo número de esta revista de investigación, impulsada íntegramente por el equipo del Museo de Bellas Artes de Alicante, que lleva por título *Cuadernos del MUBAG*.

En sus más de doscientas páginas se difunde un potente contenido relacionado con las interesantes apuestas expositivas del centro, la rica colección artística que atesora y los proyectos que han llegado a término dispuestos a dejar su impronta.

Este ha sido un año de crecimiento para el Museo. La apertura de la sala de la exposición permanente, con el montaje *El siglo XIX. La colección a la luz* el pasado mes de marzo, o la participación en el proyecto europeo MuseumNext para promover la figura del conservador digital, marcan tendencias que hacen de la institución museística una referencia a todos los niveles. Dar cuenta de esos logros, además de ofrecer estudios rigurosos sobre los artistas y las obras que alberga nuestro Museo de Bellas Artes en un medio tan cuidado como *Cuadernos*, contribuye a proyectar el MUBAG más allá de sus espacios expositivos.

Es para mí una gran satisfacción presentar esta publicación y agradecer el impecable trabajo de todos los expertos que han intervenido en ella.

For the second consecutive year, I have the honour to present a new issue of this research magazine, *MUBAG Notebooks*, entirely driven by the team of the Fine Arts Museum of Alicante.

In its more than a 200 pages we can read a powerful content on the interesting exhibitions of the centre, the rich art collection exhibited, and the projects concluded that are prepared to make its mark.

This has been a growth year for the Museum. The opening of the permanent exhibition, as well as the set-up of *19th century. The collection in the light* last March, or the participation in the European project MuseumNext, to promote the figure of the digital curator, are the new trends that make this museum a reference to follow at all levels. Rendering account of these achievements contributes to taking MUBAG beyond its exhibition rooms, as well as offering thorough studies on the artists and the works hosted in our Fine Arts Museum through a beautifully-produced publication like *Notebooks*.

It is a great pleasure for me to present this publication and appreciate the impeccable work by every expert who has taken part in it.

Carlos Mazón Guixot

*Presidente de la Diputación de Alicante
President of the Alicante Provincial Council*

Es una gran satisfacción ser testigo de cómo el Museo de Bellas Artes va dando pasos para crecer e implicarse en proyectos de alcance nacional e internacional. En los últimos años el MUBAG ha superado nuestras expectativas, algo de lo que me siento especialmente orgullosa porque es un logro que se alcanza en este mandato con la vista puesta en que Alicante tenga museos a la altura de las grandes ciudades de nuestro país de los que puedan disfrutar gratuitamente todos los ciudadanos.

En esta publicación hemos querido compartir algunas de las últimas experiencias que han contribuido a que este museo sea un lugar de referencia. Hemos aceptado donaciones de obra artística de enorme calidad que han incrementado nuestros fondos. También se ha ampliado el marco de relación con otras instituciones museísticas, lo que nos permitió inaugurar un renovado montaje expositivo con el sugestivo nombre *El siglo XIX. La colección a la luz* que se estrenó coincidiendo con una reforma del Palacio Gravina que ha servido para recuperar muchas de las características originales de uno de los edificios más emblemáticos de la provincia de Alicante.

En *Cuadernos del MUBAG* se da cuenta también de otras actividades que se han desarrollado de puertas para adentro. Entre ellas, tiene un lugar protagonista la restauración de la obra artística que se realiza en el museo. Otras acciones de enorme impacto fueron la exposición *Mujeres entre Renoir y Sorolla* y la primera muestra dedicada al pintor alicantino José Aparicio (1770-1838) que hemos tenido la suerte de acoger. La lectura sobre nuestro pintor Emilio Varela o el esfuerzo que supuso reunir los fondos de los años cincuenta del siglo XX, hacen de esta revista un buen testimonio del dinamismo mantenido para consolidar al MUBAG como una entidad de enorme relevancia cultural.

It is a great pleasure to witness how the Fine Arts Museum is growing step by step and getting involved in national and international projects. In the last years, the MUBAG surpassed our expectations, which makes me feel especially proud because this is achieved during this term of office, an achievement whose goal is that Alicante has museums as relevant as the ones in the big cities of Spain, allowing every citizen to enjoy them free of charge.

We wanted to share in this publication some of the latest experiences that have contributed to making this museum a place of reference. We have accepted high quality artistic work donations which have widened our collection. We have also expanded our relationship with other museums and this allowed us to open a renewed set-up with the evocative name *19th century. The collection in the light*. This opening coincided with a remodelling of the Gravina Palace, which was an opportunity to recover many of the original features of one of the most emblematic buildings of Alicante.

MUBAG Notebooks also offers information on other activities that have been developed behind closed doors. Among these, the artwork restoration carried out in the museum plays a leading role. Other actions that have had a huge impact are the exhibition *Women. Between Renoir and Sorolla* and the first showing dedicated to the painter from Alicante José Aparicio (1770-1838), which we feel fortunate to host. The reading on our painter Emilio Varela and the great effort required to gather the 1950s collection make this magazine an excellent testimony of the dynamism maintained to consolidate the MUBAG as a great significant cultural entity.

Julia Parra Aparicio

Vicepresidenta primera y diputada de Cultura y Transparencia

First Vice President of the Provincial Council and Counsellor of Culture and Transparency

Sumario Contents

Editorial	08	Editorial
Dossier	10	Dossier
La generación figurativa. Premios para la creación de un museo M ^a José Gadea Capó, María Gazabat Barbado y Jorge A. Soler Díaz	13	The Figurative Generation. Prizes for the Creation of a Museum
Catálogo de obra: La generación figurativa. Premios para la creación de un museo Alicia Laude Pérez y Anna Ripoll Bardisa	32	Catalogue of Works: The Figurative Generation. Prizes for the Creation of a Museum
La ventana del arte	76	The Art Window
Javier Lorenzo: El gozo de pintar José Ramón Giner	78	Javier Lorenzo: The joy of painting
Pinacoteca	92	Pinacotheca
Arte religioso. El esplendor de una época M ^a José Gadea Capó	95	Religious art. The splendour of an era
A escena	106	On Stage
En consonancia. Emilio Varela y sus contemporáneos María Gazabat Barbado y Jorge A. Soler Díaz	108	Consonance. Emilio Varela and his Contemporaries
Escenarios de arquitectura en la pintura de Emilio Varela Santiago Varela Botella	122	Architectural scenes in Varela's painting
(Re)Descubriendo a Varela y su entorno Pablo Sánchez Izquierdo	154	(Re)Discovering Varela and his environment
Memoria	166	Memory
La Exposición El Pintor José Aparicio. 1770-1838 en el Museo de Bellas Artes de Alicante, MUBAG Pilar Tébar Martínez	168	The Exhibition Painter José Aparicio. 1770-1838 in the Fine Arts Museum of Alicante, MUBAG
Restauración	180	Restoration
Les Al·legories de Pericás i la seua restauració María José Gadea Capó	182	The Allegories of Pericás and its restoration
Memoria de actividades María Gazabat Barbado	186	Activity report

EDITORIAL

Cuadernos del MUBAG llega puntual a su cita de diciembre, con distintas colaboraciones y recogiendo las actividades que ha desarrollado el museo en los últimos meses. Las fechas de edición y su proceso mandan, y por ello la memoria de actividades alcanza desde la propia de la presentación del 00 hasta las desarrolladas a inicios de noviembre. Partir de esa fecha tiene su sentido en una institución que celebra su aniversario el 14 de diciembre, cumpliéndose este año 21 años desde que abriera sus puertas. El empeño es no dejarse nada en el tintero para comunicar a todos los interesados que nos leen en papel, o en internet distintos aspectos de nuestro hacer, tanto de puertas adentro, entendiendo en ello la gestión administrativa, la conservación o la restauración, como hacia afuera acercando a modo de memorándum público las exposiciones, las actividades didácticas y divulgativas, las jornadas o los conciertos que se hacen en esta sede que fue casa solariega, si no palacio.

Los contenidos hacen que varíen las secciones, concibiéndose distintos cuadernos a los del número previo. De lo más reciente a lo más antiguo *La ventana del Arte*, aborda la figura de Javier Lorenzo, tras el generoso gesto de donación de la obra que en ese formato se presenta en el museo donde Lorenzo retrata al pintor y amigo recientemente desaparecido Vicente Rodes.

Hemos querido traer *A escena* a Emilio Varela, un pintor principal en los fondos de la institución al que se le ha dedicado una exposición y sobre el que se publican artículos que abordan su entorno artístico y el paisaje arquitectónico que nos regala en sus cuadros. El *Dossier* aborda la exposición que el museo ha desarrollado sobre la generación figurativa, procediendo a la publicación de una cincuenta de fichas catalográficas de los lienzos y esculturas que la integraron, y que en los años 50 del siglo XX fueron premios que otorgara la Diputación de Alicante, a artistas, muchos de los cuales alcanzaron un reconocido prestigio.

El cuaderno, *Memoria*, nos trae al artista decimonónico José Aparicio, a colación de la muestra que sobre sí mismo ha desarrollado el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, muy desconocido en su Alicante natal y de enorme prestigio por ser pintor en la corte de Fernando VII y una figura indiscutible del neoclasicismo español. En *Pinacoteca* se ponen en relevancia los fondos religiosos que el museo conserva desde el siglo XV al XVII y que encuentran de nuevo un destacado lugar en un ámbito del MUBAG, volviendo a disfrutar el

MUBAG Notebooks punctually arrives in December with different collaborations and activities carried out in the museum over the last few months. The edition dates and its process are the priority, which is why the activity report is extended from the presentation of issue 00 to the activities from the beginning of November. The starting date makes sense, as the institution celebrates its anniversary on 14th December. 21 years have gone by since its doors were opened. The effort is made to not leave anything out in order to inform everyone who reads our publications on paper or online on the different aspects of our work; both behind closed doors, including administrative management, conservation, or restoration, and publicly, bringing the exhibitions, educational and dissemination activities, conferences, or concerts closer as a public memorandum, all of which are hosted in this seat, which once was a manor, perhaps a palace.

The content makes the sections varied, with different notebooks being conceived from the previous issue. From the most recent to the oldest, *The Art Window* tackles the figure of Javier Lorenzo, after generously donating the work that is presented in the museum as portrait of his friend, the painter Vicente Rodes, who recently passed away.

We wanted to bring Emilio Varela *On stage*, a leading painter in the institution collection, who has an exhibition dedicated to him and different articles published on his artistic environment and the architectural scene that he shows in his paintings. The *Dossier* approaches the exhibition that the museum has developed about the figurative generation, by publishing around 50 cataloguing data of paintings and sculptures, which were awarded in the 1950s by the Alicante Provincial Council to the artists, many of whom achieved a recognised prestige.

The notebook *Memory* presents the 19th century artist José Aparicio, on the occasion of the exhibition about him developed by the Consortium of Museums of the Valencian Community. He was largely unknown in his home town, Alicante, and was highly regarded for being a painter of the Ferdinand VII court and an undeniable figure of Spanish Neoclassicism. *Pinacoteca* is focused on highlighting the religious collection that the museum preserves from 15th to 17th century, which finds once again a prominent place in MUBAG, allowing visitors to

público de la tabla atribuida a Rodrigo de Osona y los lienzos de Jerónimo Jacinto de Espinosa

2022 ha sido el año de la renovación de la exposición permanente del museo, tras las obras que han permitido reformar la planta primera, permitiendo la entrada de luz natural. Un montaje, con título *El siglo XIX. La colección a la luz* que refuerza los vínculos de esta institución con otros museos y de un modo especial con el Museo Nacional del Prado. La incorporación de recursos audiovisuales de contenido divulgativo da fuerza a este proyecto que ha hecho del museo referencia y del que procuraremos dar cuenta en el siguiente número de *Cuadernos*.

Ultimadas las artes finales de este número 01 recibimos la triste noticia de la pérdida de Joaquín Santo Matas, amigo, miembro del Comité de redacción de la revista *Cuadernos del MUBAG* y colaborador asiduo de este Museo de Bellas Artes. Joaquín preparaba el artículo *La luz de Sorolla y Alicante*, para publicar en el próximo número 02 previsto para 2023, año del centenario del pintor. Preocupado por la historia, por el arte y de modo general por la cultura de esta tierra, puso su esfuerzo en fomentar la investigación y procurar la divulgación de todo lo que en esos campos significa Alicante.

enjoy again the panel by Rodrigo de Osona and the paintings by Jerónimo Jacinto de Espinosa.

2022 has been dedicated to renovating the permanent exhibition, after remodelling the first floor and letting in natural light. A set-up entitled *19th century. The collection in the light* that strengthens the bonds of this institution with other museums, especially with the Prado National Museum. Including audiovisual resources of informative content boosts this project by making the museum a reference place, something we will explain in the following issue of *Notebooks*.

With the final arts of this issue 01 completed, we received the sad news of the loss of Joaquín Santo Matas, friend, member of the editorial committee of *MUBAG Notebooks*, and a regular contributor to this Fine Arts Museum. Joaquín was preparing the article *The Light of Sorolla and Alicante*, to be published in the next issue 02, scheduled for 2023, the year of the painter's centenary. Deeply interested in the history, the art, and, in general, the culture of this land, he put his efforts into promoting research and disseminating everything that Alicante stands for in these fields.

Jorge A. Soler Díaz

Director del Museo de Bellas Artes de Alicante
Director of the Fine Arts Museum of Alicante



LA GENERACIÓ FIGURATIVA
PREMIS PER A LA CREACIÓ D'UN MUSEU

LA GENERACIÓN FIGURATIVA
PREMIOS PARA LA CREACIÓN DE UN MUSEO

THE FIGURATIVE GENERATION
PRIZES FOR THE CREATION OF A MUSEUM

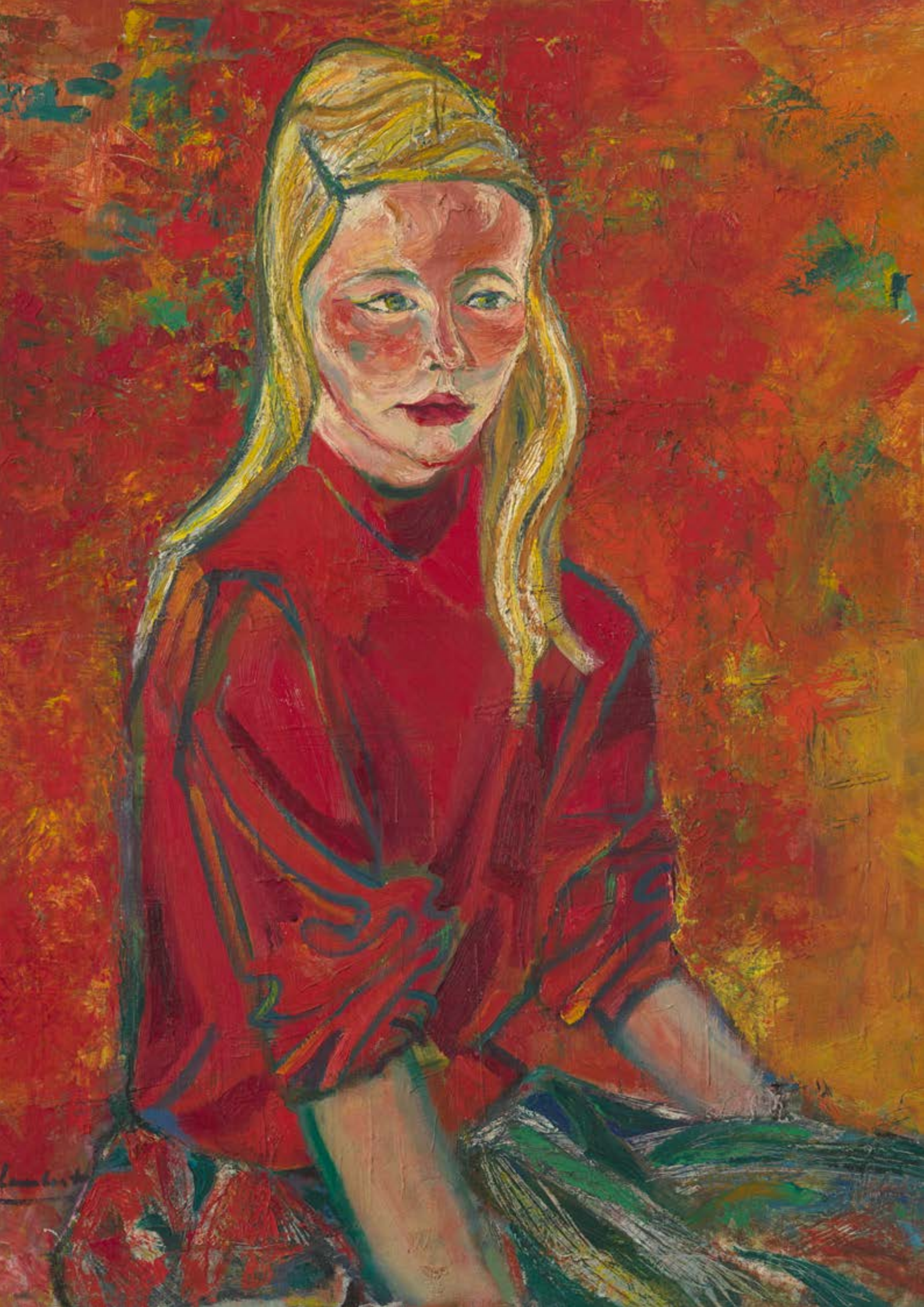


DOSIER

La Diputación de Alicante convocó, de 1952 a 1960, ocho Concursos Nacionales y Provinciales de Pintura. Sesenta años después la obra premiada de estos certámenes que ingresó en la colección artística de la institución se mostró por primera vez en conjunto en la exposición *La generación figurativa. Premios para la creación de un museo*, celebrada en el MUBAG del 17 de diciembre de 2020 al 2 de octubre de 2022. A raíz de este proyecto expositivo se estudian las casi cincuenta pinturas y esculturas premiadas y se elabora este dossier.

DOSSIER

From 1952 to 1960, the Alicante Provincial Council organised eight National and Provincial Painting Competitions. 60 years later, the prize-winning works from these competitions, which became part of the institution's art collection, were shown together for the first time in the exhibition *The Figurative Generation. Prizes for the Creation of a Museum*, held at the MUBAG from 17 December 2020 to 2 October 2022. As a result of this exhibition project, the almost 50 prize-winning paintings and sculptures were studied, and this dossier was prepared.



La generación figurativa. Premios para la creación de un museo The Figurative Generation. Prizes for the Creation of a Museum

M^a José Gadea Capó
María Gazabat Barbado
Jorge A. Soler Díaz
Museo de Bellas Artes de Alicante
Fine Arts Museum of Alicante

*Vuelvo a entrar en la esfera
laberinto de tierra
que destruye tu mano descansada.*

Elx, 1981<

Vicenta Pastor, *Laberinto de Tierra*

*I re-enter the sphere
an earth labyrinth
that destroys your rested hand.*

Elx, 1981

Vicenta Pastor, *Laberinto de Tierra* (Earth Labyrinth)

Preliminar

En la segunda década del siglo XXI en el MUBAG se asienta la intención de mostrar el siglo XIX en la exposición permanente, con el montaje inaugurado en noviembre de 2012, *El siglo XIX en el MUBAG. De la formación a la plenitud de un artista*. Era un criterio distinto al que se había estimado para la muestra que se dispuso en la inauguración en 2001, cuando se consideró oportuno mostrar por épocas lo más significativo de la Pinacoteca Provincial, con una exposición que cubría desde el siglo XVI hasta los años ochenta del siglo XX. En medio de esas dos opciones las salas se ocuparon con un criterio más específico bajo el lema *Arte contemporáneo 1960-1980. La Colección*, un montaje permanente que se inauguró en diciembre de 2010.

En septiembre de 2020, con la incorporación de una nueva dirección, se planteó a la par que reivindicar la necesidad de una exposición permanente o estable que cubriera una cronología amplia, la necesidad de volver a poner en funcionamiento espacios en desuso tras la parálisis que supusieron las obras para la climatización de las salas de exposición de julio de 2018 a noviembre de 2019. Salvo la obra de Emilio Varela (1887-1951), pasaban ocho años sin mostrar cuadros y esculturas del siglo XX y algo más de un decenio sin incluir en algún montaje temporal alguna referencia al arte figurativo que caracteriza la pintura española en los años cincuenta del siglo pasado, antes del impacto del informalismo y de las llamadas vanguardias. De este modo, la obra de pintores que daban nombre a las calles de la ciudad de Alicante, como Manuel González Santana, Francisco Pérez Pizarro, Manuel Baeza, José Pérezgil y Xavier Soler corría riesgo de caer en el olvido, estando depositadas en la Pinacoteca, o bien en despachos de gestión técnica o política sitos en distintos edificios de la Diputación de Alicante.

El trabajo de la profesora doctora Vicenta Pastor Ibáñez (1947-2013) nos dio la pauta para llevar a

Preliminary

In the second decade of the 21st century, the MUBAG established its intention of showing the 19th century in the permanent exhibition, with the collection inaugurated in November 2012, *The 19th century at the MUBAG. From the Birth to the Maturity of an artist*. It was a different criterion than the one followed to arrange the sample for the inauguration in 2001, when it was considered timely to show the most significant art of the Provincial Pinacotheca, with an exhibition that covered from the 16th century to the 1980s. Between these two options, the rooms were filled with a more specific vision under the motto *Contemporary Art 1960-1980. The Collection*, a permanent installation that opened in December 2010.

In September 2020, with the incorporation of new management, the need for a permanent or stable exhibition to cover a broad chronology was raised. Another necessity was to put disused spaces back into operation after the paralysis caused by the works to install air conditioning in the exhibition halls from July 2018 to November 2019. Eight years went by without showing paintings and sculptures from the 20th century, except for the work of Emilio Varela (1887-1951). The MUBAG did not include in any temporary montage for just over a decade references to the figurative art that characterised Spanish painting in the 1950s, before the impact of Informalism and the so-called avant-gardes. In this way, the work of painters who gave their names to the streets of Alicante, such as Manuel González Santana, Francisco Pérez Pizarro, Manuel Baeza, José Pérezgil, and Xavier Soler, was at risk of falling into oblivion, being kept at the Pinacotheca or technical or political management offices located in different buildings of the Alicante Provincial Council.

The work of Professor Vicenta Pastor Ibáñez (1947-2013) gave us the guidelines to prepare the exhibition

cabo la exposición *La Generación Figurativa. Premios para la creación de un museo* (MUBAG, del 17 de diciembre de 2020 al 2 de octubre de 2022), en la intención de conseguir recuperar un legado que en los años cincuenta la Diputación de Alicante había reunido para que pudiera mostrarse de manera estable en un anhelado Museo de Bellas Artes. De manera reciente, de Vicenta Pastor se ha dado a conocer su trayectoria (Balsalobre, 2021), siendo enormemente interesante recuperar para este texto su papel en la Diputación de Alicante en la primera mitad de la década de los noventa del siglo XX, cuando de manera temporal ocupara el puesto de conservadora de Bellas Artes.

En esos años, el tercer firmante de este texto, coincidió como conservador de Prehistoria en el Museo Arqueológico Provincial con la profesora, siempre en estrecho contacto con el director, el Dr. Enrique Llobregat Conesa (1941-2003), quien además de experto en la Edad del Cobre o en el Mundo Ibérico, gustaba de despachar con Tina temas de arte y de la cultura desde que en los años ochenta esta fuera la directora del Centro Eusebio Sempere, de Arte y Comunicación Visual de la Diputación de Alicante, organizando exposiciones en la sala que dispusiera el Palacio Gravina, actual sede del MUBAG, cuando este fuera sede del Archivo Provincial de Alicante. Con Enrique mantenía una comunicación especial, porque en ambos cabía la publicación de poemarios como el *Laberinto de tierra o Laberinto de luz* (Pastor Ibáñez, 1984, 2007), *En el ocre infinito o El Interludi dels ulls* (Llobregat Conesa, 1971, 1982) y catálogos de obra artística como los distintos que hacen de ella referencia obligada (Balsalobre, 2021), y el que trasciende de él dedicado a los textiles de Grau Garriga (Llobregat, 1985). También ambos compartirían ideas sobre los museos, teniendo en cuenta su común responsabilidad en los años que él fuera director y ella conservadora, y el conocimiento que ella tenía de la realidad de los museos de Arte contemporáneo en Alicante, de lo que resta el testimonio del artículo que sobre el tema presentara al *XIII Congreso Nacional de Historia del Arte* (Pastor, 2000).

Los concursos

En el homenaje al director, *Scripta in honorem. Enrique A. Llobregat Conesa* (Olcina y Soler, coord., 2000), Vicenta Pastor (2000) dio a conocer, un capítulo enormemente interesante de la génesis de la Pinacoteca Provincial, cuando esta se acrecentaba a resultados de los concursos Nacionales y Provinciales, teniendo en cuenta que el premio tenía la contraprestación de la entrega del cuadro a la Diputación de Alicante. Suscribe que esos certámenes de la década de los cincuenta *propiciaban una nueva manera de coleccionar arte seleccionando como es de rigor la correspondiente obra elegida a la cual se le otorgaba un premio en metálico*. Durante una

The Figurative Generation. Prizes for the Creation of a Museum (MUBAG, from 17 December 2020 to 2 October 2022) to recover a legacy that the Alicante Provincial Council had gathered in the 1950s so that it could be displayed stably in the long-awaited Fine Arts Museum. Vicenta Pastor's career has recently been made known (Balsalobre, 2021). It is enormously interesting to recover her role in the Alicante Provincial Council in the first half of the 1990s for this text when she temporarily occupied the position of curator of Fine Arts.

In those years, the third signatory of this text crossed paths, as curator of Prehistory at the Provincial Archaeological Museum, with Professor Pastor, who was always in close contact with the director, Doctor Enrique Llobregat Conesa (1941-2003). In addition to being an expert in the Copper Age or the Iberian World, the director liked to discuss art and cultural issues with Tina since the 80s, when she was the director of the Eusebio Sempere Centre for Art and Visual Communication of the Alicante Provincial Council, organising exhibitions in the room that the Gravina Palace, the current seat of the MUBAG, had when it was the seat of the Provincial Archive of Alicante. She maintained a special communication with Enrique because both worked in the publication of collections of poems such as *Laberinto de Tierra* (Earth Labyrinth) or *Laberinto de Luz* (Light Labyrinth) (Pastor Ibáñez, 1984, 2007), *En el ocre infinito* (*In the Infinite Ochre*), o *El Interludi dels ulls* (The Interlude of the Eyes) (Llobregat Conesa, 1971, 1982), and catalogues of artistic work that render her an obligatory reference (Balsalobre, 2021) or the one he developed dedicated to the textiles of Grau Garriga (Llobregat, 1985). Both would also share ideas about the museums, taking into account their common responsibility in the years that he was director and she curator, and the knowledge that she had of the reality of the museums of contemporary art in Alicante. A testimony of this is the article that she presented on the subject at the *13th National Congress of Art History* (Pastor, 2000).

The contests

In the tribute to the director, *Scripta in honorem. Enrique A. Llobregat Conesa* (Olcina y Soler, coord., 2000), Vicenta Pastor (2000) revealed an enormously interesting chapter on the genesis of the Provincial Pinacoteca, when it grew as a result of National and Provincial Contests, taking into account that the prize involved the delivery of the painting to the Alicante Provincial Council. She believes that those contests of the 1950s *fostered a new way of collecting art, selecting, as is de rigueur, the corresponding chosen work, which was awarded a cash prize*. For a fortnight, the selected works were



Figura 2. *Exposición V Concurso*, 1956, Palacio Provincial / *Exhibition V Competition*, 1956, Provincial Palace

quincena de días se mostraban las obras seleccionadas en exposición pública (Figura 2), tiempo que servía para que el jurado seleccionara las premiadas en las distintas categorías.

Con tan inteligente acopio se guardaba como plan de futuro la intención de hacer realidad el anhelo de dotar a la Corporación Provincial de un museo que alguna vez pudiera mostrar las obras premiadas. Algo que año a año se postergaba, dejando las colecciones artísticas reunidas a la sola función de ornamentar los pasillos y dependencias palaciegas. Debe tenerse en cuenta que el antiguo Museo Provincial, con fondos de Arqueología y Bellas Artes se había transformado en los cuarenta en Museo Arqueológico (Soler, 2000). A falta de un Conservador de Arte, la institución procuró primero la edición de un catálogo sin fotos de todo lo que contenía suscrito por un ilustrado (Martínez Morella, 1956); y muchos años después de la mano del director del Museo Arqueológico y especialistas en Bellas Artes (Llobregat, Espí y Garín, 1972), la publicación de un volumen que de manera muy sucinta recogía fichas catalográficas de lo que colgaba en pasillos, salas y despachos.

De manera concienzuda Pastor, rescata la información y la documentación de aquellos concursos conservada en el Archivo Provincial, donde se recogen las actas, y también distintas referencias a los actos en los que siempre intervenía el Presidente de la Diputación. La importancia y trascendencia que se quería dar a los galardones se hace ver en el título del Premio Nacional, en homenaje al líder falangista fusilado en Alicante en 1936; y también en la cuantía económica, dotando con 25.000 pesetas el "Gran Premio Nacional de Pintura José Antonio Primo de Rivera" y con 5.000 pesetas el Premio Provincial.

En la selección de los premiados, acompañaban a los políticos, especialistas de la talla del Catedrático y miembro de número de la Real Academia de San Fernando, José Camón Aznar (1898-1979), que estuvo presente en el jurado en varias convocatorias, desde la primera edición de 1952, cuando estuvo acompañado del pintor y ceramista Jacinto Alcántara (1901-1966) y el pintor Julio Moses (1888-1968). En principio

shown in a public exhibition (Figure 2) for the jury to choose the winners in the different categories.

With such an intelligent collection, the intention of making the desire to provide the Provincial Corporation with a museum that could once show the winning works as a future plan comes true. Something that was postponed year after year, leaving the artistic collections gathered for the sole purpose of decorating the corridors and palatial rooms. It should be taken into account that the old Provincial Museum, with funds from Archaeology and Fine Arts, had been transformed in the 40s into the Archaeological Museum (Soler, 2000). In the absence of an Art Curator, the institution first tried to publish a catalogue without photos of everything it contained, signed by an erudite (Martínez Morella, 1956); and many years later, at the hands of the director of the Archaeological Museum and specialists in Fine Arts (Llobregat, Espí and Garín, 1972), the publication of a volume that collected very succinctly the catalogue files of what hung in corridors, rooms, and offices.

Pastor conscientiously rescues the information and documentation of those contests preserved in the Provincial Archive, which houses the minutes and different references to the acts in which the President of the Provincial Council always intervened. The importance and transcendence that was intended to be given to the awards can be seen in the title of the National Prize, in homage to the Falangist leader shot in Alicante in 1936, and also in the economic amount, endowing the 'José Antonio Primo de Rivera Grand National Painting Prize' with 25,000 pesetas and the Provincial Prize with 5,000 pesetas.

In the selection of the winners, politicians were accompanied by specialists of the stature of the Professor and a full member of the Royal Academy of San Fernando, José Camón Aznar (1898-1979), who was present on the jury at various calls, from the first edition in 1952, when he was accompanied by the painter and ceramist Jacinto Alcántara (1901-1966) and the painter Julio Moses

parece que privaba el criterio artístico. Siendo cierto que el Premio Nacional lo ganó entonces un pintor de éxito en las décadas de los cuarenta y cincuenta, Francisco Lozano (1912-2000), es interesante ver entre los reconocidos con “Medallas de Plata” a Gastón Castelló (1903-1986) y como ganador del Premio Provincial a Manuel González Santana (1904-1994), una vez que ambos estuvieron encarcelados tras la guerra civil, conociéndose del premiado provincial un precioso apunte realizado en prisión con la imagen de Vicente Albarranch (Pastor, 1987: 25), última instantánea de ese pintor ilicitano, que falleciera detenido en el Reformatorio de Adultos de Alicante. Debe hacerse constar, que años después en el VI Concurso, el jurado reunido en diciembre de 1957 dio un premio al escultor José Gutiérrez Carbonell (1924-2002) que presentaba la obra *Homenaje a Miguel Hernández* (cat.36), una decisión que, reseña Pastor, tuvo su polémica en el seno del jurado, y que salió adelante por el apoyo decidido de Camón Aznar.

Con la intención de conseguir más obra y también de ampliar el número de galardones los premios se incrementaron en el II Concurso Nacional y Provincial, cuyas normas se publicaron en diciembre de 1952 para celebrarse en enero del año siguiente. Con el mismo importe del anterior el Primer Premio se reservaba a la *Figura*, estableciéndose categorías intermedias vinculadas al *Paisaje* y al *Bodegón* dotadas con 15.000 y 10.000 pesetas respectivamente. También se mejoraba la categoría Provincial, subiendo el primer premio a 7.000 pesetas y creando un segundo premiado con 4.000 pesetas. El esquema se mantuvo en la convocatoria del III Concurso Nacional y Provincial, enriqueciéndolo con un Premio de la Dirección General de Bellas Artes, dotado con 5.000 pesetas, algo que coincidió con la presencia del Director General de Bellas Artes en el jurado, y con un *Accésit*, dotado con el mismo importe. La presencia del cargo del Estado da cuenta del prestigio de los premios, manteniéndose esa categoría en ulteriores convocatorias.

Este interés por el acopio de obra luego no se acompañó del necesario control, de modo que no todo se conserva de lo que se obtuvo en esas efemérides. Es la circunstancia de *Maternidad*, una obra de Juana Francés (1924-1990) (Figura 3) galardonada con el Segundo Premio Provincial del certamen de 1953, cuadro inventariado en el catálogo de 1972 (nº 170) que lleva años en paradero desconocido. Es todo un símbolo a recuperar porque de igual modo que ella los premios se dieron a artistas que luego desarrollaron su trayectoria en el informalismo y las vanguardias, reconociéndose en las obras presentadas en Alicante los primeros pasos de su carrera.

De aquel interés por los premios se fue haciendo partícipe a la sociedad, planificándose conferencias. De ello queda constancia en la celebración, el 21 de junio de 1956, del V Concurso del que resulta un catálogo más cuidado y en el que por vez

(1888-1968). In theory, the artistic criteria seemed to prevail. While the National Prize was then won by a painter successful in the 1940s and 1950s, Francisco Lozano (1912-2000), it is interesting to see among those recognised with ‘Silver Medals’ Gastón Castelló (1903-1986) and, as winner of the Provincial Award, Manuel González Santana (1904-1994), since both were imprisoned after the civil war. The provincial winner was a precious sketch made in prison with the image of Vicente Albarranch (Pastor, 1987: 25), the last snapshot of that painter from Elche, who died in detention in the Alicante Reformatory for Adults. It should be noted that years later, in the 6th Contest, the jury that met in December 1957 awarded a prize to the sculptor José Gutiérrez Carbonell (1924-2002), who presented the work *Homenaje a Miguel Hernández* (Tribute to Miguel Hernández) (cat.36), a decision that, Pastor reviews, was controversial among the jury, and that went ahead thanks to the determined support of Camón Aznar.

To obtain more work and also expand the awards, the number of prizes was increased for the 2nd National and Provincial Contests, whose rules were published in december 1952 to be held in January of the following year. With the same amount as the previous one, the First Prize was reserved for the *Figure*, establishing intermediate categories in *Landscape* and *Still Life*, endowed with 15,000 and 10,000 pesetas, respectively. The Provincial category was also improved, raising the first prize to 7,000 pesetas and creating a second prize award endowed with 4,000 pesetas. This structure was kept in the 3rd National and Provincial Contest announcement. Still, it added a Prize from the General Directorate of Fine Arts, endowed with 5,000 pesetas, coinciding with the presence of the General Director of Fine Arts in the jury and with an honorary mention endowed with the same amount. The presence of the State official accounts for the prestige of the awards and led to the maintenance of that category in subsequent calls.

The necessary control did not accompany this interest in collecting works; therefore, not all of what was obtained in those ephemerides is preserved. It is the case of *Maternity*, a work by Juana Francés (1924-1990) (Figure 3) awarded the Second Provincial Prize of the 1953 contest, a painting inventoried in the 1972 catalogue (n. 170) that has been missing for years. It is a symbol to be recovered because, just like her case, the awards were given to artists who later developed their careers in Informalism and the avant-garde. The first steps of their career can be recognised in the works presented in Alicante.

Society started to take part in that interest in the awards, organising conferences. This is evidenced in the celebration, on 21 June 1956, of



Figura 3. Maternidad, Juana Francés

primera se introdujo la escultura, si bien fuera de las bases. Para la posteridad, queda la crítica del pensador y crítico Ernesto Contreras Taboada (1939-1993), quien desde el diario *Información*, describió cada uno de los cuadros de la exposición, mostrándose su desacuerdo con la selección de algunas obras. La incorporación de la escultura tomó fuerza en el VI Concurso cuando se le reservó un apartado especial *I Salón de Escultura Mediterránea*, con dos premios, Primero y Segundo, de 12.500 y 7.500 pesetas cada uno de ellos. La dotación del primero coincidía con el Provincial de Pintura, superando con creces las cifras económicas de 1952.

Para entonces los premios eran una auténtica efeméride a la que acudían políticos. No obstante, ya había ciertas señales que anunciaban su decadencia. La escultura dejó de convocarse en 1959, siendo muy posible que se quisiera evitar la cierta polémica que pudo haber con la presentación de aquella del comprometido escultor Gutiérrez dedicada al poeta de Orihuela. De ese VII concurso fue ganador el pintor falangista Pancho Cossío, siendo curioso que su obra *Florero* (cat. 37), de indudable calidad, estuviera en el almacén sin enmarcar en 1999 (Pastor, 2000). El arte de los nuevos creadores empezaba a ser muy distinto del figurativo y menos acorde al gusto de los poderes de la época. En ello, no deja de ser interesante que el título de la conferencia que al cierre del VII concurso, impartiera el 14 de febrero de 1959 Camón Aznar, por entonces director del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, versara sobre los *Problemas de la pintura moderna*.

the 5th Contest, which resulted in a more careful catalogue in which sculpture was introduced for the first time, although without an award. For posterity, we keep the review of the thinker and critic Ernesto Contreras Taboada (1939-1993) from the *Información* newspaper, who described each of the paintings in the exhibition, showing his disagreement with the selection of some works. The incorporation of sculpture gained strength in the 6th Contest when a special section was reserved for it, *1st Hall of Mediterranean Sculpture*, with two prizes, First and Second, of 12,500 and 7,500 pesetas each. The endowment of this first contest coincided with those of the Provincial Contest of Painting, far exceeding the economic figures of 1952.

By then, the awards were a real event attended by politicians. However, there were already certain signs that foreboded their decline. The sculpture contest was last held in 1959, possibly because the organisers wanted to avoid the controversy that may have arisen with the presentation of a sculpture by the committed sculptor Gutiérrez dedicated to the poet from Orihuela. Falangist painter Pancho Cossío was the winner of that 7th Contest. Notably, his work *Florero* (Vase) (cat. 37), of unquestionable quality, was in the warehouse unframed in 1999 (Pastor, 2000). The art by new creators began to be very different from figurative art and was less in keeping with the taste of the powers of the time. In this regard, it is to be noted that the conference that Camón Aznar, then director of the Lázaro Galdiano Museum in Madrid,

La última convocatoria fue la del VIII Concurso. Se recuperaba la escultura con el *II Salón de Escultura Mediterránea* y se incrementaban considerablemente los premios, al dotarse los tres principales con 50.000, 35.000 y 25.000 pesetas. No hubo uniformidad en el jurado que incluía a artistas relevantes como Ricardo Macarrón (1926-2004). Era febrero de 1960, el final de década. Recoge Vicenta Pastor que en el catálogo se volvió a manifestar *el interés por aumentar la colección con el fin de crear el museo de arte español* y que se decidió hacer una muestra de enorme interés por cuanto que agrupaba a modo de antología lo reunido desde 1951. Se pudo disfrutar en esas fechas en la Caja de Ahorros Provincial, una sede distinta a la de la Diputación que no disponía de ningún espacio para acogerla.

El proyecto de Museo de Bellas Artes tardó cuarenta años en materializarse (Azuar, Olcina y Soler, 2000). En las razones para no volver a convocar aquellos concursos finalizados en su punto álgido, no dejará de anotarse el cambio en las tendencias artísticas que se produjo en los sesenta, y también en esa sociedad, con una juventud influenciada por esos aires que en el mundo sobrepasaban Bing Crosby para despeinar a los Beatles. Estancados, los poderes públicos ya no volvieron a encontrar una fórmula de tanto éxito y repercusión nacional para hacer de Alicante una referencia, continuándose la política de premios en las convocatorias que se realizaran desde el Instituto de Estudios Alicantinos.

Seis décadas después se han reunido cuarenta y tres cuadros y dos esculturas, en la muestra *La generación figurativa. Premios para la creación de un museo*, descolgándolos de despachos y recogién-dolos de los peines o las estanterías de la Pinacoteca. Hemos podido apreciar su calidad, algo que nos señala la que hubiera podido ser la comisaria de esta muestra.

«Considero que todas estas obras artísticas forman un pequeño conjunto que ha enriquecido notablemente los fondos de la Pinacoteca Provincial, al agruparse homogéneamente. Ciertamente constituyen un conjunto cualitativamente relevante pues al haber tenido una continuidad en el tiempo encuadran la tendencia artística de la década y por supuesto el gusto interesado de los jurados que tuvieron que actuar. Cabe anotar que en esa época Alicante apenas ejercía la crítica artística, si bien y paralelamente a estos concursos, se irá haciendo con un modesto lugar. Además, y es un factor muy importante, envidiable resulta tener las primeras obras de unos pintores jóvenes que se iniciaban profesionalmente, algunos renovando la figuración, otros optando por la abstracción y la experimentación» (Pastor, 2000: 400).

gave on 14 February 1959 to conclude the 7th Contest dealt with the problems of modern painting.

The last call was the 8th Contest. Sculpture was recovered with the *2nd Hall of Mediterranean Sculpture*, and the prizes increased considerably, as the top three received 50,000, 35,000, and 25,000 pesetas. There was no consensus in a jury that included relevant artists such as Ricardo Macarrón (1926-2004). It was February 1960, the end of the decade. Vicenta Pastor mentions that *the interest in increasing the collection to create the Spanish art museum* was once again manifested in the catalogue and that it was decided to create a highly interesting exhibition by grouping together as an anthology what had been collected since 1951. It was possible to enjoy that exhibition at the time in the Provincial Savings Bank, a different venue from that of the Provincial Council that did not have any space to host it.

The Museum of Fine Arts project took 40 years to materialise (Azuar, Olcina and Soler, 2000). Among the reasons to halt those competitions that ended at their peak, we can find the change in artistic trends that occurred in the 1960s, and also in that society, with a youth influenced by those aires that in the world flew over Bing Crosby to dishevel the Beatles' hair. Stalled, the public institutions could never again find such a successful formula with national repercussion to make Alicante a reference, continuing the policy of prizes in the calls that the Institute of Alicante Studies organised.

Six decades later, 43 paintings and 2 sculptures have been brought together in the exhibition *The Figurative Generation. Prizes for the Creation of a Museum*, taking them down from office walls and collecting them from the racks or the shelves of the Pinacoteca. We have been able to appreciate their quality, something that the woman who could have been the curator of this exhibition tells us.

«I consider that all these artistic works form a small group that has notably enriched the deposit of the Provincial Pinacoteca by being grouped homogeneously. They certainly constitute a qualitatively relevant group because, having had continuity over time, they frame the artistic trend of the decade and, of course, the interested taste of the juries who had to decide. It should be noted that, at that time, Alicante hardly exercised artistic criticism, although parallel to these contests, it would gradually gain a modest place in that area. In addition, and it is a very important factor, it is envidiable to have the first works of some young painters who were beginning professionally, some renewing figuration, others opting for abstraction and experimentation» (Pastor, 2000: 400).

La exposición

Paisaje y bodegón

La exposición recoge obra creada en los años cincuenta, en plena posguerra, marcada por la pobreza y la dictadura. Una época oscura en la que se encendió la luz artística con un gran número de creadores que empiezan a conectar con las iniciativas internacionales, en especial la francesa¹, en busca de la ruptura con la pintura convencional y que recurren al tema del paisaje, una de las categorías principales de los concursos alicantinos, como arma para aproximarse a la modernidad plástica. A la vuelta, algunos de ellos, establecen contacto con pintores que se interesaban por el paisaje castellano, gestándose la llamada *Escuela de Madrid*². Las Escuelas de Bellas Artes³ siguieron manteniendo la hegemonía en la formación artística, llegando algunos a ser profesores, catedráticos o académicos de Mérito⁴. En el caso de los artistas de la provincia, es común la práctica autodidáctica que exploraba las corrientes vanguardistas⁵, el ingreso en la Escuela de Artes y Oficios de Alicante⁶ o en la formación en los talleres y estudios de artistas consagrados.

Esta generación de artistas ha sido eclipsada en la historia del arte por los autores de las vanguardias históricas y por los iniciadores de la abstracción española, en especial el grupo que lideró el informalismo. Por tanto, la muestra ha permitido poner en valor a este grupo heterogéneo que, eligió el paisaje como experimentación estética, más que como agrado al régimen como se ha venido creyendo.

Por otro lado, en el gusto de la sociedad del momento seguía imperando un paisaje que recordara a Sorolla y al postimpresionismo, cuyos ejemplos en la exposición los encontramos en Manuel González Santana con un *Paisaje alicantino* de 1951 (cat. 2) y en Luis Bordela González en *Rincón del Segura*, 1959 (cat. 42). En cuanto al bodegón, otra de las modalidades de estos certámenes, estaba asimilado a las formas cubistas de Picasso como signo de modernidad.

El conjunto dedicado al paisaje ofrece, en su mayoría, un retrato de España a través de instantáneas de diferentes localidades en las que vivieron, visitaron o soñaron. Unas ventanas al mundo tamizadas por la visión personal de cada artista en la que los colores y las formas transforman la naturaleza para expresar su propio mundo interior, al igual que lo hacían en versos los literatos del momento con los que la mayoría de los pintores mantuvieron una relación de amistad y admiración⁷. Este amor al paisaje lo encontramos en la temprana obra de Francisco Lozano, *Lavanderas*, 1942 (cat. 1) (Figura 4) que se enmarca en su primera etapa, cultivada entre el ambiente artístico madrileño de las exposiciones nacionales, los viajes por Europa y los periodos largos en diferentes pueblos mediterráneos, cuya plasticidad, sin duda, era fuente de inspiración

The Exhibition

Landscape and Still Life

The exhibition collects works created in the 1950s, in the middle of the post-war era, marked by poverty and dictatorship. A dark time when the artistic light was turned on with a large number of creators who began to connect with international initiatives, especially the French ones¹, in search of a break from conventional painting. They turned to the theme of landscape, one of the main categories of Alicante's competitions, as a weapon to approach plastic modernity. On the way back, some established contact with painters interested in the Castilian landscape, creating the so-called *School of Madrid*². In the Schools of Fine Arts³, they maintained the hegemony in artistic training, some becoming teachers, professors or academics of distinction⁴. In the case of the artists from the province, it is common to find self-taught practice exploring the avant-garde currents⁵, admission to the Alicante School of Arts and Crafts⁶, or training in the workshops and studios of acclaimed artists.

This generation of artists has been overshadowed in art history by the authors of the historical avant-gardes and by the initiators of Spanish abstraction, especially the group that pioneered Informalism. Therefore, the sample has allowed us to point out the value of this heterogeneous group that chose the landscape as aesthetic experimentation rather than to please the Francoist regime as it has been believed.

On the other hand, a type of landscape reminiscent of Sorolla and Post-impressionism continued to prevail in society's taste. We see examples thereof in the exhibition in Manuel González Santana with a *Paisaje alicantino* (Landscape of Alicante) from 1951 (cat. 2) and Luis Bordela González in *Rincón del Segura* (A Retreat in the Segura), 1959 (cat. 42). As for still life, another of the modalities of these contests, the cubist forms of Picasso were assimilated as a sign of modernity.

The set dedicated to landscape offers, for the most part, a portrait of Spain through snapshots of different locations in which the artists lived, visited or dreamed. Windows to the world sieved through the personal vision of each artist in which colours and shapes transform nature to express their own inner world, just as the writers of the time, with whom most painters maintained a relationship of friendship and admiration, did in their verses.⁷ We find this love of landscape in the early work of Francisco Lozano, *Lavanderas* (Washerwomen), 1942 (cat. 1) (Figure 4), which is part of his first stage, cultivated between the Madrid artistic environment of national exhibitions, trips around Europe, and long periods in different Mediterranean towns, whose plasticity, without a doubt, was a source of pictorial inspiration (Baños, 1994: 2). In it, Lozano



Figura 4. *Lavanderas*, 1948, Francisco Lozano, MUBAG

pictórica (Baños, 1994: 2). En ella, Lozano aúna la fuerza del color con la austeridad del paisaje humilde, aspectos que definen su pintura.

Desde sus inicios, Pérez Pizarro, se acerca al límite entre lo figurativo y abstracto (Lastres, 2011: 23), estilo del que fue pionero en Alicante. Artista autodidacta e investigador constante, traduce la experiencia vivida en su mundo cercano, como en el melancólico *Atisbo de primavera en la alberca*, 1952 (cat. 5), sin duda la obra más tradicional de su producción, concebida cuatro años de su inclusión en el Grupo Parpalló, primer foco artístico valenciano que se introduce en el informalismo. Especialista en albercas y salinas fue José Pérezgil, el pintor más premiado en estos certámenes. Muestra de ello son los *Carrizos de las salinas*, 1956 (cat. 23) compuesto de manera académica con la línea divisoria del horizonte y la simetría de los carrizos que crecen y se curvan a cada uno de los lados. Un antecedente de este paisaje emocional para el pintor, que evolucionó hasta la representación de aguas acotadas en cuadrículas, especie de espejos del cielo texturizado a golpe de espátula. Un mar formado con olas de tierra, por la sucesión de colinas, es *Paisaje de Castilla*, 1952 (cat. 9) de Francisco Arias, donde hace gala de una paleta austera y muy refinada, en la que no incorpora figuras, eliminando el tiempo en sus obras. Esta obra permanece inalterable, siempre presente más allá de la historia y del cambio.

Representar la pequeñez del ser humano ante la inmensa naturaleza también se da cita en los paisajes de esta generación como *Hornos de cal*, 1957 (cat. 12) de Salvador González Bronchú y *Paisaje oscense*, 1954

combines the colour's strength with the humble landscape's austerity, aspects that define his paintings.

Since his beginnings, Pérez Pizarro has approached the limit between the figurative and the abstract (Lastres, 2011: 23), a style he pioneered in Alicante. Self-taught artist and constant researcher, he translates the experience lived in the world around him, as in the melancholic *Atisbo de primavera en la alberca* (Glimpse of Spring in the Pond), 1952 (cat. 5), without a doubt the most traditional painting in his body of work, conceived four years after his inclusion in the Parpalló Group, the first Valencian artistic group to enter Informalism. Specialist in ponds and salt lakes was José Pérezgil, the most awarded painter in these contests. Proof of this is his *Carrizos de las salinas* (Reed Grass in the Salines), 1956 (cat. 23), academically composed with the dividing line of the horizon and the symmetry of the reeds that grow and curve on each side. An antecedent of this emotional landscape for the painter, which evolved to the representation of water held in grids, a kind of mirror of the sky textured with the stroke of a spatula. A sea formed with waves of land, by the succession of hills, is *Paisaje de Castilla* (Landscape of Castile), 1952 (cat. 9), by Francisco Arias, where he displays an austere and very refined palette that does not include figures, thus eliminating the passage of time in his works. This work remains immutable, always present beyond history and change.

The representation of the smallness of human beings in the face of the immense nature is also



Figura 5. *Paisaje*, 1957, Menchu Gal, MUBAG

(cat. 20) de José Beulas, que lo presenta mientras se estaba formando en Madrid y un año antes de marchar becado a Roma. En ambos, la energía del trazo de estos pintores jóvenes para construir las formas, destaca sobre el color en gamas frías.

El *Paisaje*, 1958 (cat. 31) (Figura 5) que presenta Menchu Gal⁸, está inscrito en la segunda etapa de su carrera (década de 1950). En él observamos una de las características principales de su paisajismo, como es ese color intenso aplicado de manera pastosa y densa mediante pinceladas enérgicas que construyen la arquitectura norteña y el fondo montañoso. Gal, de manera intuitiva, pinta lo que ve con gran capacidad de sugerir. Su pincelada matérica se traduce en versos como instantáneas que revelan una realidad poetizada.

El viaje, principal recurso de aprendizaje para los artistas de todos los tiempos, permanece en el recuerdo del óleo *Arquitectura del Norte*, 1953 (cat. 14) y en especial en la acuarela *Mercado de Pedraza*, 1957 (cat. 33), técnica en la que destaca y es el lenguaje por excelencia del pintor Vicente Pastor Calpena.

Uno de los intereses principales que ofrece esta exposición es la de conocer los inicios de algunos artistas que la componen. Así descubrimos la primera etapa pictórica de Joaquín Michavila (entre 1952 y 1960) representada por *Circo de suburbio* de 1956 (cat. 25), concebida dentro de un marco estrictamente figurativo y desprovisto de la figura humana, ya que lo importante era la búsqueda del concepto del paisaje. Del mismo año y representando

present in the landscapes of this generation, such as *Hornos de cal* (Lime kilns), 1957 (cat. 12), by Salvador González Bronchú and *Paisaje oscense* (Landscape of Huesca), 1954 (cat. 20), by José Beulas, who presented it while he was studying in Madrid and a year before leaving with a scholarship for Rome. In both, the energy of the lines of these young painters to create forms stands out against the colour in cold tones.

The *Paisaje* (Landscape), 1958 (cat. 31) (Figure 5), presented by Menchu Gal⁸, is from the second stage of her career (1950s). There we can observe one of the main characteristics of her landscaping, such as that intense colour applied in a pasty and dense manner through energetic brushstrokes that form the northern architecture and the mountainous background. Gal intuitively paints what she sees with a great suggestive capacity. Her material brushstroke translates into verses like snapshots that reveal a poeticised reality.

Journey, the main learning resource for artists of all time, remains in the memory of the oil painting *Arquitectura del Norte* (Northern Architecture), 1953 (cat. 14), and especially in the watercolour *Mercado de Pedraza* (Pedraza Market), 1957 (cat. 33), technique in which Vicente Pastor Calpena stands out. That is the language *par excellence* of that painter.

One of this exhibition's most interesting points is learning about the beginnings of some of the artists showcased. Thus we discover the first pictorial stage of Joaquín Michavila (between 1952 and 1960) represented by *Circo de suburbio* (Suburban Circus),

otra atracción temporal en la ciudad, posiblemente València, es *Feria* (cat. 27) de Rafael Fernández, interesado en la evolución cronológica de parajes urbanos que fue conociendo y estudiando a su paso por las diferentes localidades en las que ejerció de profesor de dibujo. Testimonio de la capital del Turia es la obra de Salvador Rodríguez Bronchú sobre la desaparecida *Calle de la Puñalería*, 1958 (cat. 30). Una adecuada composición de densos empastes y riqueza cromática que conecta con el espíritu impresionista que marcó la figura de Pinazo en la localidad de Godella, en la que Rodríguez Bronchú desarrolla su carrera. En el caso de Michavila, se vuelve a presentar solo dos años más tarde con el que quizás sea el paisaje más moderno de la exposición, *Astilleros* (cat. 38) (Figura 6), que ya anuncia la estética constructivista que definirá su pintura⁹.

El gusto por los suburbios y lo industrial de la literatura catalana de la generación del 17, inspiró a la pintura de Juan Bautista Porcar como se materializa en *Chatarra*, 1960 (cat. 44). Compuesta con una perspectiva en abanico, el terreno ocupa la parte inferior y se incurva ligeramente, ocupando el celaje la mayor parte. Las diagonales que crean los postes estructuran el espacio y evocan a la pintura esquemática levantina, que conoce debido a su pasión por la arqueología.

Las vistas de localidades desde arriba, en las que los tejados, como el título de la obra de Juan Soler (cat. 28), son los protagonistas, nos recuerdan al primer maestro del paisaje alicantino, Emilio Varela, que pintaba desde sus particulares atalayas los rincones de la ciudad. Chinchón (cat. 16), Alcoy (cat. 21) y La Melgosa (cat. 39) evolucionan desde la marcada geometrización de las casas hasta la sinteti-

1956 (cat. 25), conceived within a strictly figurative framework and devoid of the human figure, since the search for the concept of landscape was what mattered. From the same year and representing another temporary attraction in the city, possibly Valencia, is *Feria* (Fair) (cat. 27) by Rafael Fernández. He was interested in the chronological evolution of the urban landscapes he discovered and studied as he passed through the different towns where he worked as a drawing teacher. Testimony of the capital of the Turia is the work by Salvador Rodríguez Bronchú on the disappeared *Calle de la Puñalería* (Puñalería Street), 1958 (cat. 30). An appropriate composition of dense fillings and chromatic richness that connects with the Impressionist spirit that marked the figure of Pinazo in the town of Godella, where Rodríguez Bronchú develops his career. Michavila will participate only two years later with what is perhaps the most modern landscape in the exhibition, *Astilleros* (Shipyards) (cat. 38) (Figure 6), which already announces the arrival of the constructivist aesthetic that will define his painting⁹.

The taste for the suburbs and industrial life shown by Catalan literature of the generation of 1917 inspired Juan Bautista Porcar's art, as materialised in *Chatarra* (Scraps), 1960 (cat. 44). Composed with a fan-shaped perspective, the terrain fills the lower part and curves slightly, with the cloudscape covering most of the painting. The diagonals created by the posts structure the space and evoke Levantine schematic painting, which he knows due to his passion for archaeology.

The views of towns from above, in which the roofs, like the title of the piece by Juan Soler (cat. 28), are the most relevant aspect, remind us of the first master of the Alicante landscape, Emilio Varela, who painted the



Figura 6. *Astilleros*, 1958, Joaquín Michavila, MUBAG

zación de las formas en un paisaje que se reduce a una composición de abstracción geométrica, según la línea y el color de Agustín Redondela, Ramón Castañer y el constructivismo de Juan Guillermo, respectivamente. El color adquirido en el tiempo de París, le llevó a ser incluido por Gaya Nuño entre los "fauvistas ibéricos" (Rodríguez, 25).

Cada artista encontró "su tierra de nadie", la suya dentro de la extensa y variada geografía española en la que esta generación de artistas se veía cómoda para experimentar. Alicante en los años cincuenta era un lugar paradisíaco al que acudieron artistas de fuera atraídos por la prosa levantina de Azorín o Gabriel Miró. Un lirismo que encontramos en los lienzos *Almendros de Santa Faz*, 1951 (cat. 13) o *Arrabales del Benacantil* (cat. 3) (Figura 7) de José Pérezgil. Desde su estudio en el barrio alicantino de Benalúa, Juan Lloret Torregrosa se dedicó a pintar los rincones de la ciudad, en especial las calle del Raval Roig, las barcas, las luces nocturnas en el puerto y su reflejo en el mar como la enérgica y colorista *Tranquilidad en el puerto*, 1958 (cat. 41) que coincide con el momento más reconocido de su carrera.

Inventor de paisajes fue Joan Hernández Pijuan. Sus *Girasoles*, 1957 (cat. 32) con la figuración geométrica de las flores solitarias sobre un fondo de franjas lisas de color, son una antesala de su pintura minimalista posterior envuelta en el informalismo.

corners of the city from his particular watchtowers. Chinchón (cat. 16), Alcoy (cat. 21), and La Melgosa (cat. 39) evolve from the marked geometrisation of the houses to the sintering of forms in a landscape that is reduced to a composition of geometric abstraction, according to the line and colour of Agustín Redondela, Ramón Castañer, and the constructivism of Juan Guillermo, respectively. The colour acquired while in Paris led him to be included by Gaya Nuño among the 'Iberian fauvists' (Rodríguez, 25).

Each artist found 'his no man's land' within the extensive and varied Spanish geography in which this generation of artists felt comfortable experimenting. Alicante in the 1950s was an idyllic place visited by foreign artists attracted by the Levantine prose of Azorín or Gabriel Miró. A lyricism that we find in the canvases *Almendros de Santa Faz* (Almond Trees of Santa Faz), 1951, (cat. 13) or *Arrabales del Benacantil* (Benacantil Outskirts) (cat. 3) (Figure 7) by José Pérezgil. From his studio in the Alicante neighbourhood of Benalúa, Juan Lloret Torregrosa devoted himself to painting the corners of the city, especially the Raval Roig streets, the boats, the night lights in the port and their reflection in the sea, as in the energetic and colourist *Tranquilidad en el puerto* (Calmness in the Port), 1958 (cat. 41), that coincides with the most recognised moment of his career.

An inventor of landscapes was Joan Hernández Pijuan. His *Girasoles* (Sunflowers), 1957 (cat. 32),



Figura 7. *Arrabales del Benacantil*, 1951, José Pérezgil, MUBAG



Figura 8. *Florero*, 1959, Pancho Cossío, MUBAG

Cuatro bodegones ingresaron en la colección a través de estos concursos. Composiciones reducidas a una mesa sobre la que se disponen delicada e intencionadamente objetos de uso cotidiano y alguna flor o fruta que dan vida a estos interiores. Las naturalezas muertas evidencian que alguien estuvo ahí, seguramente los propios artistas, para distribuir los elementos que inmortalizarían en sus obras. Nestor Casani, dejó un legado de vanguardia en el uso del color para contextualizar en *Porcelanas*, 1952 (cat. 6) restringe la paleta al predominio de rojos y azules que potencian el material cerámico como denominador común. Las piezas de *Cristal*, 1957 (cat. 47) sobre un mantel que se percibe blanco al ojo, aunque está pintado con múltiples pinceladas en tonos azules, reflejo de la cristalería con la que juega Enrique Lledó para ordenar y jerarquizar la composición realizada desde un punto de vista alto. Su intención es que apreciemos toda la geometría de las formas, emulando al enfoque revolucionario en los bodegones de Cézanne, que inspiraron al cubismo, de igual modo que a su amigo y maestro Varela.

Al cubismo, y en especial a Picasso, también recuerda el *Bodegón*, 1960 (cat. 43) del por entonces ya reconocido Álvaro Delgado Ramos. Los éxitos obtenidos le reafirman en su postura figurativa, ahora plenamente expresionista para exteriorizar lo vivido en la guerra civil. Pancho Cossío, de los artistas más influyentes en su época, parte del postcubismo y en ese interés de no acercarse a la figuración compone en *Florero*, 1959 (cat. 37) (Figura 8) de manera curvilínea sus flores y brevas alicantinas, en homenaje a la tierra que lo acoge. Sus naturalezas muertas

the geometric figuration of solitary flowers on a background of smooth coloured stripes, are a prelude to his subsequent minimalist painting wrapped in Informalism.

Four still lifes entered the collection through these competitions. Compositions reduced to a table on which everyday objects and some flowers or fruit are delicately and intentionally arranged to give life to these interiors. The still lifes show that someone was there, surely the artists themselves, to distribute the elements that would be immortalised in their works. Nestor Casani left an avant-garde legacy in the use of colour to contextualise. In *Porcelanas* (Chinaware), 1952 (cat. 6), he restricts the palette to a predominance of reds and blues that enhance the ceramic material as a common denominator. The *Cristal* (Glass) pieces, 1957 (cat. 47), rest on a tablecloth that seems white to the eye, although it is painted with multiple brushstrokes in shades of blue, a reflection of the glassware with which Enrique Lledó plays to order and rank the composition made from a high point of view. He intends that we appreciate all the geometry of the forms, emulating the revolutionary approach in Cézanne's still lifes, which inspired Cubism in the same way as his friend and teacher Varela.

Bodegón (Still Life), 1960 (cat. 43), by the then well-known Álvaro Delgado Ramos, also reminds us of Cubism, especially Picasso. The successes obtained reaffirm his figurative posture, now fully Expressionist, to externalise what he experienced in the civil war. Pancho Cossío, one of the most influential artists of his time, starts from Post-Cubism and in that interest

son suculencias misteriosas de sabores fríos, creados con colores molidos a la manera antigua del siglo XVII, un maestro tradicional con un ideario de imágenes de los más interesantes del siglo XX, que ahondan en un particular lirismo e intimismo.

Figuras

Los once pintores siguientes fueron premiados, en los concursos de la Diputación de Alicante, al presentar unas innovadoras composiciones en las que primaban las figuras. Un grupo de artistas figurativos que en la década de los años cincuenta combinaban en su hacer el paisaje, el bodegón y el retrato. De rigurosa formación académica, en un país sumido en la posguerra, los viajes y estancias becadas en las ciudades europeas de Roma, París, núcleo de efervescencia de nuevas vanguardias, y Londres, entre otras, se convertían para ellos en un soplo de aire fresco y de renovación estilística. En esta década, el realismo solía invadir sus creaciones, pero en la mayoría de casos, sus pinturas evolucionaron hacia otros movimientos artísticos como el expresionismo figurativo, el postimpresionismo o incluso al arte abstracto. Resultando, en cada uno de estos artistas, un estilo propio e inconfundible. Además, entre esta variada nómina se encontraban algunos de los jóvenes entusiastas que dieron nombre a la conocida *Escuela de Madrid*¹⁰. Término que se acuñó, a mediados de los años cuarenta, en una capital con ganas de cambio y transformación artística con el único fin de estar a la altura de Europa.

Entre estos pintores los más veteranos Jesús Molina y Genaro Lahuerta, formados académicamente, alrededor de 1920, en las escuelas de Madrid y València, respectivamente. Molina, durante el periodo de la guerra (1936-1939), y como afiliado en *Altavoz del Frente*¹¹, pinta la cruda realidad de la contienda en unas composiciones repletas de tropas, milicianos y trincheras¹². Posteriores son las representaciones de escenas populares que coinciden con la época de los concursos. Familias de las clases más humildes en el interior de su hogar o de camino a su vida nómada, inmortalizadas en un momento de descanso, impassibles ante el espectador (cat. 24). Dos de sus etapas más comprometidas, de potente carga emocional, en las que muestra su particular expresionismo bañado de colores apagados y oscurecidos. A estas le sucederán otras obras más luminosas cercanas al postimpresionismo y a la abstracción. Lahuerta, casi treinta años antes de participar en este certamen, se suma a la *Sociedad de Artistas Ibéricos* de Madrid junto a José Gutiérrez Solana (1886-1945), entre otros reconocidos artistas. Su interés fue la inserción del arte español en el panorama artístico internacional. Ahora, iniciados los cincuenta, e inmerso en su segunda época artística, en la que destaca como retratista, con el señorial *Retrato del escritor Azorín* (1948)¹³ entre sus

of not approaching figuration, he composes in *Florero* (Vase), 1959, (cat. 37) (Figure 8) flowers and figs from Alicante curvilinearly, a homage to the land that welcomed him. His still lifes are mysterious succulents full of cold flavours, created with ground colours in the old fashion of the 17th century. He was a traditional master with a vision of the most interesting images of the 20th century, delving into a particular lyricism and intimacy.

Figures

The following 11 painters were awarded prizes in the Alicante Provincial Council contests for presenting innovative compositions in which figures prevailed. A group of figurative artists who, in the 1950s, combined landscape, still life and portraiture in their work. With rigorous academic training in a post-war country, trips, and scholarship stay in the European cities of Rome or Paris, the hub of the effervescence of the new avant-garde, and London, among others, became for them a breath of fresh air and stylistic renewal. In this decade, Realism used to invade their creations, but in most cases, their paintings evolved towards other artistic movements such as figurative Expressionism, Post-impresionism, or even Abstract art. Consequently, each of these artists developed his own unmistakable style. In addition, among this varied list, we find some enthusiastic young people who gave its name to the well-known *School of Madrid*¹⁰. A term coined in the mid-1940s in a capital eager for change and artistic transformation to keep up with Europe.

Among these painters, the most veterans are Jesús Molina and Genaro Lahuerta, who received academic training around 1920 in the schools of Madrid and Valencia, respectively. During the war period (1936-1939), Molina, and as a member of *Altavoz del Frente*¹¹, paints the harsh reality of the conflict in compositions full of troops, militiamen and trenches¹². The representations of popular scenes that coincide with the time of the contests will come later. Families of the humblest classes inside their home or on their way to their nomadic life, immortalised in a moment of rest, impassive before the viewer (cat. 24). Two of his most committed stages, powerfully and emotionally charged, in which he shows his particular Expressionism bathed in muted and darkened colours. Other more luminous works close to Post-Impresionism and Abstraction will follow. Lahuerta, almost 30 years before participating in this contest, joins the Society of Iberian Artists of Madrid together with José Gutiérrez Solana (1886-1945), among other renowned artists. His interest was the introduction of Spanish art to the international scene. Now, in the early 1950s, and immersed in his second artistic period, in which he stands out as a portraitist, with the stately *Retrato del escritor Azorín* (Portrait of

más laureados triunfos, sorprende con puntuales pinturas de figuras. En ellas un doble sentido, un juego entre lo real y lo ficticio (cat. 4).

De la *Escuela de Madrid* proceden Pedro Bueno¹⁴ y Álvaro Delgado quienes elevaron a la cima el género del retrato, junto a Ricardo Macarrón. Entre sus maestros, dos figuras clave, Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) y Benjamín Palencia (1894-1980), y un interés común: la pintura tradicional española de Zurbarán, Velázquez y Goya. La figura humana centra la producción de Bueno en grupos de retratos, maternidades y desnudos. En sus retratos femeninos, de paleta restringida y fondos neutros, capta la psicología del retratado, con gran sensibilidad y elegancia. Tres años antes de este premio (cat. 29) (Figura 9) recibió Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes por el sublime retrato de *Mercedes Gal*¹⁴, esposa del pintor Álvaro Delgado. El retrato contemporáneo de Delgado¹⁵, temática en la que sobresale y desarrolla a la par que el bodegón y el paisaje, se inscribe en el estilo expresionista a partir de los años sesenta. Como a Bueno, la figura humana, le apasiona desde sus inicios, y en su primera época realista sus personajes nacen de la combinación de la tradición y la vanguardia (cat. 10). De sus más de setenta años de carrera resulta una gran galería de

the Writer Azorín) (1948)¹³ among his most lauded triumphs, he surprises with punctual figure paintings. A double meaning, a game between reality and fiction (cat. 4).

Pedro Bueno and Álvaro Delgado from the School of Madrid brought the portrait genre to the highest level, along with Ricardo Macarrón. Their teachers included two key figures, Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) and Benjamín Palencia (1894-1980). They shared a common interest: the traditional Spanish painting of Zurbarán, Velázquez and Goya. The human figure stands at the centre of Bueno's body of work: portraits, maternity works, and nudes. He captures the person's psychology with great sensitivity and elegance in his female portraits, with a restricted palette and neutral backgrounds. Three years before this award (cat. 29) (Figure 9), he received the First Medal at the National Exhibition of Fine Arts for the sublime portrait of Mercedes Gal¹⁴, wife of the painter Álvaro Delgado. Delgado's contemporary portrait¹⁵, a theme in which he stands out and develops along with still life and landscape, falls under the Expressionist style from the 1960s. Like Bueno, he has been passionate about the human figure since his beginnings. In his early realistic period, his characters are born from the combination of tradition and the avant-garde (cat. 10). His career, over



Figura 9. *Muchacha cosiendo*, 1958, Pedro Bueno, MUBAG

personajes ilustres. Una sucesión de pintores, escritores, médicos y políticos entre los inmortalizados, todos por él conocidos. Macarrón antes de dar el salto a la retratística social por encargo, que emprende en 1962 con el *Retrato de la Condesa Cristina Potocka*, realiza retratos anónimos en los que emplea como recurso habitual la humilde silla de madera en la que reposan sus protagonistas (cat. 11). Uno de ellos le valió el Gran Premio de estas convocatorias (cat. 15). Tras estos tempranos lienzos pasearon ante sus pinceles miembros de insignes casas reales, personalidades de la antigua nobleza europea e integrantes del mundo empresarial de su tiempo. Considerado el último pintor de corte, consiguió además formar parte de la prestigiosa *Royal Society of Portrait Painters* de Londres.

En los años cincuenta en Alicante destacan por sus pinturas con figuras Manuel Baeza y Xavier Soler. La originalidad del autodidacta Baeza se premia por partida doble. Su marcha a París en 1953 y el contacto a su vuelta con la *Escuela de Madrid* reforzaron el rumbo de su trayectoria, la que evolucionó de un primer realismo hasta alcanzar la abstracción. Por estos años sus composiciones, cercanas al expresionismo de Rafael Zabaleta (1907-1960), presentaban coloristas figuras femeninas sentadas con mantillas o molinetes (cat. 17) y pasmados vendedores en puestos de aves (cat. 40) o frutas. Soler, además de ser un excelente retratista, de trazo fresco y desenfadado, destaca por sus mágicos y misteriosos interiores en los que encaja en ocasiones figuras y bodegones (cat. 8) (Figura 10). Una serie de interiores que inicia con *Dormitorio de la pensión de Granada*, en 1947, y con la que obtiene estos reconocimientos. La gama cromática que emplea de verdes, ocres y rojizos, se refuerza con los blancos y todos los matices que de este color obtiene (cat. 7). Más tarde sobresale con su serie de paisajes al gouache con los que logra todavía más libertad expresiva.

El levante español invadió los paisajes de Andrés Conejo¹⁶, pero en los certámenes nos brinda parte de su universo de figuras. Le fascina el desnudo; el mundo titiritero, de arlequines y circense; y el retrato. Clotilde Moreno, su esposa y musa, protagoniza varios de sus retratos realistas (cat. 26). Del mismo año que el premiado, 1946, es *Clotilde durmiendo*¹⁷. Dos obras intimistas que nos muestran su sensibilidad y fuerza expresiva. Sus figuras de arlequines, de influencia picassiana, junto a otros personajes de la comedia del arte italiana como pierrots, bailarinas y músicos, se agrupan en esta serie de lienzos coloristas (cat. 19) (Figura 11). Otro de estos galardonados pintores es Rafael Pena, autodidacta de formación e ilustrador de profesión. Su pintura inmersa en una tradicional figuración evoluciona y se actualiza tras sus viajes por Europa en la década de los cincuenta. Su composición con una única figura de espaldas al espectador obtuvo el beneplácito del jurado (cat. 18).

Entre los más jóvenes Milagros Lambert y Julián Grau. En la temprana producción de Lambert, formada en la Escuela de Bellas Artes de París,

70-year long, has resulted in a large gallery of illustrious characters. A succession of painters, writers, doctors, and politicians among those immortalised, all known to him. Before leaping commissioned social portraiture, which he began in 1962 with the *Retrato de la Condesa Cristina Potocka* (Portrait of the Countess Cristina Potocka), Macarrón made anonymous portraits in which he often used the humble wooden chair on which his protagonists rested (cat. 11). One of them earned him the Grand Prize of these competitions (15). After these early canvases, members of distinguished royal houses, personalities of the old European nobility, and members of the business world of his time were immortalised by his brushes. Considered the last court painter, he also managed to join the prestigious *Royal Society of Portrait Painters* in London.

In the 1950s, in Alicante, Manuel Baeza and Xavier Soler stand out for their figurative paintings. The originality of the self-taught Baeza is rewarded twice. His departure for Paris in 1953 and his contact with the Madrid School upon his return reinforced the course of his career, which evolved from a first Realism to Abstraction. Around these years, his compositions, close to the Expressionism of Rafael Zabaleta (1907-1960), featured colourful seated female figures with mantillas or updos (cat. 17) and stunned vendors at poultry (cat. 40) or fruit stalls. In addition to being an excellent portraitist with a fresh and carefree line, Soler stands out for his magical and mysterious interiors, in which he sometimes fits figures and still lifes (cat. 8) (Figure 10). He began a series of interiors with *Dormitorio de la pensión de Granada* (Granada Pension Bedroom) in 1947, with which he obtained these awards. The chromatic range of green, ochre, and reddish that he uses is reinforced with white and all the nuances that it obtains from this colour (cat. 7). Later on, he stands out with his series of gouache landscapes with which he achieves even more freedom of expression.

The Spanish Levant invaded the landscapes of Andrés Conejo¹⁶, but in the contests, he gives us part of his universe of figures. He is fascinated by the nude; the world of puppeteers, harlequins, and circuses; and portraits. Clotilde Moreno, his wife and his muse stars in several of his realistic portraits (cat. 26). From the same year as the winner, 1946, is *Clotilde durmiendo* (*Clotilde sleeping*)¹⁷. Two intimate works that show us his sensitivity and expressive force. His harlequin figures, influenced by Picasso, along with other characters from the Italian *commedia dell'arte*, such as pierrots, dancers, and musicians, are grouped in this series of colourful canvases (cat. 19) (Figure 11). Another of these award-winning painters is Rafael Pena, a self-taught artist and illustrator of trade. Immersed in a traditional figuration, his painting evolves and is updated after his trips around Europe in the 1950s. With a single figure with his back to the viewer, this composition obtained the jury's approval (cat. 18).

Among the youngest, Milagros Lambert and Julián Grau. The early production of Lambert, trained at the School of Fine Arts in Paris, are representations of customs, landscapes and portraits. Born in

se encuentran representaciones de costumbres, paisajes y retratos. Nacida en Jávea, durante su estancia en la población costera alicantina y en sus viajes por España, desarrolla una pintura narrativa de los paisajes que contempla, de los lugares que visita, de las costumbres más populares (cat. 34) y de las gentes que conoce. En estas creaciones se acerca al estilo fauvista del artista francés Raoul Dufy (1877-1953), y en sus retratos le interesa la exaltación del color por encima de todo (cat. 22) (Figura 1). Diez años después, de presentarse por primera vez a este certamen, se dedica por completo a la ilustración, creando incluso su propia editorial, con el nombre de Mila Boutan. Y en la última convocatoria se localiza a un jovencísimo Grau Santos, estudiante de la Academia de Bellas Artes de Barcelona. Desde sus inicios figurativos refleja, en sus composiciones, la belleza de las escenas más cotidianas (cat. 45) (Figura 12). Unas composiciones costumbristas que evolucionarán estilísticamente hacia el postimpresionismo y en las que empleará pinceladas más largas y colores más puros. Le atrae además el estudio de la luz que desarrollará en sus interiores con figuras, bodegones y paisajes.

Los escultores Vicent Cortina, Benjamín Mustieles y Gutiérrez Carbonell recibieron su reconocimiento en los dos Salones de Escultura que se celebraron a la

Jávea, during her stay in the coastal town of Alicante and her travels around Spain, she develops a narrative painting of the landscapes she contemplates, the places she visits, the most popular customs (cat. 34) and the people she meets. In these creations, she approaches the Fauvist style of the French artist Raoul Dufy (1877-1953). In her portraits, she is interested in the exaltation of colour above all else (cat. 22) (Figure 1). Ten years later, after appearing for the first time in this contest, she dedicates herself entirely to illustration, even creating her own publishing house under the name of Mila Boutan. And in the last call, we find a very young Grau Santos, a student at the Academy of Fine Arts in Barcelona. From his figurative beginnings, he reflects, in his compositions, the beauty of the most daily scenes (cat. 45) (Figure 12). Some daily life compositions will evolve stylistically towards Post-Impressionism and in which he will use longer brushstrokes and purer colours. He is also drawn to the study of light that he will develop in his interiors with figures, still lifes, and landscapes.

The sculptors Vicent Cortina, Benjamín Mustieles and Gutiérrez Carbonell received recognition in the two Sculpture Halls held alongside the 1957 and 1960 painting contests. In bronze, Cortina and



Figura 10. Interior con figuras, 1954, Xavier Soler, MUBAG



Figura 11. Máscaras italianas, 1955, Andrés Conejo, MUBAG



Figura 12. *La trilla*, 1960, Julián Grau, MUBAG

par del concurso de pintura de 1957 y 1960. En bronce representaron Cortina y Mustieles sus figuras realistas de desnudos femeninos (cat. 35 y cat. 48) (Figura 13), empleando también otros materiales a lo largo de sus trayectorias. Tras su formación academicista¹⁸, su estatuaria de corte clasicista se influencia de la figuración italiana y francesa, gracias a sus estancias en estas ciudades de obligada visita. La figura femenina de ambos, de inspiración mediterránea debida a sus orígenes, desprende modernidad y denota una sana sensualidad. Por su parte, Gutiérrez desarrolla íntegramente su carrera en Alicante. En piedra trabaja mayoritariamente su escultura civil, de la que forman parte tanto figuras aisladas como relieves escultóricos. El tema social y la denuncia de injusticias (cat. 36) centran la temática de estas representaciones por medio de exaltaciones o alegorías. El resultado es una obra de gran expresividad que sobrepasa los cánones oficiales.

Mustieles represented their realistic figures of female nudes (cat. 35 and cat. 48) (Figure 13), also using other materials along their careers. After his academic training¹⁸, his classicist statuary is influenced by Italian and French figuration, thanks to his stays in these must-see cities. Their female figures, of Mediterranean inspiration due to their origins, exudes modernity and denote a healthy sensuality. For his part, Gutiérrez fully develops his career in Alicante. He works his civil sculpture mostly in stone, including isolated figures and sculptural reliefs. The social theme and the denunciation of injustices (cat. 36) stand at the centre of these representations through exaltations or allegories. The result is a work of great expressiveness that exceeds the official canons.



Figura 13. *Desnudo*, 1957, Vicent Cortina, MUBAG

Notas

1. A París marcharán a formarse Francisco Lozano, Pancho Cossío, Menchu Gal, Juan Guillermo y Álvaro Delgado Ramos.
2. Hablamos de Francisco Arias, Agustín Redondela, Menchu Gal, Juan Guillermo y Álvaro Delgado, quienes reconocen como maestros a Solana, Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Ortega Muñoz, Picasso y Pancho Cossío. La escuela surge en respuesta al monopolio del arte parisino, como hiciera anteriormente la Escuela de Vallecas.
3. Los artistas presentes en la exposición que estudiaron en las Escuelas de Bellas Artes de Madrid, València o Barcelona, fueron Francisco Arias, Agustín Redondela, Menchu Gal, Juan Guillermo, Néstor Casani, Vicente Pastor Calpena, Álvaro Delgado Ramos, Ramón Castañer, Juan Bautista Soler, José Beulas y Joan Hernández Pijuan.
4. Tal es el caso de Francisco Lozano, Joaquín Michavila, Rafael Fernández, Juan Bautista Soler, Joan Hernández Pijuan, Vicente Pastor Calpena, Juan Bautista Porcar o José Pérezgil.
5. Entre los que se encuentran Xavier Soler, Manuel González Santana, Francisco Pérez Pizarro, Enrique Lledó y Manuel Baeza.
6. En esta escuela cursaron Luis Bordera González y Juan Lloret Torregrosa.
7. Es conocida la amistad de alguno de ellos con Azorín, Federico García Lorca, Pablo Neruda, Miguel Hernández, Rafael Alberti.
8. Estos concursos nacionales y provinciales hicieron posible la inclusión en la colección de obras realizadas por mujeres artistas como Menchu Gal, Juana Francés y Milagros Lambert. La primera recolección de obra en el siglo XIX con las pensiones de pintura, por las circunstancias sociales de la época, no lo hizo posible.
9. Ximo Michavila rompe con su etapa anterior en 1957 cuando viaja a Italia. Sus paisajes se abren a una composición más moderna, aunque el tratamiento cromático es similar. Construye los objetos geoméricamente con cuadrados y rectángulos, con los que aplanan las formas y descuida el espacio en el que los sitúa.
10. Manuel Sánchez Camargo dio nombre a este grupo de jóvenes artistas que irrumpieron en el adormecido panorama artístico de su época.
11. Organización cultural comunista durante la guerra civil.
12. Forman parte de la colección artística del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.
13. Le realizó varios retratos al literato, uno fue Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1948, y otro se encuentra en la Casa Museo Azorín de Monóvar de la Fundación Caja Mediterráneo.
14. Parte de su formación la recibió en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, donde también estudiaron Álvaro Delgado y Ricardo Macarrón.
15. Forma parte de la colección artística del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.
16. Ingresa como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid con el discurso El retrato como aventura polémica, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 16 de junio de 1974.
17. Formado en la Escuela de Bellas Artes de Madrid puede considerarse también del grupo de la *Escuela de Madrid*.
18. Colección de la familia en depósito en el Museo de Bellas Artes de Murcia.
19. Recibieron su formación en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, Vicent Cortina, y en la de València, Benjamín Mustieles.

Notes

1. Francisco Lozano, Pancho Cossío, Menchu Gal, Juan Guillermo, and Álvaro Delgado Ramos will go to Paris to train.
2. We are talking about Francisco Arias, Agustín Redondela, Menchu Gal, Juan Guillermo, and Álvaro Delgado, who recognise Solana, Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Ortega Muñoz, Picasso, and Pancho Cossío as teachers. The school arose in response to the monopoly of Parisian art, as the Vallecas School did previously.
3. The artists present at the exhibition who studied at the Schools of Fine Arts in Madrid, Valencia or Barcelona were Francisco Arias, Agustín Redondela, Menchu Gal, Juan Guillermo, Néstor Casani, Vicente Pastor Calpena, Álvaro Delgado Ramos, Ramón Castañer, Juan Bautista Soler, Jose Beulas, and Joan Hernandez Pijuan.
4. Such is the case of Francisco Lozano, Joaquín Michavila, Rafael Fernández, Juan Bautista Soler, Joan Hernández Pijuan, Vicente Pastor Calpena, Juan Bautista Porcar, or José Pérezgil.
5. Among them are Xavier Soler, Manuel González Santana, Francisco Pérez Pizarro, Enrique Lledó, and Manuel Baeza.
6. Luis Bordera González and Juan Lloret Torregrosa attended this school.
7. The friendship of some of them with Azorín, Federico García Lorca, Pablo Neruda, Miguel Hernández, and Rafael Alberti is well known.
8. These national and provincial competitions made it possible to include works by female artists such as Menchu Gal, Juana Francés, and Milagros Lambert in the collection. Due to the social circumstances of the time, the first collection of works from the 19th century through painting grants did not make it possible.
9. Ximo Michavila breaks with his previous style in 1957 when he travels to Italy. His landscapes open up to a more modern composition, although his colour treatment is similar. He builds the objects geometrically with squares and rectangles, thus flattening the shapes and neglecting the space in which he places them.
10. Manuel Sánchez Camargo named this group of young artists who broke into the sleepy artistic scene of their time.
11. Communist cultural organisation during the Civil War.
12. They are part of the artistic collection of the Queen Sofia National Museum Art Centre in Madrid.
13. He made several portraits of the writer, one was First Medal at the National Exhibition of Fine Arts in 1948, and another is in the Azorín House Museum of the Caja Mediterráneo Foundation in Monóvar.
14. He received part of his training at the School of Fine Arts in Madrid, where Álvaro Delgado and Ricardo Macarrón also studied.
15. It is part of the artistic collection of the Queen Sofia National Museum Art Centre in Madrid.
16. He enters as an academic at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando in Madrid with the speech *The portrait as a controversial adventure*, Bulletin of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando of 16 June 1974.
17. Trained at the Madrid School of Fine Arts, he can also be considered a member of the Madrid School group.
18. Collection of the family on deposit in the Museum of Fine Arts of Murcia.
19. They received their training at the Vicent Cortina School of Fine Arts in Madrid and at the Benjamín Mustieles School in Valencia.

Bibliografía

- AA.VV. (1971). *Baeza*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.
- AA.VV. (1998). *Andrés Conejo 1914-1992*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid. Concejalía de Cultura. Centro Cultural del Conde Duque.
- AZUAR, R., OLCINA, M. y SOLER, J.A (2000). «Los proyectos museológicos de la Diputación de Alicante» en J.A. SOLER y R. CASTELLS (coord.) *Los Museos de Alicante. Canelobre, 41-42, 147-154*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- BALSALOBRE GARCÍA, J. M^a (2021). «Tina Pastor Ibáñez. Docente e investigadora, gestora cultural, crítica de arte, poeta» en *Cuadernos del MUBAG, 1*, 120-128. Alicante: MUBAG, Diputación de Alicante.
- BAUZÁ LLORCA, J. (1999). *Presencia de Xavier Soler* (2a edición). Alicante: Diputación de Alicante.
- BONET CORREA, J.M. (2012). «Francisco Lozano: palabras desde Madrid» (Págs. 21-35), en AA.VV. *Francisco Lozano. La mirada creadora*. València, Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana.
- BONET-SOLVES, V.E. y RODRÍGUEZ MOYA, I. (2017). *De paisajes, paseos y paisanos. Porcar, Lahuerta, Varela*. València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- CAMPOY, A.M. (1982) *Manuel Baeza*. Alicante: Ediciones Rembrandt, S.A.
- CASO, Á. y BARÓN, J. (1999). *Álvaro Delgado. Crónica Astur*. Oviedo: Fundación de Cultura, Ayuntamiento de Oviedo.
- CLÉMENTSON LOPE, M. (2011). *Pedro Bueno en su centenario (1910 – 2010)*. Villa del Río: Ayuntamiento de Villa del Río, Fundación Provincial de Artes Plásticas “Rafael Botó” y Fundación Caja Sur.
- FORMENT, A. (2002). «Vida y obra de Ximo Michavila»(Págs. 13-19), en AA.VV. *Ximo Michavila. 50 anys de pintura*. València, Fundación Bancaja.
- GADEA CAPÓ, M.J. (2020). «La figuración mediterránea: Gastón Castelló, Manuel Baeza y José Pérezgil» (Págs. 27-36), en ROCHE CÁRCEL, J.A. (Ed.). *Los caminos de modernización de los artistas de Alicante desde 1950. Del refugio interior y el exilio exterior a la globalización*. Universitat d’Alacant i Institució Alfons el Magnànim.
- GÓMEZ-FERRER, G. (2012). «Francisco Lozano y la generación del 45» (Págs. 13-19), en AA.VV. *Francisco Lozano. La mirada creadora*. València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- LASTRES, E. (2011). «La voluntad abstracta de Pérez Pizarro» (Págs. 17-29), en AA.VV. *La voluntad abstracta de Pérez Pizarro (1911-1964)*. Alicante, Generalitat Valenciana.
- LLOBREGAT CONESA, E. (1971). *En el ocre infinito*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación de Alicante.
- LLOBREGAT CONESA, E. (1982). *Interludi dels ulls*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación de Alicante.
- LLOBREGAT CONESA, E. (1985). *Grau Garriga*. Monografías Cimal, 7. Valencia: Generalitat Valenciana.
- LLOBREGAT, E.; ESPÍ, A. y GARÍN, F. (1972). *Catálogo de Pintura y Escultura. Obras de Arte, propiedad de la Excma. Diputación Provincial de Alicante*. Alicante: Diputación de Alicante.
- IBÁÑEZ PASTOR, T. (2000). «Los concursos nacionales y provinciales de pintura de la Diputación de Alicante en la década de los cincuenta: nueva etapa de adquisiciones de obra de arte» en *Scripta in honorem. Enrique A. Llobregat Conesa*. Vol. II. 387- 406. Alicante: Diputación de Alicante.
- MARTÍNEZ MORELLA, V. (1956). *Inventario de los cuadros pictóricos existentes en el Palacio de la Excma. Diputación Provincial de Alicante*. Alicante: Diputación de Alicante.
- PASTOR IBÁÑEZ, V. (1984). *Laberinto de Tierra*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos Juan Gil Albert.
- PASTOR IBÁÑEZ, V. (2007). *Laberinto de Luz*. Alicante: Frutos del Tiempo.
- RODRÍGUEZ FOMINAYA, A. *El pintor Juan Guillermo (1916-1968)*. <https://mdc.ulpgc.es/utills/getfile/collection/aguayro/id/2997/filename/2998.pdf>
- SOLER DÍAZ, J.A. (2000). «El Museo Provincial como proyecto centenario» en J.A. SOLER y R. CASTELLS (coord.) *Los Museos de Alicante. Canelobre, 41-42, 35-46*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- ZUBIAUR CARREÑO, F.J. (2011). *Menchu Gal. Alegría del color*. Editorial Turner.



Sala Emilio Varela, *La generación figurativa. Premios para la creación de un museo*, MUBAG, 2020
Emilio Varela Room, *The Figurative Generation. Prizes for the Creation of a Museum*

Catálogo de obra / Catalogue of Works
La generación figurativa. Premios para la creación de un museo
The Figurative Generation. Prizes for the Creation of a Museum

Alicia Laude Pérez
Anna Ripoll Bardisa
Museo de Bellas Artes de Alicante
Fine Arts Museum of Alicante



Cat. 1



Cat. 2



Cat. 3

1. FRANCISCO LOZANO SANCHÍS (Antella, València, 1912-València, 2000)

Lavanderas, 1948

Óleo sobre lienzo, 70,5 x 120,5 cm

1952. I Concurso Nacional y Provincial. Gran Premio Nacional

Alejándose del estilo academicista y del luminismo de Sorolla, Lozano progresa en esta obra hacia un estilo libre y creativo. Representa un paisaje en el que se vislumbra al fondo de la composición un pequeño pueblo, que marca la línea del horizonte, mientras que en primer plano aparece un grupo de lavanderas en el río que acentúan el juego de gamas cromáticas en el lienzo. El color y el encuadre personal del autor son los protagonistas.

2. MANUEL GONZÁLEZ SANTANA (Alicante, 1904-1994)

Paisaje, 1951

Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm

1952. I Concurso Nacional y Provincial. Primer Premio Provincial

Polifacético en la temática de las obras, tiene especial predilección por el paisaje como este de Alicante, ya que a través de él expresa sus emociones. En esta composición, González Santana modifica su técnica empleando fórmulas artísticas que se acercan al impresionismo y postimpresionismo. El artista utiliza una pincelada empastada con intenso cromatismo, resaltando una composición renovada en la cual la sierra y el cielo forman una sola masa que se aproxima a la abstracción, y a las corrientes vanguardistas más avanzadas del siglo XX.

3. JOSÉ PÉREZGIL (Caudete, Albacete, 1918-Alicante, 1998)

Arrabales del Benacantil, 1951

Óleo sobre lienzo, 84,5 x 100,5 cm

1952. I Concurso Nacional y Provincial. Segundo Premio Provincial

Esta vista desde el barrio de Santa Cruz de Alicante forma parte de la pintura de género que Pérezgil apoda como "paisaje urbano alicantino". El artista retrata una de las zonas más humildes de la ciudad, los arrabales del Benacantil, sobre el que se eleva el paradigmático castillo de Santa Bárbara. Entremezcla pinceladas finas junto a empastadas para delimitar detalles. La luz envuelve al paisaje de manera uniforme y con una gama cromática donde predominan las tonalidades ocre y verdosas.

1. FRANCISCO LOZANO SANCHÍS (Antella, Valencia, 1912-Valencia, 2000)

Lavanderas (Washerwomen), 1948

Oil on canvas, 70,5 x 120,5 cm

1952. First National and Provincial Competition. National Grand Prize

Moving away from academic art and Sorolla's luminism, Lozano develops a creative free style in this piece. Depicting a landscape where a small village can be seen in the background, which marks the horizon, whereas in the foreground there is a group of washerwomen by the river, who accentuate the play of colours on the canvas. Both colour and the author's personal framing are the protagonists.

2. MANUEL GONZÁLEZ SANTANA (Alicante, 1904-1994)

Paisaje (Landscape), 1951

Oil on canvas, 46 x 55 cm

1952. First National and Provincial Competition. First Provincial Prize

With versatility in the theme of his works, he has a special preference for landscapes like this one of Alicante. In this composition, González Santana modifies his technique by using artistic expressions similar to impressionism and post-impressionism. The artist's impasto is full of a rich range of colours, emphasizing a renewed composition in which mountains and sky make just one mass that is close to abstraction and the most advanced avant-garde movements of the 20th century.

3. JOSÉ PÉREZGIL (Caudete, Albacete, 1918-Alicante, 1998)

Arrabales del Benacantil (Benacantil Outskirts), 1951

Oil on canvas, 84,5 x 100,5 cm

1952. First National and Provincial Competition. Second Provincial Prize

This view of the Santa Cruz Quarter in Alicante is part of a genre painting that Pérezgil nicknamed 'urban landscape of Alicante'. The artist paints one of the humblest areas of the city, on the outskirts of Benacantil, where the paradigmatic Santa Bárbara Castle raises upon. He intermingles thin and thick brushstrokes in order to delimit details. Light covers the landscape in an even manner and using a wide range of colours, predominating greenish and ochre shades.



Cat. 4



Cat. 5



Cat. 6

4. GENARO LAHUERTA LÓPEZ (València, 1905-1985)

El maniquí y la modelo, 1952

Óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm

1953. II Concurso Nacional y Provincial. Gran Premio Nacional. Premio Figura

Aunque el género más popular en la pintura de Lahuerta fue el paisajístico, este artista desarrolló otros géneros, como esta composición de figuras. Enmarca en un fondo neutro una mujer ataviada con una túnica que sujeta un maniquí. La disposición de estas figuras recuerda a las representaciones de la Piedad, tema recurrente en el arte religioso. Destaca el juego de luces y sombras especialmente en los drapeados de las telas.

5. FRANCISCO PÉREZ PIZARRO (Barcelona, 1911-Alicante, 1964)

Atisbo de la primavera en la alberca, 1952

Óleo sobre lienzo, 151 x 191 cm

1953. II Concurso Nacional y Provincial. Premio Paisaje

Pérez Pizarro inicia su trayectoria artística influenciado por el movimiento expresionista alcanzando con esta obra uno de sus mayores logros artísticos. Representa un paraje yermo, conformado por una balsa en la que se reflejan las siluetas de los árboles deshojados que refuerzan el ambiente desolado del paisaje. El cielo queda iluminado por un atisbo de luz que evidencia el horizonte. Con esta obra el artista busca producir en el espectador un impacto expresivo.

6. NÉSTOR CASANI VILAPLANA (Tavernes Blanques, València, 1926- ¿ ?)

Porcelanas, 1952

Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm

1953. II Concurso Nacional y Provincial. Premio Bodegón

Casani refleja a modo de interpretación personal el legado vanguardista de la primera mitad del siglo XX. Representa un juego de vajilla cerámica de porcelana de tonos azulados, sobre un fondo granate que intensifica el contraste cromático. La pincelada empastada y gruesa recuerda al impresionismo, aunque el artista no hace alusión a la luminosidad característica de este estilo artístico. Las figuras están delimitadas por contornos gruesos que evocan a las pinturas postimpresionistas.

4. GENARO LAHUERTA LÓPEZ (Valencia, 1905-1985)

El maniquí y la modelo (The Mannequin and the Model), 1952

Oil on canvas, 146 x 114 cm

1953. Second National and Provincial Competition. National Grand Prize. Figure Award

Although Lahuerta's most popular pictorial genre was landscape, he developed other genres, like this composition of figures. He defines a woman in a tunic holding a mannequin over a neutral background. This layout reminds us of the Pietà representations', a recurrent subject matter in religious art. The play of light and shadow stands out especially against the fabric draping.

5. FRANCISCO PÉREZ PIZARRO (Barcelona, 1911-Alicante, 1964)

Atisbo de la primavera en la alberca (Spring Glimmer in the Pond), 1952

Oil on canvas, 151 x 191 cm

1953. Second National and Provincial Competition. Landscape Award

Pérez Pizarro begins his artistic career under the expressionism movement influence, reaching with this piece one of his major artistic achievements. A wasteland landscape is here depicted, made up of a pool where the silhouettes of the leafless trees are reflected, which intensifies that bleak environment in the scene. The sky is lit by a glimmer of light that shows the horizon. With this work, the artist tries to produce an expressive impact on the beholder.

6. NÉSTOR CASANI VILAPLANA (Tavernes Blanques, Valencia, 1926- ?)

Porcelanas (Chinaware), 1952

Oil on canvas, 65 x 81 cm

1953. Second National and Provincial Competition. Still Life Award

Casani offers a personal interpretation of the avant-garde legacy of the first half of the 20th century. He depicts a china set with bluish tones over a maroon background that intensifies the colour contrast. The impasto and thick brushstroke reminds us of impressionism, although the artist makes no allusion to the usual luminosity of this art style. Figures are delimited by thick outlines that evoke those post-impressionist paintings.



Cat. 7



Cat. 8



Cat. 9

7. XAVIER SOLER LLORCA (Alicante, 1923-1995)

Interior, 1951

Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm

1953. II Concurso Nacional y Provincial. Primer Premio Provincial

Esta obra pertenece a la primera etapa del artista, en la que prevalece la pincelada suelta y se caracteriza por el juego lumínico. Soler permite que nos adentremos en una estancia burguesa de la época, donde los principales protagonistas son los sillones enfundados que dotan al cuadro de un aspecto fantasmagórico, que recuerda a la pintura de El Greco. Otro de los rasgos característicos, de sus numerosos interiores, es el empleo de la perspectiva desde un punto de vista elevado.

8. XAVIER SOLER LLORCA (Alicante, 1923-1995)

Interior con figuras, 1954

Óleo sobre lienzo, 184 x 150,5 cm

1954. III Concurso Nacional y Provincial. Gran Premio Nacional

Una vez más, el artista recrea el interior de una estancia familiar, en tonalidades verdes y rojas. Las retratadas son, Matilde Soler López, tía del artista, y dos amigas suyas, una de ellas identificada como Milagros Fitor. Las protagonistas charlan de forma animada ante un pequeño velador con dulces y vino moscatel típico alicantino. En esta conversación de ancianas se muestra una sombría sala que alberga mundos interiorizados. Soler logra individualizar a cada una de las figuras con una pincelada suelta pero definitoria.

9. FRANCISCO ARIAS ÁLVAREZ (Madrid, 1911-1977)

Paisaje de Castilla, 1952

Óleo sobre lienzo, 75 x 135 cm

1954. III Concurso Nacional y Provincial. Segundo Premio Nacional

Este es uno de los paisajes castellanos en los que Arias reduce la naturaleza a lo mínimo indispensable, permitiéndole desplegar su maestría colorista en gamas monocromas. Sin dejar atrás el realismo, dicha obra se aproxima al movimiento abstracto con formas que no quedan definidas, sino sugeridas, acercándose a la estética de Pancho Cossío. Esta representación discreta y sobria confirma su singular concepción del paisaje.

7. XAVIER SOLER LLORCA (Alicante, 1923-1995)

Interior (Indoor), 1951

Oil on canvas, 81 x 100 cm

1953. Second National and Provincial Competition. First Provincial Prize

This work belongs to the first pictorial stage of the artist, when loose brushstrokes prevail, and it is characterized by a play of light. Soler allows us to enter into a bourgeois living room of that time, where the main protagonists are the covered armchairs that give to the painting a phantasmagorical look, similar to El Greco's painting. Another distinctive feature of his numerous indoor paintings is the use of a high level perspective.

8. XAVIER SOLER LLORCA (Alicante, 1923-1995)

Interior con figuras (Indoor with Figures), 1954

Oil on canvas, 184 x 150,5 cm

1954. Third National and Provincial Competition. National Grand Prize

Once again, this artist recreates a family room indoors using green and red tones. He portrays Matilde Soler López, the artist's aunt, and two friends of his, one of them identified as Milagros Fitor. The protagonists have a lively conversation before a small pedestal table with sweets and muscat wine, typical from Alicante. In this conversation amongst elderly women, a gloomy room is shown, where inner worlds are housed. Soler manages to individualize every figure with a loose but defining brushstroke.

9. FRANCISCO ARIAS ÁLVAREZ (Madrid, 1911-1977)

Paisaje de Castilla (Landscape of Castile), 1952

Oil on canvas, 75 x 135 cm

1954. Third National and Provincial Competition. Second National Prize

This is one of the Castilian landscapes in which Arias reduces nature to the bare minimum, allowing him to display his colour skills in monochromatic ranges. Not leaving behind realism, this piece is close to abstractionism without defined shapes but hinted, approaching Pancho Cossío's aesthetics. This is a discreet and sober representation that confirms his singular perception of landscapes.



Cat. 10



Cat. 11

10. ÁLVARO DELGADO RAMOS (Madrid, 1922-2016)

Muchacho vestido de Pierrot, 1953

Óleo sobre lienzo, 93 x 73,5 cm

1954. III Concurso Nacional y Provincial. Tercer Premio Nacional

En esta obra, Delgado trata uno de sus temas predilectos, el estudio de la figura humana. Representa un niño ataviado como uno de los personajes de la comedia del arte italiana, el pierrot, con traje claro y brillante a juego con la gorguera. El artista centra la atención en la representación psicológica del personaje, tanto que el ademán melancólico del modelo traspasa el lienzo.

11. RICARDO MACARRÓN JAIME (Madrid, 1926-Riaza, Segovia, 2004)

Niña pensativa, 1954

Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm

1954. III Concurso Nacional y Provincial. Premio Dirección General de Bellas Artes

Macarrón consagra como su género predilecto el retrato. Se trata de una figura infantil sentada sobre una silla, con las manos cruzadas sobre el regazo. La falda en tonos claros centra la atención sobre un fondo oscuro en el que tan solo se distingue una chimenea. Su rostro revela una actitud abstraída que nos invita a especular sobre su mundo interior.

10. ÁLVARO DELGADO RAMOS (Madrid, 1922-2016)

Muchacho vestido de Pierrot (Boy Wearing a Pierrot Costume), 1953

Oil on canvas, 93 x 73,5 cm

1954. Third National and Provincial Competition. Third National Prize

In this painting, Delgado tackles one of his favourite topics, the study of a human figure. He depicts a boy dressed like an Italian comedy character, Pierrot, wearing a bright and light costume matching the ruff. The artist focuses on the psychological representation of the character, in such a way that the model's melancholic expression goes beyond the canvas.

11. RICARDO MACARRÓN JAIME (Madrid, 1926-Riaza, Segovia, 2004)

Niña pensativa (Thoughtful Child), 1954

Oil on canvas, 100 x 81 cm

1954. Third National and Provincial Competition. Directorate-General of Fine Arts Award

Macarrón established portrait as his favourite genre. This is a child figure sitting on a chair with her hands folded on her lap. Her light-coloured skirt draws attention against a dark background, where we can just see a fireplace. Her face shows an absorbed attitude that invites us to speculate about her inner world.



Cat. 12



Cat. 13

12. SALVADOR RODRÍGUEZ BRONCHÚ (Godella, València, 1913-1999)

Hornos de cal, ca. 1954
Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm
1954. III Concurso Nacional y Provincial. Accésit

Hornos de cal parte de una realidad íntima, que le lleva a sintetizar en pocas pinceladas su creación, huyendo de detalles triviales. Rodríguez Bronchú recrea una escena rural con las caleras en funcionamiento al fondo. Parte de sus paisajes tienen un trasfondo poético que se acentúa con los bordes desdibujados. En esta obra reduce la paleta cromática para recrear la atmósfera pesada producida por el tizne que sale de la chimenea.

13. JOSÉ PÉREZGIL (Caudete, Albacete, 1918- Alicante, 1998)

Almendros de Santa Faz, 1951
Óleo sobre lienzo, 156 x 110 cm
1954. III Concurso Nacional y Provincial. Primer Premio Provincial

Pérezgil desarrolla una estética propia con influencias vanguardistas. Esta composición representa un campo de almendros en flor, vislumbrando al fondo la característica cúpula azul del alicantino monasterio de la Santa Faz. Se observa la síntesis de luces y volúmenes además de la gama cromática de tonalidades delicadas. Experimenta con una pincelada suelta en el cielo y empastada en las flores de los almendros, mientras que el resto de la composición persiste una tendencia más académica.

12. SALVADOR RODRÍGUEZ BRONCHÚ (Godella, Valencia, 1913-1999)

Hornos de cal (Lime Kilns), ca.1954
Oil on canvas, 54 x 65 cm
1954. Third National and Provincial Competition. Secondary Award

Hornos de cal is within a personal reality, which leads him to synthesize his creation in a few brushstrokes, away from trivial details. Rodríguez Bronchú recreates a rural scene with the lime kilns working in the background. Part of his landscapes have a poetic backdrop, which is emphasized with blurred outlines. His colour palette is reduced in this work to depict the heavy atmosphere produced by the soot coming out of the chimney.

13. JOSÉ PÉREZGIL (Caudete, Albacete, 1918-Alicante, 1998)

Almendros de Santa Faz (Almond Trees of Santa Faz), 1951
Oil on canvas, 156 x 110 cm
1954. Third National and Provincial Competition. First Provincial Prize

Pérezgil develops a personal aesthetic with avant-garde influences. This composition represents a field of almond blossoms and in the background the distinctive blue dome of the Monastery of Santa Faz comes into view. We can see the synthesis of lights and volumes, as well as the range of soft colours. He experiments with the sky using a loose brushstroke and the impasto with the almond blossoms, whereas the rest of the composition shows a more academist style.



Cat. 14



Cat. 15



Cat. 16

14. VICENTE PASTOR CALPENA (Aspe, Alicante, 1918-Madrid, 1993)

Arquitectura del norte, 1953

Óleo sobre táblex, 53 x 70 cm

1954. III Concurso Nacional y Provincial. Segundo Premio Provincial

A través de sus pinturas, logra la armonía y belleza mediante una pincelada rápida e intensa. Artista polifacético a la hora de la elección de temas, entre sus predilectos se encuentran los jardines, paisajes, bodegones y vistas urbanas como esta. Dicha composición recrea la vista de una ciudad de Europa del Norte, posiblemente de los Países Bajos, con los peculiares edificios estrechos, coronados por un hastial triangular.

15. RICARDO MACARRÓN JAIME (Madrid, 1926-Riaza, Segovia, 2004)

Retrato de vieja, 1955

Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm

1955. IV Concurso Nacional y Provincial. Gran Premio Nacional

Esta obra de Macarrón es anterior a la etapa con la que hoy se le identifica. Su estilo se desarrolla utilizando las facciones alargadas para expresar la personalidad y el carácter de la retratada. El dibujo prevalece y confiere presencia a la figura central. Se representa a una anciana en actitud melancólica y expresión serena, acompañada de los utensilios de coser dando la sensación que hubiera pausado la acción para servir al artista como modelo.

16. AGUSTÍN REDONDELA AGOSTO (Madrid, 1922-2015)

Paisaje de pueblo, Chinchón, 1954

Óleo sobre lienzo, 82 x 101 cm

1955. IV Concurso Nacional y Provincial. Segundo Premio Nacional

Redondela representa en parte de sus obras escenas que nos acercan a zonas rurales, vislumbrando las características del paisaje español moderno, con una visión pura de este género tan recurrente en la época. El artista recrea uno de los sitios más representativos del pueblo madrileño de Chinchón, esquematizado y con un colorido que recuerda al movimiento expresionista, pero con una paleta más reducida en tonos apagados.

14. VICENTE PASTOR CALPENA (Aspe, Alicante, 1918-Madrid, 1993)

Arquitectura del norte (Northern Architecture), 1953

Oil on hardboard, 53 x 70 cm

1954. Third National and Provincial Competition. Second Provincial Prize

Through his paintings, he achieves harmony and beauty with a quick and intense brushstroke. Multifaceted artist when choosing the subject matters, among his favourite ones there are gardens, landscapes, still-lives and urban views like this one. This painting recreates the view of a city in Northern Europe, probably of The Netherlands, with their peculiar narrow buildings crowned by a gable end.

15. RICARDO MACARRÓN JAIME (Madrid, 1926-Riaza, Segovia, 2004)

Retrato de vieja (Portrait of an Old Woman), 1955

Oil on canvas, 116 x 89 cm

1955. Fourth National and Provincial Competition. National Grand Prize

This piece by Macarrón is previous to the stage he is identified with today. His style is developed by using elongated features to express the personality and character of the painted person. Drawing prevails and lends presence to the main figure. An old woman is depicted with a melancholic attitude and a serene expression. She appears with sewing tools and there is a feeling that she had stopped to pose for the artist.

16. AGUSTÍN REDONDELA AGOSTO (Madrid, 1922-2015)

Paisaje de pueblo, Chinchón (Town landscape, Chinchón), 1954

Oil on canvas, 82 x 101 cm

1955. Fourth National and Provincial Competition. Second National Prize

In some part of Redondela's works, rural scenes are depicted, which show the modern Spanish landscape features with a pure approach of this genre, so recurrent in that time. The artist recreates one of the most representative places of this town of Madrid, Chinchón, an schematic version with colours that reminds us of expressionism but with a more limited palette in muted shades.



Cat. 17



Cat. 18

17. MANUEL BAEZA GÓMEZ (Alicante, 1911-1986)

Muchacha con molinete, 1954
Óleo sobre lienzo, 95 x 66 cm
1955. IV Concurso Nacional y Provincial. Tercer Premio Nacional

Un gran sillón verde ocupa la totalidad del lienzo dejando al fondo una estancia de colores ocres. Sentada en él, una muchacha sostiene en sus manos un molinete. La expresión de la retratada transporta al espectador a un mundo sensible y melancólico. Al igual que en otras obras contemporáneas del autor, geometriza los rasgos de los personajes, como ocurre también en *Vendedores de aves*.

18. RAFAEL PENA GARCÍA (Sevilla, 1922- ¿?)

Niño de espaldas, 1952
Óleo sobre lienzo, 81 x 63,5 cm
1955. IV Concurso Nacional y Provincial. Premio Dirección General de Bellas Artes

De formación autodidacta, Rafael Pena representa a un niño de espaldas observando un pájaro enjaulado, posiblemente un gavilán, en una disposición que refuerza el ambiente enigmático de la obra. Emplea una pincelada gruesa y suelta, aunque con delineado de trazos negros como se ve reflejado en el sencillo bodegón que cierra la composición por el lado derecho.

17. MANUEL BAEZA GÓMEZ (Alicante, 1911-1986)

Muchacha con molinete (Girl with a Pinwheel), 1954
Oil on canvas, 95 x 66 cm
1955. Fourth National and Provincial Competition. Third National Prize

A big armchair fills the whole canvas and a living room in ochre tones is glimpsed in the background. A young girl is sitting on the armchair holding a pinwheel. This girl's expression transports the viewer to a sensitive and gloomy world. As the author does in other contemporary pieces, he provides geometrical features to the characters, as with *Vendedores de aves* (Bird Sellers).

18. RAFAEL PENA GARCÍA (Seville, 1922- ?)

Niño de espaldas (Child with Back Turned), 1952
Oil on canvas, 81 x 63,5 cm
1955. Fourth National and Provincial Competition. Directorate-General of Fine Arts Award

Being a self-taught artist, Rafael Pena depicts a child with his back turned watching a bird in a cage, probably a sparrow hawk, and the layout reinforces the enigmatic atmosphere of the painting. He uses a thick and loose brushstroke, although outlined with black lines as one can see in the simple still life placed on the right side of the composition.



Cat. 19



Cat. 20

19. ANDRÉS CONEJO MERINO (Madrid, 1914-1992)

Máscaras italianas, 1955

Óleo sobre lienzo, 134 x 86 cm

1955. IV Concurso Nacional y Provincial. Premio Extraordinario de la Diputación de Alicante

Este lienzo forma parte de una serie de pinturas en las que Andrés Conejo representa a arlequines. La composición recuerda a la etapa rosa de Picasso en la cual este universo es protagonista. Un arlequín, una bailarina y un personaje del mundo circense posan como un grupo cerrado, sobre un fondo de tonalidades vibrantes que realza el contraste cromático con la vestimenta de los protagonistas.

20. JOSÉ BEULAS RECASENS (Sales de Llierca, Gerona, 1921-Huesca, 2017)

Paisaje oscense, 1954

Óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm

1955. IV Concurso Nacional y Provincial. Premio Extraordinario de la Diputación de Alicante

Al igual que muchos de los artistas coetáneos, el paisaje es el género predilecto de Beulas. En este caso representa una vista de su tierra natal, donde la tierra, con pinceladas empastadas, se entremezcla con el cielo, desdibujando la línea del horizonte. Los tonos tierra y los árboles deshojados acentúan el dramatismo de la obra que nos acerca al mundo interior del artista, como bien justificó el crítico Rafael Santos Torroella "un sentimiento cósmico del espacio que es justamente lo que ha renovado las posibilidades de dicho género".

19. ANDRÉS CONEJO MERINO (Madrid, 1914-1992)

Máscaras italianas (Italian Masks), 1955

Oil on canvas, 134 x 86 cm

1955. Fourth National and Provincial Competition. Alicante Provincial Council Extraordinary Award

This painting is part of a series where Andrés Conejo depicts harlequins. This composition has similarities to that of Picasso's Rose Period, in which this universe is the protagonist. A harlequin, a ballerina and a circus performer pose like a closed group over a bright colourful background that highlights the colour contrast with the protagonists' apparel.

20. JOSÉ BEULAS RECASENS (Sales de Llierca, Gerona, 1921-Huesca, 2017)

Paisaje oscense (Landscape of Huesca), 1954

Oil on canvas, 80 x 100 cm

1955. Fourth National and Provincial Competition. Alicante Provincial Council Extraordinary Award

Like many contemporary artists, landscape is the favourite genre of Beulas. In this case, he depicts a view of his home town, where ground and sky are intermingled with the use of impasto, blurring the outlines of the horizon. Drama in this work is accentuated by earth colours and leafless trees, which brings us closer to the artist's inner world, as the critic Rafael Santos Torroella perfectly explained 'a cosmic feeling of the space that allowed to renew the possibilities of this genre.'



Cat. 21



Cat. 22

21. RAMÓN CASTAÑER SEGURA (Alcoy, Alicante, 1929-Madrid, 2011)

Paisaje de pueblo, Alcoy, ca. 1955
Óleo sobre lienzo, 81 x 115,50 cm
1955. IV Concurso Nacional y Provincial. Primer Premio Provincial

Castañer, al igual que muchos de los artistas coetáneos, recibe influencias de las vanguardias artísticas del momento. La obra representa una vista de su ciudad natal, Alcoy, posiblemente el barranco del Cint, siguiendo una estética expresionista utiliza una gama cromática de colores intensos y puros. El delineado negro define las formas y aporta una visión subjetiva del paisaje. Esta composición, como muchas obras expresionistas, traslada al espectador a un mundo donde el pesimismo está presente.

22. MILAGROS LAMBERT (Jávea, Alicante, 1931)

Niña, ca. 1955
Óleo sobre lienzo, 73 x 60,5 cm
1955. IV Concurso Nacional y Provincial. Segundo Premio Provincial

La obra de Lambert aborda la figuración a partir de una estética muy personal y poética. Sus pinturas de formas planas, colores vivos y contornos trazados con líneas gruesas recuerdan a la etapa fauvista del pintor francés Raoul Dufy. Este retrato dominado por el color rojo, representa a una niña rubia llamada Cecilia Drouin.

21. RAMÓN CASTAÑER SEGURA (Alcoy, Alicante, 1929-Madrid, 2011)

Paisaje de pueblo, Alcoy (Town Landscape, Alcoy), ca. 1955
Oil on canvas, 81 x 115,50 cm
1955. Fourth National and Provincial Competition. First Provincial Prize

Castañer, just like many contemporary artists, is influenced by the avant-garde art movements at that time. This piece represents a view of his home town, Alcoy, likely a cliff called Barranco del Cint, following an expressionist aesthetic he uses a wide range of intense and pure colours. The black outline defines the shapes and gives a subjective approach to the landscape. This composition, like many expressionist works, transports the viewer to a world where pessimism is present.

22. MILAGROS LAMBERT (Jávea, Alicante, 1931)

Niña (Young Girl), ca. 1955
Oil on canvas, 73 x 60,5 cm
1955. Fourth National and Provincial Competition. Second Provincial Prize

Lambert's work tackles figures from a very personal and poetic aesthetic. Her paintings of flat shapes, vivid colours and thick line contours remind us of the fauvist period of the French painter Raoul Dufy. This portrait, where red colour stands out, represents a blond child called Cecilia Drouin.



Cat. 23



Cat. 24

23. JOSÉ PÉREZGIL (Caudete, Albacete, 1918- Alicante, 1998)

Carrizos de las salinas, 1956

Óleo sobre lienzo, 75,5 x 112 cm

1956. V Concurso Nacional y Provincial. Gran Premio Nacional

Sobre el lienzo, Pérezgil refleja un paisaje autóctono cercano a Santa Pola, en el que unas balsas de agua estancada y cañas enmarcan la composición. El cielo, de apariencia tormentosa domina la parte superior. Al fondo de la composición se distingue una población de edificaciones bajas. El artista crea una síntesis de luces y volúmenes que se perfeccionan con la sencillez y el ritmo de la obra.

24. JESÚS MOLINA GARCÍA DE ARIAS (Cerecinos de Campos, Zamora, 1903-Madrid, 1968)

Gitanos, 1956

Óleo sobre lienzo, 120 x 95 cm

1956. V Concurso Nacional y Provincial. Segundo Premio Nacional

Molina fue un buen conocedor del dibujo y el color, como se observa en esta composición. Entre sus obras destacan los retratos y bodegones y también las escenas populares como esta que representa a un humilde grupo familiar. En ella nos transporta a un mundo lleno de melancolía y sufrimiento, por la expresión en los rostros de los protagonistas.

23. JOSÉ PÉREZGIL (Caudete, Albacete, 1918-Alicante, 1998)

Carrizos de las Salinas (Reed Grass in the Salines), 1956

Oil on canvas, 75,5 x 112 cm

1956. Fifth National and Provincial Competition. National Grand Prize

On the canvas, Pérezgil depicts a native landscape close to Santa Pola, where some stagnant ponds and reeds delineate the composition. A stormy-looking sky dominates the scene. In the background of the painting a town of low buildings is discerned. The artist creates a combination of lights and volumes that become perfect thanks to the simplicity and pace of the work.

24. JESÚS MOLINA GARCÍA DE ARIAS (Cerecinos de Campos, Zamora, 1903-Madrid, 1968)

Gitanos (Gypsies), 1956

Oil on canvas, 120 x 95 cm

1956. Fifth National and Provincial Competition. Second National Prize

Molina was a great expert on drawing and colour, as one can see in this painting. Among his works we can highlight portraits, still lifes and some popular scenes like this one, which represents a humble family. This piece transports us to a world full of melancholy and suffering, due to the expression on the protagonists' faces.



Cat. 25



Cat. 26

25. JOAQUÍN MICHAVILA ASENSI (Alcora, Castellón de la Plana, 1926- Albalat de Tarongers, València, 2016)

Circo de suburbio, 1956

Óleo sobre lienzo, 84,5 x 100,5 cm

1956. V Concurso Nacional y Provincial. Tercer Premio Nacional

Conocido por su pintura abstracta, esta obra temprana de Michavila sigue la corriente figurativa, captando la realidad dentro de una composición estructurada. El centro del lienzo lo protagoniza la carpa de un circo ambulante, acompañado por edificios que enmarcan la composición. Estos están esbozados con una pincelada gruesa que hace que casi no se distingan entre ellos. El autor emplea una gama cromática reducida pero que destaca por su armonía.

26. ANDRÉS CONEJO MERINO (Madrid,1914-1992)

Cloti sentada, 1946

Óleo sobre lienzo, 99 x 81,2 cm

1956. V Concurso Nacional y Provincial. Premio Dirección General de Bellas Artes

Esta obra de Andrés Conejo representa a su mujer Clotilde retratada sobre fondo neutro, con un vestido a cuadros en tonalidades grises y ocre. Tiene las manos apoyadas delicadamente sobre las piernas y su cabello parece moverse al viento, aunque presenta una pose estática. El artista particulariza mediante su dominio del dibujo a su modelo, en este retrato sensible y de delineado expresivo.

25. JOAQUÍN MICHAVILA ASENSI (Alcora, Castellón de la Plana, 1926-Albalat de Tarongers, Valencia, 2016)

Circo de suburbia (Suburban Circus), 1956

Oil on canvas, 84,5 x 100,5 cm

1956. Fifth National and Provincial Competition. Third National Prize

Famous for his abstract painting, this early piece of Michavila is part of the figurative movement, capturing reality within a structured composition. In the middle of the canvas a big top of a travelling circus is observed, together with buildings that delineate the composition. These are outlined with a thick brushstroke that makes them almost impossible to distinguish from one another. The author employs a reduced range of colours but he does so in a harmonious manner.

26. ANDRÉS CONEJO MERINO (Madrid, 1914-1992)

Cloti sentada (Seated Cloti), 1946

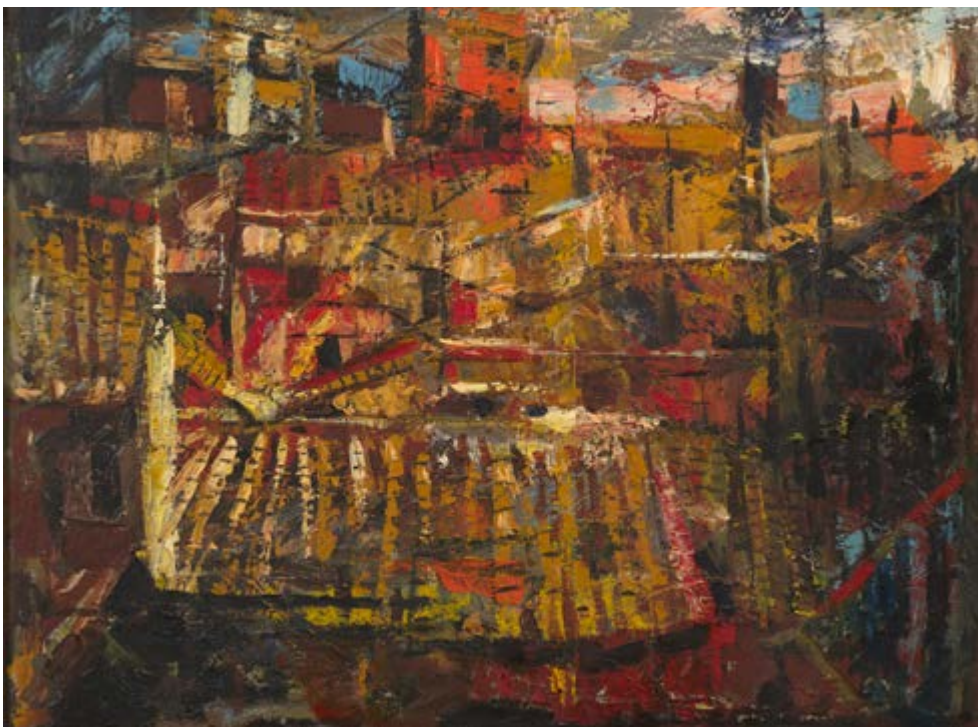
Oil on canvas, 99 x 81,2 cm 1956.

Fifth National and Provincial Competition. Directorate-General of Fine Arts Award

In this piece, Andrés Conejo depicts his wife Clotilde over a neutral background, wearing a checked dress in grey and ochre shades. She is delicately resting her hands on her lap and her hair looks like it is flying in the air, although she is static. The artist singles his model out through his mastery of drawing in this sensitive portrait with an expressive outline.



Cat. 27



Cat. 28

27. RAFAEL FERNÁNDEZ MARTÍNEZ (Cúllar, Granada, 1921-Dénia, Alicante, 2007)

Feria, 1952

Óleo sobre lienzo, 100 x 140 cm

1956. V Concurso Nacional y Provincial. Primer Premio Provincial

Rafael Fernández pinta una escena posiblemente desarrollada en la Alameda de València en época navideña. Un cielo azul con nubes enmarca un paseo salpicado de árboles, entre los cuales se vislumbran las casetas, la noria y algunas figuras paseando. Los colores son vibrantes y apasionados, realizados con densos empastes que confieren a la obra volumen y presencia. La composición respira mediante los espacios vacíos, equilibrándola así con el ajetreo visual de la zona festiva.

28. JUAN SOLER BLASCO (Gandía, València, 1920-Jávea, Alicante, 1984)

Tejados, ca. 1956

Óleo sobre lienzo, 65 x 80 cm

1956. V Concurso Nacional y Provincial. Segundo Premio Provincial

Este paisaje de Soler Blasco recoge las influencias de sus años en París, donde adopta el uso expresivo del color y la pincelada suelta. Representa una vista de numerosos tejados, en la cual es difícil discernir las delimitaciones entre unos y otros, otorgando al lienzo una apariencia cercana a la abstracción. Tonos ocres y rojos empastados difuminan las formas y los delineados en negro refuerzan la sensación de composición geométrica.

27. RAFAEL FERNÁNDEZ MARTÍNEZ (Cúllar, Granada, 1921-Dénia, Alicante, 2007)

Feria (Fair), 1952

Oil on canvas, 100 x 140 cm

1956. Fifth National and Provincial Competition. First Provincial Prize

Rafael Fernández paints a scene possibly developed in Alameda de Valencia at Christmas. A cloudy blue sky delineates a path sprinkled with trees and between them several stands, a wheel and some walking figures can be seen. The colours are thrilling and vibrant and he uses a dense impasto, which gives volume and presence to the work. This painting breathes through empty spaces, achieving a balance between them and the visual hustle of the festive area.

28. JUAN SOLER BLASCO (Gandía, Valencia, 1920-Jávea, Alicante, 1984)

Tejados (Roofs), ca. 1956

Oil on canvas, 65 x 80 cm

1956. Fifth National and Provincial Competition. Second Provincial Prize

This landscape by Soler Blasco reflects the influence he received while living in Paris, where he adopts an expressive use of colour and loose brushstroke. A view of numerous roofs is depicted, in which it is difficult to distinguish the delimitations between them, lending the painting an appearance close to abstraction. Dense red and ochre colours soften the shapes and the black lines reinforce the feeling of geometric composition.



Cat. 29



Cat. 30

29. PEDRO BUENO VILLAREJO (Villa del Río, Córdoba, 1910-Madrid, 1993)

Muchacha cosiendo, 1958

Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm

1957. VI Concurso Nacional y Provincial. Gran Premio Nacional

La figura de una niña cosiendo ocupa la totalidad de la composición. Su estilo sigue la base de la pintura tradicional española del siglo XVII, con un preciso dibujo que otorga expresividad al rostro y las manos. Quedan menos definidas otras zonas como el vestido o la tela que está cosiendo, con pinceladas más sueltas que utilizan las variaciones de color para construir los volúmenes.

30. SALVADOR RODRÍGUEZ BRONCHÚ (València, 1913-1999)

Calle de la Puñalería, 1957

Óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm

1957. VI Concurso Nacional y Provincial. Segundo Premio Nacional

Rodríguez Bronchú captura en esta vista urbana una estampa del antiguo entramado de València. Bajo un cielo gris aparece representado el remate del campanario de la Catedral, conocido como el "Micalet". Los edificios enmascaran el cuerpo de la catedral y despliegan el alarde técnico del artista, que, con pocas pinceladas y detalles preciosistas, recrea las calles de la capital del Turia tras la lluvia, con sensibilidad poética y aire melancólico.

29. PEDRO BUENO VILLAREJO (Villa del Río, Córdoba, 1910-Madrid, 1993)

Muchacha cosiendo (Young Woman Sewing), 1958

Oil on canvas, 81 x 65 cm

1957. Sixth National and Provincial Competition. Grand National Prize

The figure of a young girl sewing takes up the entire composition. His style follows the outline of the traditional Spanish painting from the 17th century, with an accurate drawing that gives expressiveness to her face and hands. Other areas are less defined, like her dress or the fabric she is sewing, with looser brushstrokes and using colour variations to form volumes.

30. SALVADOR RODRÍGUEZ BRONCHÚ (Valencia, 1913-1999)

Calle de la Puñalería (Puñalería Street), 1957

Oil on canvas, 80 x 100 cm

1957. Sixth National and Provincial Competition. Second National Prize

Rodríguez Bronchú captures an image of the old network of Valencia streets in this urban view. Under a grey sky, the top of the cathedral bell tower known as 'Micalet' is depicted. The buildings cover the cathedral body and reveal the technical expertise of the artist, who recreates the streets of the capital of the river Turia after rain with just a few brushstrokes and precious details and with a poetic sensitivity and a melancholic atmosphere.



Cat. 31



Cat. 32



Cat. 33

31. MENCHU GAL (Irún, Guipúzcoa, 1919- San Sebastián, 2008)

Paisaje, 1957

Óleo sobre lienzo, 66 x 82 cm

1957. VI Concurso Nacional y Provincial. Tercer Premio Nacional

Conocida es su segunda etapa por los lienzos de género paisajístico, a través de los cuales se comprende su evolución artística. De sus años de formación en París, Gal trasluce la influencia cubista en la disposición de los edificios a modo de bloques de color, aunque se aleja de esta tendencia en las colinas del fondo, que apelan a una interpretación más personal y evocadora de las formas y colores del paisaje.

32. JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN (Barcelona, 1931-2005)

Girasoles, 1957

Óleo sobre lienzo, 130,5 X 162 cm

1957. VI Concurso Nacional y Provincial. Premio Dirección General de Bellas Artes

Este lienzo se enmarca dentro del expresionismo gestual que caracteriza las primeras obras de Hernández Pijuan, en las que el color y las formas son tratadas con misticismo. Sobre un fondo en dos secciones, construido con pinceladas geométricas, se disponen los elementos descontextualizados, sin referencias de perspectiva. A la derecha, el grupo de girasoles identificativo de la obra, que sigue los cánones de la figuración geométrica.

33. VICENTE PASTOR CALPENA (Aspe, Alicante, 1918-Madrid, 1993)

Mercado de Pedraza, 1957

Acuarela sobre papel, 54 x 75 cm

1957. VI Concurso Nacional y Provincial. Primer Premio Provincial

Pastor Calpena destaca en su trayectoria por acuarelas como esta, en la que se puede observar un día de mercado en la plaza del pueblo, desde la misma perspectiva que tendría un viandante. Con un gran dominio del color, construye edificios, figuras y objetos impregnados de luz. En sus numerosas escenas cotidianas de pueblos castellanos, logra la armonía y belleza de la composición a través de una pincelada delicada pero suelta.

31. MENCHU GAL (Irún, Guipúzcoa, 1919-San Sebastián, 2008)

Paisaje (Landscape), 1957

Oil on canvas, 66 x 82 cm

1957. Sixth National and Provincial Competition. Third National Prize

Her second stage is known for her landscape paintings, whereby we understand her art evolution. From her training years in Paris, Gal let us see her cubist influence in the buildings layout like they were colour blocks, although she does not follow this movement with the hills in the background, which have a more personal and dreamy approach of the landscape shapes and colours.

32. JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN (Barcelona, 1931-2005)

Girasoles (Sunflowers), 1957

Oil on canvas, 130,5 X 162 cm

1957. Sixth National and Provincial Competition. Directorate-General of Fine Arts Award

This canvas is included within gestural expressionism that characterize the first works of Hernández Pijuan, in which colour and shapes are treated with mysticism. Over a background split into two sections, made by geometric brushstrokes, the decontextualized elements are arranged without a perspective reference. To the right, we can see a group of sunflowers that identify the painting, which follows the geometric figuration standards.

33. VICENTE PASTOR CALPENA (Aspe, Alicante, 1918-Madrid, 1993)

Mercado de Pedraza (Market of Pedraza), 1957

Watercolour on paper, 54 x 75 cm

1957. Sixth National and Provincial Competition. First Provincial Prize

Pastor Calpena is famous for his watercolour paintings like this one, where we can observe a day in the market of the town square, from the same perspective a passer-by would have. He creates buildings, figures and objects bathed in light with a great colour proficiency. In his numerous everyday scenes of Castilian villages, he conveys harmony and beauty in the composition through a delicate but loose brushstroke.



Cat. 34



Cat. 35

34. MILAGROS LAMBERT (Jávea, Alicante, 1931)

Toros en Jávea, 1957

Óleo sobre lienzo, 85,5 x 100 cm

1957. VI Concurso Nacional y Provincial. Segundo Premio Provincial

Esta obra se plantea con un gran sentido del ritmo y la composición, identificativos del estilo de Lambert. La escena se compone de un espacio central salpicado de figuras, cerrado a ambos lados por bloques de edificios geometrizados que se mimetizan con los espectadores del evento. Esta festividad popular en Jávea, su localidad natal, se ubica junto al mar, como nos indican los coloridos barcos de vela al fondo, ante un cielo de colores vibrantes.

35. SALVADOR OCTAVIO VICENT CORTINA (València, 1914-1999)

Desnudo, 1957

Bronce, 92 x 32 x 20,5 cm

1957. VI Concurso Nacional y Provincial. Salón de Escultura Mediterránea. Primer Premio

El escultor valenciano realiza este desnudo bien avanzada su carrera artística, un momento en el que sus obras ya han sido galardonadas y decoran espacios públicos. Se trata de un fundido en bronce, que representa una mujer de cuerpo entero con un ligero contraposto en las caderas. Tiene los brazos arqueados sobre la cabeza, como si fuera una bailarina. Las líneas son simples y elegantes, exaltando la belleza del cuerpo desnudo con sencillez.

34. MILAGROS LAMBERT (Jávea, Alicante, 1931)

Toros en Jávea (Bulls in Jávea), 1957

Oil on canvas, 85,5 x 100 cm

1957. Sixth National and Provincial Competition. Second Provincial Prize

This work is made with a great sense of rhythm and composition, typical of Lambert's style. The scene is composed of a central space sprinkled with figures and concluded at both sides by blocks of geometric buildings, which fuse with the spectators. This popular festivity in Jávea, her home town, is located by the sea, as the colourful sailing boats in the background indicate, under a sky full of vibrant colours.

35. SALVADOR OCTAVIO VICENT CORTINA (Valencia, 1914-1999)

Desnudo (Nude), 1957

Bronze, 92 x 32 x 20,5 cm

1957. Sixth National and Provincial Competition. First Mediterranean Sculpture Salon. First Prize

The Valencian sculptor made this nude at a late stage of his artistic career, when his works had already been awarded and exhibited in public spaces. This is a sculpture in cast bronze that represents a full-length woman body with a slight hip contraposto. She arches her arms over her head, like a ballerina. Lines are simple and elegant, which plainly intensifies the beauty of the naked body.



Cat. 36



Cat. 37

36. JOSÉ GUTIÉRREZ CARBONELL (Alicante, 1924- 2002)

Homenaje a Miguel Hernández, 1957

Piedra, 66 x 40 x 33 cm

1957. VI Concurso Nacional y Provincial. I Salón de Escultura Mediterránea. Segundo Premio

El autor homenajea al poeta oriolano Miguel Hernández. Se distinguen dos cabezas con los brazos enlazados, por un lado, una mujer con una rama de laurel, por el otro el poeta fallecido. Gutiérrez Carbonell simboliza con esta escultura la muerte del poeta. Desde 1978 ornamenta los jardines del Palacio de la Diputación de Alicante.

37. PANCHO COSSÍO (San Diego de los Baños, Cuba, 1894-Alicante, 1970)

Flojero, 1959

Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm

1959. VII Concurso Nacional y Provincial. Gran Premio Nacional

Este bodegón de Cossío forma parte de sus producciones de este género que se intensifican en los años cincuenta. Configurado con tonos tierra, sobre una mesa desarrolla una naturaleza muerta, compuesta por un jarrón con flores y diversas frutas. Las formas son indefinidas por la ausencia de contornos y la perspectiva apenas existe, estas características les otorgan levedad a los objetos y dotan a la composición de un vanguardismo cercano a la abstracción.

36. JOSÉ GUTIÉRREZ CARBONELL (Alicante, 1924-2002)

Homenaje a Miguel Hernández (Miguel Hernández Tribute), 1957

Stone, 66 x 40 x 33 cm

1957. Sixth National and Provincial Competition. First Mediterranean Sculpture Salon. Second Prize

The author pays tribute to the poet native of Orihuela, Miguel Hernández. There are two heads with their arms intertwined. On the one hand, there is a woman with a laurel branch, and, on the other hand, we have the deceased poet. Gutiérrez Carbonell symbolizes the death of the poet with this sculpture. Since 1978 the sculpture adorns the gardens of the Palace of Alicante Provincial Council.

37. PANCHO COSSÍO (San Diego de los Baños, Cuba, 1894-Alicante, 1970)

Flojero (Vase), 1959

Oil on canvas, 73 x 60 cm

1959. Seventh National and Provincial Competition. Grand National Prize

This still life by Cossío is part of his productions within this genre that became more frequent in the 1950s. Shaped in earth tones, he develops a still life on a table composed of a vase with flowers and different kinds of fruit. Shapes are undefined due to the lack of outlines and perspective is almost absent. These features give lightness to the objects and provides this composition with an avant-garde style close to abstraction.



Cat. 38



Cat. 39



Cat. 40

38. JOAQUÍN MICHAVILA ASENSI (Alcora, Castellón de la Plana, 1926-Albalat de Tarongers, València, 2016)

Astilleros, 1958

Óleo sobre lienzo, 79 x 145 cm

1959. VII Concurso Nacional y Provincial. Segundo Premio Nacional

Michavila pinta este paisaje en una etapa de su carrera en la que se acerca al constructivismo. Se puede ver esta influencia en la geometrización de los elementos del astillero, tanto en los edificios como en el barco. Se apoya en fondos neutros para resaltar las figuras centrales de la composición. En años posteriores, llevará este estilo hacia una paleta cromática más viva, dando como resultado sus obras más reconocibles.

39. JUAN GUILLERMO RODRÍGUEZ BÁEZ (Las Palmas de Gran Canaria, 1916-Madrid, 1968)

La Melgosa, Cuenca, 1956

Óleo sobre lienzo, 70 x 100,5 cm

1959. VII Concurso Nacional y Provincial. Segundo Premio Nacional

En este lienzo, el artista pinta la localidad conqueñense de La Melgosa en una etapa artística en la que la temática campestre ocupa el protagonismo de sus obras. Recrea el paisaje castellano, en el que se yuxtaponen los tejados y casas a los campos de formas geométricas, todos ellos delineados de negro, reforzando la sensación de continuidad. La paleta de colores refuerza el paralelismo entre la zona urbana y los terrenos de cultivo.

40. MANUEL BAEZA GÓMEZ (Alicante, 1911-1986)

Vendedores de aves, 1952-1954

Óleo sobre lienzo, 100,5 x 81,5 cm

1959. VII Concurso Nacional y Provincial. Premio Dirección General de Bellas Artes

La producción de Baeza se centra en retratos, naturalezas muertas y paisajes. Son característicos del autor los rostros geometrizados como los de estos protagonistas que revelan sentimientos de melancolía, envueltos por la jaula en la que exponen las aves. Los colores abandonan el realismo adentrándose en movimientos vanguardistas como el expresionismo, ya que son empleados para transmitir las emociones de los personajes.

38. JOAQUÍN MICHAVILA ASENSI (Alcora, Castellón de la Plana, 1926-Albalat de Tarongers, Valencia, 2016)

Astilleros (Shipyards), 1958

Oil on canvas, 79 x 145 cm

1959. Seventh National and Provincial Competition. Second National Prize

Michavila paints this landscape during a period of his career when he becomes close to constructivism. Geometric abstraction can be appreciated in the shipyard components, both in the buildings and the ship. He uses neutral backgrounds to highlight the main figures in the composition. In the years thereafter, he would lead his style to a more colourful palette producing then his most recognizable works.

39. JUAN GUILLERMO RODRÍGUEZ BÁEZ (Las Palmas de Gran Canaria, 1916-Madrid, 1968)

La Melgosa, Cuenca, 1956

Oil on canvas, 70 x 100,5 cm

1959. Seventh National and Provincial Competition. Second National Prize

In this canvas, the artist paints La Melgosa, a region of Cuenca. This is part of an art period when the rural scene is the protagonist of his works. He recreates the Castilian landscape, where roofs and houses are juxtaposed on the geometric-shaped fields, all of them outlined in black, emphasizing that feeling of continuity. The range of colours highlights the parallelism between the urban area and the croplands.

40. MANUEL BAEZA GÓMEZ (Alicante, 1911-1986)

Vendedores de aves (Bird Sellers), 1952-1954

Oil on canvas, 100,5 x 81,5 cm

1959. Seventh National and Provincial Competition. Directorate-General of Fine Arts Award

Baeza's work is focused on portraits, still lifes and landscapes. Geometric faces are typical of the author, like those of the protagonists that show melancholic feelings, which are mixed up with the cage where they exhibit their birds. Colours abandon realism when moving towards avant-garde movements like expressionism, as they are used to convey the characters' emotions.



Cat. 41



Cat. 42



Cat. 43

41. JUAN LLORET TORREGROSA (Alicante, 1899-1959)

Tranquilidad en el puerto, 1958

Óleo sobre lienzo, 95 x 199 cm

1959. VII Concurso Nacional y Provincial. Primer Premio Provincial

Esta obra de Lloret forma parte de un periodo en el que somete las formas a una intensa expresividad mediante el color. Las nuevas exigencias estilísticas de los años cincuenta impulsan el cambio. Esta marina destaca por la fuerza de los contrastes cromáticos y los contornos desdibujados, así como la diferencia lumínica entre el fondo de las casas, que recuerdan a las casas tradicionales pesqueras, y las embarcaciones negras en primer término.

42. LUIS BORDERA GONZÁLVIZ (Alicante, 1928-2011)

Rincón del Segura, 1959

Óleo sobre lienzo, 57 x 75 cm

1959. VII Concurso Nacional y Provincial. Segundo Premio Provincial

Bordera pinta multitud de paisajes en su trayectoria, especialmente marinas y campos alicantinos. En este caso, representa un recodo del río Segura repleto de vegetación y agua, a excepción de una tímida construcción que llama la atención por el tejado. Con una pincelada muy suelta y formas indefinidas, la gama cromática de verdes y azules invade todo el lienzo, incluso el reflejo del bosque en el caudal del río.

43. ÁLVARO DELGADO RAMOS (Madrid, 1922-2016)

Bodegón, 1960

Óleo sobre lienzo, 116,5 x 86,5 cm

1960. VIII Concurso Nacional y Provincial. Gran Premio Nacional

Delgado pinta este bodegón después de sus años en París y su contacto con las vanguardias artísticas. El tratamiento geométrico de las formas y el estilo de construcción de la naturaleza muerta y la mesa sobre la que se dispone, recogen una indudable influencia del cubismo sintético de artistas como Braque. Sobre el fondo neutro, contrasta el colorido de las flores, el jarrón y el blanco de la tela.

41. JUAN LLORET TORREGROSA (Alicante, 1899-1959)

Tranquilidad en el puerto (Calmness in the Port), 1958

Oil on canvas, 95 x 199 cm

1959. Seventh National and Provincial Competition. First Provincial Prize

This work by Lloret is part of a period when he treated shapes with an intense expressiveness through colour. The new stylistic demands of the 50s drove change. This seascape stands out for the strong chromatic contrasts and the blurred outlines, as well as the difference in light between the houses in the background, which remind us of the traditional fishing houses, and the black boats in the foreground.

42. LUIS BORDERA GONZÁLVIZ (Alicante, 1928-2011)

Rincón del Segura, 1959

Oil on canvas, 57 x 75 cm

1959. Seventh National and Provincial Competition. Second Provincial Prize

Bordera painted many landscapes throughout his career, especially seascapes and fields of Alicante. In this case, he depicts a curve in the Segura River, covered with vegetation and water, except for a faint construction that is noteworthy for its roof. With a very loose brushstroke and undefined shapes, the blue and green colour range covers the entire canvas, even the reflection of the forest in the river.

43. ÁLVARO DELGADO RAMOS (Madrid, 1922-2016)

Bodegón (Still Life), 1960

Oil on canvas, 116,5 x 86,5 cm

1960. Eighth National and Provincial Competition. Grand National Prize

Delgado paints this still life after spending some years in Paris and being in contact with the artistic avant-gardes. The geometrical treatment of shapes and the style used in the still life arrangement, including the table where everything is set up, has an obvious synthetic cubism influence of artists like Braque. The colour of the flowers, the vase and the white cloth contrasts with the neutral background.



Cat. 44



Cat. 45



Cat. 46

44. JUAN BAUTISTA PORCAR RIPOLLÉS (Castellón de la Plana, 1889-1974)

Chatarra, 1960

Óleo sobre lienzo, 94 x 159 cm

1960. VIII Concurso Nacional y Provincial. Segundo Premio Nacional

Se consagra como pintor experimentando con el término que él mismo acuña como “perspectiva abierta”, la cual sitúa al espectador dentro de la obra, ubicando el punto de vista a la altura de los ojos. Sus obras son de temática variada, aunque se centra en paisajes que destacan por su luz y su amplio horizonte. El título hace referencia a la escena de la derecha, configurada mediante una pincelada suelta y delineados oscuros, donde los trabajadores clasifican la chatarra.

45. JULIÁN GRAU SANTOS (Canfranc, Huesca, 1937)

La trilla, 1960

Óleo sobre lienzo, 100 x 200 cm

1960. VIII Concurso Nacional y Provincial. Tercer Premio Nacional

Grau Santos muestra en este lienzo una escena campesina en la que los trabajadores preparan la trilla. Cabe resaltar el empleo del color; el amarillo intenso de la paja contrasta con el azul del cielo. Al fondo, y de forma desdibujada, se intuye la fábrica para la preparación del producto tras el trillado. Las figuras, delineadas en granate, acentúan el protagonismo de la escena. Con los años, el artista difuminará más los contornos y las pinceladas, centrándose en el género paisajístico.

46. ANTONIO GUIJARRO GUTIÉRREZ (Villarubia de los Ojos, Ciudad Real, 1923-Madrid, 2011)

Composición (aves y peces), 1960

Óleo sobre lienzo, 108 x 112,5 cm

1960. VIII Concurso Nacional y Provincial. Premio Dirección General de Bellas Artes

Esta composición de Guijarro se encuentra a medio camino entre la figuración y la abstracción, pues se pueden reconocer las figuras de los peces y aves. En cambio, el fondo se compone de secciones delineadas en negro, con texturas diferentes en cada una, además de un fuerte contraste con el cielo del amanecer en rojo. Este colorido expresivo recoge las influencias postimpresionistas de artistas como Matisse o Gauguin.

44. JUAN BAUTISTA PORCAR RIPOLLÉS (Castellón de la Plana, 1889-1974)

Chatarra (Scrap), 1960

Oil on canvas, 94 x 159 cm

1960. Eighth National and Provincial Competition. Second National Prize

He was established as a successful painter with a term that he coined as ‘broad perspective’, which puts the viewer inside the painting by placing the point of view at eye level. His works have a wide range of subjects, although he especially focuses his attention on landscapes that stand out for their light and broad horizon. The painting’s title refers to the scene on the right, created by a loose brushstroke and dark outlines, where the workers classify scrap.

45. JULIÁN GRAU SANTOS (Canfranc, Huesca, 1937)

La trilla (The Threshing), 1960

Oil on canvas, 100 x 200 cm

1960. Eighth National and Provincial Competition. Third National Prize

Grau Santos shows on this canvas a rural scene where the labourers prepare the threshing. The colour use is noteworthy: the deep yellow straw contrasts with the blue sky. In the background, and in a blurry way, the factory for the product processing after the threshing can be intuited. The figures, outlined in maroon, accentuate the relevance of the scene. Over the years, the artist softened lines and brushstrokes more, focusing on the landscape genre.

46. ANTONIO GUIJARRO GUTIÉRREZ (Villarubia de los Ojos, Ciudad Real, 1923-Madrid, 2011)

Composición (aves y peces) (Composition (birds and fish)), 1960

Oil on canvas, 108 x 112,5 cm

1960. Eighth National and Provincial Competition. Directorate-General of Fine Arts Award

This composition by Guijarro is halfway between figurative and abstract art, as fish and birds shapes can be recognized. However, the background is composed of black outlined sections, with different textures on each of them, as well as a strong contrast with the red sunrise of the sky. These expressive colours are influenced by post-impressionist artists like Matisse or Gauguin.



Cat. 47



Cat. 48

47. ENRIQUE LLEDÓ TEROL (Mutxamel, Alicante, 1923-
Alicante, 2013)

Cristal, 1957

Óleo sobre lienzo, 78,5 x 118 cm

1960. VIII Concurso Nacional y Provincial. Primer Premio Provincial

Lledó perfila en este bodegón objetos sencillos, como jarrones o copas, sobre una mesa donde abandona la perspectiva realista para mostrar los elementos jerarquizados. Tiene reminiscencias de Emilio Varela, que realiza naturalezas muertas de características similares. Destaca especialmente el colorido del mantel, que no llega a ser blanco ya que refleja los colores de los objetos, sobre todo el azul de la cristalería que le da título al lienzo.

48. BENJAMÍN MUSTIELES NAVARRO (Monóvar, Alicante, 1920-Madrid, 1996)

Bañista, 1960

Bronce, 53,5 x 24 x 24 cm

1960. VIII Concurso Nacional y Provincial. II Salón de Escultura. Primer Premio

Esta escultura de bulto redondo, fundida en bronce, representa una bañista sentada. Solamente un paño, que la mujer utiliza para secarse, cubre la zona de las caderas. La habilidad de Mustieles con el dibujo se traslada a sus esculturas creando una correcta proporción anatómica a pesar de la complicada posición de la figura, y mantiene las líneas simples y elegantes en este tributo a la belleza del cuerpo femenino desnudo.

47. ENRIQUE LLEDÓ TEROL (Mutxamel, Alicante, 1923-Alicante, 2013)

Cristal (Glass), 1957

Oil on canvas, 78,5 x 118 cm

1960. Eighth National and Provincial Competition. First Provincial Prize

In this still life, Lledó outlines simple items, like vases or glasses, on a table where he abandons the realistic perspective to show the elements in a hierarchical way. He has a certain resemblance with Emilio Varela, who paints still lifes with similar features. The colour of the table cloth particularly stands out as it is not fully white because it reflects the colours of the objects, especially the colour blue of the glassware, which entitles the canvas.

48. BENJAMÍN MUSTIELES NAVARRO (Monóvar, Alicante, 1920-Madrid, 1996)

Bañista (Bather), 1960

Bronze, 53,5 x 24 x 24 cm

1960. Eighth National and Provincial Competition. Second Sculpture Salon. First Prize

This freestanding sculpture, cast in bronze, represents a sitting bather. There is just a cloth, which the woman uses to dry herself, covering her hips. Mustieles' drawing skills are also present in his sculptures, as he creates the right anatomical proportion despite the complexity of the figure posture and he preserves simple and elegant lines in this tribute to the beauty of the female nude.

Bibliografía

- AA.VV. (1971). *Baeza*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos de Alicante.
- AA.VV. (1998). *Andrés Conejo 1914-1992*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid. Concejalía de Cultura. Centro Cultural del Conde Duque.
- AA.VV. (2008). *Genaro Lahuerta. El paisaje esencial*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- AA.VV. (2011). *La voluntat abstracta de Pérez Pizarro 1911-1964*. Alicante: Generalitat Valenciana.
- AA.VV. (1998). *Gutiérrez. Retrospectiva. 1942- 1998*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. Excma. Diputación Provincial de Alicante.
- AA.VV. (1978). *Maestros del arte español contemporáneo. Pérezgil*. Bilbao: La gran enciclopedia vasca.
- BAUZÁ LLORCA, J. (1999). *Presencia de Xavier Soler*. 2a edición. Alicante: Excma. Diputación Provincial de Alicante.
- BONET-SOLVES, V. y RODRÍGUEZ MOYA, I. (2017). *Porcar, Lahuerta, Varela: de paisatges, passejos y paisans*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- CAMPOY, A.M. (1982). *Manuel Baeza*. Alicante: Ediciones Rembrandt, S.A.
- CASTELLÓ CANDELA, A. (2005). *Castañer 05*. Alicante: Excma. Diputación Provincial de Alicante.
- ESPÍ VALDÉS, A. y GÁZQUEZ MÉNDEZ, D. (2001). *Pintores alicantinos. 1900-2000*. Tomo I. Alicante: Excma. Diputación Provincial de Alicante.
- ESPÍ VALDÉS, A. y GÁZQUEZ MÉNDEZ, D. (2001). *Pintores alicantinos. 1900-2000*. Tomo II. Alicante: Excma. Diputación Provincial de Alicante.
- GARCÍA-OSUNA, C. (2016). *Redondela. El inmenso escenario* (exposición del 5 de mayo al 10 de junio de 2016). Madrid: Galería de Arte Jorge Juan.
- GONZÁLEZ SANTANA, M. (1987). *M. González Santana*. Alicante: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia: Instituto de Estudios Juan Gil Albert.
- MARTINEZ DE LAHIDALGA, R. (2002). *Agustín Redondela*. Texto para el catálogo "Redondela" de la Galería Aroya. Zaragoza.
- IBÁÑEZ PASTOR, T. (2000). «Los concursos nacionales y provinciales de pintura de la Diputación de Alicante en la década de los cincuenta: nueva etapa de adquisiciones de obra de arte» en *Scripta in honorem. Enrique A. Llobregat Conesa*. Alicante: Excma. Diputación Provincial de Alicante. Vol II. 387- 406.
- PIQUERAS MORENO, J. (2004). *Manuel González Santana (1904-1994)*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red: INICIO - Real Academia de la Historia (rah.es))
- SÁEZ VIDAL, J. (2004). *Colección artística. Diputación de Alicante*. MUBAG. Alicante: Excma. Diputación Provincial de Alicante.
- SOLER BENÍTEZ, G. (1998). «Juan Lloret en el recuerdo» en *Los Lloret (exposición en la Lonja del Pescado del 30 de enero al 22 de febrero)*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante.





Figura 1. Estudio/ Studio Javier Lorenzo, Alicante, 2022



LA VENTANA DEL ARTE THE ART WINDOW

La ventana del arte presenta una nueva propuesta expositiva dedicada al pintor Javier Lorenzo. Un ciclo que continúa su recorrido en el MUBAG y con el que se pretende dar visibilidad a artistas de nuestro entorno que siguen trabajando en la actualidad. En el espacio, una única protagonista, una obra donada por el propio artista, hace aproximadamente un año, titulada *Espectador de las estaciones*, 2009. A continuación, se presentan sus más de sesenta años de carrera en el artículo *Javier Lorenzo: el gozo de pintar*.

The Art Window presents a new exhibition dedicated to the painter Javier Lorenzo. A cycle that continues its journey in the MUBAG and which aims to give visibility to artists from our environment who are still active today. In this space, a single protagonist, a work donated by the artist himself about a year ago, entitled *Espectador de las estaciones* (Viewer of the Seasons), 2009. And then, his more than 60 years of career are presented in the article *Javier Lorenzo: the Joy of Painting*.



Figura 2. Javier Lorenzo, 2016

Javier Lorenzo: El gozo de pintar **Javier Lorenzo: The joy of painting**

José Ramón Giner
Periodista
Journalist

La vida del pintor Javier Lorenzo es una larga y persistente lucha en busca de la perfección artística. Arropado por unas dotes naturales que se manifestaron a una edad muy temprana, y que el pintor se esmeró por desarrollar, Lorenzo ha sostenido durante más de sesenta años un pulso con la pintura que continúa al día de hoy.

¿Son suficientes seis décadas de trabajo para formar a un pintor? No sabría responder a la pregunta. Hace unos años, estuvo de moda afirmar que se necesitaban diez mil horas de práctica para convertir a un estudiante de solfeo en un violinista consumado. ¿Cuánto de verdad había en ello? Dejémoslo estar. Nuestra época pretende cuantificarlo todo, lo que nos lleva a dar por buenas las ideas más disparatadas.

En todo caso, podemos decir que Javier Lorenzo necesitó exactamente sesenta y un años para reco-

The life of the painter Javier Lorenzo is a long and persistent struggle in search of artistic perfection. Lorenzo, gifted with natural talent that manifested at a very early age, and which he took great pains to develop, has faced, for more than sixty years, a challenge that continues to this day.

Are six decades of work enough to train a painter? I could not answer the question. A few years ago, it was fashionable to claim that it takes ten thousand hours of practice to turn a music theory student into an accomplished violinist. How much truth was there to it? Let us leave the matter rest. Our era seeks to quantify everything, which could lead us to take even the wildest of ideas for granted.

In any case, we can say that it took Javier Lorenzo exactly sixty-one years to recognise that he had achieved his dream of becoming a painter. That is

nocer que había alcanzado su sueño de convertirse en pintor. Ese es el tiempo que media entre la fecha de su nacimiento y la exposición que presentó en octubre de 2011 en el MUA, el Museo de la Universidad de Alicante. Fue en ese momento cuando, al contemplar reunidas las obras pintadas durante los últimos años, Lorenzo supo que había logrado, por fin, la ilusión que perseguía desde niño: convertirse en un pintor.

En contra de lo que suele ser habitual en tantos jóvenes que inician el camino de las Bellas Artes, Javier Lorenzo jamás pretendió convertirse en un artista. Su aspiración -ser un pintor, vivir de la pintura- puede parecer más modesta, pero nunca afectó a su ambición: Lorenzo siempre aspiró a pintar de la mejor manera posible. Pintar bien, hacerlo con oficio, es una de las actividades más difíciles y complicadas en las que uno se puede embarcar. ¡Cuánta gente no ha fracasado en el intento! Convertir la mano en un apéndice del cerebro para que obedezca con docilidad y se entregue, exige emborronar una cantidad impresionante de papeles; se necesita, sobre todo, tiempo, un tiempo que hay que robar a las distracciones y a las amistades para ofrendarlo en el altar de la pintura.

Lorenzo mostró desde niño una inclinación natural hacia el dibujo, que practicaba como una pura diversión.

the span of time between the day of his birth and October 2011 when he presented the exhibition at MUA, the Museum of the University of Alicante. It was at that moment when, upon contemplating the works he had painted over the last few years, Lorenzo knew that he had finally achieved the dream he had pursued since childhood: to become a painter.

Contrary to what is common for so many young people starting out on the fine arts path, Javier Lorenzo never intended to become an artist. His aspiration—to be a painter, to make a living from painting—may seem more modest, but it never affected his ambition: Lorenzo has always aspired to paint in the best possible way. Painting well, doing it with skill, is one of the most difficult and complicated activities one can embark on. So many people have failed in the attempt! Transforming the hand into an extension of the brain, so that it is tamed and readily obeys, requires an impressive amount of stained paper; above all, it requires time, which must be stolen from distractions and friendships, to be offered on the altar of painting.

As a child, Lorenzo showed a natural inclination towards drawing, which he practised merely as a hobby.

'I always found myself drawing, to the delight of my parents who, with a pencil and a sheet of paper, kept me happy for hours without me



Figura 3. Vicente Rodés y Javier Lorenzo, 1981

«Me veo siempre dibujando, para alegría de mis padres que, con un lápiz y una hoja de papel de barba, me tenían horas feliz y sin dar quehacer -dice al recordar aquel periodo-. Cuando llego al colegio, encuentro de lo más normal que entre la mediocridad de mis notas aparezca una matrícula de honor en dibujo... No sé cómo aparece la inclinación por el dibujo, no sabría explicarlo: cuando hablas con los colegas, descubres que es un rasgo muy común entre quienes nos dedicamos a la pintura».

Entre los nueve y los quince años, Javier Lorenzo estudia con los Jesuitas, lo hace en el mismo edificio de Vistahermosa que el colegio ocupa en la actualidad. La Compañía se había instalado en Alicante unos años antes, concretamente, en 1956, y estaban considerados como uno de los centros de élite de la ciudad: por aquellos años, su prestigio era incuestionable y atrajo a un elevado número de estudiantes.

«En los Jesuitas curso hasta el bachiller elemental, es decir, me perdí los años de estudios superiores, por lo que no creo que dejaran una impronta fundamental en mi manera de ser. Pero sí es cierto que permanece en mí una versión laica de sus valores: la de ser buen profesional, cierto compromiso con la trascendencia y, sobre todo, el examen de conciencia: en vez de buscar pecados, te queda la manía de repasar con cierto rigor cómo van los cuadros, procurar que las ideas para llenarlos no sean demasiado estúpidas, ver cómo manejas esa fuerza interior que te lleva a desear ser pintor por encima de todo...».

Años de formación

Acabado el Bachiller elemental, y como tantos otros jóvenes del momento, Lorenzo inicia los estudios de Magisterio que concluirá unos años después. Alicante, en 1965, es una población de ciento cincuenta mil habitantes y ha iniciado un desarrollo urbanístico que cambiará por completo su fisonomía en un par de décadas. La enseñanza oficial en la ciudad se reduce a un instituto de Enseñanza Media, una Escuela de Magisterio y otra de Comercio, donde se forman los futuros empresarios de la ciudad. También cuenta con una Escuela Sindical de Bellas Artes, aunque las enseñanzas que allí se imparten no están regladas. Situada en la calle Gerona, y con horario de tarde, a la Escuela asisten, al margen de los ociosos habituales que suelen pulular por estos centros, aficionados a la pintura que buscan perfeccionarse, y algún que otro alumno que prepara el ingreso para Bellas Artes. Dentro de la modestia de sus enseñanzas, la Escuela tendrá una gran importancia para Javier Lorenzo, ya que

causing any trouble,' he says, recalling that period. 'When I got to school, I found it unsurprising that among the mediocrity of my marks I got an A in arts... I don't know how the inclination for drawing appears, I wouldn't know how to explain it: when you talk to my colleagues, you discover that it is a very common trait among those of us who dedicate ourselves to painting.'

Between the age of nine and fifteen, Javier Lorenzo studied with the Jesuits in the building in Vistahermosa that their school still occupies to date. The Jesuits had settled in Alicante a few years earlier—in 1956 to be precise—and were considered one of the city's elite schooling centres: in those years, their prestige was unquestionable and they attracted a large number of students.

'With the Jesuits I completed my secondary education, that is to say, I missed the years of higher education, so I don't think their teaching left an essential mark on my personality. But it is true that a secular version of their values remains in me: that of being professional, a certain commitment to transcendence, and, above all, the examination of conscience: instead of looking for sins, you thoroughly review the progress of the paintings, try to ensure that the ideas that fill them are not too stupid, see how you handle that inner strength that leads you to want to be a painter above all...'

Years of training

Once he had finished his secondary education, and like so many other young people of the time, Lorenzo studied to become a teacher, and he completed his studies a few years later. In 1965, Alicante was a city of one hundred and fifty thousand inhabitants and had begun an urban development that would completely change its physiognomy in a couple of decades. Public education in the city was limited to a secondary school, a teacher-training college, and a business school where the city's future entrepreneurs were trained. There was also a Trade Union School of Fine Arts, although the courses taught there were not accredited. Located in Gerona Street, and with an afternoon timetable, the Trade Union School was attended, apart from the usual idlers who frequently hang around these centres, by amateurs of painting who wished to improve their skills, and the occasional student preparing to study Fine Arts. Within the modesty of its teaching, the School was of great importance to Javier Lorenzo, as it enabled him to learn, and compare his work with that of his fellow students. The latter was, in the end, fundamental: to progress in any activity, one needs to know where one stands, to compare oneself with others, to test oneself.



Figura 4. *La tarde en la Albufera*, 2009, Javier Lorenzo, Colección particular/Private collection

le permitió aprender y confrontar su trabajo con el de los compañeros. Esto último resultó, al cabo, fundamental: para progresar en cualquier actividad uno necesita saber dónde se encuentra, compararse con los demás, tantearse.

«Como las clases en Magisterio eran por las mañanas, mi padre, que conocía mi natural indolencia, me matriculó en la Escuela Sindical de Bellas Artes para que tuviera las tardes ocupadas. La Escuela era un lugar estupendo para un chico de mi edad, lleno de caballetes y reproducciones de estatuas clásicas... El susto se me pasó pronto: con los días, vi que las cosas me salían muy bien. Fueron dos años dibujando de estatua con don Andrés Forner, y otros dos en pintura, con don José Luis Vicens. El entorno era muy alegre y, sobre todo, entusiasta, pero la formación dependía de uno mismo, de la lata que le dieras al profesor. Fue cosa mía repetir un segundo año en dibujo de estatua, que era muy pesado con lo del encaje, el claroscuro, las proporciones, el movimiento... Quizá presentía que tener una buena base en esa tortura era esencial para el futuro. El esfuerzo mereció la pena: fui uno de los pocos alumnos que aprobó a la primera el ingreso en San Carlos. Pero eso vendría mucho tiempo después».

Para un pintor en formación, tan importante es el desarrollo de la técnica como el de la sensibilidad. Para que

'As my teaching classes were in the mornings, my father, who knew my natural indolence, enrolled me in the Trade Union School of Fine Arts so that I would be busy in the afternoons. The School was a great place for a boy of my age, full of easels and reproductions of classical statues... The fright soon passed: as the days went by, I saw that I was doing very well. I spent two years drawing statues with Andrés Forner, and another two years painting with José Luis Vicens. The environment was very cheerful and, above all, enthusiastic, but the training depended on oneself, on how much trouble you caused to the teacher. It was my decision to repeat second year in statue drawing, which was very hard regarding composition, values, proportions, movement... Perhaps I felt that having a good base of that torture was essential for the future. The effort paid off: I was one of the few students who passed the entrance exam to San Carlos on the first try. But that would come much later.'

For a painter in training, the development of technique is as important as the development of artistic sensitivity. For any measured result to be achieved, there must be a certain balance between the two. If, for whatever reason, this balance is not achieved, the painter will fall into one extreme or the other, i.e. into the most empty and trivial formalism or into pure nonsense. Technique can be learned, pro-



Figura 5. *Espectador de las estaciones*, 2009, Javier Lorenzo, MUBAG

pueda llegarse a algún resultado discreto, debe existir un cierto equilibrio entre ambas. Si, por cualquier circunstancia, este equilibrio no acaba de producirse, el pintor caerá en un extremo u otro, es decir, en el formalismo más vacío y trivial o en el puro galimatías. La técnica se puede aprender siempre que uno disponga de algunas facultades y esté dispuesto a trabajar; el cultivo de la sensibilidad, sin embargo, resulta más complejo. Aquí no basta la sola voluntad, aunque puede ayudar a preparar el terreno. ¿Cómo se adquiere la sensibilidad? ¿Se educa la sensibilidad? Hay quien sostiene que tal cosa es posible, pero, a la hora de la verdad, cada persona es un misterio y, aun esforzándonos por aplicar un mismo método, las respuestas que se obtienen suelen ser muy diferentes. En cualquier caso, está establecido que los años de la adolescencia, tan desordenados, tan complejos, tan llenos de toda clase de dificultades, son claves para la formación del espíritu. En el caso de Javier Lorenzo, es innegable que las circunstancias empujaron a su favor.

«En la adolescencia, entre los amigos y las amigas, en la pandilla, saber dibujar y pintar no servía absolutamente para nada. Lo importante era ser guapo y saber bailar. Si a ello añadimos mi terrible timidez de entonces y cierta misantropía, las opciones resultaban muy reducidas. Con este panorama, solo me quedaba dibujar, leer y acudir al cine, poco más. El arte fue mi tabla de salvación.»

Mis ilusiones eran las normales en un adolescente de largo recorrido, como fue mi caso. Tenía, sobre todo, el anhelo de ser pintor, pero ya presentía que ser pintor era una cosa muy rara,

vided one has some faculties and is willing to work at it; the cultivation of artistic sensitivity, however, is more complex. Here the will alone is not enough, although it can help to prepare the ground. How does one acquire sensitivity? Does one educate oneself into sensitivity? Some argue that it is possible, but, in truth, each person is a mystery and, even if we try to apply the same method, the answers we get are often very different. In any case, it has been established that the adolescent years—so messy, so complex, so full of all kinds of difficulties—are key to the formation of the spirit. In the case of Javier Lorenzo, it is undeniable that circumstances pushed in his favour.

‘When I was a teenager, among my friends, in the gang, knowing how to draw and paint was of absolutely no use. The important thing was to be handsome and know how to dance. If we add to this my terrible shyness at the time and a certain misanthropy, the options were very limited. Against this backdrop, all I could do was to draw, read, go to the cinema, and not much more. Art was my salvation.’

My illusions were the usual ones of a well-travelled adolescent, as was my case. Above all, I longed to be a painter, but I already knew that being a painter was a very rare and difficult thing, and that, above all, it required talent. Did I have any talent? That was the question I kept asking myself. My studies, my attempts, sought to dispel that doubt and that was the reason which led me to enrol at San Carlos. I needed to compare myself with other painters



Figura 6. Espacio expositivo *La ventana del arte* Javier Lorenzo / *The Art Window* Javier Lorenzo exhibition space, MUBAG, 2022

muy difícil y que, sobre todo, requería talento. ¿Tenía yo talento? Esa era la pregunta que me repetía una y otra vez. Mis estudios, mis tentativas, buscaban despejar esa duda y esa fue la razón que me condujo a matricularme en San Carlos. Necesitaba compararme con otros pintores para saber si estaba tocando el violón. Si la respuesta era positiva, adelante; si era negativa, pues a la oficina del Puerto, donde había comenzado a trabajar, y a ser pintor dominiguero.

Siempre hablo de ser pintor porque eso era lo que deseaba. Nunca utilicé la palabra artista, que para mí era otra cosa, algo que rozaba lo ignoto. Mi ilusión, desde pequeño, fue siempre la de ser pintor, o sea, vivir y ganarme la vida pintando. El hecho físico de la pintura, estar ante la tela con los pinceles, me proporciona un gran bienestar».

Los estudios en San Carlos

La década del 70 traerá grandes cambios a la vida de Javier Lorenzo. El pintor ha cumplido veinte años y su trabajo en las oficinas del Puerto de Alicante le permite, por primera vez, disponer de dinero propio con todo lo que ello significa en el terreno personal: la posibilidad de viajar, de comprar libros, discos... Lorenzo deja atrás la Escuela Sindical de Bellas Artes - "a la que ya le había sacado todo el jugo posible" - y comienza a visitar los grandes museos para empaparse de pintura. Acude al Prado, al San Pío V, viaja a Cuenca para ver el Museo de Arte Abstracto que, en aquellos años, se había convertido

to know if I was of any worth. If the answer was yes, I'd go ahead; if it was a no, then to the Port Office, where I had begun to work, to become a Sunday painter.

I always talk about being a painter because that's what I wanted. I never used the word artist, which for me was something else, something verging on the unknown. My dream, since I was a child, was always to be a painter, that is, to live and make a living by painting. The physical act of painting, being in front of the canvas with my brushes, gives me a great sense of well-being.'

Studies in San Carlos

The 1970s brought great changes to Javier Lorenzo's life. The painter was twenty years old and his work in the offices of Alicante's Port allowed him, for the first time, to be financially independent with all that this implied in terms of his personal life: the possibility of travelling, buying books, records... Lorenzo left behind the Escuela Sindical de Bellas Artes—"which he had already made the most of"—and began to visit the great museums so as to be immersed in painting. He went to the Prado, and the San Pío V, and travelled to Cuenca to see the Museum of Spanish Abstract Art which, in those years, had become a place of pilgrimage for the most active of artists and enthusiasts. The Museum, a personal project of the painter Fernando Zóbel, had been inaugurated in 1966 which was a turning point for Spanish painting at the time. Cuenca signified

en lugar de peregrinación para los artistas y aficionados más activos. El Museo, un proyecto personal del pintor Fernando Zóbel, se había inaugurado en 1966, y supuso un revulsivo para la pintura española de la época. Cuenca significó la consagración en nuestro país del arte abstracto -un reconocimiento que ya se había producido años antes en el extranjero-. Su influencia será enorme y duradera. Como tantos pintores de la época, Lorenzo no escapa a este influjo y su obra se dirige hacia la abstracción, una corriente en la que, con diversas tentativas, permanecerá hasta principios de los años 80.

La década del 70 traerá también otros hitos: el paso por el servicio militar -año y medio en Regulares de Alhucemas- que le hará dejar atrás, definitivamente, la adolescencia, los estudios en San Carlos, donde cursa tres años, y la estancia en Barcelona, que le permitirá conocer de primera mano la actividad artística de la ciudad. Barcelona es, en esos momentos, el gran centro del arte del país, la ciudad donde se han abierto algunas de las mejores galerías del momento.

«Cuando regreso de África, sé que soy un pintor que tiene dotes, pero con la duda de si estas dotes son suficientes. Me falta metodología y tantear otros ambientes más exigentes, para ver cómo me desenvuelvo. La solución fue probar en la Escuela Superior de Bellas de San Carlos, en Valencia. Durante un tiempo, acudo al taller de Pedro Picó y Sara Tato para dibujar de estatua y preparar el examen de ingreso, que apruebo a la primera. El aprobar y, sobre todo, lograrlo al primer intento, lo que no era habitual en la época, me proporcionó una dosis de autoestima y me matriculé sin dudar. Como no podía dejar el trabajo en el Puerto, me limitaba a ir por la Escuela de vez en cuando, a base de permisos y trocear vacaciones. San Carlos me impresionó y me sentí muy a gusto: la entrada al claustro, las aulas enormes llenas de caballetes y de estatuas... Allí todo el mundo lo hacía bien o muy bien: por fin estaba donde quería estar. La educación que entonces se impartía en la Escuela estaba dirigida hacia el oficio: pintura y dibujo del natural, de movimiento, de paisaje, retrato, anatomía... Era exactamente lo que yo buscaba. Al no poder asistir a clase con regularidad, no pude vivir el ambiente de la Escuela, pero eso lo compensaba con libros, visitas a los museos y las charlas interminables con los colegas.

En San Carlos estuve tres años, los suficientes para convencerme de que ya tenía el bagaje necesario para ser pintor. No me veía dando clases, para eso ya estaba Magisterio y, sobre todo, la certeza de que sería un desastre como maestro o profesor».

Tras dejar San Carlos y concluida su etapa de formación, Javier Lorenzo se encierra en el estudio a trabajar: hay que poner en práctica lo aprendido y

the consecration of abstract art in our country - a recognition that had already taken place years earlier abroad. Its influence would be enormous and lasting. Like so many painters of the time, Lorenzo did not escape this influence and his work moved towards abstraction, a trend in which he remained, with various attempts, until the early 1980s.

The 1970s also brought other milestones: a year and a half of military service in the Regulares unit of Al Hoceima, which made him leave his adolescence behind for good, his studies in San Carlos where he spent three years, and his stay in Barcelona, which gave him first-hand knowledge of the city's artistic activity. Barcelona was, at that time, the great centre of art in the country, the city where some of the best galleries at the time had opened.

'When I returned from Africa, I knew that I was a painter with gifts, but I had doubts about whether these gifts were enough. I needed methodology and to try out other, more demanding environments, to see how I could get on. The solution was to try the Royal Academy of Fine Arts of San Carlos, in Valencia. For a while, I went to Pedro Picó and Sara Tato's workshop to draw statues and prepare for the entrance exam, which I passed at the first attempt. Passing and, above all, achieving it at the first attempt, which was unusual at the time, gave me a dose of self-esteem, and I enrolled without hesitation. As I couldn't quit my job at the Port, I only went to the Academy from time to time, while on leave, and using my holidays. San Carlos impressed me and I felt very much at home: the entrance to the cloister, the huge classrooms full of easels and statues... Everyone there was doing well or very well: at last I was where I wanted to be. The education given at the Academy at that time was geared towards the trade: painting and drawing from life, movement, landscape, portrait, anatomy... It was exactly what I was looking for. As I could not attend classes regularly, I could not experience the atmosphere of the Academy, but I made up for that with books, visits to museums, and endless chats with colleagues.

I spent three years at San Carlos, enough to convince me that I already had the necessary background to become a painter. I didn't see myself teaching. There was an Education degree for that and, above all, I was certain that I would be a disastrous teacher or lecturer.'

After leaving San Carlos and completing his training, Javier Lorenzo shut himself up in the studio to work: he had to put what he had learnt into practice and see what the lessons he had been taught could yield. During this time, his life was absolutely

ver qué pueden dar de sí las enseñanzas recibidas. Durante este tiempo, su vida es de una absoluta regularidad: por las mañanas, acude a las oficinas del Puerto, donde trabaja en la administración; las tardes, las dedica por completo a la pintura, a leer, a escuchar música, a formar el espíritu.

Lorenzo es un gran lector, su abanico de intereses es muy amplio y abarca los temas más diversos. Podríamos decir, sin exagerar, que todo le interesa: novela, poesía, historia... Quizá debamos hacer una excepción con el teatro; que yo recuerde, no es un hombre de teatro. Tampoco es muy amigo de las vanguardias, o, más bien, de los excesos de las vanguardias, que siempre ha visto con un punto de recelo. La poesía, que llegó a practicar en algún momento, siempre ha formado parte de su vida y es evidente en su pintura, con las naturales matizaciones que requieren uno y otro medio.

Ahora, por las tardes, en el estudio, frente al cuadro, el pintor trata de construirse un lenguaje. Es el tiempo de las vacilaciones, de las dudas, de los tropiezos, siempre dentro del informalismo que es la corriente en boga del momento y la que él ha abrazado. Lorenzo sabe que, en pintura, las preguntas se hacen pintando y las respuestas hay que buscarlas en el lienzo. Con el tiempo, llegan las primeras exposiciones colectivas, donde el pintor ya se atreve a mostrar su trabajo al público. Las obras que presenta, aunque a veces presenta que se acercan a su objetivo, no dejan de ser pruebas, intentos, búsquedas: el camino que todo pintor joven está obligado a recorrer.

La vida en Barcelona

En 1975, Javier Lorenzo toma la decisión de instalarse en Barcelona. La editorial Vicens Vives lo ha

regimented: in the mornings, he went to the Port offices, where he worked in administration; in the afternoons, he devoted himself entirely to painting, reading, listening to music, nurturing the spirit.

Lorenzo was a great reader, his range of interests was very wide and covered the most diverse subjects. We could say without exaggerating that he was interested in everything: novels, poetry, history... Perhaps we should make an exception for the theatre; as far as I remember, he was not a man of the theatre. Nor was he a dear friend of the avant-garde, or rather of the excesses of the avant-garde, which he has always viewed with a touch of suspicion. Poetry, which he even practised at some point, has always been part of his life and is evident in his painting, with the natural nuances required by each medium.

Now then, in the afternoons, in the studio, in front of the painting, the painter tried to construct a language for himself. It was a time of hesitation, of doubt, of stumbling, always within the informalism which is in vogue at the moment and which he had embraced. Lorenzo knew that, in painting, questions are asked with the brush and the answers must be sought on the canvas. Eventually, the first group exhibitions came along, where the painter dared to show his work to the public. Although he sometimes felt closer to his objective, the works he presented were still tests, attempts, searches: the path that every young painter is obliged to follow.

Life in Barcelona

In 1975, Javier Lorenzo decided to settle in Barcelona. The publishing house Vicens Vives had contracted him to illustrate some books, and the security of having a job, together with the money he had



Figura 7. Sin título, 2012, Javier Lorenzo, Colección particular/Private collection



Figura 8. Sin título, 2018, Javier Lorenzo, Colección particular/Private collection

contratado para ilustrar unos libros, y la seguridad que proporciona disponer de un trabajo, junto al dinero que ha logrado reunir, le animan a pedir la excedencia en el Puerto de Alicante y a emprender el viaje. Visto con la perspectiva que da el tiempo para calibrar estos asuntos, Barcelona fue una aventura necesaria para el pintor. Si los cursos de San Carlos habían servido para modelar su temperamento artístico, ahora se trataba de acreditar el temperamento vital. La estancia durará tres o cuatro años y será fundamental en la formación de la personalidad de Lorenzo, que es tanto como decir en su manera de enfrentarse a la pintura.

«Barcelona supuso un cambio notable, muy sorprendente y, en algún aspecto, revelador. Trabajo mucho en el estudio, convencido de que puedo pintar lo que se ponga por delante, pero aún no tengo un eco propio. Me dedico a visitar todas las galerías, los museos, las exposiciones, a empaparme de pintura y novedades. La verdad es que cuando aparecí en la inauguración de Viladecans en la sala Gaspar, de Cuixart en René Metras y, no digamos, en la de Christo, que embaló toda la galería Joan Prats, me vi como un paleta. Por si fuera poco, constaté que mi natural timidez proporcionaba a mi carácter todos los matices de un hombre apocado, retraído, que no eran los más recomendables para la profesión de pintor. Valor para aguantar las penalidades propias del oficio sí tenía, pero la cualidad para las relaciones personales, tan necesaria en el mundo del arte, no apareció por ninguna parte. Fue una gran lección».

Comprobar que carecía de las condiciones indispensables que el pintor necesita para el triunfo social, tendrá un efecto de largo alcance en la carrera de Lorenzo que se manifestará años después. Pero antes, todavía debería producirse otro hecho singular y que supondría un cambio de rumbo en la abstracción que por entonces practicaba: el deslumbramiento que le produjo una exposición de Francisco Ferreras. Cuando vemos en que ha desembocado la pintura de Lorenzo de los últimos treinta años, podemos entender el impacto que aquella exposición provocó en el pintor: los adjetivos que la crítica utilizaba para distinguir la obra de Ferreras son, punto arriba, punto abajo, los mismos que podríamos emplear para definir la de Lorenzo: ensimismamiento, sensibilidad, discreción.

«Yo conocía lo que estaba haciendo por entonces Mario Candela, y pensé que pegar papelitos era una manera de salir de tantos polvos de mármol, que era el material que por entonces utilizaba. Cambiar las pinceladas por trozos de papeles tintados y transparentes podían proporcionar una nueva cantidad de matices, veladuras y superficies más planas en las obras.

managed to save, encouraged him to take leave of absence from the Port of Alicante and set out on his journey. From the perspective which time provides to gain hindsight, Barcelona was a necessary adventure for the painter. If the courses at San Carlos had served to shape his artistic temperament, it was now about accrediting his vital temperament. The stay lasted three or four years and was fundamental to the formation of Lorenzo's personality and to his approach to painting.

'Barcelona was a remarkable change, very surprising and, in some ways, revealing. I worked a lot in the studio, convinced that I could paint whatever came my way, but I still didn't have an echo of my own. I spent my time visiting all the galleries, the museums, the exhibitions, soaking up painting and new things. The truth is that when I arrived at the opening of Viladecans in the Gaspar room, Cuixart's in René Metras and, not to mention, Christo's, which packed the entire Joan Prats gallery, I looked like a bumpkin. As if that was not enough, I realised that my natural shyness gave my character all the shades of a shy, withdrawn man, which were not the most recommendable for the profession of painter. I did have the courage to endure the hardships of the trade, but the skill for personal relationships, so necessary in the art world, was nowhere to be found. It was a great lesson.'

Realising that he lacked the indispensable traits that a painter needed for social success would have a far-reaching effect on Lorenzo's career, which would become apparent years later. But before that, another singular event was to take place, which was to bring about a change of direction in the abstraction he was practising at the time: he was dazzled by a Francisco Ferreras exhibition Lorenzo. When we see what has become of Lorenzo's painting over the last thirty years, we can understand the impact that exhibition had on the painter: the adjectives which the critics used to distinguish Ferreras's work are, approximately, the same as those we could use to define Lorenzo's: self-absorbed, sensitive, discrete.

'I knew what Mario Candela was doing at the time, and I thought that pasting little pieces of paper was a way of getting away from much marble powder, which was the material he was using at the time. Changing the brushstrokes for pieces of tinted and transparent paper could provide a new number of nuances, glazes, and flat surfaces in a work. I worked thoroughly with these materials and started to come up with some very nice things which didn't sell badly.

The problem was that the paintings with the tissue paper didn't really convince me. For me,



Figura 9. Testigos, 2019, Javier Lorenzo, Colección del artista/Artist's collection

Trabajé a fondo con estos materiales y empezaron a salirme cosas la mar de apañadas que, además, no se vendían mal.

El problema fue que los cuadros con los papeles de seda no me acababan de convencer. Tenían para mí una característica despreciable: los hacía como churros, sin esfuerzo y, además, siempre sobrevolaba la idea de que aquello no era del todo mío. El resultado de estas dudas desemboca en una crisis galopante que me lleva a dejar de exponer en el año 82.

Dejo de exponer porque no estoy convencido de lo que hago, pero no abandono mi trabajo en el estudio. Por las tardes, para no perder mano, continúo pintando y dibujando ejercicios de realidad, y ahí, de esa práctica, de un modo natural, sin proponérmelo, empieza todo. Con mi bagaje y mi oficio, descubro que la realidad no tiene grandes dificultades para mí, que si me aplico con los problemas de proporciones, encaje, composición, soy capaz de resolverlos y que donde antes iba un brochazo, ahora aparece un amigo o mi hijo, pero sin perder de vista lo que siempre he pretendido como una característica de mi obra: todo muy trabajado, sin prisas, con veladuras, cuidando la textura. El proceso, en el fondo, es el mismo que el de mis cuadros abstractos, con la diferencia de que, en vez de una mancha, aparece un señor, un señor al que conozco y quiero.»

El paso a la figuración

El paso de la pintura abstracta a la figurativa, tuvo que suponer para el pintor un cambio en la manera de enfrentarse a la obra. A la hora de resolver

they had a despicable characteristic: I made them like hot cakes, without any effort and, what is more, I always had the feeling they were not entirely mine. The result of these doubts led to a snowballing crisis that made me stop exhibiting in 1982.

I stopped exhibiting because I was not convinced of what I was doing, but I didn't abandon my work in the studio. In the afternoons, so as not to lose my hand, I continued painting and doing life drawing exercises, and there, from that practice, in a natural way, without intending to, everything began. With my background and my craft, I discovered that reality had no great challenges for me, that if I applied myself to the problems of proportions, fit, composition, I was able to solve them and that where there used to be a brushstroke, now a friend or my son appeared, but without losing sight of what I had always intended as a characteristic of my work: everything very carefully worked, without haste, with glazes, taking care of the texture. The process would be basically the same as in my abstract paintings, with the difference that, instead of a stain, a man would appear, a man I knew and loved!

The transition to figuration

The transition from abstract painting to figurative painting implied a change in the way the painter approached his work. When it came to completing the painting, it was no longer just the formal problems that had always concerned Lorenzo, but a new element that he had not previously considered: affectivity. How is affectivity represented? What conditions must a painting meet for affectivity to manifest itself and be perceived by the spectator?

el cuadro, ya no cuentan solamente los problemas formales, problemas que siempre han preocupado a Lorenzo, sino que aparece un nuevo elemento con el que antes no contaba: la afectividad. ¿Cómo se representa la afectividad? ¿Qué condiciones debe cumplir una pintura para que la afectividad se manifieste y la perciba el espectador? Sospecho que estas preguntas u otras parecidas tuvo que hacérselas el pintor mientras trabajaba sobre el lienzo. A través de las respuestas que obtenía, de las que rechazaba, de aquellas otras que no acababan de convencerle, Lorenzo irá configurando ese mundo propio, sensible, discreto, que había perseguido.

«Mi primera exposición figurativa, como tal, fue en el año 89, en el Palacio Gravina, que es como entonces se llamaba el MUBAG. Antes de esa fecha ya había hecho algún intento con la figuración, acudiendo a certámenes y exposiciones colectivas, unos primeros tanteos me sirvieron como prueba y también para darme ánimos: las obras eran aceptadas por el público y, en ocasiones, incluso las premiaban.

La exposición de Gravina funcionó muy bien, tan bien que la gente compraba. Fue una verdadera sorpresa. Entre los compañeros se produjo la natural perplejidad, pero como los cuadros estaban bien pintados, no hubo sangre. Una de las mejores críticas fue la de Vicente Rodes: "¡Javier -me dijo- es que tus paisajes tienen temperatura!" El elogio me dejó muy satisfecho porque Vicente era muy exigente en cuestiones de pintura».

A partir de la exposición en el Palacio Gravina, Javier Lorenzo presiente que ha encontrado su forma de entender la pintura. Todos los largos años de preparación, de pruebas, de tanteos, parecían acercarse, por fin, a su objetivo. Digo acercarse porque un artista -un verdadero artista- jamás se conforma con lograr su objetivo: en el momento que considera que está a punto de alcanzarlo, o cuando siente que ya lo ha logrado, siempre lo desplaza unos metros más allá para evitar repetirse.

«En estas circunstancias, lo que tardó poco en aparecer es el planteamiento de universalizar mi entorno. Lo que yo pretendía, y pretendo, es juntar mis sentimientos, mi vida, con la pintura: convertir mi cotidianidad en algo universal, trascender mi mundo. Eso es lo que yo quiero. Hasta los cuadros con claveles los he pintado porque son las flores que habitualmente tengo en mi estudio.

La reflexión se produce casi siempre delante del caballete, que es donde se plantean los problemas. Antes, puedes tener una idea u otra, pero, a la hora de la verdad, debes enfrentarte a la superficie de la tela. Yo veía an-

I suspect that the painter must have asked himself these or similar questions while working on the canvas. Through the answers he obtained, the ones he rejected, and the ones that did not quite convince him, Lorenzo gradually shaped the sensitive, discreet world of his own that he had been pursuing.

'My first figurative exhibition, as such, was in 1989, at the Palacio Gravina, as the MUBAG was then called. Before that, I had already tried my hand at figurative painting, taking part in competitions and group exhibitions, and my first attempts served as a test, and also to encourage me: the works were accepted by the public and, on occasions, they were even awarded prizes.

The Gravina exhibition turned out very well, so well that people purchased my artworks. It was a real surprise. There was natural perplexity among my colleagues, but since the pictures were well painted, there was no bloodshed. One of the best critics was Vicente Rodes: "Javier," he said to me, "your landscapes are on fire!" I was very satisfied with the praise, because Vicente was very demanding when it came to painting.'

From the exhibition at the Palacio Gravina, Javier Lorenzo sensed that he had found his way of understanding painting. The long years of preparation, of testing, of trial and error seemed to have finally brought him closer to his goal. I say 'bring closer' because an artist - a true artist - is never satisfied with achieving their goal: when they feel they is about to reach it, or when they feel they have already achieved it, they always move a few metres further on to avoid replicating themselves.

'In these circumstances, it didn't take long for the idea of universalising my surroundings to appear. What I wanted, and what I want, is to combine my feelings, my life, with painting: to turn my everyday life into something universal, to transcend my world. That is what I want. I even painted carnations because they are the flowers I usually have in my studio.

Reflection almost always takes place in front of the easel, which is where the problems are posed. Beforehand, you may have one idea or another, but when it comes down to it, you have to face the canvas. I used to observe my friends during a walk: I'd fall in love with that image, and then try to bring it to the canvas, with its feelings. But of course, the difficult thing is not to paint five men walking, the complicated thing is to endow the painting with poetry, sensitivity, and, if I dare say so, even tenderness. I remember it perfectly well: it is a 150x150 cm painting, of which, by

dar a mis amigos durante un paseo, me enamoraba de esa imagen y, más tarde, trataba de llevarla, con sus sentimientos, al lienzo. Pero, claro, lo difícil no es pintar a cinco señores caminando, lo complicado es dotar al cuadro de poética, de sensibilidad y, si me apuras, hasta de ternura. La primera vez que lo conseguí, que me acerqué a lo que buscaba, fue en el 96. Lo recuerdo perfectamente: es un cuadro de 150x150, del que, por cierto, solo tengo una reproducción muy mala, que muestra a ese grupo de amigos caminando. El cuadro está en Alemania, en Essen.

Hay otro momento, ahora ya en el año 2011, en que tengo la sensación de estar acercándome a la diana. Es la exposición que presento en el Museo de la Universidad de Alicante. El personal fue muy amable y accedió a mi deseo de pintar las paredes en tonos oscuros. Cuando vi el resultado, me puse más contento que unas pascuas. Sinceramente, pensé que lo había conseguido: los cuadros lucían, muchos de ellos estaban y siguen estando muy bien, y, del resto, ninguno desmerecía: en resumen, lo que uno le pide a una exposición. Desde ese momento, estoy casi seguro de no haber dado un paso atrás».

Sortear el peligro

Cuando uno decide convertir la vida cotidiana en el tema de su pintura sabe que se expone al riesgo de la repetición. Lo propio podríamos decir respecto a la narrativa o a la poesía. Nuestras vidas son limitadas y, salvo algunas excepciones, todos estamos condenados a reincidir en un pequeño número de actitudes y conductas. En esta situación, al artista, al verdadero artista, solo le queda el camino de volver sus ojos hacia la forma, con la condición, claro está, de no caer en el puro formalismo y la retórica más despampanante, que produciría una pintura tal vez hermosa, pero hueca. Javier Lorenzo ha tratado de sortear este peligro de dos maneras: una ha sido a través de un progresivo despojamiento de la anécdota, hasta reducir el cuadro a lo esencial; otra, planteándose problemas nuevos. Si pudiésemos ordenar cronológicamente los cuadros que ha pintado a lo largo de su etapa realista, veríamos con claridad lo que trato de decir: las obras se vuelven cada vez más sobrias, más desnudas, más esenciales. No se trata, como porfiaban los minimalistas, de decir más con menos, sino de decirlo con las pinceladas justas. La otra estrategia con la que el pintor ha evitado caer en la repetición es exponiéndose a situaciones nuevas, que le obliguen a enfrentarse a la tela con ideas frescas.

«Trato de no alejarme mucho de mi manera de entender la pintura. Creo que me funciona y lo que pretendo es exprimirla a tope. Lo que sí se

the way, I only have a very bad reproduction, showing this group of friends walking. The original is in Germany, in Essen.

There was another moment, now in 2011, when I had the feeling that I was getting closer to the bull's eye. It was the exhibition I was presenting at the Museum of the University of Alicante. The staff were very kind and agreed to my wish to paint the walls in dark tones. When I saw the result, I was over the moon. Honestly, I thought I had succeeded: the paintings looked good, many of them were and still are very good, and, of the rest none fell short: in other words, what one asks of an exhibition. From that moment on, I'm almost certain that I haven't taken a step back'.

Avoiding danger

When one decides to make everyday life the subject of one's painting, one knows that one runs the risk of repetition. The same could be said of prose or poetry. Our lives are limited and, with a few exceptions, we are all bound to repeat a small number of attitudes and behaviours. In this situation, artists, true artists, can only turn their eyes towards form, on the condition, of course, that they do not fall into pure formalism and the most flamboyant rhetoric, which would produce a painting that is perhaps beautiful but hollow. Javier Lorenzo has tried to avoid this danger in two ways: the first one is through a progressive stripping of trivial elements, until the painting has been reduced to its essentials; the other, by posing new problems. If we could order chronologically the pictures he has painted throughout his realist period, we would see clearly what I am trying to say: the works become increasingly restrained, naked, essential. It is not a matter of saying more with less, as the Minimalists were fond of doing, but of saying it with just the right brushstrokes. The other strategy by which the painter has avoided falling into repetition is by exposing himself to new situations, which force him to confront the canvas with fresh ideas.

'I try not to stray too far from my way of understanding painting. I think it works for me and I try to make the most of it. What does occur are changes as a result of my method of working at the easel. Once I have thought about and decided on the subject, I keep a very open attitude when I start to stain the blank canvas: I work with very loose brushstrokes, causing accidents, splashes... This whole part of the process is done with brushes. That allows me to find new textures and, consequently, new problems: that's my way of not stagnating. One example is the paint-

producen son cambios como consecuencia de mi método de trabajo frente al caballete. Una vez tengo pensado y decidido el tema, mantengo una actitud muy abierta al empezar a manchar el lienzo en blanco: trabajo con pinceladas muy sueltas, provocando accidentes, salpicaduras... Toda esta parte del proceso la hago con brochas. Eso me permite encontrar texturas nuevas y, por consiguiente, problemas nuevos: esa es mi manera de no estancarme. Un ejemplo son los cuadros de piscinas y bañistas que he presentado en las últimas exposiciones. Me puse el reto de enfrentarme a los reflejos, a las transparencias, obligarme a otra luz -con semejante tema debía alejarme de mi habitual melancolía-, para comprobar si un asunto tan estricto lo podía llevar a mi mundo. Lo que buscaba, y busco, es plantearme nuevas dificultades, tanto a un nivel técnico como temático».

La pintura de Javier Lorenzo podrá gustar más o menos al espectador, pero tiene la cualidad de no dejar a nadie indiferente. Así lo he podido comprobar con cuantas personas he charlado sobre el tema, en el transcurso de alguna exposición. Todas han admitido sentirse afectadas, de una manera u otra, ante los cuadros. Las respuestas suelen ser, casi siempre, muy parecidas, ya nos situemos ante un retrato o lo hagamos ante un paisaje: un sentimiento indeterminado, próximo a la melancolía, cuando no a la desazón, que perturba y complace al espectador.

Hablar de las sensaciones que nos provocan los cuadros de Lorenzo es fácil, a poco que pongamos atención en la obra. Más difícil es averiguar la causa de esas sensaciones, inquirir el entramado artístico que las provoca. De cuantos se han interesado por el asunto, quizá sea el profesor Blasco Carrascosa quien más se ha acercado a las intenciones del pintor, al análisis de su mundo. Sin duda, es quien mejor ha visto la parte enigmática de esta pintura y su compleja representación. Blasco escribió sobre Lorenzo en el catálogo de la exposición "Tres miradas", que se celebró en el Centro Cultural Español de Miami, en septiembre de 1999, y a la que acudió el pintor junto con Pepe Azorín y Vicente Rodes. De la obra de Lorenzo, Blasco dice que estamos ante una:

«pintura de factura en apariencia sencilla -que no simple- y, a la vez, profunda. Ceñida a personajes enajenados, absortos, contemplativos..., enmarcados en ambientes abiertos que unas veces absorben la luz quemadora y otras exhalan atmósferas neblinosas. Obra fluctuante entre la realidad y la irrealidad, la conciencia y el deseo, la reflexión y la averiguación. Poesía hecha pintura de un hombre culto que propugna el reconocimiento de ciertos valores, el ennoblecimiento de los temas cotidianos, el ejercicio de una estimativa...»

ings of swimming pools and bathers that I have presented in recent exhibitions. I set myself the challenge of confronting the reflections, the transparencies, to force myself into a different light—with such a subject I had to move away from my usual melancholy—to see if I could bring such a strict subject into my world. What I was looking for, and what I am looking for, is to set myself new challenges, both on technical and thematic level'

The paintings of Javier Lorenzo may please the spectator more or less, but it certainly does not leave anyone indifferent. This is what I have been able to confirm with all the people I have spoken to on the subject, in the course of an exhibition. They have all admitted to feeling affected, in one way or another, by the paintings. The answers are almost always very similar, whether we are in front of a portrait or a landscape: an indeterminate feeling, close to melancholy, if not to uneasiness, which disturbs and pleases the spectator.

It is easy to talk about the emotions that Lorenzo's paintings provoke in us, as long as we pay attention to the work. It is more difficult to find out the cause of these emotions, to investigate the artistic framework that provokes them. Of all those who have been interested in the subject, it is perhaps Professor Blasco Carrascosa who has come closest to the painter's intentions, to the analysis of his world. He has undoubtedly seen the enigmatic side of this painting and its complex depiction best. Blasco wrote about Lorenzo in the catalogue of the exhibition "Tres miradas", which was held at the Spanish Cultural Centre in Miami in September 1999, and which the painter attended together with Pepe Azorín and Vicente Rodes. Of Lorenzo's work, Blasco says that we are looking at:

'an apparently plain—but not simple—and, at the same time, profound painting. It is surrounded by alienated, absorbed, contemplative characters [...], framed in open environments that sometimes absorb the burning light and at other times exhale misty atmospheres. Work fluctuating between reality and unreality, consciousness and desire, reflection and enquiry. Poetry transformed into the painting of an educated man who advocates the recognition of certain values, the ennoblement of everyday subjects, the exercise of an estimate..'

Figura 10. *Caminante*, 2019, Javier Lorenzo, Colección del artista/Artist's collection





Figura 1. Espacio expositivo Arte religioso. El esplendor de una época / Religious art. The splendour of an era exhibition space, Rocamora Museografía, 2022



PINACOTECA

En el estudio del proyecto museográfico para la nueva exposición permanente que ha dado origen a *El siglo XIX. La colección a la luz*, se planteó la inclusión de obra de temática religiosa que, desde hacía años, no formaban parte del fondo expuesto del museo.

PINACOTHECA

In the art project research for the new permanent exhibition that has given rise to *19th century. The collection in the light*, including religious-themed works of art was considered, which long ago were not part of the museum's art collection.



Arte religioso. El esplendor de una época Religious art. The splendour of an era

M^a José Gadea Capó
Museo de Bellas Artes de Alicante
Fine Arts Museum of Alicante

La mayoría de piezas religiosas ingresaron en la colección por uno de los acontecimientos históricos acaecidos en 1836, la Desamortización de Mendizábal¹. En Alicante, parte de las obras incautadas a los establecimientos religiosos pasaron a ser custodiadas por la Diputación². Estos bienes conformaron el llamado fondo histórico, compuesto en su mayoría por obra de arte sacra como esculturas de santos, elementos decorativos de capillas y partes de retablos desmembrados, cuyas tablas se dispersaron de manera individual.

La selección de piezas de temática religiosa ha dado lugar al espacio expositivo que se ha denominado *Arte religioso. El esplendor de una época* (Figura 1). Cinco excelentes obras tanto por su cronología, siglos XV, XVI y XVII, como por sus autores, entre ellos Nicolás Borrás (1530-1610) con dos tablas dedicadas a *San Vicente Mártir* y *San Lorenzo Mártir* o Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667) con dos lienzos, uno sobre *San Pedro Mártir* y otro destinado a *La dormición de la Virgen*.

Destaca del conjunto, la *Crucifixión* (Figura 2), que se ha colocado presidiendo la sala emulando a la disposición de esta temática en los altares de las iglesias. La procedencia de la misma, según uno de los primeros inventarios que se conservan de la colección artística de la Diputación de Alicante, realizado en 1959, se cita que proviene del Convento de los Capuchinos. A falta de un exhaustivo estudio técnico, podemos decir sobre su autoría, por los rasgos iconográficos y estilísticos que desarrollaremos más adelante, que se atribuye a Rodrigo de Osona (ca. 1440-1518), del cual se conoce poco de su biografía. Existe constancia que residía en Alicante con su esposa en 1477 y que estuvo trabajando en Orihuela en 1480. Al no tener documentación de su vida entre el 6 de abril de 1464 y el 3 de marzo de 1476, se presupone que estuvo de viaje por los Países Bajos. El matrimonio tuvo un hijo, Francisco de Osona, también pintor, conocido como “lo fil del Mestre Rodrigo”, o bien como “Osona, el joven”. Padre e hijo trabajaron juntos en numerosas ocasiones y, en muchos de los casos, es casi imposible diferenciar la mano de cada uno de ellos en las obras. Camón Aznar habla en estos supuestos de “Maestro de Alicante” cercano al círculo de los Osona.

Iconográficamente, la muerte de Cristo en la cruz es la imagen central del arte cristiano y el foco visual de la contemplación cristiana que representa el momento álgido de la vida de Jesús y en especial el de su pasión.

Most of these religious pieces were incorporated into the collection due to one of the historical events occurred in 1836, the Confiscation of Mendizábal¹. In Alicante, part of the confiscated works from religious institutions ended up being guarded by the Provincial Council². These goods comprised the historical collections, consisting mainly of sacred artwork, such as sculpture of saints, chapel decorative elements and portions of dismembered altarpieces, whose panels were individually divided.

The selection of religious-themed pieces has led to an exhibition space called *Religious art. The splendour of an era* (Figure 1). Five excellent exhibits are offered according to chronology, 15th, 16th and 17th centuries, as well as the authors, including Nicolás Borrás (1530-1610) with two panels dedicated to *Saint Vincent Martyr* and *San Lorenzo Mártir* (Saint Lawrence Martyr) or Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667) with two canvases, one about *San Pedro Mártir* (Saint Peter Martyr), and the other one dedicated to *La dormición de la Virgen* (The Dormition of the Mother of God).

From this selection, it is especially noteworthy *Crucifixión* (Crucifixion) (Figure 2), which was placed dominating the hall emulating the layout of church altars. This piece of art, according to one of the first inventories housed in the art collection of the Provincial Council of Alicante, carried out in 1959, comes from the Convent of the Capuchins as quoted on it. In absence of a thorough technical study, we could say for its iconographic and stylistic features, which will be explained later on, that its authorship belongs to Rodrigo de Osona (ca. 1440-1518), whose biography is little known. There is evidence that he was living in Alicante with his wife in 1477 and he was working in Orihuela in 1480. As there is no record of his life from 6th April 1464 to 3rd March 1476, we assume he was travelling around the Netherlands. The married couple had a son, Francisco de Osona, who was also a painter, known as ‘Master Rodrigo’s son’, or as ‘Osona, the younger’. Father and son worked together on numerous occasions and it is often almost impossible to distinguish their handiwork in the pieces. Camón Aznar addresses him as ‘Alicante’s Master’ close to the Osona’s circle.

Iconographically, the death of Christ on the cross is the most representative image of Christian art and the visual focus of Christian contemplation, which represents the critical moment of Jesus’ life and especially of his passion. On this panel, the subject



Figura 3. Estudio con lámpara de infrarrojos / Study with infrared lamp, MUBAG

En esta tabla, el tema está representado según el modelo que se estableció en el siglo XI y que predominó desde entonces, con la figura demacrada de Cristo y la cabeza caída sobre un hombro con la corona de espinas³. Representado semidesnudo, el paño de pureza es transparente donde no ha de cubrir nada, dejando ver la anatomía de las piernas y el paisaje de detrás⁴. Desde el punto de vista anatómico, este Jesús presenta la misma actitud y los mismos rasgos formales (el cuerpo y las extremidades delgadas, la sangre que brota del costado y el detalle del cendal o paño de pureza transparente) que el crucificado del *Retablo del Calvario* de la Iglesia de San Nicolás de València (1476), pintado por Osona. Obra que constituye un magnífico ejemplo de la amalgama de estilos pictóricos que confluyeron en València durante los años 80 del siglo XV.

El tema, en su conjunto, se presta al tratamiento simétrico y, existe una marcada tendencia a utilizar figuras por parejas, equilibrándose mutuamente a uno u otro lado de la cruz, por ejemplo, San Juan y la Virgen María, persona que acompaña a Jesús en todas las circunstancias de su vida y, sobre todo, al pie del Calvario. Sin embargo, como podemos observar en esta pintura, el autor no sigue la habitual distribución de las figuras para este episodio, colocando a M^a Magdalena en el lugar de la Virgen. Esta incorrección fue remediada posteriormente, creemos que, por otro autor, con el añadido de la Virgen, quizá para su correcta devoción. Esta última no estaba presente en el planteamiento del pintor desde un principio, ya que si hubiera sido así San Juan respondería a la actitud de la Virgen sustentándola, y esta, iría ataviada con el manto rematado por una tira dorada y con la corona, como el resto de los personajes de la escena y como se puede observar en otras tablas de la época de artistas españoles y de los Osona.

matter is represented following the pattern established in the 11th century, which predominated since then on. This is the emaciated figure of Christ, whose head is hanging on his shoulder and with a crown of thorns³. Depicted semi-nude, wearing an almost see-through perizoma, which does not cover anything, letting the anatomy of his legs and the background landscape be seen⁴. From an anatomical point of view, this Jesus shows the same attitude and body features (thin limbs and body, blood flowing from his side, and the transparent humeral or perizoma detail) than the Crucified of the *Retablo del Calvario* (Altarpiece of Calvary) from Church of San Nicolas in Valencia (1476), painted by Osona. This work is a great example of the fusion of painting styles that merged in Valencia during the 80's of the 15th century.

The subject matter, as a whole, is open to a symmetric treatment and there is a strong tendency to use figures in pairs, such as Saint John and Virgin Mary, who was Jesus' companion in every moment of his life, especially at the foot of Calvary. However, as observed in this painting, the author does not follow the usual distribution of figures in this episode, placing Mary Magdalene instead of the Virgin. This error was remedied afterwards, it is thought that it was done by another author, by adding the Virgin, perhaps with an appropriate worship purpose. The latter was not in the painter's plans from the beginning, otherwise Saint John would have responded to the Virgin's attitude by supporting her, and she would have worn a gold embroidered mantle and a crown, like the rest of those in the scene, and as one can see in other panels of that time painted by Spanish artists, including the Osonas.

Según se ha podido analizar con una lámpara de infrarrojos (Figura 3), debajo de la figura de la Virgen existe el pie de San Juan Evangelista. Por otro lado, si se observa con detalle el manto de la Virgen, se aprecian las incisiones hechas por el artista para marcar los pliegues de la vestimenta de San Juan. Lo que confirma la idea de que la Virgen está realizada posteriormente, con un estilo próximo al manierismo por su canon alargado y el empleo de tonos oscuros, como afirma Felipe Garín Llombart. La diferencia más notable respecto a las otras figuras es la vestimenta, en lugar del realce plástico por el juego de la luz en los pliegues, en la Virgen es una mancha plana y lineal carente de toda redondez plástica.

En otros trabajos de Rodrigo de Osona, sí que vemos representada a la Virgen acompañada por las santas mujeres, como en el mencionado *Retablo del Calvario* de la Iglesia de San Nicolás de València, donde aparece en el lado opuesto el bloque figural masculino (santos varones, judíos, sacerdotes y fariseos). Lo que nos lleva a pensar que cabe la posibilidad de que estuviera planteada el resto de la comitiva en otra tabla o en tablas adyacentes, formando un retablo o una tabla mayor, ya que parece a primera vista observarse el manto de San Juan cortado. Este hecho, explicaría el que no estuviera representada en un principio la Virgen en esta obra.

Artísticamente, después de Italia es España el país que más interés ofrece por la pintura durante el Medievo. La personalidad de los artistas que trabajan en Cataluña y en Castilla es más destacada que nunca, y a la vez, también más diferenciada. Así, mientras que Castilla acoge o llama a los artistas flamencos y llega a crear una pintura de altísima calidad flamenca, en Cataluña, y todo Levante, las relaciones serán más afines a lo italiano. En tierras valencianas, por su enclave geográfico, fue importante el comercio e intercambio de productos. Por este motivo, pudo llegar a producirse una fusión de los artistas castellanos y catalanes que realizan encargos aquí, así como los que venían de Italia, Flandes o sur de Francia, entre otros. A partir de la segunda mitad del siglo XV la influencia flamenca será definitiva y abrumadora.

La figura de Bartolomé Bermejo (1440-1498), natural de Córdoba, es importante para entender nuestra pintura, ya que incorporó a la pintura valenciana el flamenquismo (se supone una estancia en Flandes en su periodo de formación). Trabaja en Cataluña, Aragón y València en este final de siglo, sintiendo gran atracción por esta última, Bermejo se instalará en ella poco después de 1460. Este hecho es importante porque se tiene constancia documental que ambas figuras, Bermejo y Osona, coinciden en València donde por encargo de un mercader italiano, Francesco de la Chiesa, realiza Bartolomé Bermejo para la localidad de Acqui Terme, entre 1481 y 1484, su bellísima *Virgen de*

As analyzed through an infrared lamp (Figure 3), at the bottom of the figure of the Virgin a foot of Saint John the Baptist can be seen. Furthermore, if one carefully observes the Virgin's mantle, some incisions are shown, which were made by the artist to mark the folds of Saint John's vestments. This confirms the idea that the Virgin was painted later, with a style close to Mannerism because of its elongated canon and the use of dark shades, as Felipe Garín Llombart affirms. The most relevant difference regarding the other figures is the vestment, instead of a plastic highlighting caused by the interplay of light in the folds, the Virgin's is depicted as a linear and flat stain deprived of any plastic roundness.

In other Rodrigo de Osona's works we do see the Virgin depicted with the Holy Women, like in the aforesaid *Retablo del Calvario* from the Church of San Nicolas in Valencia, where she appears at the opposite side of the male figures' group (male saints, Jewish men, priests and Pharisee men). This makes us think that maybe the rest of the retinue was planned to be painted on a different panel or adjacent panels, forming an altarpiece, as at first sight Saint John's robe is cut out. This fact would explain that the Virgin was not depicted in this artwork at the beginning.

Artistically, after Italy, Spain is the most interested country in painting during Middle Ages. The personality of the artists who work in Catalonia and Castile stands out more than ever. Thus, while Castile welcomes or attracts Flemish artists creating a very high-quality Flemish painting, in Catalonia, and throughout the Spanish Levante, there was a stronger connection with the Italian style. In the Valencian territory, due to its geographical settlement, trade and exchange of goods were significant. For this reason, a fusion of Castilian and Catalan artists was possible, who were commissioned here, as well as those who came from Italy, Flanders or southern France, among others. From the second half of the 15th century, Flemish influence was certain and overwhelming.

The figure of Bartolomé Bermejo (1440-1498), born in Cordoba, is important to understand Spanish painting, as he incorporated Flemish art to Valencian painting (it is assumed that he spent some time in Flanders during his training period). He worked in Catalonia, Aragon, and Valencia at the end of this century, and feeling really attracted by the latter, Bermejo settled in this city shortly after 1460. This fact is important because there is documentary evidence that both figures, Bermejo and Osona, happened to meet in Valencia where Bartolomé Bermejo, commissioned by an Italian merchant, Francesco de la Chiesa, created his beautiful *Virgen de Montserrat* (Virgin of Montserrat) as part of a triptych for the locality of Acqui

Montserrat como parte de un tríptico cuyas portezuelas pintaría Rodrigo de Osona. De esta obra de Osona, Lorenzo Hernández Guardiola halla paralelismos formales con los *Santos Juanes* de la Iglesia de Santa María de Alicante, obra perteneciente a su etapa más flamenquizante y bermejiana.

En esta tabla del Museo de Bellas Artes de Alicante se ve claramente la influencia de Bartolomé Bermejo: pintura de gran fuerza expresiva, con un gusto por el color muy paralelo al del pintor cordobés. Sentido del paisaje con arquitecturas, colinas, riscos y caminos serpenteantes atravesando verdes prados salpicados de masas de vegetación, el horizonte abierto al cielo, quebrado por la compleja arquitectura de una especie de ciudad fortificada con esbeltas torres cuadradas, hexagonales y cilíndricas que representan la Jerusalén celestial, pero sin el fondo marino con navíos tan característico en Bermejo y que si está presente en otros cuadros.

Las figuras de cuerpo entero son naturalistas. Los rostros, de forma ovalada y delicadas facciones, presentan una boca pequeña y la oreja descubierta. La cabeza de Cristo está tocada con la corona de espinas y las de sus dos acompañantes portando grandes coronas que parecen repujadas y con incrustaciones, debido a que, primero, las modela en yeso y luego las dora. Ambos personajes visten túnica roja, siendo la de M^{re} Magdalena mucho más rica, ribeteada de armiño y ceñida a la cintura con un cinturón dorado decorado con pedrería. El manto que la cubre está bordeado por una rica cenefa bordada en oro. Esta prenda, apenas deja asomar las mangas oscuras con ricos brocados. La copiosa y larga melena rizada se desliza por los ropajes, otorgándole a la mujer de gran ostentación. El autor demuestra, al igual que Bermejo, ese apurado gusto por la representación de las cosas, fruto de una observación rigurosa de la naturaleza, que se advierte también en el paisaje, todo con un tratamiento casi miniaturista.

Llama la atención la calidad de los ropajes con las aristas de los pliegues quebrados, casi táctiles, que están resueltos semejantes a una figura tallada, lo que contribuye a la sensación de volumen, subrayado por la sombra que ejerce en ellos la luz lateral que baña toda la escena.

Con todo lo comentado, podríamos concluir que, se trata de una obra con características artísticas semejantes a otras de Rodrigo de Osona, pudiendo atribuirla, además, por la documentación publicada, por lo menos a su círculo. Y que, a pesar de su buena factura, el tema iconográfico no queda ni claro ni completo, contribuyendo el añadido posterior de la Virgen a que sea una obra aún más enigmática.

En el siglo XVI, protagoniza la escena artística valenciana Vicente Juan Macip, más conocido como

Terme, between 1481 and 1484, whose little doors were painted by Rodrigo de Osona. In this work by Osona, Lorenzo Hernández Guardiola finds formal similarities with *Santos Juanes* (Saints Johns) from the Church of Santa María in Alicante, a work that belongs to his most connected stage with Flemish and Bermejo styles.

On this panel from the Fine Arts Museum of Alicante, one can clearly see Bartolomé Bermejo's influence: an extremely expressive painting with a taste for colour very similar to the one of the Cordoban painter. A sense of landscapes with pieces of architecture, hills, cliffs and winding paths passing through green fields dotted with masses of vegetation, an open skyline altered by the complex architecture of a sort of fortified city with slender square, hexagonal and cylindrical towers, which represent the Heavenly Jerusalem, but without that marine background with ships, which is so characteristic of Bermejo and present in other paintings.

Full-length figures are naturalist. Their oval faces with delicate features show a small open mouth and uncovered ears. A crown of thorns on Christ's head, and his two companions carry big crowns, which seem embossed, and inlaid, that is why he first used plaster cast and then he gilded them. Both wear a red tunic, with Mary Magdalene being much more elaborate, who is dressed in ermine borders and a gold belt decorated with precious stones. The mantle that covers her has a rich trimming embroidered with gold. This garment barely allows her dark sleeves made of rich brocade to be seen. Her long and abundant curly hair slides over her vestments, endowing her with great sumptuousness. Like Bermejo, the author shows his delicate taste for depicting details, as a result of his close observation of nature, which is also observed in his landscapes, yet with everything in an almost miniaturist approach.

The quality of the vestments with its undulating fold edges is striking, almost tangible, which look like a carved figure, contributing to that feeling of volume, highlighted by the shading on them produced by the sidelight present in the whole scene.

After all the aforesaid, we could conclude that this is a work with artistic features similar to others made by Rodrigo de Osona, and apart from this, there is some published documentation that led us to attribute it to him, or at least to his circle. Furthermore, despite its good execution, the iconographic subject matter is not clear or complete and the subsequent addition of the Virgin makes this work even more enigmatic.

In the 16th century, the leading figure of the Valencian artistic scene is Vicente Juan Macip, better known as

Juan de Juanes, quien define la pintura de artistas posteriores como Nicolás Borrás Falcó (Cocentaina, Alicante, 1530-Alfahuir, València, 1610), uno de los mejores representantes de la pintura monástica valenciana. Borrás nace en el año 1530 en Cocentaina, villa alicantina por entonces murada, cuya tierra fértil a extramuros era la principal fuente de riqueza. Desde muy joven demostró su interés por la pintura. El hecho de criarse en el seno de una familia acomodada, le permitió poder trasladarse a València, capital del reino y centro obligado de peregrinación para todos los artistas de la época (Hernández, 1976: 39).

Durante su estancia en València entra en contacto con las nuevas corrientes artísticas, además de relacionarse con artistas de reconocido prestigio, entre los que destaca el mencionado Juan de Juanes, al que él mismo se refería como preceptor y maestro.

La dedicación a la pintura la compagina con su vocación eclesiástica, desde que fue ordenado, en 1560, monje en Santa María de Cocentaina. Fray Nicolás Borrás, desde el sacerdocio y mediante la difusión de la fe por medio de las imágenes ayudó a la Iglesia a transmitir sus fines y mensajes, ornamentando instituciones religiosas de manera precisa para dar ejemplo a los frailes. Entre estos encargos encontramos un gran número de retablos para distintas iglesias y conventos en Cocentaina, Orihuela, Alicante, Ibi, Onteniente y Aldaya entre otras. De entre ellos podemos destacar el *Retablo de las Ánimas* de la Concatedral de San Nicolás de Bari en Alicante y el *San Nicolás de Bari* de la Iglesia parroquial de la Asunción de Santa María en Cocentaina.

Llamado por los monjes del Monasterio de San Jerónimo de Cotalba en Alfahuir, acomete el retablo mayor de su iglesia. Durante la realización del mismo permaneció en el monasterio, ingresando en la orden en el año 1575. Ya como monje jerónimo concluyó el retablo y realizó un gran número de obras para el monasterio, sin dejar de recibir encargos externos, que proporcionaban ingresos al cenobio.

Las dos tablas que se muestran en el MUBAG se dedican a los santos Lorenzo y Vicente. En ambas, las escenas se desarrollan en un paisaje con edificaciones, lo que otorga un mayor realismo a la representación. En la de *San Vicente Mártir* (Figura 4) se reconoce el Castillo de Palma de Gandía (Sáez, 2004: 18), en la de *San Lorenzo Mártir* (Figura 5), este aparece escoltado por un obelisco y unas columnas. Mediante el recurso de componer a escala menor las construcciones más lejanas y realizar estas con pinceladas difuminadas, el pintor consigue mayor efecto de lejanía y de profundidad. Esta nueva visión de la naturaleza está relacionada con la personalidad renacentista y cultivada de Borrás.

Juan de Juanes, who defined the painting of other later artists such as Nicolás Borrás Falcó (Cocentaina, Alicante, 1530-Alfahuir, Valencia, 1610), one of the greatest representatives of Valencian monastic painting. Borrás was born in 1530 in Cocentaina, a small walled town (at that time) in Alicante, whose fertile soil outside the walls was its major source of wealth. At an early age, he showed interest in painting. He was raised in the heart of a well-to-do family that made it possible for him to move to Valencia, the capital of the kingdom, and a compulsory pilgrimage site for every artist of that time (Hernández, 1976: 39).

During his stay in Valencia, he came into contact with other artistic movements and he started to meet recognized artists, including the aforesaid Juan de Juanes, who he referred to as a preceptor and master.

He combined his dedication to painting and his ecclesiastical vocation from the moment he was ordained in 1560 as a monk in the Church of Santa María in Cocentaina. By being part of the priesthood and spreading the faith by means of images, Brother Nicolás Borrás helped the Christian Church to convey its purposes and message by adorning religious institutions in an accurate manner in order to lead by example for other Brothers. We can find a high number of altarpieces for different churches, monasteries and convents in Cocentaina, Orihuela, Alicante, Ibi, Onteniente and Aldaya, among others in these commissions. Great examples of these works are *Retablo de las Ánimas* (Altarpiece of Souls in Purgatory) from the Co-cathedral of San Nicolás de Bari in Alicante and the *San Nicolás de Bari* altarpiece from Parish Church of Asunción de Santa María in Cocentaina.

Called by the monks from the Monastery of San Jerónimo de Cotalba in Alfahuir, undertook the main altarpiece of its church. While creating this altarpiece, he stayed at the monastery and joined the order in 1575. As a hieronymite, he finished the altarpiece and produced a many pieces for the monastery, while still receiving external commissions, which provided income for the monastery.

The two panels exhibited in MUBAG (Gravina Fine Arts Museum) are dedicated to the saints Laurence and Vincent. On both of them, the scenes take place in a landscape with constructions, which gives a greater realism to the representation. In the one of *San Vicente Mártir* (Vincent Martyr) (Figure 4), Palma de Gandía's Castle (Sáez, 2004: 18) can be recognized, in the one of *San Lorenzo Mártir* (Laurence Martyr) (Figure 5), this saint appears escorted by an obelisk and some columns. By means of composing the furthest constructions on a smaller scale and employing blurred brushstrokes, the painter manages to create a greater sense of depth and distance. This new version of nature is related to the Renaissance and cultured personality of Borrás.



Figura 4 y 5. *San Vicente Mártir y San Lorenzo Mártir*, ca. 1580, Nicolás Borrás, MUBAG

La representación de estos santos, por las reducidas dimensiones de las tablas, debió formar parte de la predela de algún retablo. La composición del conjunto debió ser similar a la del mencionado *Retablo Mayor del Monasterio de San Jerónimo de Cotalba*, obra que se expone al público en el Museo de Bellas Artes de València. Si nos fijamos en los Santos de los dos extremos de la parte central, San Lorenzo y San Esteban, realizados en esta ocasión de cuerpo entero, la vestimenta, en tonos rojos, coincide con los que se pueden ver en la exposición. Iconográficamente, estos santos se representan vestidos de rojo como diáconos con la dalmática, San Lorenzo, más joven, y portando los atributos, que hacen referencia al objeto con el que se le practica la tortura, la parrilla en la que es quemado vivo. San Vicente, por el contrario, coge en la mano derecha la cruz en aspa en la que sufre el martirio y en la izquierda la rueda de molino que hace referencia al largo padecimiento. Este tipo de santos que han sufrido tortura se representan con la palma del martirio, símbolo de la victoria sobre la muerte.

Ambas obras están realizadas con un correcto dibujo y un buen estudio de la figura humana y su anatomía, en especial la cara y las manos. Borrás modela los rostros de perfil con actitud serena, la boca entreabierta y la mirada elevada hacia al cielo, resultando una expresión contenida y a la vez emotiva. Estas características, que ahondan en la profundidad psicológica, junto a la pose estática de ambos personajes, dan como resultado una composición pictórica equilibrada y elegante. El colorido, rico y brillante, también es herencia de su maestro Juan de Juanes.

En la exposición está representado el estilo barroco con dos obras de Jerónimo Jacinto de Espinosa (Cocentaina, Alicante, 1600-València, 1667), otro ejemplo de pintor de vida monacal, al igual que Borrás. La temática de su obra, y la de la mayoría

Due to the small dimensions of the panels, the depiction of the saints must form part of the predella of an altarpiece. The composition of this compendium must be similar to the afore said *Main Altarpiece of San Jerónimo de Cotalba*, a work exhibited in Fine Arts Museum of Valencia. If we pay attention to the saints appearing in the central part sides, Saint Laurence and Saint Stephen, are this time full-length depicted, whose vestments in red shades match up with the ones displayed in the exhibition. Iconographically, these saints are depicted dressed in red as deacons wearing their dalmatic, Saint Laurence, younger and holding the object that symbolizes the way he was tortured, the grill where he is burnt alive. Saint Vincent, however, is carrying the x-shaped cross in his right hand where he suffers his martyrdom and in his left hand he is holding the mill wheel that symbolizes his long suffering. These saints, who have been tortured are depicted with the palm of martyrdom, symbol of victory over death.

Both works are executed providing an accurate drawing and showing a thorough knowledge of the human body and anatomy, particularly face and hands. Borrás shapes faces from the side with a serene attitude, half-open mouth and eyes looking up to heaven, producing this way both restrained and moving facial expressions. These features, which go deeper into the psychological profundity, together with the static pose of both characters, result in an elegant and balanced pictorial composition. Rich and bright colours are also legacy of his master Juan de Juanes.

In the exhibition, baroque style is represented with the two works by Jerónimo Jacinto de Espinosa (Cocentaina, Alicante, 1600-Valencia, 1667), another example of a painter leading a monastic life, like Borrás. The subject matter of his work and the majority of the 17th century artists' is religious

de los artistas del siglo XVII, es religiosa, debido a la hegemonía de la Iglesia como principal cliente, junto a la Corona y a la nobleza que se vincula al mundo eclesiástico. Precisamente, los sentimientos religiosos son los que impulsaron la sencillez, la credibilidad y la intensidad expresiva que caracterizan a la pintura de la época (De Antonio, 1989: 82), señas que reconocemos en las dos obras que analizaremos de Espinosa.

El modelo estético se sigue encontrando en la pintura italiana y, en especial, en el maestro Caravaggio que fue un imán hacia la vanguardia para los artistas españoles, que siguieron principalmente dos corrientes: la naturalista y la realista. Estas cumplían perfectamente con el deseo de la iglesia de la Contrarreforma, que era el de representar los temas religiosos a nivel humano. Con esta base se definieron las cualidades estilísticas y la personalidad de la pintura española, en especial bajo el reinado de Felipe IV, donde surge la generación de grandes maestros que se conoce como El Siglo de Oro español, del que forman parte José Ribera, Francisco Zurbarán, Diego Velázquez, Alonso Cano, y entre los que se ha ganado un sitio Jerónimo Jacinto de Espinosa.

La formación inicial de Espinosa debió ser en el taller familiar. Su padre, Jerónimo Rodríguez de Espinosa (un modesto pintor nacido en Valladolid) se desplaza a Cocentaina a trabajar sobre el 1596, donde el 30 de mayo contrae matrimonio con Aldonza Lleó. Más tarde, la familia se traslada a València debido a que el padre debe acometer un encargo. Allí completa su formación nuestro pintor, en un ambiente dominado por los Ribalta, quienes transformaron la pintura valenciana hacia el naturalismo, estilo que se aprecia en sus primeras obras junto con el hábil manejo del tenebrismo.

El encuentro de Espinosa con Zurbarán en Sevilla, entre 1640 y 1646 (coincidiendo con el vacío cronológico en su biografía), fue crucial en su carrera. A partir de este momento encontramos en su producción artística la verticalidad monumental, la construcción en planos paralelos y el doble registro celestial y terrenal bien diferenciado y tan propio del pintor sevillano. Sin duda, Zurbarán fue el maestro más influyente en Espinosa, lo que le llevó, en ocasiones, al apelativo de “el Zurbarán valenciano”. Un ejemplo de su valía artística es el lienzo central del retablo de la iglesia de San Nicolás dedicado a *San Pedro Mártir*, hoy en el Museo Nacional del Prado, tema que vuelve a representar en la obra que se conserva en el MUBAG.

San Pedro Mártir, también es conocido como San Pedro de Verona, porque nació en dicha ciudad hacia 1203. En el año 1232 fue nombrado Inquisidor de la Fe en Milán. Su estricta práctica provocó el odio de sus adversarios, quienes planearon su muerte.

due to Church hegemony as the main client, as well as the Crown and nobility, which are connected to the ecclesiastic world. In fact, their religious feelings were the ones that boosted the simplicity, credibility and expressive intensity that characterize the painting of this period (De Antonio, 1989: 82), features that one can see in the two works of Espinosa that we will analyze.

The aesthetic model is still found in Italian painting, especially in Caravaggio, who was an avant-garde magnet for Spanish artists, who basically followed two mainstreams: naturalism and realism. These movements fulfilled the wish of the Counter-Reformation Church, which consisted of depicting religious themes at a human level. Based on that, the stylistic qualities and personality of Spanish painting were defined, especially under the reign of Philip IV, giving rise to a generation of great masters known as the Spanish Golden Age, including artists such as José Ribera, Francisco Zurbarán, Diego Velázquez, or Alonso Cano, and Jerónimo Jacinto de Espinosa won a place among them.

Espinosa's initial training most likely started in a familiar workshop. His father, Jerónimo Rodríguez de Espinosa (a modest painter born in Valladolid) moved to Cocentaina to work around 1596, where he married Aldonza Lleó on the 30th May. Later on, his family moved to Valencia because his father had to undertake a commission. There our painter completed his training in an environment dominated by the Ribaltas, who led Valencian painting towards naturalism, a style present in his first works combined with his good command of tenebrism.

Espinosa's meeting with Zurbarán in Seville between 1640 and 1646 (coinciding with the chronological gap in his biography) was crucial in his career. From then on, we found in his artistic production a monumental verticality, a parallel building design and a clearly distinguished double register: celestial and terrestrial, so typical of the Sevillian painter. Without a doubt, Zurbarán was the master who influenced Espinosa the most, which is why he was occasionally referred to as ‘the Valencian Zurbarán’. An example of his artistic value was the central altarpiece painting in the Church of San Nicolás dedicated to *San Pedro Mártir* (Saint Peter Martyr), today exhibited in the Prado Museum, a subject matter that he depicted again in a work displayed in MUBAG.

Saint Peter Martyr is also known as Saint Peter of Verona because he was born there around 1203. In 1232 he was appointed Inquisitor in Milan. His strict practice moved his opponents to hatred, who even planned his death. Carino di Bálamo was entrusted this task, who



Figura 6. *San Pedro Mártir*, s.XVII, Jerónimo Jacinto de Espinosa, MUBAG

Le encomendaron la labor a Carino di Bálsamo que le agredió dos veces, le partió la cabeza y lo acuchilló. La obra que se conserva en el MUBAG sobre *San Pedro Mártir* (Figura 6), podría tratarse de una versión reducida de la del Museo del Prado y hacer pareja con otro santo, como otros ejemplos conocidos para la ornamentación de conventos. En ella, Espinosa prescinde que cualquier elemento que no sea el santo, al que representa de manera directa, de medio cuerpo y en disposición frontal sobre un fondo oscuro neutro. Tratado con fuerte claroscuro, el foco exterior de luz ilumina solo la figura para que el espectador fije su mirada, confiando al cuerpo de gran plasticidad. El santo viste el hábito blanquinegro de los dominicos, orden a la que el propio pintor perteneció, con gran calidad en las texturas de las telas, con el machete con el que fue asesinado hundido en la cabeza, en el pecho clavado un puñal y en su mano izquierda portando la palma del martirio con tres coronas. El minucioso realismo no le impide plasmar en el rostro una intensa expresión naturalista que, con la mirada hacia el cielo, desprende la sincera piedad del santo. Esta composición, es un ejemplo de su habitual sobriedad enfocada a satisfacer el arte piadoso que demandaba la conservadora clientela religiosa. Todo ello, aisló a Espinosa de la pintura dinámica barroca que estaba triunfando en España desde mediados del siglo XVII y condicionó su pintura, ya que los encargos monásticos se ceñían a modelos establecidos.

assaulted him twice, split his head open and stabbed him. The work preserved in MUBAG about *San Pedro Mártir* (Figure 6), could be a reduced version of the one in the Prado Museum, alongside another saint, as in other known examples intended for convent ornamentation. In this one, Espinosa skips every element but the saint, who is directly depicted half-length in a frontal position on a dark neutral background. With a strong chiaroscuro, the external light illuminates just the figure so that the beholder can focus on it, giving the body a great richness. The saint wears the Dominican black and white habit, since the painter himself belonged to this Order of Preachers, showing a high quality of the fabric texture, with the machete used to murder him in his head, a dagger stuck in his chest, and holding the palm of martyrdom with three crowns in his left hand. The detailed realism is not an impediment for him to reflect a naturalist intense facial expression, which emanates the saint's sincere piety looking up to heaven. This composition is an example of his usual sobriety focused on offering the devotional art that a conservative religious clientele demanded. All of that made Espinosa deviate from the dynamic baroque painting that was successful in Spain since mid-17th century, which determined his painting as the monastic commissions were limited to the established models.



Figura 7. *La dormición de la Virgen*, s.XVII, Jerónimo Jacinto de Espinosa, MUBAG

Espinosa, a pesar de ese aislamiento, alcanzó fama en vida y tras la muerte de Juan Ribalta y el murciano Pedro Orrente, encabeza artísticamente la “escuela valenciana”. Se considera el más genuino representante de esta, al nacer en Cocentaina y desarrollar su carrera dentro del reino de València. Artista de extensa producción, aunque también por ello de cierta desigualdad debido a la ayuda de diferentes manos colaborativas en su taller, se le atribuye *La Dormición de la Virgen* (Figura 7) que se expone en el MUBAG, gracias al depósito hecho por la Fundación Elisa Tomás Yusti en 2005. En este lienzo, de composición monumental, Espinosa coloca el lecho en posición oblicua, lo crea un leve escorzo que dota a la obra de profundidad. Sobre él, yace el cuerpo amortajado de María. Le acompañan once apóstoles, de los doce discípulos de Jesús, modelados de manera escultórica. Junto a ella, a la izquierda, un apóstol parece iniciar el gesto de exhortación hacia la moribunda Virgen. El que está junto a este, cruza las manos y mira con tristeza a María. De pie, otro se concentra en la lectura y bajo este, un discípulo se sujeta la cabeza con actitud desolada. A este le mira el que está sentado en el suelo con gesto afligido mientras hace una pausa en la lectura. A los pies de la Virgen, cuatro apóstoles mantienen una conversación con expresión apesadumbrada. El pintor oculta a dos de los discípulos de Jesús, de los que solo se aprecian unas cabezas en la oscuridad.

Despite that deviation, Espinosa succeeded while alive, and after dying Juan Ribalta and the Murcian Pedro Orrente, became the major artist of the ‘Valencian school’. He is considered the most genuine representative of this because he was born in Cocentaina and developed his career in the Kingdom of Valencia. He is an artist who produced a great number of works, although that caused them to be somewhat uneven because he received the collaboration of different artists in his workshop. *La Dormición de la Virgen* (Figure 7), attributed to him, is exhibited in MUBAG, thanks to the deposit made by Elisa Tomás Yusti Foundation in 2005. In this composition of monumental painting, Espinosa places the death bed obliquely, which is created by a slightly foreshortening giving depth to the work. There are 11 apostles with, out of the 12 of Jesus’ disciples, drawn in a sculptural manner. By her side, to the left, there is an apostle who seems to do the exhortation sign towards the dying Virgin. Beside this apostle there is another one with crossed hands looking at Mary with sad eyes. Another one is standing concentrated on his reading and below there is one holding his head with a gloomy attitude. Looking at the latter, there is one sitting on the floor with a mournful expression while interrupting his reading. At the Virgin’s feet, there are four apostles having a conversation with a sorrowful gesture. The painter hides two of Jesus’ disciples, as two heads can barely be seen in the dark.



Figura 8. Espacio expositivo *Arte religioso. El esplendor de una época* / *Religious art. The splendour of an era* exhibition space, Rocamora Museografía, 2022

La escena, similar a la de la *Muerte de la Virgen* (obra de Espinosa de menor tamaño que se conserva en la colección Lladró), se concentra en un interior. El foco de luz proviene de la izquierda e ilumina a modo caravaggiesco directamente las sábanas blancas sobre las que descansa la Virgen. La carnación clara de María contrasta con la de los apóstoles de tonalidad más viva. Se hace notar el vigoroso realismo que aplica a cada retrato individual de los rostros, concediendo a cada uno de los apóstoles de una expresión concreta como también encontramos en las obras grupales de Orrente. El lecho, único elemento no humano de la estancia, está vestido con las sábanas blancas, la colcha roja y el cubre canapé decorado con detalles florales.

Cuando una obra de arte religiosa, como la que hemos comentado, sale del lugar de origen para el que fue concebida y se instala en una exposición, su significado se transforma. El visitante que acude al centro de arte no lo hace con la intención de devoción, sino en busca de una experiencia artística. El profesional del museo, a la hora de establecer el discurso expositivo, es responsable del orden, del modo de presentación, (en esta ocasión se ha hecho el proyecto museográfico junto a Rocamora Museografía), y de la información que acompaña a la pieza. Esta es necesaria para que el público, creyente o no, aprecie la obra de arte tanto desde aspectos iconográficos y estéticos como desde los socioculturales del contexto temporal en el que fue concebida, para así valorar lo que supone como testimonio histórico y artístico en la actualidad (Figura 8).

This scene, similar to *Muerte de la Virgen* (Death of the Virgin) –a smaller piece by Espinosa included in the Lladró Collection– takes place indoors. The spotlight coming from the left side directly illuminates in a Caravaggio style the white sheets where the Virgin is lying. Mary's pale complexion contrasts with the apostles' one which is more vivid. It is clear to see his use of a strong realism in every individual facial portrait, conferring each and every apostle a certain expression, as we can also find in group Orrente's paintings. The death bed, the only non-human element in the room, is covered in white sheets, a red bedspread and a bed skirt decorated with floral motifs.

When a religious work of art, like the one we have analyzed, is no longer in the site for which it was conceived and is placed in an exhibition, its meaning changes. The purpose of the visitor who goes to an art centre is not devotional but they are in search of an artistic experience. When museum professionals plan the discourse of an exhibition, they are responsible for its order, presentation mode (in this occasion, the museographic project has been done together with Rocamora Museografía) and descriptive information, which is essential for the public, whether they are believers or not, to appreciate the work of art, both from an aesthetic and iconographic point of view; and from sociocultural ones in the temporal context when it was conceived, so that one can comprehend today its historical and artistic written evidence (Figure 8).

Notas

1. Esta acción política, una de las más importantes del gobierno liberal, recibe el nombre del ministro de Hacienda que la impulsó, Juan Álvarez de Mendizábal.
2. Según el historiador Vicente Ramos, a principios de 1836, las oficinas de la Diputación de Alicante estaban instaladas, por entonces, en el edificio lindante con el Convento de las Capuchinas, la Casa Laussat. Desconocemos dónde se almacenaron los bienes incautados.
3. Este cambio, se puede atribuir a una transformación profunda de la sensibilidad cristiana, que aparece por la influencia de San Francisco de Asís, las "Meditaciones", del Pseudo Buenaventura y las "Revelaciones" de Santa Brígida (Réau, 1996: 498). Ya no se trata de mostrar a un Cristo glorificado, sino de un Cristo muerto que conmueva al fiel con el espectáculo de su padecimiento. Esto entronca con el movimiento espiritual de origen flamenco "Devotio Moderna", que se extendió por Europa. Siendo una de las corrientes más importantes de València durante la época de los Osona, junto al "Observancia Mediciente", defensora de una religiosidad íntima y subjetiva.
4. Esta prenda proviene de los evangelios apócrifos, que narran como la Virgen, al ver a su hijo despojado de su túnica sin costuras, se quita el velo de la cabeza y se abalanza hacia él para hacerle un ceñidor que anuda alrededor de su cintura.

Bibliografía

- BENITO DOMÉNECH, F. (2001). Evocaciones flamen-cas en los Primitivos valencianos. En AA.VV, *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, (pp.19-62). València: Generalitat Valenciana.
- COMPANY, X. (1994). *El mundo de los Osona*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Edu-cació i Ciència.
- DE ANTONIO, T. (1989). *El siglo XVII español*, Madrid: Historia del Arte, Historia 16.
- FERNÁNDEZ ALDANA, S. (1997) *Guía abreviada de artis-tas valencianos*. València: Ayuntamiento de València.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (1976). *Vida y obra del pintor Ni-colás Borrás*. Alicante: Diputación de Alicante.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (1997). *Colección pictórica de la Excm. Diputación provincial de Alicante. Selec-ción y últimas adquisiciones de pinotes alicantinos de los siglos XVI al XIX*. Alicante: Diputación de Alicante.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (2003). Calvario. En AA.VV, *La luz de las imágenes. Orihuela*, (pp.210-211). Valèn-cia: Generalitat Valenciana.

Notes

1. This political action, one of the most important of the liberal government, is named after the Spanish Minister of Finance who promoted it, Juan Álvarez de Mendizábal.
2. According to the historian Vicente Ramos, at the be-ginning of 1836, Alicante Provincial Council's offices were settled, back then, in the building next to Convent of the Capuchin Poor Clares, and Casa Laussat. It is unknown where these confiscated goods were kept inside these offices.
3. This change can be attributed to a deep transformation in the Christian sensitivity, influenced by Saint Francis of Assisi, the 'Meditations', by Pseudo-Bonaventure, and the 'Revelations' of Saint Bridget (Réau, 1996: 498). Now we do not see a glorified Christ but a dead Christ who moves the faithful with his suffering spectacle. This is related to the spiritual movement 'Devotio Moderna', which spread throughout Europe. This was one of the most important trends in Valencia during Osonas' time, as well as the 'Mendicant Observance', defender of an inner and sub-jective religiosity.
4. This garment comes from the apocryphal gospels, which narrates how the Virgin, when she sees her son without his seamless robe, she removes the veil from her head and rushes towards him to make him a sash and tie it around his waist.

- PÉREZ GONZÁLEZ, J.M. (1998). Estudio y restauración de una tabla, obra inédita de Nicolás Borrás (colec-ción particular). En AA.VV. *Alberri. Quaderns d'investigació del centre d'estudis contestans*. Cocentaina: Centre de estudis contestans.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1996). *Pintura barroca en Espa-ña (1600-1750)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- RAMOS, V. (1999). *Historia de la Diputación Provincial de Alicante*. Tomo I. Alicante: Diputación de Alicante.
- RÉAU, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano. Iconogra-fía de la Biblia. Nuevo testamento*. Barcelona: Serbal.
- SÁEZ VIDAL, J. (2004). *Colección artística Diputación de Alicante, MUBAG*. Alicante: Diputación de Alicante.
- VIDAL TUR, G. (1951). *Persecución religiosa. Provincia de Alicante (1936-1939)*. Alicante: Such, Serra y Cía.



Figura 1. *Autorretrato*, Emilio Varela, Fundación Caja Mediterráneo – Familia Ríos Vila



A ESCENA

Se trae *A Escena* a Emilio Varela, una figura principal en el panorama artístico que atiende el Museo de Bellas Artes de Alicante. En 2017 se realizó en colaboración con el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana la exposición *Emilio Varela. El laberinto luminoso* y en 2021 se dio forma al proyecto expositivo *En consonancia. Emilio Varela y sus contemporáneos*. Quedando inéditos los textos que se hicieron con ocasión de la primera, se ha solicitado a los autores su revisión y actualización para proceder a su paulatina edición en *Cuadernos del MUBAG*. Se acompañan dos de aquel proyecto con el que da cuenta de la muestra más reciente, donde junto con la obra del artista se mostraron lienzos de Lorenzo Aguirre, Rigoberto Soler, Vicente Albarranch y Gastón Castelló.

ON STAGE

We bring Emilio Varela *On Stage*, one of the main figures in the artistic panorama covered by the Fine Arts Museum of Alicante. In 2017 the museum organised, in collaboration with the Consortium of Museums of the Valencian Community, the exhibition *Emilio Varela. The Luminous Labyrinth*, and in 2021 the project *Consonance. Emilio Varela and his Contemporaries* was born. Since the texts written on the occasion of that first exhibition remained unpublished, the authors have been requested to review and update them for their gradual publication in the *MUBAG Notebooks*. They are joined by two texts of the more recent project, where together with Varela's work, canvases by Lorenzo Aguirre, Rigoberto Soler, Vicente Albarranch and Gastón Castelló were shown.



Figura 2. Paisaje, al fondo, el mar (det), Emilio Varela, Banco Sabadell

En consonancia. Emilio Varela y sus contemporáneos Consonance. Emilio Varela and his Contemporaries

María Gazabat Barbado
Jorge A. Soler Díaz
Museo de Bellas Artes de Alicante
Fine Arts Museum of Alicante

Preliminar

Emilio Varela Isabel retrató a Fina Millet en 1935. La sitúa, en el centro de la composición, de frente y muy estilizada ataviada con un vaporoso vestido blanco. A ambos lados y simétricamente un sencillo paisaje, dos simbólicas figuras y los cipreses que la enmarcan. El 1 de diciembre de 2020 este lienzo se presentó en el Museo de Bellas Artes (Gazabat, 2021: 142-144), tras la donación que del mismo hicieron al museo las hijas e hijos de aquella joven maestra, inquieta y entusiasta que acompañara al pintor en algunas de las excursiones campestres que hiciera por la provincia, de la que deviene una excelente y conocida serie de paisajes. Acabábamos de pasar la pandemia COVID-19 y el MUBAG salía de su letargo con este generoso gesto. Tenía su importancia, porque desde el 1 de abril de 2018 no

Preliminary

Emilio Varela Isabel portrayed Fina Millet in 1935. He places her in the centre of the composition, facing forward, stylised, dressed in a flowing white dress. On both her sides there is a symmetrical simple landscape, two symbolic figures and the cypresses that frame it. On 1 December 2020 this canvas was presented at the Fine Arts Museum (Gazabat, 2021: 142-144), by means of a donation made to the museum by the daughters and sons of that young teacher, who restless and enthusiastic, accompanied the painter on some of the country excursions he made around the province, which gave rise to an excellent and well-known series of landscapes. We had just gone through the COVID-19 pandemic and the MUBAG was overcoming its lethargy with this generous gesture. It was important because since 1

se mostraba ningún cuadro de tan señalado pintor en el museo. La sala que lleva su nombre estaba vacía y las pinturas que formaron parte de *Emilio Varela. El laberinto luminoso*, la última exposición temporal que se le dedicó, partieron en itinerancia hacia el Museo de Bellas Artes de Castellón. La mencionada sala se aprovechaba para almacenar las sillas de los conciertos de piano, que se imparten en el ámbito principal de la planta baja, a la espera de algún nuevo montaje expositivo, lo que finalmente se llevó a término, una quincena de días después de presentar el retrato de la joven Fina Millet, con la inauguración de la muestra *La generación figurativa. Premios para la creación de un museo*, con cuadros de pintores galardonados por la Diputación de Alicante en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX.

Con el generoso gesto de la familia Pastor Millet se dispuso un espacio, en la planta baja, destinado a mostrar las donaciones de particulares al museo. La continuidad de estas acciones hace conveniente su publicitación, siendo deber de la institución tratar de enseñar al público lo que ingresa mediante esa desinteresada fórmula. Como quiera que había varias obras con esa condición de ingreso se planteó una programación al objeto de su presentación y conocimiento. En esa dinámica, nos resistíamos a ubicar el *Retrato de Fina Millet* en los almacenes, de modo que se pensó en realizar una exposición que, con ella devolviera a la luz medio centenar de cuadros del pintor conservados en los fondos del Museo de Bellas Artes de Alicante. Sentíamos la necesidad de contemplar la obra del artista, para repensar el alcance de su muestra permanentemente en un museo que tras la pandemia entraba en una profunda renovación. De hecho, tras la exposición temporal dedicada a la figura decimonónica *Joaquín Agrasot. Un pintor internacional*, celebrada en la segunda planta del museo, del 16 de octubre de 2020 al 24 de enero de 2021, esa idea de reflexión se introducía con M^a José Gadea en el montaje de *A Estudio. Piezas para nuevos discursos*. Una muestra que en el fructífero 2021 (Gazabat, 2021: 139-142) se anticipó a la que aquí se comenta de Emilio Varela, donde se expusieron obras de los siglos XIX y XX, algunas inéditas como los cuatro collages que Xavier Soler (1923-1986) pintara en 1967, sobre la evolución del traje masculino en cuatro figurines, para la decoración de la histórica tienda de ropa de hombre Benavent, que nos hicieron considerar nuevas propuestas de interacción entre la obra artística y el público. De Varela figuraron tres lienzos horizontales, a modo de friso, que en 1927 realizara con la ocasión de la decoración de la clínica de su amigo, el cirujano Carlos Carbonell (Figuras 3 y 4). Unas pinturas de formato inusual y poco conocidas, depósito de la colección Banco Sabadell, donde el pintor plasmaba una temática etnológica, que él mismo anota en su correspondencia con el médico, manifestando la intención de *interpretar costumbres de nuestros pueblos de Aitana en un sentido humorístico e ingenuo* (Castells, 2010: 359).

April 2018, no painting by this outstanding painter had been shown in the museum. The room that bears his name was empty and the paintings that were part of *Emilio Varela. The luminous labyrinth*, the last temporary exhibition dedicated to him, had travelled to the Fine Arts Museum of Castellón. The aforementioned room was used to store the chairs for the piano concerts, which are held in the main area of the ground floor, while waiting for a new exhibition setup. This finally arrived a fortnight after presenting the portrait of the young Fina Millet with the opening of the exhibition *The Figurative Generation. Prizes for the Creation of a Museum*, with paintings by artists honoured by the Alicante Provincial Council in the first decades of the second half of the 20th century.

With the generous gesture by the Pastor Millet family, a space used to show the donations made by individuals to the museum was set up on the ground floor. The continuity of these actions makes it necessary to publicise them, and it is the institution's duty to try to show the public what is received in this disinterested way. Since there were several works in that category, a programme was proposed for the purpose of their presentation and divulgation. Following this dynamic, we were reluctant to leave the *Retrato de Fina Millet* (Portrait of Fina Millet) in the warehouses, so we thought of holding an exhibition that would bring to light 50 of the artist's paintings preserved in the collections of the Fine Arts Museum of Alicante. We felt the need to contemplate the artist's work, to rethink the scope of his permanent exhibition in a museum that, after the pandemic, was undergoing a profound renovation. In fact, after the temporary exhibition dedicated to the 19th-century figure *Joaquín Agrasot. An international painter*, held on the second floor of the museum, from 16 October 2020 to 24 January 2021, this idea of reflection was introduced with M^a José Gadea in the staging of *To be studied. Pieces for new discourses*. In the fruitful 2021, this exhibition anticipated (Gazabat, 2021:139-142) the one discussed here about Emilio Varela, where works from the 19th and 20th centuries were exhibited. Some of them were unpublished, such as the four collages that Xavier Soler (1923-1986) painted in 1967 on the evolution of the male suit in four figurines for the decoration of the historic Benavent menswear store, which made us consider new proposals for interaction between the artistic work and the public. Three horizontal canvases by Varela were presented in the form of a frieze, which he made in 1927 to decorate the clinic of surgeon Carlos Carbonell, a friend of his (Figures 3 and 4). There are also unusual and little-known format paintings, deposited in the Banco Sabadell collection, where the painter depicted an ethnological theme, which he himself notes in his correspondence with the doctor, expressing the intention of *interpreting the customs of our Aitana towns in a humorous and naive sense* (Castells, 2010: 359).



Figura 3. Sanatorio Carbonell, 1926, Archivo Fundación Mediterráneo. Legado Emilio Varela



Figura 4. Frisos, Emilio Varela, Banco Sabadell

Trayectorias

Emilio Varela (1887-1951) fue el pintor protagonista del ambiente cultural de Alicante en los años veinte, inaugurándose con una exposición de su obra la sede en la ciudad del Ateneo Científico, Literario y Artístico en diciembre de 1923 (Moreno, 2014); un año muy significativo en su trayectoria, una vez que el Estado compra los cuadros (Figura 5) que muestra en mayo y junio en el Palacio de Bellas Artes de Retiro de Madrid, al lado de obras de principales artistas valencianos, tales como Joaquín Sorolla, Mariano Benlliure, Manuel Benedito, Cecilio Pla, Fernando Cabrera o Rigoberto Soler entre otros (Castells, 2010: 345-346). Es una nota biográfica de la enorme potencialidad de un pintor que va a alcanzar su pleno reconocimiento en la primera mitad de la década de los años treinta, que son los años en paz de la

Careers

Emilio Varela (1887-1951) was the leading painter of the cultural environment of Alicante in the 1920s, opening the headquarters of the Scientific, Literary and Artistic Athenaeum in the city with an exhibition of his work in December 1923 (Moreno, 2014); a very significant year in his career, once the State bought the paintings (Figure 5) that he showed in May and June at the El Retiro Fine Arts Palace in Madrid, alongside works by leading Valencian artists, such as Joaquín Sorolla, Mariano Benlliure, Manuel Benedito, Cecilio Pla, Fernando Cabrera or Rigoberto Soler, among others (Castells, 2010: 345-346). It is a biographical note of the enormous potential of a painter who reached his full recognition in the first half of the 1930s, the years of peace of the Republic (1931-1939); an



Figura 5. *Paisaje de Sella*, Emilio Varela, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

República (1931-1939); una imagen que contrasta enormemente con la que se sabe vive tras la Guerra civil española (1936-1939), cuando se clausurara el Ateneo que presidiera el mismo médico Carbonell, quedando el artista huérfano de la actividad que a través de esa institución cultural impulsara y viviera intensamente. Amigos exiliados, detenidos e incluso alguno fusilado hacen mella en su ánimo, sufriendo tras ser detenido depresiones nerviosas (Castells, 2011: 67-69). No fue su final porque pervivió en su actividad, si bien en un ambiente social y artístico que ya nunca fue el suyo (Piqueras, 2014).

Otros tuvieron peor suerte. Quizá Varela no llegara a conocer a Vicente Albarranch (1898-1940). Se han puesto en relación por trabajar el paisaje en los mismos años con un color vivo y claro. Pintor ilicitano de éxito en Granollers, vuelve a Elche enfermo para morir en el "Reformatorio de Adultos" en 1940 (Pastor, 1987: 9 y 25). Sí que compartiría algún momento con Lorenzo Aguirre (1884-1942), natural de Pamplona y fusilado en Madrid en 1942, que fue policía a la vez que un excelente pintor y cartelista. Vivió en Alicante en distintos momentos de su vida, de niño, por trabajo en 1910, o durante varios años tras quedar viudo a partir de 1927 (Díaz y Paredes, 2003).

Y otros pudieron continuar su vida y su trayectoria artística. Gastón Castelló (1903-1986), quien como Aguirre y Varela estaba implicado en los primeros años treinta, en aquella "época dorada de la cultu-

image that contrasts enormously with the situation after the Spanish Civil War (1936-1939), when the Athenaeum presided over by Dr Carbonell himself was closed, leaving the artist orphaned from the activity he promoted and lived intensely through that cultural institution. His friends being exiled, detained, and even shot made a dent in his spirit and led to him having nervous depressions after being arrested (Castells, 2011: 67-69). However, it was not the end because he survived in his activity, although in a social and artistic environment that was never again his (Piqueras, 2014).

Others had worse luck. Varela may not have gotten to know Vicente Albarranch (1898-1940). They had been linked since they worked on landscape in the same years with a bright and clear colour. A successful painter in Granollers, he returned to his hometown Elche when sick to die in the 'Reformatory for Adults' in 1940 (Pastor, 1987: 9 and 25). He did indeed share some time with Lorenzo Aguirre (1884-1942), a native of Pamplona shot in Madrid in 1942, who was a policeman as well as an excellent painter and poster designer. He lived in Alicante at different times in his life, as a child, then for work in 1910 and for several years after becoming a widower in 1927 (Díaz and Paredes, 2003).

And others were able to carry on with their lives and artistic careers. Gastón Castelló (1903-1986), like Aguirre and Varela, was involved in the early 1930s in

ra alicantina” en palabras de Juan Manuel Bonet, en la vertiente artística que ellos construyen en torno a las Hogueras de San Juan, haciendo de ese tema vanguardia. Acusado de dibujante subversivo, de buen ánimo de su estancia en la cárcel, corrió un tupido velo, indicando que ahí había aprovechado bien el tiempo para captar imágenes de la cotidianidad de los cautivos, de lo que es una buena referencia la acuarela, *Presos durmiendo la siesta* (1939) (Gadea *et al.*, 2021: 110-112) con la representación nítida de cuatro hombres tumbados sobre colchones en el suelo, observándose un quinto vacío, quizá el del propio pintor. Como Albarranch (Pastor, 2007: 23) y Castelló (Soler Díaz, 2000) Rigoberto Soler (1896-1968) se implicó en la defensa del Patrimonio Religioso en los días aciagos de la guerra (Soler Ferrández, 2011: 100 y 119). De la etapa ibicenca del pintor natural de Alcoy devienen vistas de mar de pincelada impresionista, una isla de juventud añorada, desde Barcelona, donde reside tras obtener en 1943 la Cátedra de Dibujo de lo Antiguo y Ropajes, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge.

En Consonancia. Emilio Varela y sus contemporáneos (Gazabat, 2021: 139-140), ha integrado piezas de esas cinco biografías de reunión imposible en vida. Distintas vidas que tienen en común haber vivido una etapa trágica en un momento temprano o de madurez en su trayectoria, considerando que la guerra (1936-1939) entró en sus vidas en el entorno o alcanzada la cincuentena (Aguirre y Varela), hacia los cuarenta (Soler y Albarranch) o entrados los treinta años (Castelló). Tras ese drama el telón bajó para siempre o se desarrolló en un escenario distinto, con otros gustos y agentes sociales, a lo que Varela no terminó de adaptarse, sufriendo críticas a la vez, que sobreviviendo con la admiración de pintores jóvenes que conocían su obra y trayectoria (Castells, 2011).

La exposición¹

La figura de Emilio Varela ha estado ligada al Museo de Bellas Artes de Alicante desde su inauguración en 2001. En los veintiún años de andadura del MUBAG se han organizado varias exposiciones monográficas sobre el artista, se ha dedicado una sala a su nombre y en 2017 se consiguió aglutinar, mediante depósitos temporales, la obra conservada de este pintor en instituciones tan destacadas como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Ayuntamiento de Alicante, el Banco Sabadell, la Fundación Caja Mediterráneo y la Fundación Cultural Frax. En la actualidad, en el fondo, se custodian ochenta y cinco pinturas de este artista. Un legado, que, coincidiendo con la nueva etapa del museo, iniciada a finales de 2020, estará presente, de manera rotativa, en un espacio privilegiado de la sala de exposiciones de la segunda planta.

Con esta primera muestra, *En consonancia. Emilio Varela y sus contemporáneos*, se da inicio a este viaje. En esta ocasión, Varela ha compartido escena-

that ‘golden age of Alicante culture’, in the words of Juan Manuel Bonet, in the artistic aspect that they built around the *Fogueres de Sant Joan* Festival, rendering this theme avant-garde. Accused of being a subversive cartoonist, yet in good spirits from his stay in prison, he threw a heavy veil over his past and expressed that he had made good use of the time there to capture images of the daily life of the captives, of which the watercolour *Presos durmiendo la siesta* (Inmates taking a nap) (1939) is a good reference (Gadea *et al.*, 2021: 110-112) with the clear representation of four men lying on mattresses on the floor, observing an empty mattress, perhaps that of the painter himself. Like Albarranch (Pastor, 2007: 23) and Castelló (Soler Díaz, 2000), Rigoberto Soler (1896-1968) was involved in the defence of religious heritage in the dark days of the war (Soler Ferrández, 2011: 100 and 119). From the Ibiza period of the painter born in Alcoy, we enjoy views of the sea with Impressionist brushstrokes, an island of longed-for youth from Barcelona, where he resided after obtaining the Chair of Drawing of Ancient Matters and Clothing in 1943, at the Superior School of Fine Arts of San Jorge.

Consonance. Emilio Varela and his Contemporaries (Gazabat, 2021: 139-140) has integrated pieces of those five biographies that were impossible to gather in life. Different lives that share having lived through a tragic stage at an early or mature moment in their careers, considering that the war (1936-1939) entered their lives when they reached their fifties (Aguirre and Varela), towards their forties (Soler and Albarranch) or in their thirties (Castelló). After that drama, the curtain fell forever or the play changed stage, with other preferences and social agents, to which Varela did not manage to adapt, suffering criticism at the same time as he survived with the admiration of young painters who knew his work and trajectory (Castells, 2011).

The Exhibition¹

The figure of Emilio Varela has been linked to the Fine Arts Museum of Alicante since its inauguration in 2001. In the 21 years the MUBAG has been opened, several monographic exhibitions have been organised on the artist, a room has been named after him and in 2017 it was possible to bring together, his conserved work through temporary deposits, in such outstanding institutions as the Reina Sofía National Museum Art Centre, the Alicante City Council, Banco Sabadell, the Caja Mediterráneo Foundation and the Frax Cultural Foundation. Currently, 85 paintings by this artist are kept at the museum. A legacy which, coinciding with this new stage of the museum, which began at the end of 2020, will be present on a rotating basis in a privileged space in the exhibition hall on the second floor.

We begin this journey with this first exhibition, *Consonance. Emilio Varela and his Contemporaries*. On this occasion, Varela has shared the stage with

rio con otros autores, siendo su obra la más predominante. En el recorrido, en el que se presentan las diferentes temáticas de la pintura del protagonista, resaltan dos zonas diferenciadas con ocho obras de Aguirre, Soler, Albarranch y Castelló. Por un lado, el paisaje, tanto urbano como rural y costero, y por el otro los retratos. Ambos espacios estudiados y en consonancia con el resto de la exhibición.

El itinerario lo marca el rostro del protagonista. Con cinco de sus *Autorretratos* (Figura 1) se inicia el recorrido. Colocados a modo de cuadrícula se aprecia en ellos el paso del tiempo, de la juventud a la madurez del artista, si se observan de derecha a izquierda. Varella ejecutó de sí mismo más de un centenar de autorretratos, la mayoría en soporte cartón, su predilecto junto al lienzo, que le sirvieron de ejercicio para mejorar en su pintura. A partir de ahí se despliega una completa visión de su creación artística, desarrollada íntegramente en Alicante y su provincia, con reconocibles vistas urbanas, luminosos paisajes de la zona y cautivadores interiores, bodegones y retratos.

Tras su rostro, su ciudad. El Alicante en el que nació y vivió, hasta el fin de sus días, se distingue en ocho de sus óleos de la exposición. En ellos se reconoce el monte Benacantil, el castillo de Santa Bárbara, el barrio de Santa Cruz, el paseo de la Explanada, el Ateneo y los Balnearios de la playa del Postiguet. Lugares que frecuentaba y en los que se ubicaba, en puntos estratégicos, junto a sus bártulos de trabajo, para perpetuarlos en repetidas ocasiones. En la sala varios lienzos dedicados a las tres primeras localizaciones. Exactamente en *Castillo de Santa Bárbara desde el barrio de Santa Cruz* (Figura 6), depósito de la colección Banco Sabadell, Varella invade de colorido las innumerables fachadas que se alzan en la callejuela de subida al castillo. Unas originales composiciones, desprovistas de habitantes, en las que tiende a geometrizar las formas y a aplanar los volúmenes. A continuación, en dos de sus obras, pintadas desde la terraza del Ateneo, se suceden las hileras de palmeras que pueblan el paseo de los Mártires, hoy Explanada. Una visión que además de legarnos la disposición del paseo y la fachada del centro cultural, a principios del siglo XX, le sirve para abrirse al puerto y mostrar su mar Mediterráneo. Un mar que además bañaba las casetas de los balnearios. En el cartón *Reflejos en el mar*, de la colección del MUBAG, y en la tabla *Balnearios*, depósito Fundación Caja Mediterráneo-Cesión Familia Ríos Vila, llaman la atención los juegos lumínicos proyectados en el agua, uno de los rasgos impresionistas que se dan en la obra de este artista. Además, sobre el cartón se absorbía el aceite de su pintura al óleo y conseguía los colores exactos en su composición.

Enfrentadas a las panorámicas urbanas, se abren paso las vistas de localidades cercanas. De Santa Faz, San Juan y Aigües son respectivamente: *Ca-*

other authors, yet his work has been the most predominant. The tour shows the different themes of the protagonist's painting, and two different areas stand out with eight works by Aguirre, Soler, Albarranch, and Castelló. On the one hand, the urban, rural and coastal landscape and, on the other, the portraits. Both spaces are studied and in line with the rest of the exhibition.

The itinerary is marked by the face of the protagonist. The tour begins with five of his self-portraits (Figure 1). Placed as a grid, the passage of time can be seen in them, from the youth to the maturity of the artist, if they are observed from right to left. Varella finished more than a hundred self-portraits, most of them on cardboard, his favourite surface as well as canvas, which served as an exercise to improve his painting. From there, a complete vision of his artistic creation unfolds, developed entirely in Alicante and its province, with recognisable urban views, luminous landscapes of the area and captivating interiors, still lifes and portraits.

After his face, his city. Alicante, where he was born and where he lived until the end of his days, can be seen in eight of the oil paintings in the exhibition. They include Mount Benacantil, the Santa Bárbara Castle, the Santa Cruz neighbourhood, the Explanada promenade, the Athenaeum and the Postiguet Beach Spa. These are places that he frequented and where he stayed, at strategic points, along with his work equipment, to perpetuate them repeatedly. The room hosts several canvases dedicated to the first three locations. To be more precise, in *Castillo de Santa Bárbara desde el barrio de Santa Cruz* (Santa Barbara Castle from the Santa Cruz neighbourhood) (Figure 6), deposit of the Banco Sabadell collection, Varella invades the innumerable façades with colour that rise up in the alley leading up to the castle. Some original compositions, devoid of inhabitants, in which he tends to make geometric shapes and flat volumes. Next, in two of his works, painted from the terrace of the Athenaeum, there is a succession of rows of palm trees that populate the Promenade de los Mártires, today the Explanada. A vision that, in addition to displaying the layout of the promenade and the façade of the cultural centre at the beginning of the 20th century, allows him to open up to the port and show its Mediterranean Sea. A sea that also bathed the spas stalls. In the cardboard *Reflejos en el mar* (Reflections in the sea), from the MUBAG collection, and in the panel *Balnearios* (Spas), deposited by the Caja Mediterráneo Foundation, cession by the Ríos Vila Family, the light effects projected on the water are striking, one of the Impressionist features that we find in this artist's work. Furthermore, the paint oil was absorbed on cardboard and he achieved the exact colours in composition.

Facing the urban panoramas, we arrive at the views of nearby towns. From Santa Faz, San Juan and Aigües, respectively: *Carrer de la Mitja Galta* (Mitja Galta



Figura 6. Castillo de Santa Bárbara desde el barrio de Santa Cruz, Emilio Varela, Banco Sabadell



Figura 7. Carrer de la Mitja Galta, Emilio Varela, Banco Sabadell

rrer de la Mitja Galta (Figura 7), depósito colección Banco Sabadell; *Finca el Derique*, MUBAG y; *Finca la Torreta*, depósito Banco Sabadell. De nuevo, sin vecinos, Varela nos muestra la plaza vacía de la calle de la *Mitja Galta* en la que sí tienen vida los almendros, unos árboles que le cautivaban en su época de floración. En relación a las masías, estas encierran, tras sus muros, entrañables e interesantes historias de la vida más íntima del artista. En el *Derique*, una finca que nos acerca desde diferentes rincones, guardaba sus útiles de trabajo. Desde allí emprendía, con su caballete y tubos de pintura, sus rutas por la montaña en las que captaba e inmortalizaba la riqueza de la provincia.

Les siguen los interiores, habitaciones o almacenes de aperos de labranza, de esas casas de la huerta cercana. En *Entrada de campo* e *Interior con máquina de coser*, ambos depósitos de la colección Banco Sabadell, Varela abre una puerta al exterior. Un recurso pictórico con el que da profundidad y luminosidad a la estancia mostrando parte del paisaje exterior. Un paisaje alicantino al que se dedicó en cuerpo y alma al pasar gran parte de su existencia recorriendo los valles y el litoral de la geografía alicantina.

La provincia se descubre, a continuación, a través de ocho paisajes (Figura 2) en los que reproduce, con su estilo original e inconfundible, parajes característicos de Xixona, Sella, Benimantell, Guadalest y Calp. Del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se encuentran depositados y situados en este ámbito dos cartones, del mismo formato, que representan un *Paisaje de Sella* (Figura 5) y *Costa azul, Peñón de Ifach*. Las edificaciones de los pueblos montañosos vecinos y la bahía del peñón de

Street) (Figure 7), Banco Sabadell collection deposit; *Finca el Derique* (El Derique Estate), MUBAG and *Finca la Torreta* (La Torrera Estate), Banco Sabadell deposit. Once again without residents, Varela shows us the empty square of Mitja Galta street where the almond trees grow, trees that captivated him in their flowering season. In relation to the farmhouses, these contain behind their walls endearing and interesting stories of the most intimate life of the artist. In *Derique*, an estate that he shows us from different corners, he kept his work tools. From there he started, with his easel and paint tubes, his hikes through the mountains in which he captured and immortalised the wealth of the province.

They are followed by the interiors, rooms or warehouses of farm tools, of those houses in the nearby fields. In *Entrada de campo* (Country entrance) and *Interior con máquina de coser* (Interior with a sewing machine), both deposits from the Banco Sabadell collection, Varela opens a door to the outside. A pictorial resource with which he gives depth and luminosity to the room, showing part of the exterior landscape. He dedicated his body and soul to this Alicante landscape, spending much of his life touring the valleys and coastline of the area.

The province is then showcased through eight landscapes (Figure 2) in which he reproduces with his original and unmistakable style characteristic views of Xixona, Sella, Benimantell, Guadalest, and Calp. Two cardboard of the same format are deposited and located in this area, from the Reina Sofía National Museum Art Centre: *Paisaje de Sella* (Landscape of Sella) (Figure 5) and *Costa azul, Peñón de Ifach*

Ifach, quedaron plasmadas para siempre en unas composiciones de poderoso colorido en manos de un Varela considerado innovador y vanguardista. El encanto del pueblo de Guadalest, con sus empedradas calles y su característico castillo, lo trasladó varias veces al lienzo. En una de las versiones que se muestran, en *Guadalest con figuras*, de la colección del MUBAG, incluye pequeñas figuras humanas, dibujadas de manera infantil acordes al arte naif. De Benimantell además pinta *El Molí* con su exuberante emparado en la fachada principal. De todos es conocida su gran amistad con el compositor alicantino Óscar Esplá (1886-1976) y sus estancias veraniegas conjuntas en esta casona rural de la sierra de Aitana. Un lugar de encuentro de la intelectualidad alicantina, de creatividad y de descanso que se localiza en dos obras también de la colección del museo.

Tras este amplio catálogo de paisajes se muestra una pequeña selección de bodegones y retratos de este incansable pintor del que en total se exhiben cuarenta y dos pinturas. Con su *Composición cubista de máquina de escribir* (Figura 8), de la colección del MUBAG, nos sorprende. En sus clásicas y habituales composiciones de bodegones se distinguen objetos cotidianos y domésticos, pero en la pintura mencionada asombra su experimentación con el arte cubista y el acercamiento a sus interesantes lecturas, mostrándonos detalles de su vida más íntima. Entre sus retratados, siempre sus amigos más incondicionales. En representación de todos ellos se presenta el retrato del fotógrafo Paco Sánchez,

(Blue coast, Peñon de Ifach). The buildings of the neighbouring mountainous towns and the bay of the Peñon de Ifach were forever captured in compositions of powerful colour in the hands of an innovative and avant-garde Varela. He translated the charm of the town of Guadalest several times into canvas, with its cobbled streets and its characteristic castle. In one of the versions shown, *Guadalest con figuras* (Guadalest with figures), from the MUBAG collection, he includes small human figures, drawn in a childish way following naïve art. From Benimantell he also painted *El Molí* (The Mill) with its characteristic trellis on the main façade. Everyone knows about his great friendship with the composer Óscar Esplá (1886-1976), also from Alicante, and their joint summer stays at this rural house in the Aitana mountain range. A meeting place for Alicante's intelligentsia, for creativity and rest, which can be found in two works also from the museum's collection.

After this extensive catalogue of landscapes, there is a small selection of still lifes and portraits by this tireless painter, of which a total of 42 paintings are exhibited. He surprises us with his *Composición cubista de máquina de escribir* (Cubist Composition of a Typewriter) (Figure 8), from the MUBAG collection. In his classic and usual still-life compositions, everyday and domestic objects can be identified, but in the aforementioned painting, his experimentation with cubist art and the approach to interesting readings of it are amazing, showing us details of his most intimate life. His most unconditional friends are always among the people in his portraits. On behalf of all of them, we can see the portrait of the photographer Paco Sánchez,



Figura 8. *Composición cubista de máquina de escribir*, Emilio Varela, MUBAG



Figura 9. *Isolda Esplá*, Emilio Varela, MUBAG

de la colección del Ayuntamiento de Alicante, y los de sus amigas, las señoritas Isolda Esplá (Figura 9) y Fina Millet, esta última responsable del inicio de este proyecto, y además de este relato. A Sánchez, de tres cuartos y bien erguido, lo sitúa en un oscuro interior frente a su inseparable cámara fotográfica de principios de siglo. La amistad entre ellos surgió en el Ateneo, lugar de reunión y de tertulias culturales. De Isolda se exhibe su retrato de juventud. Sobre un fondo plano de color mostaza intenso, Varela recorta el busto de la hermana de su querido Oscar Esplá. De riguroso negro y con peinado recogido inmortaliza a su compañera de viaje y de vivencias. En el lienzo se lee *Para Isoldita*. Una fugaz estancia en París y los ratos de convivencia en el Molí forjaron el afecto entre ellos.

Como complemento, en una vitrina, unos objetos muy especiales. Del mismo Emilio Varela se muestran dos cajas de pinturas, una de ceras, una de sus paletas y varios de sus pinceles. Como si no hubiera pasado el tiempo se recibieron hace cinco años en depósito de manos de Santiago Varela Botella, familiar del artista. En las excursiones mencionadas, y como buen pintor *plein air*, se valía de estos materiales portables para desarrollar su concienzudo trabajo.

Pero el recorrido aquí no finaliza. La esencia mediterránea que destilan las anteriores pinturas también se palpa en las composiciones seleccionadas de los otros cuatro artistas que acompañan a Varela en esta muestra, todas de la colección del museo. El paisaje urbano, costero y rural se representa de nuevo en cinco óleos de Gastón Castelló, Rigoberto Soler y Vicente Albarranch. El *Castillo de Santa Bárbara* (1940-1950) (Gadea *et al.*, 2021: 104 y 113), firmado por Castelló, reproduce años más tarde la misma panorámica de la ciudad de Alicante que Varela, y en las dos composiciones el conjunto de casas, a las faldas de la ladera y de la fortaleza, se ejecutan con formas cúbicas simplificadas. El litoral mediterráneo lo acercan Soler y

from the collection of the Alicante City Council, and those of his friends, Ms Isolda Esplá (Figure 9) and Ms Fina Millet, the latter responsible for the start of this project and also of this story. Sánchez, three-quarter length and upright, is placed in a dark interior in front of his inseparable camera from the beginning of the century. The friendship between them arose in the Athenaeum, a place for cultural meetings and gatherings. Isolda is shown in a portrait of her youth. On a flat background of an intense mustard colour, Varela outlines the bust of his beloved Óscar Esplá's sister. In rigorous black and with a collected hairstyle, he immortalises the companion of his travels and experiences. The canvas reads 'For Isoldita'. A fleeting stay in Paris and the moments of coexistence in the Molí forged the affection between them.

Furthermore, we can observe some very special objects in a showcase. Two boxes of paints, one of crayons, one of his palettes and several brushes owned by Emilio Varela himself are shown. As if time had not passed, they were received five years ago in a deposit from Santiago Varela Botella, a relative of the artist. In the aforementioned excursions, and as a good *plein air* painter, he used these portable materials to carry out his conscientious work.

However, the tour does not end here. The Mediterranean essence distilled by the previous paintings is also palpable in the selected compositions of the other four artists who accompany Varela in this exhibition, all from the museum's collection. The urban, coastal and rural landscape is again represented in five oil paintings by Gastón Castelló, Rigoberto Soler and Vicente Albarranch. *Castillo de Santa Bárbara* (Santa Bárbara Castle) (1940-1950) (Gadea *et al.*, 2021: 104 and 113), signed by Castelló, reproduces years later the same panoramic view of the city of Alicante as Varela, and in both compositions the set of houses, at the foot of the hillside and the fortress, are executed with simplified cubic shapes. The Mediterranean coast is brought by Soler and Albarranch in *Cala nova, Ibiza* (New cove,



Figura 10. Costa Brava, Cala de Palafrugall, Vicente Albarranch, MUBAG



Figura 11. *Patio*, Rigoberto Soler, MUBAG

Albarranch en *Cala nova, Ibiza y Costa Brava, Cala de Palafrugell* (1931) (Figura 10), respectivamente. El mar agitado, de agua turquesa, de Soler deja su espuma en las rocas de la costa de Ibiza, en contraposición a la calma que desprende Albarranch en el pequeño cartón que dedica a una cala catalana. En cambio, ellos dos sí habitan las masías. Ambos incluyen, en sus representaciones rurales, sillas de enea en las que los personajes que descansan en ellas desarrollan tareas de su día a día, como en el *Patio* (1940) de Soler (Figura 11) en el que el guardés recoge unas cuerdas o en *Costura familiar, la muñeca* (1938) de Albarranch, donde dos mujeres cosen mientras juegan las niñas.

El recorrido se cierra con la figura femenina. Rigoberto Soler en su *Escena de mercado* (1944) vuelve a plasmar la cotidianidad en un colorista escenario, repleto de frutas y flores, en el que conversan animadamente vendedoras y clientas ataviadas y peinadas a la moda de los años cuarenta. Y para finalizar dos retratos, uno con nombre propio y el otro anónimo. Vicente Albarranch retrató, de perfil, a su esposa Isabel Planxart en 1927 y Lorenzo Aguirre inmortalizó a una señora, vestida de azul, sentada en un sillón, a la que sí vemos el rostro.

La muestra *En consonancia. Emilio Varela y sus contemporáneos* culmina a la redacción de estas líneas a principios de octubre de 2022. Desde su inauguración el MUBAG ha sido visitado por 27.825 visitantes. Todos han sido conducidos a la misma por tratarse de un recurso estable a lo largo de catorce meses, del 5 de agosto de 2021 al 2 de octubre de 2022, convenientemente-

Ibiza) and *Costa Brava, Cala de Palafrugell* (Costa Brava, Palafrugell cove) (1931) (Figure 10), respectively. Soler's rough sea with turquoise water leaves its foam on the rocks of the Ibiza coast, in contrast to the calmness that Albarranch radiates in the small cardboard that he dedicates to a Catalan cove. On the other hand, both of them do inhabit the country houses. Both include in their rural representations rattan chairs in which the characters who rest on them carry out their day-to-day tasks, as in Soler's *Patio* (1940) (Figure 11) where the caretaker collects some ropes, or in *Costura familiar, la muñeca* (Family Sewing, the doll) (1938) by Albarranch, where two women sew while the girls play.

The tour ends with the female figure. Rigoberto Soler in his *Escena de mercado* (Scene from the market) (1944) once again captures everyday life in a colourful setting, full of fruit and flowers, in which vendors and customers cheerfully chat, dressed and combed in 1940s fashion. And last but not least, two portraits, one with its own name and the other anonymous. Vicente Albarranch portrayed his wife Isabel Planxart's profile in 1927 and Lorenzo Aguirre immortalised a lady dressed in blue and sitting in an armchair, whose face we can see.

The exhibition *Consonance. Emilio Varela and his Contemporaries* culminates while I write these lines at the beginning of October 2022. Since its inauguration, the MUBAG has been visited by 27,825 visitors. All of them have been shown the exhibition because it has been a stable resource for 14 months, from 5 August 2021 to 2 October 2022, conveniently announced from the reception desk. Its location on

mente anunciado desde el mostrador de recepción. Su ubicación en la planta segunda donde se han materializado las muestras temporales de *Mujeres. Entre Renoir y Sorolla*, del 2 de diciembre de 2021 al 27 de marzo de 2022 y *El pintor José Aparicio (1770-1838)*, del 1 de julio al 2 de octubre de 2022, ha permitido descubrir al pintor de Alicante a todos los que se han acercado a esos recursos que se plantean pensando en promover el museo y sus contenidos, fidelizando a sus visitantes.

El MUBAG retoma el compromiso de dar visibilidad de manera continuada al principal pintor de la ciudad de Alicante de la primera mitad del siglo XX, considerando distintas opciones como la de su inclusión en exposiciones genéricas, o su disposición en un gabinete que de manera lo más continuada posible aborde de manera temática y por lo tanto dinámica distintas facetas de su obra, procurando en esa actualización la mejora continuada de las experiencias museográficas que se construyan.

Del eco de *En consonancia*, cabrá retomar preguntas atendidas en sala de ¿Quién y quiénes eran? o ¿Por qué juntos?, procurando dar visibilidad a todos aquellos que conformaron el brillante panorama cultural que se vivió en los años treinta del siglo pasado. En lo más personal todavía se hacen presentes testimonios que nos llegan y emocionan.

Epílogo

De los andares del pintor de Alicante en la posguerra hay dos cuadros no incluidos en la exposición de los que merece la pena su reseña. Es conocida la amistad que el pintor tuviera con el economista y físico Germán Bernácer Tormo y su familia. Germán fue uno de esos “amigos-hermanos” de Emilio (Castells, 2010: 394), que en los años treinta guardan una estrecha relación en la ciudad y también en la montaña, como se atestigua en la documentación de sus excursiones por la sierra Aitana y de las estancias en *El Molí* propiedad de Óscar Esplá (Piqueras, 2014).

Germán cuida y protege al pintor, en los años cuarenta, cuando aquel paisaje es una añoranza (Sánchez, 2011: 46). Casado con María Guardiola Costa es el yerno del abogado y gastrónomo José Guardiola Ortiz, una de las figuras más relevantes del primer tercio del siglo XX en Alicante, protagonista del impulso ciudadano que condujo a la creación del Museo Provincial que inaugurara el presidente Niceto Alcalá Zamora (Soler, 2000). Guardiola también es suegro del letrado y político Antonio Pérez-Torreblanca. Nacido en 1900 en Villena y casado con la hermana mayor de María, Rafaela Guardiola Costa, (Sánchez, 2014) morirá exiliado en Rabat en 1954. Al inicio de su exilio logrará reunirse con su familia en Orán. Al encuentro con su esposa Rafaela lleva consigo un retrato que Emilio Varela ha hecho en 1938 de su hija Encarnita, de dos años de edad.

the second floor where the temporary exhibitions *Women. Between Renoir and Sorolla*, from 2 December 2021 to 27 March 2022 and *Painter José Aparicio (1770-1838)*, from 1 July to 2 October 2022, have materialised, allowing all those who have approached those resources to discover the painter from Alicante. In fact, those resources are proposed with the idea of promoting the museum and its contents, forging loyalty among its visitors.

The MUBAG resumes its commitment to offering continuous visibility to the main painter of the city of Alicante in the first half of the 20th century. With this aim, it considers different options, such as his inclusion in generic exhibitions or the arrangement in a cabinet that addresses different facets of his work as continuously as possible in a thematic and therefore dynamic way, seeking this way the constant improvement of the museographic experiences built here.

From the echo of *Consonance*, it will be possible to take up questions answered in the room: *Who were they? or Why together?*. The objective is to give visibility to all those who comprised the brilliant cultural panorama that was experienced in the 30s of the last century. In the most personal aspect, testimonies are still present that reach and move us.

Epilogue

Regarding the painter's steps from Alicante in the post-war period, there are two paintings not included in this exhibition that are worth reviewing. The friendship that the painter had with the economist and physicist Germán Bernácer Tormo and his family is well known. Germán was one of Emilio's 'friend-brothers' (Castells, 2010: 394), who in the 1930s had a close relationship with him in the city and also in the mountains, as evidenced in the documentation of his excursions through the Aitana and the rooms at *El Molí* owned by Óscar Esplá (Piqueras, 2014).

Germán cared for and protected the painter in the forties when that landscape was but longing (Sánchez, 2011: 46). Married to María Guardiola Costa, he is the son-in-law of the lawyer and gastronome José Guardiola Ortiz, one of the most relevant figures of the first third of the 20th century in Alicante, protagonist of the citizen impulse that led to the creation of the Provincial Museum inaugurated by President Niceto Alcalá Zamora (Soler, 2000). Guardiola is also the father-in-law of the lawyer and politician Antonio Pérez-Torreblanca. Born in 1900 in Villena and married to María's older sister, Rafaela Guardiola Costa, (Sánchez, 2014) he died in exile in Rabat in 1954. At the beginning of his exile, he was able to reunite with his family in Oran. When meeting with her husband, Rafaela took a portrait that Emilio Varela made in 1938 of her two-year-old daughter, Encarnita, with her.



Figura 12. *Encarnita Pérez-Torreblanca*, Emilio Varela, Colección/Collection Encarnación Pérez-Torreblanca Guardiola



Figura 13. *Rafaela Guardiola Costa y su hija*, Lorenzo Aguirre, Colección/Collection Familia Pérez-Torreblanca Guardiola

A finales de agosto de 2022, Encarnación Pérez-Torreblanca Guardiola, se puso en contacto con este Museo de Bellas Artes, dándonos a conocer este retrato que de niña y a petición de su madre le hizo el artista, en esos días aciagos que significaron su despedida de abuelos y tíos. Presidió su juventud en Marruecos y luego, afortunadamente, su vida de nuevo en Alicante. La pudimos visitar en su domicilio el 23 de septiembre, recordando en una conversación cargada de emociones a Varela, y a la estrecha relación que este tuvo con las familias Guardiola, Pérez y Bernácer. Antes de despedirla en Madrid, su tía María y su tío Germán llegaron a ver el pequeño retrato de la niña, pintado al óleo sobre cartón, que fue a Orán y luego a Rabat. No hay constancia del hecho, en la correspondencia de Bernácer y Varela, pero seguro que en todo aquello el pintor “amigo-hermano” del economista estuvo muy presente.

El inocente rostro de la pequeña Encarnita quedó estampado de manera espontánea por Emilio Varela (Figura 12). Una carita ovalada de ojos almendrados y nariz alargada. El gracioso cabello ensortijado muestra el único adorno del retrato, dos lacitos que recogen la corta melena a ambos lados. Con amplias pinceladas insinúa el cuello de su vestido blanco, y en una esquina escribe *A Encarnita* para el recuerdo de esta encantadora niña.

Hablando con la protagonista de este retrato recordo que, años antes de que la inmortalizara Varela, a su madre la habían pintado con una hermana

At the end of August 2022, Encarnación Pérez-Torreblanca Guardiola contacted this Fine Arts Museum to bring this portrait to our attention that the artist made of her as a child at the request of her mother, in those fateful days that meant bidding farewell to her grandparents and uncles. It presided over her youth in Morocco and then, fortunately, her life again in Alicante. We were able to visit her at her home on 23 September, remembering Varela in an emotionally charged conversation, and the close relationship he had with the Guardiola, Pérez and Bernácer families. Before saying goodbye in Madrid, her aunt María and her uncle Germán were able to see the girl's small portrait painted in oil on cardboard that she took to Oran and then to Rabat. There is no record of the fact in the correspondence between Bernácer and Varela, but surely the ‘friend-brother’ of the economist was very present in the whole situation.

The innocent face of little Encarnita was spontaneously stamped by Emilio Varela (Figure 12). An oval face with almond-shaped eyes and a long nose. Her graceful curly hair shows the only adornment of the portrait, two little bows that gather her short hair on both sides. With broad brush strokes, he hints at the neck of her white dress, and in one corner he writes ‘To Encarnita’, for this lovely girl.

Speaking with the protagonist of this portrait, she recalled that years before Varela immortalised her her mother had been painted with an older sister, who died at a young age, also named Encarnación.



Figura 14. *Emilio y Ana Navarro Ferrándiz*, Emilio Varela, Colección/Collection Ana Monse Vinal Navarro, fotografía por /Photo by Eva Flores

mayor, fallecida a corta edad, de nombre también Encarnación. Puestos en contacto con la familia Pérez-Torreblanca podemos dar a conocer también el retrato de Rafaela Guardiola Costa y su primera hija Encarnación, siendo un bebé, que realizara Lorenzo Aguirre en Alicante en 1929.

En una composición piramidal, Aguirre perpetua la imagen de Rafaela, sentada en una butaca, sosteniendo cariñosamente a su pequeña hija (Figura 13). En su rostro, inclinado ligeramente hacia la izquierda, se advierte una mirada serena. La elegancia de su traje negro contrasta con la blancura del vestido infantil de la juguetona niña que se engancha a su largo collar de cuentas.

Amablemente Antonio Pérez-Torreblanca, desde París nos han remitido la imagen que acompaña este texto cuya publicación aquí completa la acción desarrollada en *En Consonancia. Emilio Varela y sus contemporáneos*, al reunir ahora sobre el papel obras inéditas de aquellos dos pintores que a la vista de sus conocidos comunes debieron tratarse en los años que ambos coincidieron en Alicante.

También al hilo de mostrar de nuevo a Varela nos llega la información de otro lienzo de infancia que el artista realizara en esas mismas fechas y que por la información que le acompaña confirma su precariedad económica. Ana Ferrándiz Seguí, vecina del barrio de Santa Cruz de Alicante, recibe con asiduidad al pintor en casa a la hora de comer, y este agradecido retrata a sus dos hijos pequeños, Emilio y Ana. De la niña retratada, Ana Navarro Ferrándiz, el cuadro pasó hace años a Ana Monse Vinal Navarro, nieta de aquella mujer que cuidara a

By contacting the Pérez-Torreblanca family, we can also reveal the portrait of Rafaela Guardiola Costa and her first daughter, Encarnación, as a baby, painted by Lorenzo Aguirre in Alicante in 1929.

In a pyramidal composition, Aguirre immortalises the image of Rafaela, sitting in an armchair, affectionately holding her little daughter (Figure 13). On her face, tilted slightly to the left, there is a serene look. The elegance of her black suit contrasts with the whiteness of the playful child's dress that is hooked to her long-beaded necklace.

Kindly, Antonio Pérez-Torreblanca has sent us the image that accompanies this text from Paris whose publication here completes the action developed in *Consonance. Emilio Varela and his Contemporaries*, by bringing together unpublished works on paper by those two painters who, in view of their common acquaintances, must have been in contact in the years that both were in Alicante.

Also, in line with showing Varela again, we got information about another childhood canvas that the artist made on those same dates and that, due to the information that accompanies it, confirms his economic difficulties. Ana Ferrándiz Seguí, a resident of the Santa Cruz neighbourhood in Alicante, regularly received the painter at home at lunchtime, and this grateful man portrayed her two young children, Emilio and Ana. The painting of the portrayed girl, Ana Navarro Ferrándiz, passed years ago to Ana Monse Vinal Navarro, granddaughter of the woman who took care of Emilio Valera, who very kindly sent us the image of this oil painting. Inside their home, two well-behaved little siblings

Emilio Valera, quien muy amablemente nos ha hecho llegar la imagen de este óleo. En el interior de su hogar, dos educados hermanitos, se sientan en el sofá para posar ante Varela (Figura 14). La más pequeña, la rubita Ana entrelaza sus manos y viste un precioso vestido blanco. Ella se sienta en el reposabrazos y su hermano, Emilio, justo a su lado observa curioso de reojo.

Con todo, de seguro merecerá la pena retomar a Emilio Valera, abordando al pintor y su época ahondando, en temas más desconocidos como su atención por la juventud y la infancia.

Notas

1. Las imágenes de las pinturas, que a continuación se nombran, se encuentran reproducidas en los siguientes catálogos, reseñados en la bibliografía: *Emilio Varela en la Colección de Diputación de Alicante, Emilio Varela. Pintor universal y Colección artística Diputación de Alicante, MUBAG.*

Bibliografía

- AA.VV. (2010). *Emilio Varela. Pintor Universal*, Generalitat Valenciana, Alicante.
- BAUZÁ, J. (2001). *Emilio Varela 1887-1951. Homenaje 50 aniversario*, Diputación de Alicante, Alicante.
- BONET, J.M.; LASTRES, E.; VARELA S. (2005). *Miradas sobre Emilio Varela*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante.
- CASTELLS GONZÁLEZ, R. (2010). «Emilio Varela, 1887-1951. Notas para una biografía documental» en *Emilio Varela. Pintor Universal*, Alicante, 321-421.
- CASTELLS GONZÁLEZ, R. (2011). «Historia documentada de una relación» en *Emilio Varela en la Colección de la Diputación de Alicante*, Alicante, 53-135.
- DÍAZ EREÑO, G. y PAREDES GIRALDO, M^a C. (2003). «Lorenzo Aguirre» en *Lorenzo Aguirre*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y Museo de Bellas Artes Gravina, Alicante, 11-49.
- GAZABAT BARBADO, M. (2021). «Memoria de actividades» en *Cuadernos del Mubag*, 00, 131-153.
- GAZABAT BARBADO, M.; GADEA CAPÓ, M.J., SOLER DÍAZ, J.A. (2021). «Gastón Catelló» en *Cuadernos del MUBAG*, 00, 106-116.
- MORENO SAÉZ, F. (2014). «La Edad de oro de la cultura alicantina» en E. SOLER (coord.) *Germán Bernacer y la Edad de Plata en Alicante*, Canelobre. Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 63: 96-107.

sit on the sofa to pose before Varela (Figure 14). The youngest, blonde Ana interlocks her hands and wears a beautiful white dress. She sits on the armrest and her brother, Emilio, right next to her, looks curiously out of the corner of his eye.

Overall, it will surely be worth going back to Emilio Valera, approaching the painter and his time, delving into more unknown topics, such as his care for youth and childhood.

Notes

1. The images of the paintings that are named below are reproduced in the following catalogues, listed in the bibliography: *Emilio Varela en la Colección de Diputación de Alicante, Emilio Varela. Pintor universal and Colección artística Diputación de Alicante, MUBAG.*

- PIQUERAS MORENO, J. (2014). «Bernácer y Varela. Un paseo por la Aitana» en E. SOLER (coord.) *Germán Bernacer y la Edad de Plata en Alicante*, Canelobre. Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 63: 234-255.
- PASTOR IBÁÑEZ, V. (1987). *Albarranch. Exposición Antológica*, Ayuntamiento de Elche, Generalitat Valenciana, Alicante.
- SÁNCHEZ MONLLOR, M. (2011). «Emilio Varela, hondo y silencioso» en *Emilio Varela en la Colección de la Diputación de Alicante*. Alicante, 12-50.
- SÁEZ VIDAL, J. (2004). *Colección artística Diputación de Alicante, MUBAG*. Alicante: Diputación de Alicante.
- SOLER DÍAZ, J.A. (2000). «El Museo Provincial de Alicante como proyecto centenario» en J.A SOLER y R. CASTELLS (coord.) *Los Museos de Alicante*. Canelobre. Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 41-42.
- SOLER DÍAZ, J.A. (2007). «Historia del Museo Arqueológico» en R. AZUAR, M. OLCINA y J.A. SOLER MARQ. *Guía -Catálogo del Museo Arqueológico Provincial de Alicante*, pp. 12- 15. MARQ, Diputación de Alicante, Alicante.
- SOLER FERRÁNDEZ, M^a J. (2011). *Rigoberto Soler de cerca*. Generalitat Valenciana, València.



Interior con máquina de coser, Emilio Varela, Banco Sabadell

Escenarios de arquitectura en la pintura de Emilio Varela Architectural scenes in Varela's painting

Santiago Varela Botella
Arquitecto
Architect

El interior como esencia de la arquitectura

Muchos arquitectos y teóricos consideran que la esencia de la arquitectura está constituida por la materialización de su espacio interior. Así lo considera Zevi entre otros autores. El arquitecto italiano escribió en *Saber Ver la Arquitectura*: «La arquitectura no deriva de una suma de longitudes, anchuras y alturas de los elementos constructivos que envuelven el espacio, sino dimana propiamente del vacío, del espacio envuelto, del espacio interior, en el cual los hombres viven y se mueven» (Zevi, 1951: 20).

Sin embargo, para Emilio Varela la casa tanto el exterior como su interior constituyen elementos incorporados a su pintura de paisaje. Considero que en su condición artística no le interesó representar la estructura de la

The interior as the essence of architecture

Many architects and theorists consider that the materialisation of interior space constitutes the essence of architecture. This is the view of Zevi and others. The Italian architect wrote in *Saber Ver la Arquitectura* (Architecture as Space): 'Architecture does not consist in the sum of the width, length and height of the structural elements which enclose space, but in the void itself, the enclosed space in which man lives and moves' (Zevi, 1951: 20).

However, for Emilio Varela, both the exterior and the interior of the house are elements incorporated into his landscape painting. I believe that, as an artist, he was not interested in representing the structure of architecture,

arquitectura, tampoco su pertenencia a estilo concreto. Sus edificios forman parte del paisaje tanto sea rural o bien urbano. Constituyen piezas en el territorio agrario o configuran estructuras urbanas, esto es, las plazas y las calles. Por lo general, este conglomerado urbano corresponde a las situadas en Alicante materializadas mediante las fachadas, incluyendo las cubiertas, que son recayentes a aquellas. Me parece que el interés del pintor estuvo puesto en representar la geometría sencilla o compleja, aunque en particular el cromatismo conforme a la exposición lumínica propia del momento temporal elegido en cada ocasión. Del mismo modo que en el ambiente campestre estructura la escena también a través del color y las formas de los elementos presentes en la naturaleza.

Por lo que propongo contemplar sus pinturas de los interiores como si se tratase de la representación materializada en escenarios teatrales. De tal modo, analizo en el presente trabajo algunas de sus obras, todas han sido incluidas previamente en las publicaciones monográficas sobre el artista. Las descripciones cromáticas se analizan de conformidad a las reproducciones en las publicaciones de consulta.

Arquitectura vernácula en la Marina y en la Huerta de Alicante

Varios aspectos generales

No es aquí el foro discursivo y apropiado para plantear el debate acerca de la adecuada y correcta apelación del término vernáculo o popular, aplicado a la arquitectura sin autor, sujeta en menor medida a las reglas de la producción ajustada a los parámetros elaborados a partir de normas más rigurosas y, llegado el caso, consideradas académicas. Vernácula es aquella arquitectura que procede de la tradición y la emplea con reiteración cuanto resulta adecuado al medio humano al que se aplica con logros del mayor interés. Para Collins, quien entre otros aspectos analizó la arquitectura como lenguaje, considera que «*Todos los lenguajes tienen un aspecto vernáculo, espontáneo*» (Collins, 1970: 181-182). Sin duda, aquellos edificios de construcción popular siempre reciben influencias y llevan a cabo intercambio con la arquitectura que aplica criterios más estrictos y ha generado con el tiempo modelos trascendentes y, en particular, novedosos permitiendo avanzar soluciones espaciales y tecnológicas.

En España durante los años de 1920 por distintos arquitectos se realizaron trabajos sistemáticos relacionados con la arquitectura popular y tradicional. Uno de esos trabajos fue sistematizado por el arquitecto Fernando García Mercadal, quien a su vez fue poseedor en Alicante de la torre y casa Ansaldo en la Condomina (García Mercadal, 1981: 52 y 55).

En esta provincia de Alicante La Marina y la Huerta o Campo de Alicante son dos áreas territoriales

nor its belonging to a specific style. His buildings are part of the landscape, whether rural or urban. They constitute parts of the agrarian territory or form urban structures, i.e. squares and streets. In general, the above corresponds to those located in Alicante, materialised through the façades, including the roofs that overlook them. It seems to me that the painter's interest was in representing the simple and complex geometry, particularly the use of colour in accordance with the light at the time of day chosen for each occasion. In the same way as in a country setting, he also constructs the scene through the colours and shapes of the elements present in nature.

I therefore propose to contemplate his paintings of interiors as if they were representations materialised in theatrical settings. In this paper I analyse some of his works, all of which have previously been included in monographs on the artist. The colour descriptions are analysed in accordance with the reproductions in the reference publications.

Vernacular architecture in the Marina and the Huerta of Alicante

Several general aspects

This is not the right discursive forum to debate the proper and correct use of the term *vernacular* or *popular*: it is being applied to architecture without an author, and subject, to a certain extent, to the rules of art; adjusted to parameters based on more rigorous standards and, where appropriate, considered academic. *Vernacular* is the architecture coming from tradition, used repeatedly when suitable to the human environment to which it is applied, with notable achievements. Collins, who analysed architecture as a language, considers that '*All languages have a vernacular, spontaneous aspect*' (Collins, 1970: 181-182). Undoubtedly, those buildings of popular construction always fall under influences and carry out exchanges with a type of architecture that applies stricter criteria and generates transcendent and, in particular, novel models over time, thus allowing spatial and technological solutions to advance.

In Spain, during the 1920s, various architects carried out systematic works related to popular and traditional architecture. One of these was carried out by the architect Fernando García Mercadal, who was also the owner of the Ansaldo tower and house in La Condomina (García Mercadal, 1981: 52 and 55), Alicante.

In the province of Alicante, La Marina and The Huerta or Campo de Alicante, are two areas where building types were constructed with

donde se construyeron tipos edificatorios de características peculiares a las necesidades humanas. Con las condiciones propias adecuadas y adaptadas al territorio, en ambos, conforme a su topografía, las características de los distintos cultivos agrícolas, en particular son los de secano ajustadas al régimen pluviométrico, las demandas del consumo propias y las externas, etc.

De este modo la Marina y, en particular, el valle del río Guadalest ofrecen unas viviendas con dominio de la habitación familiar. Funcionalmente está distribuida en su interior con estancias destinadas a la vida en común y el descanso. Siendo también el lugar destinado a recoger los animales domésticos en el corral y el almacenaje de las cosechas. Dio origen a la *masía*, el *mas* como se nombra en la zona, en el medio eminentemente rural. O bien, en los núcleos compactos de reducidas superficies se encuentra la casa con su desarrollo en vertical dando cabida a los diferentes espacios especializados (Varela Botella, 1981: *separata* nº 34).

La Huerta de Alicante

Por su parte, esta zona forma parte del territorio situado entre Alicante, San Juan y Muchamiel comprendiendo una superficie de varios miles de hectáreas, destinadas principalmente a la producción agrícola. Las sequías temporales y la escasez de agua fueron corregidas por el embalse de la presa de Alicante, construida en el cauce del río Verde durante el siglo XVI y ampliada durante el setecientos. La totalidad del territorio quedó estructurado conforme al trazado de una red densa de caminos y la presencia de las acequias por donde discurría el agua destinada al riego de los campos. Junto a estos elementos viarios se fueron construyendo diversas edificaciones especializadas conforme a las necesidades y oportunidades en cada momento. Así se encuentran las torres defensivas, muy necesarias cuando el litoral próximo era lugar de desembarco frecuente y atacantes de la piratería existente en todo el Mediterráneo. También hubo un sin número de casas aisladas, algunas fueron construidas desde su origen formando un todo estructural con las torres que, transcurrido el tiempo y perder el cometido fundacional, fueron adecuándose en el espacio a las necesidades funcionales. La vida en común se llevará a cabo en el amplio vestíbulo del cual forma parte el acceso. Constituye la pieza espacial de mayor importancia al servir tanto de entrada, también como estancia de relación, alberga la cocina donde se hacían las comidas. Estructuralmente aquellos espacios del vestíbulo quedaron organizados mediante uno o más tramos sucesivos, con muros intercalados dispuestos en paralelo a la fachada principal donde se encuentra el acceso, atravesados por huecos de gran dimensión en cuanto al ancho y su altura forman recorrido en enfilada. Resueltas las luces libres bien mediante vigas horizontales leñosas de gran escuadría pero, sobre todo, por imponentes arcos de medio punto

characteristics pertinent to human needs: with their own appropriate conditions and adapted to the territory; with due consideration for their topography in both cases; the characteristics of the different agricultural crops—in particular those of dry land— adjusted to the rainfall regime; the demands of their own as well as external consumption; etc.

In this way, La Marina and, in particular, the valley of the Guadalest river, has predominantly family-house type dwellings. Functionally, the distribution of space of these houses includes communal living and rest areas. It is also the place where the domestic animals are kept in the farmyard and where the crops are stored. It gave rise to the *masía* dwelling, the *mas*, as it is called in the area, in an eminently rural environment. Furthermore, in the compact nuclei of reduced surface areas, there are houses with a vertical development, giving room for the different specialised spaces (Varela Botella, 1981: *separata* nº 34).

The Huerta of Alicante

This area is part of the territory between Alicante, San Juan, and Muchamiel, and spans several thousand hectares, mainly used for agricultural production. The temporary droughts and water shortages were corrected by the reservoir of the Alicante dam, built on the bed of the Verde river during the 16th century and enlarged during the 18th century. The entire territory was structured around a dense network of roads and the presence of irrigation channels through which the water used to irrigate the fields. Alongside these roads, various specialised buildings were constructed based on the needs and opportunities during different periods. For example, there were defensive towers: really necessary when the nearby coastline was a place of frequent landings and pirate attacks, common throughout the Mediterranean. There were also a large number of isolated houses, some of which were originally built forming a structural unit with the towers which, as time went by and they lost their original purpose, were adapted to the available space and functional needs. Communal life took place in the large foyer, part of the entrance. It was the most important part of the space, acting both as an entrance and as a social room, as well as housing the kitchen where meals were served. Structurally, the spaces of the vestibule were organised in one or more successive sections, with walls arranged parallel to the main façade where the entrance is located, crossed by large openings, in terms of width and height, put in a row. The large spans were resolved by means of wooden horizontal beams of considerable dimensions, but, above all,



Figura 1. *Alameda*, vestíbulo de acceso a la casa, ca. 1980, Santiago Varela Botella



Figura 2. *Ansaldo*, vestíbulo del acceso, escalera de paso a la planta superior; bajo la bóveda el paso a dependencias secundarias, ca. 1980, Santiago Varela Botella



Figura 3. *Casa Forner*, vestíbulo de tres crujeas y solución de las escaleras, ca. 1980, Santiago Varela Botella



Figura 4. *Casa San Antonio*, solución espacial del vestíbulo, ca. 1980, Santiago Varela Botella

cuyas claves quedan muy altas sobre el nivel del suelo. En la planta baja la pared situada al fondo ofrecía la entrada a los establos y los corrales. Se construían también las escaleras con desarrollo adosado a una de las paredes laterales permitiendo subir a la planta del piso que, en numerosas ocasiones, recae también a este espacio común. En la planta superior quedaban las piezas destinadas a dormitorios (Varela Botella, 1995) (Figuras 1 a 4).

El exterior de la casa y las restantes construcciones quedan articuladas por el patio o explanada abierta, siendo su acceso a través de un ramal, jalonado por árboles de diferentes especies, con origen en el camino principal. En el patio junto vestíbulo se adosan las caballerizas y las diversas dependencias agrícolas, entre ellas los secaderos donde guardar las cosechas de temporada, las almazaras y bodegas con todos sus espacios especializados para la conservación material de los productos y, llegado el caso, su transformación en aceite. Muy especial fue el acreditado vino de la Condomina siendo caso particular el Fondillón. Ocasionalmente en algunas fincas hubo una ermita destinada al culto religioso.

Transcurrido el tiempo, la mejora de la seguridad para los habitantes, así como la llegada de nuevas modas que influyeron en la sociedad alicantina, fueron factores que permitieron la transformación formal de estas casas. El predominio estilístico durante el periodo tardo barroco, y en particular con

by imposing semi-circular arches whose keystones were very high above ground level. On the ground floor, the wall at the back had the entrance to the stables and the corrals. The stairs were also attached to one of the side walls, allowing access to the ground floor which, on many occasions, also led to this communal area. The rooms used as bedrooms were on the upper floor (Varela Botella, 1995). (Figures 1 to 4).

The exterior of the house and the other buildings were articulated by the courtyard and open esplanade, which was accessed via a fork-lined with trees of different species—originating from the main road. In the courtyard next to the hall were the stables and the various agricultural buildings, including the drying sheds where the seasonal harvests were stored, and the oil mills and cellars with all their specialised spaces for the material preservation of the products and, if necessary, their transformation into oil. The wine of La Condomina was very special, with Fondillón being a particular case in point. Occasionally on some estates there was a chapel for religious worship.

Over time, the improvement in security for the inhabitants, as well as the arrival of new fashions that influenced Alicante society, were factors that allowed the formal transformation of these houses. The stylistic predominance during the late Baroque period, in particular with Neoclassicism, allowed for formal changes and spatial re-organisation in some

el neoclasicismo, admitió cambios formales y de organización espacial en algunas de las existentes. Hecho más patente fue en las de nueva construcción.

Así mismo, como superación del *hortus conclusos* que en sus inicios estuvo destinado a cultivar las especies agrícolas propias para el consumo y la manutención familiar, los cambios en el gusto estético y figurativo se efectuaron también en los espacios destinados a relación y de prestigio. Entre otros con la realización de los jardines destinados al ocio y recreo de sus moradores y los visitantes ocasionales. Estos jardines entre otros son Espinós, Santa Elena, Abril, Peñacerrada, El de Conde, Hoyos y un amplio etc. En el interior de las casas dieron lugar a la configuración de arquitecturas fingidas. También a la realización de una serie de ingenios arquitectónicos, grutas, cabañas, cenadores, fuentes ornamentales, albercas con láminas de agua, pajareras para coleccionar aves de distintas especies. Así mismo, paseos y andadores con enfiladas organizadas por medio de elementos vegetales, donde no faltaban pedestales, jarrones, estatuas, etc. (Varela Botella, 1995).

Las pinturas de Varela

Varela pintó con preferencia los paisajes de aquellos territorios provinciales. De la Marina fueron en particular los pueblos de Benimantell, el propio Castell de Guadalest y las inmediaciones del Molí, así denominado por la existencia de un molino para moler cereales cuya maquinaria estaba movida por el agua procedente de un manantial próximo, la Font del Molí, acumulada en la balsa contigua que pintó en innumerables ocasiones. También fue el lugar, o en sus proximidades, donde G. Bernacer, O. Esplá y J. Vidal tuvieron su casa para el veraneo.

En la Huerta de Alicante pintó fundamentalmente en la Condomina, interesado también en otros enclaves del mismo territorio. Hay que recordar que El Derique fue la casa rural donde Varela tuvo instalado un almacén de material apropiado y destinado a pintar los alrededores inmediatos. Llegó a este territorio cuando aún se encontraba en pleno esplendor, durante su utilización en los usos agrícolas y residenciales. En sus obras recogió el ambiente de las diferentes estaciones anuales. Pintó días con sol brillante o ambientes nublados. Así como el estado material de los caminos entre tapias laterales y suelos secos o embarrados por el agua de la lluvia. Las torres defensivas y las casas, bien las adosadas o sin vinculación con aquéllas, todavía en buen estado de conservación, las portadas de las fincas y las enfiladas formadas por árboles que llevan hasta las construcciones. También los terrenos destinados a los cultivos agrícolas o los jardines de ocio de las distintas fincas seculares. Lo que no alcanzó a incluir en sus obras fueron aquellas de influencia afrancesada construidas durante los

of the existing houses. These changes however were most evident in the newly built houses.

Likewise, as an improvement on the *hortus conclusos*, which in its beginnings witnessed cultivation of its own agricultural species for family consumption and maintenance, changes in aesthetic and figurative taste also took place in the spaces destined for socialising and prestige, especially with the creation of gardens intended for the leisure and recreation of their inhabitants and occasional visitors. These gardens include Espinós, Santa Elena, Abril, Peñacerrada, El de Conde, Hoyos, and a wide range of others inside the houses, which gave rise to the *trompe-l'oeil* architecture. They also led to the creation of a series of architectural inventions: grottoes, huts, cabins, ornamental fountains, water tanks, and aviaries for collecting birds of different species. There were also promenades and walkways with avenues organised by means of plant elements, where pedestals, vases, statues, etc. were not lacking (Varela Botella, 1995).

Varela's paintings

Varela preferred to paint the landscapes of those provincial territories. Particularly, he painted villages from the La Marina region such as Benimantell, Castell de Guadalest, and the area around the Molí—so called because of the existence of a mill for grinding cereals whose machinery was powered by water from a nearby spring—and the Font del Molí, which accumulated in the adjoining pond, which he painted on countless occasions. It was also the place, approximately, where G. Bernacer, O. Esplá, and J. Vidal had their summer home.

In the Huerta de Alicante, he painted mainly in La Condomina, although he was also interested in other places in the area. It should be noted that El Derique was the rural house where Varela had a storeroom with appropriate materials for painting the immediate surroundings. He came to this area when it was still in full splendour, used for agricultural and residential purposes. In his works he captured the atmosphere of the different seasons of the year. He painted bright sunny days and cloudy atmospheres, as well as the material state of the paths, the side walls, and the dry or muddy due to rainwater ground. He painted the defensive towers and houses, whether attached or not, still in a good state of preservation; the gates of the farms and the tree-lined paths leading to the buildings; and also the land used for agricultural crops or the leisure gardens of the various secular estates. What he did not manage to include in his works were those French-style houses built during the late 19th century. This is strange if we take



Figura 5. *Tartaneta de fira*, Emilio Varela, Colección particular/Private collection



Figura 6. *Tartaneta*, Emilio Varela, Colección Fundación Caja Mediterráneo

años finales del siglo XIX. Algo extraño si tenemos en consideración que su amistad intensa con Óscar Esplá le permitiría conocer las casas El Pino y Ruaya, ambas con aquellas formas y pertenecientes a la familia consorte del compositor.

A modo de escenarios teatrales en la obra de Varela

Dos obras de Varela de distinto contenido, aunque con dimensiones diferentes en lo concerniente a las superficies del soporte empleado, marcan la actuación respecto a los escenarios elegidos e incluidos en la representación y la proyección e incidencia pública de su obra. Me refiero al proceso seguido para la hoguera que, tras su construcción fue plantada en Santa Cruz y, en otra temática, el dibujo titulado *Escenificación Teatral*.

Tartaneta de fira

Consiste en un juguete que Varela pintó en distintas ocasiones con diferentes técnicas pictóricas y soportes con dimensiones distintas. Se trata de una carreta de madera tirada por un caballito construido en cartón. Está representada en escorzo dejando ver tres personas en su interior (Figura 5). O bien, en otra con vista lateral formando parte de una composición donde hay una casa, quizás es la estación ferroviaria donde posiblemente se detenga el tren tirado por la humeante locomotora que se aproxima a ella (Figura 6). Hay otra pintura con el caballo y varios muñecos. También es vista desde arriba, en disposición oblicua respecto a la diagonal del soporte, líneas y planos inclinados que siguen los elementos geométricos y abstractos alrededor del carro y caballito (Figura 7). Aunque posiblemente de mayor interés es el dibujo a una tinta dedicado a Lolita Marí el día de su onomástica del año 1934, donde reproduce la tartana

into consideration that his close friendship with Óscar Esplá would allow him knowledge of the houses El Pino and Ruaya, both of which were built in the same style and belonged to the composer's consort family.

Theatrical scenarios in Varela's work

Two works of different matter by Varela, although with diverse dimensions, influence the sceneries chosen and included in the representation, and the projection and public impact of his work. I am referring to the process followed for the bonfire which, after its construction, was built in Santa Cruz; and, another theme, the drawing titled *Escenificación Teatral* ('Theatrical Staging').

Tartaneta de fira

It's a toy that Varela painted on different occasions with diverse pictorial techniques, materials, and dimensions: a wooden cart pulled by a little horse made of cardboard. It is depicted foreshortened, revealing three people inside (Figure 5). In another one depicting a side view, it forms part of a composition with a house, perhaps the railway station where the train stops, pulled by the approaching steaming locomotive (Figure 6). There is another painting with the horse, along with several dolls. It is also seen from a top-down point of view, at an oblique angle and looking towards the diagonal of the canvas, where lines and inclined planes follow the geometric and abstract elements around the cart and horse (Figure 7). Possibly of greater interest is however the monochrome drawing dedicated to Lolita Marí for her name day in 1934, in which he reproduces the cart he had previously drawn for the Santa Cruz bonfire. Here,



Figura 7. *Tartaneta*, Emilio Varela, Colección particular/Private collection

que había dibujado previamente para la hoguera de Santa Cruz. Aquí la carreta queda enmarcada por un arco perteneciente al vestíbulo de acceso a una casa situada en la Condomina (Figura 8). El toldo oculta la parte inferior de un hueco situado al fondo, a su derecha queda el arranque de una escalera, con la solución ya conocida del antepecho opaco. A la izquierda detrás del borrico se encuentra la cantarera con tres cantaros de cerámica muy altos y esbeltos. La escena en el interior se corresponde con el fondo para la S en la Biografía Íntima de Gabriel Miró, como se verá más adelante.

La hoguera de Santa Cruz

La primera imagen a comentar corresponde a un boceto datado durante el mes de junio del año 1934 (Figura 9). El dibujo quedó reproducido en la portada del *llibret* de la *foguera*, su título *Ensòmi del Bòn Alicantí* muestra el juguete infantil con el frontal de la carreta o tartana con solo un eje, a cada lado engancha una rueda de madera y la cubierta rígida con fondo oscuro en la que se representa una nube de gran tamaño con un molinete agitado por el viento, está tirada por un borrico que la arrastra a través de un pedregal en un paisaje de secano polvoriento.

En cuanto el boceto que corresponde al diseño de la hoguera (Figura 10) muestra tres de las cuatro caras de un cubo desplegadas mostrando el diedro convexo. El soporte vertical que sirve de entramado se aprecia coloreado en gris, siendo el zócalo opaco y en el tramo que ocupa el centro queda la tartana donde la caja está pintada en verde y el toldo azul, desproporcionado su tamaño con el resto, el color hace referencia al mar Mediterráneo. También a las culturas clásicas surgidas durante



Figura 8. *Dibujo*, sobre ilustrado a Lolita Marí, 1934, Emilio Varela, Colección particular/Private collection

the cart is framed by an arch belonging to the entrance hall of a house in La Condomina (Figure 8). The awning hides the lower part of a recess in the background, to the right of which is the bottom of a staircase, with the well-known resource of the opaque parapet. To the left, behind the donkey, is a wooden shelf with three very tall, slender ceramic pitchers. The scene inside corresponds to the background for the S in Gabriel Miró's *Intimate Biography*, as will be seen later.

The bonfire of Santa Cruz

The first image to comment on corresponds to a sketch dated June 1934 (Figure 9). The drawing was reproduced on the cover of *Foguera's llibret*. Its title, *Ensòmi del Bòn Alicantí*, shows the children's toy—the front of the cart, or cariole, with a single axle, a wooden wheel on each side; and its rigid cover, with a dark background depicting a large cloud with a toy windmill wheel stirred by the wind—pulled by a donkey that drags it across a rocky area in a landscape of dusty, dry land.

The sketch corresponding to the design of the bonfire (Figure 10) shows three of the four lateral faces of a cube unfolded, showing the convex dihedral. The vertical support that serves as a framework is coloured in grey, the base being opaque, and the cariole is in the central section, where the box is painted in green and the canopy in blue—disproportionate in size to the rest—the colour referring to the Mediterranean Sea. The colour also refers to the classical cultures that arose in this sea during Antiquity. Above the base, one per elevation or façade, there are scenes framed by the



Figura 9. *Foguera de Santa Creu*, portada del llibret, 1934, Emilio Varela, Colección particular/Private collection



Figura 10. *Ensòmi del Bòn Alicantí*, boceto, 1934, Emilio Varela, Archivo Municipal de Alicante



Figura 11. *Hoguera construida*, emplazamiento urbano, 1934, Emilio Varela



Figura 12. *Hoguera Ensòmi del Bòn Alicantí*, 1934, Emilio Varela, Archivo Fundación Mediterráneo. Legado Emilio Varela

la antigüedad en este mar. Por encima de la base situadas una en cada alzado o cara se aprecian las escenas recortadas por los montantes verticales unidos entre sí mediante arcos superiores, siendo el vano central de mayor altura.

vertical uprights joined together by arches on top, the central one being the tallest.

The scene in the centre, with a frontal view, shows a figure in each corner, serving as a

La escena situada en el centro con vista frontal muestra una figura en cada esquina, sirven a modo de transición espacio-temporal con los alzados contiguos. En el interior de este escenario quedan sendas bambalinas formadas por planos dispuestos en oblicuo, a su vez, pintados del mismo azul que la superficie central. Están recortadas mediante ventanas amplias dan como resultado profundidad a la escena, tanto hacia el centro como a los laterales a través de las ventanas. Ocupa el interior frontal una figura, varios gallardetes y banderolas tratados a modo de manchas y la parte superior queda cerrada, terminada a su vez, por una bóveda celeste que contribuye a dar movimiento a la escena. En cada lateral están dibujados también en escorzo, repitiendo el planteamiento de sendas bocas de escenario terminado en arco circular, en cuyo interior hay diversas figuras representadas con formas muy esquemáticas.

Dos fotografías sin color, en grises o en tonos sepia según la reproducción consultada, se conservan de aquella obra tras ser realizada (Figuras 11 y 12). En una vemos se encuentra guardada en el interior de un almacén. Por otra parte, en la segunda emplazada en el lugar urbano que ocupó. Si bien las dos imágenes ofrecen el mismo ángulo de visión. Siguiendo el boceto original ya analizado fue construida mediante un podio plano y opaco que permitía resolver la pendiente natural de la vía pública. Su lateral apoya en la parte más baja de la calle y, en consecuencia, ofrece mayor altura. Tiene reproducido de forma muy elemental la tartana y el animal de tiro ambos recortados en cartón o sobre tabla de madera. El pedestal sirve de apoyo a un cubo de cuyas cuatro caras la imagen fotográfica permite apreciar la representación solo de dos. Aquí resulta más evidente observar cada uno de los laterales constituye la embocadura de un hueco enmarcado por los montantes verticales que forman las esquinas y el arco de medio punto que las une por la parte superior, configurando el frente del escenario con desarrollo hacia el interior. Hay una suerte de figuras planas de formas recortadas, bambalinas en distintos planos, guirnalda y cromatismo variado que intuimos por la gama de los grises que contribuyen a configurar el espacio interior, favoreciendo a diversificar y dar profundidad en el resultado del montaje de varias escenas supuestamente de carácter costumbrista.

Escenificación teatral

Con este título se recoge en la publicación (Figura 13). Consiste en un dibujo a lápiz de punta de plomo y unos pocos toques dados con lápices de colores distintos sobre una hoja de papel de tamaño folio. El dibujo representa el interior de la sala de un teatro mediante la composición de la vista central, posiblemente corresponde al Principal de Alicante. En la parte inferior se encuentra trazado el patio de butacas representado mediante unas pocas filas y con escaso número de asientos situados a ambos lados del pasillo central, que coincide con el eje vertical de la composición.

time-space transition between the adjoining elevations. Inside this scene, there are two backdrops made of obliquely arranged planes, painted in the same blue as the central surface. They are interrupted by wide windows that add depth to the scene, both pointing towards the centre and to the sides through the openings. The anterior is occupied by a figure; several pennants and banners treated as colour spots; and the upper part is closed off, finished in turn by a sky-blue vault that contributes to the movement of the scene. Each side is drawn foreshortened as well, repeating the idea of two scenery 'mouths' ending in a circular arch, inside which there are various figures represented in very schematic forms.

Two monochrome photographs, in black and white or sepia depending on the reproduction consulted, are preserved of that work after it was made (Figures 11 and 12). In one of them we see the structure within a storeroom. In the second, it is located in the urban site it occupied. However, the two images offer the same point of view. Following the original sketch already analysed, it was built by means of a flat, opaque podium that allowed for balancing on the natural slope of the public road. Its side rests on the lowest part of the street and, consequently, demonstrates greater height. It has a very elementary reproduction of the cariole and the draught animal, both of which are cut out of cardboard and on wooden boards. The pedestal supports a cube, and only two of its four lateral sides can be seen in the photographic image. Here, it becomes clearer how each of the sides form the 'mouth' of an opening, framed by the verticals that form the corners and the semi-circular arch that joins them at the top, forming the front of the stage with a development towards the interior. There are a series of cut-out flat figures, backdrops on different planes, garlands, and a variety of colours that we can guess from the range of greys that contribute to the configuration of the interior space, helping to diversify and give depth to the staging of various scenes, supposedly of a traditionalist nature.

Theatrical staging

This is the title of the publication (Figure 13). It is a lead pencil drawing with a few touches of different coloured pencils on a sheet of folio-sized paper. The drawing represents the interior of a theatre hall with a central view composition, possibly corresponding to the Alicante's Teatro Principal. The lower part of the drawing shows the stalls, represented by a few rows with a small number of seats on either side of the central aisle, which coincides with the vertical axis of the composition. At the end of this aisle, with his back to the audience, is the figure of the conductor directing



Figura 13. Escenificación teatral, dibujo a lápices de colores, Emilio Varela, Fundación Caja Mediterráneo

En la parte alta de este pasillo, dando la espalda al público, queda la figura del director dirigiendo la orquesta formada por numerosos músicos, incluido un instrumentista de arpa en la parte derecha del conjunto. En la franja central se encuentra el escenario enmarcado por los telones de color azul recogidos a cada lado y la representación teatral con el decorado formado por tres árboles de corpulentos troncos y copas esféricas. La parte horizontal superior de la boca del escenario se encuentra presidida por un escudo de aspecto más simbólico que heráldico. A ambos lados quedan en vertical los palcos de proscenio con sus antepechos de doble curvatura, sus líneas oblicuas acentúan la profundidad de la perspectiva central, enfatizada por la tramoya en el interior del escenario. La parte superior del dibujo se completa con el techo de la sala. Lo forma un enorme plafón circular en cuyo interior se aprecian distintas figuras de aspecto impreciso que corresponden a masas de nubes y alguna alegoría, con escasos toques de diversos colores sobre el gris del lápiz. De nuevo, Varela recurre a la representación figurativa en perspectiva central de un espacio interior, para la ocasión una sala de teatro en plena representación escénica pública.

El escenario en el interior de las masías

Una generalidad

Hay un dibujo de letra capital elaborada por Varela e incorporado a la Biografía Íntima de Gabriel Miró fechado en 1935 (Figura 14). El soporte consiste en una

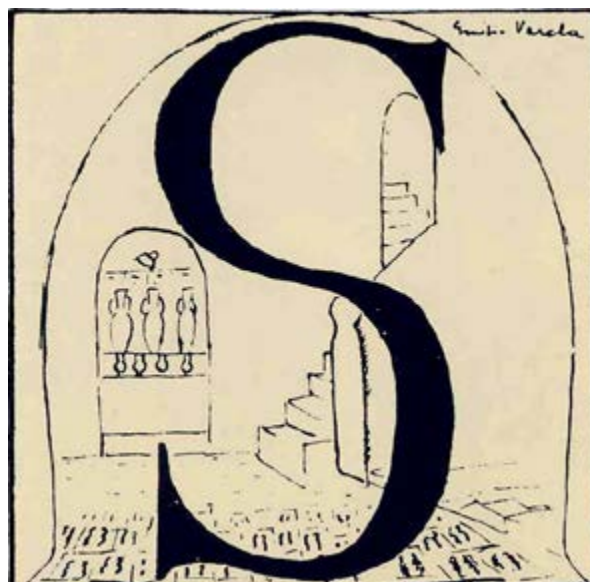


Figura 14. Letra S capital sobre fondo de vestíbulo para "Biografía Íntima" de Gabriel Miró, 1935, Emilio Varela

the orchestra comprised of numerous musicians, including a harp player on the right-hand side of the composition. In the central area, the stage is framed by the blue curtains on either side of the theatrical performance, with the set consisting of three trees with stout trunks and spherical crowns. The upper horizontal part of the stage is dominated by a coat of arms that is more symbolic than heraldic. On either side of the stage are the vertical boxes with their double-curved parapets, their oblique lines accentuating the depth of the central perspective, which is emphasised by the fly system inside the stage. The upper part of the drawing is completed with the ceiling of the hall. It is formed by an enormous circular soffit, inside which we can see various vague shapes corresponding to masses of clouds and some allegories, with a few touches of different colours on the grey of the pencil. Once again, Varela resorts to the figurative representation of an interior space with a central perspective, on this occasion a theatre hall in the middle of a public performance.

The scenery inside the masías

A generality

There is a drawing of a capital letter drawn by Varela and incorporated into Gabriel Miró's *Intimate Bibliography*, dated 1935 (Figure 14). The material is a square sheet enclosed



Figura 15. *Interior de masía*, Emilio Varela, Colección particular Private collection



Figura 16. *La viejecita de la masía clara*, 1932, Emilio Varela, Colección particular/Private collection

lámina cuadrada recercada mediante un perímetro delineado con trazo fino. La imagen en su interior representa en primer plano el dibujo de la letra S cuya altura coincide con la dimensión mayor del cuadrado. Está trazada con línea de grueso variable siguiendo la caligrafía resuelta en pluma. Esto es, trazos gruesos en las partes descendentes y finos en las horizontales y en las ascendentes, por otra parte, éstas son nulas en el dibujo de la letra. Un pórtico de línea a tinta dibujada a mano representa, una vez más, la embocadura que podemos asimilar a un escenario, en esta ocasión se trata de dos trazos verticales unidos por encima a través de medio círculo. En su interior y en perspectiva central se encuentra la imagen de un vestíbulo perteneciente a una de estas casas de arquitectura tradicional. Por su parte en el suelo se aprecian dibujados los ladrillos de cerámica cocida. A la derecha queda el antepecho formado de obra con el pasamanos circular para proteger la escalera en su ascenso hacia la planta superior, como se puede intuir por su desarrollo al atravesar el muro situado al fondo. En la otra mitad del dibujo queda la cantarera con tres cántaros de cerámica encima de un pedestal de obra con remate superior igualmente circular.

Este dibujo lo vemos materializado de nuevo en una de sus pinturas sin fecha cuyo título es *Interior* (Figura 15). Donde el muro estructural intermedio está trazado de manera oblicua y permite apreciar la existencia de una estancia anterior, apenas perceptible por la esquina situada a la derecha y el pavimento cerámico que se prolonga a través del vano formado con arco de medio punto facilitando el acceso a una segunda estancia contigua, presumiblemente más alejada del acceso desde la calle. Esta pieza interior se considera amplia, un hueco bajo la bóveda con la carpintería en la oscuridad resuelve el paso a un lugar situado en un nivel situado a cota inferior, perteneciente posiblemente a los corrales o, quizás, a la misma bodega. A continuación, se aprecia el arranque de la escalera cuyo antepecho de obra es opaco y su pasamanos circular. Como era habitual las

by a perimeter outlined with a fine line. The image inside represents the drawing of the letter S in the foreground, the height of which coincides with the topside of the square. It is calligraphed in a line of variable thickness, using a pen: in particular, thick strokes for the slopes and thin ones for the horizontal parts; the ascending parts, on the other hand, are non-existent in the drawing of the letter. Once again, a portico of hand-drawn ink lines represents the entrance, which can be likened to a stage, in this instance consisting of two vertical strokes joined on top by a half-circle. Inside, viewed from the front, is the image of a vestibule belonging to a traditional architecture house. The fired ceramic bricks can be seen on the floor. On the right is the masonry parapet with the circular banister to serve as protection during the ascent to the upper floor, as can be seen as it crosses the wall in the background. In the other half of the drawing is a wooden shelf with three ceramic pitchers on a masonry pedestal, with an equally arching top.

We see this drawing again in one of his undated paintings entitled *Interior* (figure 15). Here, the central structural wall is outlined obliquely and reveals the existence of an interior room, barely perceptible due to the corner on the right and the ceramic paving that extends through the opening; formed by a round arch, facilitating access to a second adjoining room presumably farther away from the street access. This interior part is considered to be large: a hollow under the vault, with carpentry in the dark, leads the passage to a place located on a lower level, possibly belonging to the corrales or, perhaps, to the cellar itself. Next, the bottom of the staircase can be seen, with its opaque parapet and circular newell cap. As usual, the interior walls are covered with plastered mortar, finished by applying

paredes del interior están revestidas con mortero de yeso, terminado por la aplicación de sucesivas capas de lechadas de cal que proporcionan tanta luminosidad a la escena aquí representada, considerando corresponde al espacio que se debería iluminar tan solo por medio de la luz diurna procedente del hueco de acceso.

Dos obras del interior de la masía del Molí

Analicemos ahora otras dos pinturas sin datar en su cronología. La primera ofrece discrepancias en la asignación de título. De una parte, José Bauzá la titula *Masía del Molí* (Bauzá, 2001: 78) siendo la fecha hacia 1929, hecho factible teniendo en cuenta que durante aquel verano el pintor estuvo con Oscar Esplá y la familia del compositor en su casa del Molí. Por el contrario, *La viejecita de la masía clara* es el título referido en otra publicación Emilio Varela (AA.VV., 2010: 265), concretamente en el apartado titulado genéricamente *La naturaleza reposada de las cosas*.

En esta pintura se aprecia el interior del vestíbulo de la masía del Molí, (Figura 16) siguiendo la disposición de una perspectiva frontal, con planos paralelos dispuestos en diafragma. El situado más próximo al espectador lo constituye un amplio hueco terminado mediante el característico arco circular de medio punto. En el lateral de la izquierda existe el resalte en obra de un peldaño sobre el pavimento y la solución abovedada de la parte superior, muestran indicios de la posible presencia de una chimenea y del hogar donde se enciende la lumbre para cocinar sentados en sillas bajas y, simultáneamente, permite calentar la estancia las noches frías de invierno. En el lateral opuesto hay una mesa de madera cruda, sin poner el mantel ni preparar con la vajilla donde servir la comida. Queda junto al muro en el que se ha practicado una estrecha hornacina. Por encima se encuentra colgado un reloj como registro material del discurrir temporal. En el lado de la izquierda y en la parte posterior del muro está la figura de una mujer que se presume anciana con su vestido negro enlutado, algo habitual de la época. Está sentada en una silla baja. Su presencia física al igual que la del reloj, aunque dispuestos en planos opuestos y siguiendo disposición oblicua, representan el paso del tiempo histórico en esta casa ancestral. Cierra el plano del fondo la superficie interior del muro de la fachada, donde se encuentra el hueco de paso, en el umbral de piedra quedan los rebajes para facilitar el paso de las ruedas de los carros para el trasiego de las cosechas a conservar en la casa. La puerta de dos hojas abiertas es de madera barnizada, dejan pasar la luz que acentúa el color amarillo pajizo muy intenso del pavimento cerámico, trabajado con las marcas hechas a mano previas a su cocción. Una cortina, ahora plegada tras la hoja del lado izquierdo, cuando se encuentra desplegada permite tamizar la entrada de la luz y de los insectos.

successive layers of lime grout, which lends significant luminosity to the scene depicted here, considering that it corresponds to a space that should be illuminated only by daylight from the access entrance.

Two works on the interior of the Molí Masia

Let us now analyse two other paintings whose dates are unknown. There are discrepancies in the title of the first one. On the one hand, José Bauzá gives it the title *Masía del Molí* (Molí Masia) (Bauzá, 2001: 78), dated around 1929, a feasible fact given that during that summer the painter was with Óscar Esplá and the composer's family at their house in El Molí. On the other hand, *La viejecita de la masía clara* (The Old Lady from the Bright Masia) is the title referred to in another Emilio Varela publication (AA.VV., 2010: 265), specifically in the section entitled *La naturaleza reposada de las cosas* (The Restful Nature of Things)⁷.

This painting shows the interior of the masia's entrance hall of El Molí, (Figura 16) with composition utilising a frontal view, with parallel planes arranged in a diaphragm. The one closest to the viewer consists of a wide opening topped with the characteristic semi-circular arch. On the left side, there is a step protruding from the floor, and a vaulted finish at the top, showing signs of the possible presence of a fireplace and a hearth where the fire would be lit for cooking while sitting on low chairs; the fire, at the same time, would heat the room on cold winter nights. On the opposite side, there is a wooden table with no tablecloth or crockery on which to serve the food. It is next to a wall where a narrow niche has been carved. Above it, a clock hangs as physical record of the passing of time. On the left-hand side and behind the wall there is a figure of a woman, presumably an old woman, in her black mourning dress, which was customary at the time. She is seated on a low chair. Her physical presence along with the clock, although arranged on opposite planes and at an oblique angle, represent the passage of historical time in this ancestral home. The bottom plane is closed off by the inner surface of the façade wall, where the passageway is located, and the stone threshold with its recesses in order to facilitate the passage of the cart wheels for the transportation of crops that were to be kept in the house. The open double door is made of varnished wood, letting the light in, which accentuates the very intense straw-yellow colour of the ceramic floor, handmade marked prior to firing. A curtain, currently pulled back behind the left-

En el espacio exterior a estas escenas principales se encuentra el terreno destinado a los cultivos, el suelo terroso constituye la continuación cromática del cerámico interior. A su vez el verde intenso de árboles de copas corpulentas pertenece a sendos olivos. La intensidad de la luz exterior prolonga visualmente la perspectiva lineal, logra una profundidad que aumenta a tres los tramos, los dos interiores y este externo, que identifican los elementos dispuestos en diafragma.

Varela ofrece el interior de la *Masia del Molí* (Bauzá, 2001: 91) en otra obra. Aquí se contempla desde una perspectiva visual nueva y diferente de la anterior (Figura 17). Presenta la estancia del vestíbulo situada al fondo del espacio amplio. El autor está en el lugar ocupado por la mujer sentada en la escena de la obra precedente. Muy luminoso de colores claros, las sombras son azuladas. Alejándose de la perspectiva frontal ofrece una vista oblicua, inédita en las representaciones de estos interiores de los vestíbulos. La estancia de la entrada queda representada casi exclusivamente por el ángulo que en la otra vista permanecía oculta y muestra dos sillas de carpintería con piezas de madera torneada y los asientos hechos de enea, con la sombra arrojada consecuencia de la luz entrando por el portón principal, que se insinúa ahora solo por esa penumbra.

Contemplamos el muro intermedio situado entre las dos zonas con el arco estructural en un tramo central. Aquí el suelo, oscuro da peso visual al plano inferior, se distingue como una amplia superficie matizada por la luz de foco distante y las sombras interiores son de color terroso, resulta difícil identificar con el pavimento cerámico de la obra anterior. A la derecha queda el muro donde concluye el vestíbulo por la parte interior. En primer término, se encuentra el vano que, posiblemente, da acceso a los corrales y ahora permanece cerrado por medio de una puerta de madera barnizada que se percibe sólida, incluso de mucho peso material. Alternado con un machón estructural de obra sigue la hornacina donde se alberga la cantarera, formada por un poyete horizontal a cierta altura con una barra de madera transversal permite el apoyo de tres cantaros cerámicos, el fondo está revestido de azulejos para proteger las salpicaduras de agua. En el amplio paño que se adentra en la esquina queda la cocina construida en una bancada con hueco inferior para almacenar la leña y tres hogariles donde cocinar. En disposición transversal hay una campana amplia para recoger el humo y, al mismo tiempo, contribuye a la ventilación y renovación del aire del interior. Una rasgadura de color oscuro insinúa el hueco de paso hacia otras habitaciones de la casa. El techo se percibe horizontal en los dos tramos contruidos por viguetas de madera y revoltón de obra. Al igual que las superficies verticales queda enalado, proporcionando los tonos azulados conseguidos por las sucesivas

hand door, when unfolded, allows light to filter through and insects to be filtered out.

The land used for cultivation is in the space outside this main scene. The soil acts as the chromatic continuation of the interior ceramics. In turn, the intense green of the trees with their corpulent crowns belongs to the olive trees. The intensity of the exterior light visually extends the linear perspective, achieving a depth that increases to three the sections which identify the elements in a diaphragm arrangement: the two inner planes and this outer one.

Varela addresses the interior of the *Molí Masia* (Bauzá, 2001: 91) in another work. Here it is seen from a new and different perspective compared to the previous one (Figure 17). Here, he presents the hall at the back of the large space. The artist is situated where the woman sitting on the chair was in the previous work. The colours of the light are very luminous, and the shadows are bluish. Moving away from the frontal, it offers an oblique view, which is unusual in these interior halls depictions. The entrance room is represented almost exclusively through an angle that is hidden in the other view, and shows two carpentry chairs with turned wooden pieces and seats made of bulrush, with a shadow cast by the light entering through the main door, which is now only hinted at through this half-light.

We can see the intermediate wall between the two areas, with its structural arch in the centre. Here, the dark floor gives visual weight to the lower plane. It can be distinguished as a wide surface nuanced by a distant spotlight, and the interior shadows are earthy in colour, difficult to connect with the ceramic flooring of the previous work. On the right is the wall where the vestibule ends on the inside. The entrance that possibly gives access to the corrals is in the foreground and is now closed by a varnished wooden door that looks solid and very heavy. Next to the masonry structural buttress is the niche that houses the *cantarera*, which consists of a horizontal bench at a particular height, a transversal wooden bar that supports three ceramic *cantaros* (pitchers), the bottom of which is covered with tiles to protect it from splashing water. The kitchen is in the wide panel that goes into the corner, built on a counter with a hollow for storing firewood, and with three hearths for cooking. Transversal to the hearths there is a wide hood to collect the smoke and, at the same time, contribute to the ventilation and air flow inside. A dark-coloured slit hints at the passageway to other rooms in the house. The ceiling is horizontal in the two sections made of wooden joists and masonry. Like the vertical surfaces, it is whitewashed,

lechadas de cal, imposibles de lograr en la actualidad mediante las pinturas industriales al plástico.

Los interiores en los vestíbulos de la Condomina

Ignoro el número de cuantos interiores representó Varela en las pinturas correspondiente a las masías situadas en la Aitana y cuantas otras pertenecían a las casas tradicionales de la Huerta de Alicante y, en particular, al área territorial que constituye la Condomina. Prestando atención a numerosos trabajos con esa representación común, por sus características morfológicas considero que el número de aquellas emplazadas en la Condomina debe ser muy superior a las construcciones de la zona perteneciente al valle del Guadalest. Por lo general, la composición ofrece la vista de encuadre tomada mayoritariamente en perspectiva central, acusando la profundidad del espacio interior de los vestíbulos. El autor se sitúa indistintamente en los dos extremos opuestos del mismo eje que articula el recorrido principal de esas arquitecturas. Ambas tienen en común la presencia y materialización al modo de la boca de un escenario imaginario, con escenas de la vida cotidiana en esas viviendas.

En el caso de representarlas desde el interior hacia el exterior, vemos los huecos del acceso adintelados en algunos casos, o bien terminado en arco rebajado. Constituyen así aquel referente propio del escenario teatral, donde los laterales quedan en disposición oblicua y pueden asimilarse a los palcos de proscenio. El fondo pictórico se encuentra situado en el exterior, en cierto modo constituye el decorado que delimita la parte trasera, siendo protagonista aquí el paisaje arbolado. Por lo general iluminado por la potente luz natural que hace pensar en un día muy claro y despejado.

En aquellos casos de la disposición representada en el sentido contrario, el pintor se sitúa dando la espalda a la entrada y ofrece la contemplación de la parte interior de esos mismos vestíbulos. Nos permite apreciar con toda su importancia la dimensión espacial tal como es ofrecida por la arquitectura.

En ambos casos la representación de los interiores se encuentra deshumanizada, esto es, sin la presencia de la figura humana. La escala y la dimensión espacial son ofrecidas por comparación con los elementos domésticos cotidianos. Entre ellos está el mobiliario de madera, como son las mesas con el mantel puesto donde hay algunos platos de loza. También las sillas de estructura de madera con el asiento elaborado por lo general con fibra vegetal. El brocal de la cisterna está realizado en piedra y aquellos pertenecientes a época más moderna utilizan mortero pétreo artificial. Así mismo se aprecia el soporte del lavamanos y el toallero. Cuando no el motivo doméstico lo constituye la cantarera con la pared protegida por un cuadrado

showing the bluish tones achieved by repeated whitewashing, which are impossible to be replicated today with industrial plastic paints.

The interiors in the halls of La Condomina

I do not know how many interiors Varela depicted in the paintings corresponding to the masias located in Mt Aitana and how many others belonged to the traditional houses of the Huerta of Alicante and, in particular, to the area that constitutes La Condomina. Having paid attention to numerous works with this common representation, due to their morphological characteristics, I consider that the number of those located in La Condomina must be much higher than those of the construction type in the area belonging to the Guadalest valley. In general, the composition is framed as a frontal view, emphasising the depth of the interior space of the halls. The author places himself interchangeably at two opposing ends of the same axis which articulates the main route of these buildings. Both have in common their presence and materialisation as the proscenium of an imaginary stage, with scenes of everyday life in these dwellings.

When represented from the inside out, we see the doorways with lintels in some cases, or completed with a lowered arch. They thus constitute a reference to the theatrical stage, where the sides are at an oblique position and can be likened to boxes. The scenic backdrop is located on the outside, to a certain extent constituting the set that delimits the rear part, the protagonist here being the wooded landscape. It is generally illuminated by powerful natural light that suggests a very clear, cloudless day.

When the layout is depicted from the opposite direction, the painter turns his back to the entrance and offers a view of the inside of these halls. This allows us to fully appreciate the spatial dimension as offered by the architecture.

In both cases the representation of the interiors is dehumanised, that is, without the presence of a human figure. Scale and spatial dimensions are measured via comparison with everyday domestic elements. These include wooden furniture, such as tables with tablecloths, and a few earthenware plates. There are also wooden chairs, with seats usually made of vegetable fibre. A water tank's rim is made of stone, and those from more modern times use artificial stone mortar. Support for a washbasin and towel rack is also visible. A *cantarera* represents the domestic motif, with the wall protected by a square of ceramic tiles, and decorated with small paintings that are part of the memory of the inhabitants.



Figura 17. *Interior Masía del Molí*, ca. 1929, Emilio Varela, Colección/Collection Nou Manolín

aplacado de azulejos cerámicos. Igualmente, de las paredes cuelgan algunos cuadros de reducido tamaño que forman parte de la memoria de sus moradores.

Varias pinturas

Detallamos varias pinturas. En primer lugar, aquellas tres en las que el pintor se encuentra en la parte interior y se contempla el paisaje exterior al fondo. Seguidamente serán algunas obras con disposición en sentido opuesto, solo el interior.

Interior con máquina de coser

Una obra que corresponde a esta clasificación es *Interior con máquina de coser* (Figura 18). El espacio abarca una estancia iluminada por la luz invernal que entra a través del hueco del acceso de grandes dimensiones y proporciona tonos grises en gamas que van del azul al verde. El plano del suelo visualmente queda muy elevado para ofrecer cuantos elementos estáticos se encuentran en la estancia, siendo el pavimento de cantos rodados. El techo está formado por viguetas leñosas y como en la pintura anterior *Masía del Molí* a poca altura. En la pared del fondo el hueco de paso tiene una hoja abierta hasta donde permite el brocal de la cisterna que se alimenta por la bajante contigua, sobre la tapa de madera que cierra la boca se encuentra el cubo de zinc para extraer el agua del interior. Al otro lado del vano la hoja de la puerta queda apenas abierta, a su lado la cortina que al ser desplegada servirá ocasionalmente para tamizar la luz exterior. La máquina de coser, con estructura de hierro de fundición, está tapada por el cajón de madera que protege el mecanismo que sirve para coser y reparar los tejidos domésticos. La presencia del tapete y la maceta con un tiesto constituye el indicio de no haber sido usada, ni lo será de manera inmediata. En el ángulo inferior de la izquierda junto a la pared hay



Figura 18. *Interior con máquina de coser*, 1939, Emilio Varela, Banco Sabadell

Various paintings

Several paintings are described in detail. First, there are three in which the painter is in the interior, and the exterior landscape can be seen in the background. Some works with the opposite arrangement—only the interior—will follow.

Interior with Sewing Machine

A work that corresponds to this classification is *Interior con máquina de coser* (Interior with a Sewing Machine) (Figure 18). The space comprises of a room illuminated by the winter light that enters through the large open doorway and provides grey tones in shades that range from blue to green. The floor plan is visually elevated to depict as many static elements in the room as possible, the pavement being made of pebbles. The ceiling is made of wooden beams and, as in the previous painting, *Molí Masía*, low. On the wall in the back, the passageway has a door that opens as far as the water tank allows, itself fed by the adjoining downspout; on the wooden lid that closes the top there is a zinc pitcher for extracting water from inside. On the other side of the doorway, the door is barely open and next to it there is a curtain which, when unfolded, occasionally filters the light from outside. The sewing machine, with its cast-iron structure, is covered by a wooden drawer that protects the mechanism used to sew and repair domestic fabrics. The presence of a coverlet and a potted plant indicates that it has not been used, nor will it be used immediately. In the lower left-hand corner next to the wall there is an oval table covered with a crimson tablecloth, in the centre of which

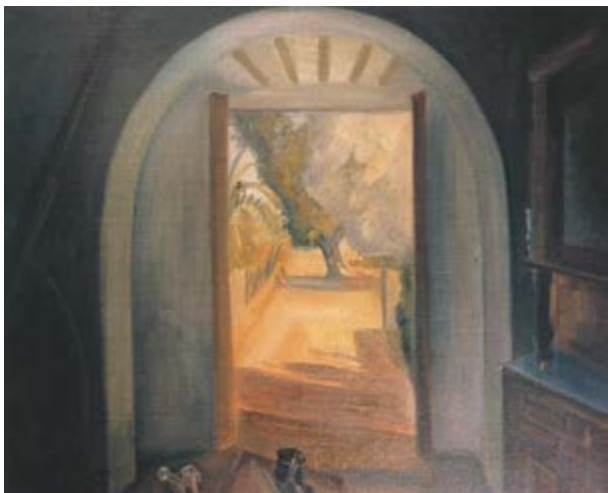


Figura 19. *Interior de casa rural*, ca. 1939, Emilio Varela, Banco Sabadell.

una mesa ovalada cubierta por el mantel carmesí, en el centro un plato contiene el inconfundible jarrón cerámico blanco, protagonista en los bodegones de Varela¹. Junto al borde se encuentra una maceta de barro con un tiesto vertical en su interior. La habitación de acceso constituye la pieza principal de la vivienda, aunque en ese momento carece de protagonistas humanos. Se respira quietud donde el tiempo parece detenido, si bien a diferencia de la pintura de la viejecita no hay un reloj con el cual insinuar el paso temporal continuo. Así mismo, la escena se prolonga hacia el exterior con un camino transversal que discurre ante la fachada de la casa, algo más distante el banal de almendros en flor con estilizados troncos, sugiere que estamos en las últimas semanas del mes de enero o los comienzos de febrero en un día de sol tímido en la Condomina.

Interior de casa rural

Este interior es representado también en vista frontal en sentido interior hacia el exterior lo ofrece el vestíbulo titulado *Interior de casa rural* cuya fecha data hacia 1939 (Figura 19). Debe corresponder probablemente a una construcción de la Condomina. Parece estar compuesto con el recurso al empleo de un teleobjetivo para aproximar entre sí la disposición de los planos paralelos, tal como vemos en el interior del vestíbulo tomada hacia el exterior y dejar un espacio angosto, cuyo cromatismo está dominado por los tonos grises. En primer plano apreciamos el muro estructural intermedio con su amplio vano terminado en arco de medio punto. Donde apenas queda lugar para mostrar la imagen muy forzada del mueble aparador de madera y la parte de uno de los extremos de una mesa alargada, queda casi fuera del soporte por el borde inferior de la pintura, donde hay sitio solo para representar el porrón del vino y una vasija de cerámica. También para la figura del chotillo recién nacido que pasa junto a la jamba



Figura 20. *Interior*, Emilio Varela, Colección particular/Private collection

there is a plate containing the unmistakable white ceramic vase, the main feature of Varela's still lifes¹. Close to the edge there is an earthenware pot with a vertical plant inside. The entrance hall is the main room in the house, although there are no human protagonists. There is a sense of calmness as time seems to stand still, although, unlike the painting of the little old lady, there is no clock to insinuate the continuous passage of time. Likewise, the scene extends outwards with a transversal path that runs in front of the façade of the house. A little further away, a patio of almond trees in blossom, with their stylised trunks, suggest that we are in the last weeks of January or the beginning of February on a day of timid sunshine in La Condomina.

Interior of a Rural House

This interior is also depicted viewed from the front, from the inside of the hall towards the exterior, and is entitled *Interior de casa rural* (Interior of a Rural House), dated around 1939 (Figure 19). It probably corresponds to a building in La Condomina. It seems to have been composed with the help of a telephoto lens to bring the parallel planes closer together, leaving a narrow space dominated by grey tones. In the foreground we can see the intermediate structural wall with its wide entrance ending in a semi-circular arch. There is barely enough room to show the very cramped image of a wooden sideboard and one end of an elongated table that is at the lower edge of the painting, almost outside the canvas where there is only room to depict a wine jug and a ceramic vessel. There is also room for the figure of a young owl that passes by the doorjamb. Beyond this, with hardly any spatial depth, there is a façade wall with a

del hueco. Más allá, apenas sin profundidad espacial se encuentra el muro de la fachada con el amplio vano adintelado que abre paso hacia el exterior.

Aquí es donde se produce el cambio cromático de contraste muy acusado, pues el sol queda detrás de la casa y permite iluminar con tonos cálidos el camino terroso del acceso perpendicular, incluidas en la misma gama cromática las sombras arrojadas. Con una perspectiva frontal que se materializa en el lado izquierdo por la tapia de obra alternado con la empalizada de ramas de escasa altura, como denota el hecho de quedar rebasada por las de la palmera poco crecida. A la derecha se atisba un seto verde y un pilón de obra como el del lado opuesto, por encima sobresale la masa redondeada de la copa de un árbol de color casi blanco por el exceso de la luz que recibe y tamiza el tono de sus hojas, quizás es un olivo. Cierra el fondo de este escenario que ofrece un tramo de gran profundidad visual, forzada de manera ficticia por el recurso a la perspectiva en fuga hacia la parte superior del cuadro, en realidad las líneas oblicuas del exterior son prolongación de las que se dejan insinuar también en el interior. Aunque el contraste cromático de los tonos fríos contribuye a forzar la angostura opresiva en el interior del vestíbulo, consecuencia de la proximidad entre los planos verticales y horizontales del suelo y techo en el segundo tramo.

Interior

La tercera obra sencillamente lleva por título *Interior* (Figura 20). De nuevo la composición responde a la perspectiva central, casi simétrica, con el dominio del hueco adintelado de la entrada con gran altura que se convierte en el protagonista del lienzo. El umbral de piedra ofrece las protecciones curvadas en los laterales y desplazados hacia la parte central los rebajes que facilitan el paso de las ruedas de los carros. En la puerta una de las hojas muestra tan solo el espesor del canto y sirve al descaso de la paloma de plumas blancas. La del otro lateral queda iluminada por la luz exterior, su presencia hace de simetría con la pared que cierra el vestíbulo por la derecha del espectador, donde en planta baja hay una puerta de dos hojas practicables, ahora cerradas y un tragaluz sobre el marco superior. Encima un hueco sobre el pavimento de la planta del piso superior con la defensa de la baranda leñosa retirada al plano del interior del muro. Aunque no se completa la parte superior, contribuye a reforzar la dimensión en altura del vestíbulo. La pared del fondo se remata por encima del dintel del hueco de acceso por la línea que determinan las vigas de madera del forjado del piso superior, al que se llega por medio de la escalera cuyo tramo inicial está en la izquierda de la composición. Junto al acceso dos elementos subrayan la simetría, si bien son de volúmenes similares se trata de elementos constructivos y funciones diferentes, a la izquierda

wide lintelled entrance that opens onto the exterior.

This is the point where the colour change and contrast are highly marked, as the sun is behind the house and illuminates the dirt path of the perpendicular entry with warm tones, including the cast shadows in the same colour range. The plane is viewed from the front, materialised on the left side by the brick wall with the palisade of low branches, surpassed by those of a palm tree that has grown very little. On the right there is a green hedge and a brick pylon like the one on the opposite side. Above it, the rounded mass of a tree crown is shown, perhaps an olive tree, almost white in colour due to the excess of light that softens the tone of its leaves. The background of this scene, which offers a section of great visual depth, is artificially forced with the use of a vanishing point towards the upper part of the painting; in reality, the oblique lines of the exterior are an extension of those hinted in the interior. However, the colour contrast of the cold tones contributes to forcing the oppressive narrowness inside the hall, a consequence of the proximity between vertical planes and horizontal floor planes, and the ceiling in the second section.

Interior

The third work is simply entitled *Interior* (Figure 20). Once again, the composition has a central, almost symmetrical perspective, dominated by the tall, lintelled doorway which becomes the main feature of the canvas. The stone threshold has curved safeguards on the sides, and the ruts that facilitate the passage of the wagon wheels are carved towards the central part. In the doorway, one of the doors shows only the thickness of the edge, and serves as a rest for a white-feathered pigeon. The other door is illuminated by the outer light, its presence parallel to the wall that closes off the hall to the right of the spectator. On the ground floor there is a double door, now closed, and a transom window above the door frame. Above it, there is a recess in the floor of the upper storey, with a wooden guardrail set against the plane within the wall. Although the upper part is not fully visible, it helps to reinforce the height of the hall. The back wall ends above the lintel of the entrance via the line created by the wooden beams of the upper floor slab, which is reached by the staircase - its initial flight on the left of the composition. Next to the entrance, two elements emphasise the symmetry. Although they are of similar volumes, they are constructive elements



Figura 21. *Interior*, ca. 1929, Emilio Varela, Colección particular/Private collection

el brocal poligonal del pozo de piedra artificial y al otro lado de la puerta una silla de madera con piezas curvadas.

El exterior ofrece el contraste de la sombra en el camino una luminosidad intensa de la copa esférica de un pino piñonero. La presencia de otros árboles frutales disminuyendo en su tamaño contribuye a materializar la profundidad del paisaje contiguo a la casa.

La composición en el sentido del exterior hacia el interior

Atendemos aquí a dos obras. Una de ellas es llamada *Patio interior de casa*, o sencillamente, *Interior* (Figura 21). La representación corresponde al vestíbulo de una casa tradicional en la Condomina, donde las dos estancias están vinculadas a través del enorme vano terminado en arco de medio punto que eleva la clave y la altura libre hasta abarcar las dos plantas superpuestas. Están articuladas por medio de la escalera con su desarrollo apoyado en una de las paredes laterales. Como fondo de ese escenario quedan las puertas cerradas de las dependencias recayentes indistintamente a los establos, caballerizas y a los corrales. Mientras en la planta superior por encima de esos huecos se encuentra un antepecho longitudinal corrido en disposición paralela al muro intermedio, que permite el paso a las dependencias destinadas a los dormitorios privados y, avanzado ya el siglo XVIII, a las nuevas salas de representación y de relación social terminadas acorde a las nuevas modas estilísticas que, sin embargo, no llegaron a constituir motivo de interés pictórico por parte de Varela.

La segunda obra que quiero analizar es la titulada *Interior de masía* (Figura 22) corresponde a la representación del interior de un vestíbulo de nuevo como un escenario teatral, donde se consigue enorme profundidad con varios planos sucesivos en diafragma. El pintor se encuentra situado en el mismo lugar coincidiendo en el primer tramo. La estructura de la boca del escenario la constituye el hueco del muro entre ambos tramos contiguos, a cada lado se



Figura 22. *Interior de Masía*, ca. 1929, Emilio Varela, Colección particular/Private collection

with different functions: on the left, there is a polygonal rim of an artificial stone well, and on the other side of the door there is a wooden chair with curved elements.

The exterior offers a contrast between the shade on the path and the intense luminosity of the spherical crown of a stone pine tree. The presence of other fruit trees diminishing in size contributes to the depth of the landscape around the house.

The composition from the outside to the inside

Here we are going to look at two works. One of them is called *Patio interior de casa* (Interior House Courtyard), or simply *Interior* (Figure 21). The representation corresponds to the hall of a traditional house in La Condomina, where two rooms are linked by an enormous opening with a semi-circular arch a raised keystone that increases the height to cover the two overlapping floors. The floors are articulated by the staircase, which rests on one of the side walls. At the back of this stage, the closed doors for the outbuildings lead to barns, stables, and corrals. On the upper floor, above these entrances, there is a horizontal parapet running parallel to the central wall, which leads to the private bedrooms and, later in the 18th century, to the new socialising rooms, finished in accordance with the new stylistic fashions, which did not, however, become an object of interest in Varela's painting.

The second work I would like to analyse is *Interior de masía* (Interior of a *Masia*) (Figure 22), which depicts the interior of a hall, again as a theatrical stage, where enormous depth is achieved with several successive diaphragmatic planes. The painter is located in the same place, in the first section. The structure of the proscenium is formed by the gap in the wall between the two adjoining sections, on each side of which are the vertical

encuentran las jambas verticales de un vano muy amplio, donde apoya una viga transversal de madera de espesor considerable con las viguetas leñosas de la estructura de la planta superior, apenas queda insinuada el tramo contiguo al acceso y poco más en el inmediato contiguo hacia el tramo interior. Junto a las jambas del vano los maceteros con sus tiestos verticales se asemejan a los que, ocasionalmente, hay en los escenarios en determinadas representaciones de obras teatrales por lo general costumbristas. Del centro de la viga cuelga una maceta oculta por el tiesto de una planta que se descuelga hacia la parte inferior. En la mitad de la izquierda se aprecia una pequeña jaula con un pájaro en su interior. Son los elementos que contribuyen a materializar la embocadura escénica del primer plano tan etéreo. Donde el mobiliario hace pensar en la existencia de vivencias domésticas a cargo de unos habitantes ausentes.

A consecuencia de haber situado el horizonte a un nivel muy alto, pues queda más arriba de la mitad de la altura del lienzo, determina que se aprecie el suelo como una gran superficie pavimentada en franjas longitudinales, acentuando la sensación visual de profundidad alternando losas alargadas de piedra y cantos rodados. Una amplia superficie constituye el primer plano situado al interior. Está perforado por tres huecos, el central es el más amplio y se encuentra terminado por un arco circular. A ambos lados son dos verticales con distintos anchos y los dinteles situados a alturas diferentes, como también lo son las dimensiones de los machones de obra que los separan respecto del vano central. Se trata de una interpretación muy libre que el constructor quizás quiso hacer de la conocida disposición en *serliana* empleada en el clasicismo - esto es, hueco principal en el centro y sendas ventanas verticales a cada lado separadas entre sí por medio de esbeltos pilares-. En ese plano frontal de izquierda a derecha quedan la cantarera donde se aprecia una jarra de superficie esmaltada que hace suponer hay un lavamanos oculto tras un tiesto vegetal y un poyo con un botijo y cántaro cerámicos, ante un fondo revestido de azulejos decorados en color azul. En el encuentro de la cantarera con la pared hay dos pedestales verticales con sendas macetas. Siguen dos mesas de tamaños adecuados a las dimensiones de los muros a los que se adosan. La de mayor tamaño tiene el jarrón blanco representado por Varela en tantas ocasiones. A la derecha el estrecho vano con dos peldaños evidencia el aumento del nivel en la pieza que se vislumbra en su interior. A su derecha se aprecia el plano del muro transversal donde se desarrolla la escalera resuelta en dos tramos que permite ascender a la planta superior. Debajo del de mayor longitud a lo largo del tramo lateral permite habilitar alguna estancia de servicio o bien los corrales como insinúa la estrecha rasgadura, apoyada ante el muro frontal la escalera gira

jambas of a very wide span. It supports a wooden cross beam of considerable thickness, with wooden joists for the upper floor structure, themselves barely hinted at in the entrance section, and little more in the space deeper in, towards the inner section. Next to the jambas of the entryway, plants with their vertical pots resemble those that occasionally appear on the stage in certain theatrical performances, usually in everyday life plays. A pot hangs from the centre of a beam, concealed by a plant that hangs down towards the bottom. In the centre of the left half, there is a small cage with a bird inside. These are the elements that contribute to the materialisation of the proscenium arch in the ethereal foreground. The furniture suggests the existence of domestic experiences in the hands of absent inhabitants.

As a result of having placed the horizon at a very high level—higher even than the centre of the canvas—the ground is seen as a large surface paved in longitudinal strips, accentuating the visual sensation of depth by alternating elongated stone slabs and pebbles. A large area forms the foreground on the inside. It is perforated by three openings, the central one being the widest and topped by an arch. There are two entrances with different widths on both sides; their lintels are at different heights, and the dimensions of the masonry buttresses that separate them from the central opening also vary. This is a very free interpretation that the builder may have wanted to make, of the well-known *Serlian* motif used in Classicism, i.e. the main opening in the centre and the main pathway in the middle. In this frontal plane, from left to right, we can see the *cantarera* with a glazed jar, which suggests that there is a washbasin hidden behind the plant pot, and a stand with a ceramic jug and pitcher against a background of blue-decorated tiles. There are two pedestals with pots where the *cantarera* meets the wall. Two tables follow, their size appropriate to the walls they are placed against. On top of the larger one is the white vase depicted by Varela on so many occasions. On the right of the arched entry, the narrow opening with two steps shows the increase in the level of the room that can be glimpsed inside. To the right, the plane of the transversal wall coincides with the two-flights staircase that leads to the upper floor. Under the longer section, along the side, it is possible to fit in a service room or the corrales, as the narrow slit insinuates. Leaning against the front wall, the staircase turns ninety degrees and shows a constructive vault shape and the openwork railing of metal bars which, in general, are made of wrought iron in La Condomina.

noventa grados y ofrece la solución de la bóveda constructiva y la defensa realizada con la baranda calada de barras metálicas que, por lo general, en la Condomina son de hierro forjado.

Detrás de este plano con los numerosos elementos de las distintas categorías descritas la perspectiva continúa su fuga en profundidad hacia el interior. Los vanos de la izquierda y a la derecha dan paso a sendas habitaciones que se cierran en ellas mismas, como indican las paredes situadas en la parte frontal interior. En cuanto el paso central permite apreciar queda a modo de un nuevo vestíbulo que delimitan los cerramientos laterales y el techo en sombra continúa el nivel plano a la misma sombra del vestíbulo. En el fondo, según el eje longitudinal con origen en el hueco de entrada, hay un vano cuyo escaso tamaño permite suponer se encuentra situado en un plano muy interior. La perspectiva se hace más profunda si cabe cuando en aquella pieza del fondo hay un mueble con un espejo, quizás perteneciente a un aparador, donde se refleja la luz procedente de alguna ventana oculta. Esta obra ofrece indudables referencias velazqueñas en la disposición de huecos y tratamiento de las aberturas del fondo.

De este modo el eje vertical central se materializa en altura por el tiesto referido que cuelga de la viga en el pórtico intermedio, así como por el eje marcado en el suelo por la franja central del pavimento de cantos rodados que llega hasta el fondo con aquel mueble del espejo.

Interior con mecedora

Se trata de una pintura sobre cartón de tamaño muy reducido y sin fechar (Figura 23). Representa una pieza muy alargada con el ancho de una crujía, en el extremo del fondo se encuentra el hueco de acceso desde el exterior, cerrado por medio de una puerta con dos hojas de maderas de grandes dimensiones. A la derecha hay un muro con dos o tres ventanas de reducidas superficies situadas a gran altura. El situado a la izquierda está articulado por la sucesión de un pórtico de dos arcos de medio punto, el más próximo al espectador está cegado por un tabique y su esquina se configura por un plano transversal que, debemos suponer, permite la conexión con otras áreas de la casa. El techo está formado por una estructura de viguetas de madera en sombra y el suelo con el pavimento de piedra con cantos rodados.

El origen de este espacio debió corresponder a un recinto destinado a ser utilizado de almacén agrícola contiguo a la casa que, con toda probabilidad quedaba en la Condomina, como pone de manifiesto la austeridad y sencillez de su arquitectura y, muy en particular, la escasez de huecos vinculados con el exterior. Solo a través de las pocas ventanas en la parte superior del muro de

Behind this view with numerous elements of various categories described above, the line of the perspective continues to its vanishing point towards the interior. The doorways on the left and right give way to rooms that close in on themselves, as indicated by the frontal inner walls. The central passageway shows another hall defined by parallel chambers and the ceiling which, in shadow, continues the surface on the same level as the hall. In the background, along the longitudinal axis originating in the entrance opening, there is another opening whose small size suggests that it is located on a deeply interior plane. The perspective becomes even more profound with a piece of furniture with a mirror in the background, perhaps belonging to a sideboard, which reflects the light coming from a hidden window. This work has unquestionable Velázquez references in the arrangement of hollows and the treatment of the openings in the background.

In this way, the central vertical axis is materialised in height by the aforementioned flowerpot hanging from the beam in the entry hall, as well as by the line marked on the floor by the central strip of pebble paving that continues all the way to the back with the mirror cabinet.

Interior with rocking chair

This is a very small, undated painting on cardboard (Figure 23). It depicts a very elongated room the width of a corridor, at the far end of which there is an entrance from the outside, closed off by a large wooden double door. To the right, there is a wall with two or three small windows set high up. The wall on the left is articulated by a succession of two semi-circular arches; the one closer to the viewer is enclosed by a partition wall, its corner formed by a transversal plane which, we must assume, provides a connection with other areas of the house. The ceiling is formed by a structure of shaded wooden joists, and the floor has a stone pavement with pebbles.

This space must have originally corresponded to a space intended to be an agricultural store adjoining the house which, in all probability, was in La Condomina, as evidenced by the austerity and simplicity of its architecture and, in particular, the lack of exits linked to the exterior. There are only a few windows in the upper part of the right-hand wall and a large opening for the passage of the wagons with the crops. Undoubtedly, after the loss of its original use, it was converted into a quiet storage room, and it is now occupied by several pieces of furniture, a rocking chair



Figura 23. Interior con mecedora, Emilio Varela, Colección particular/Private collection

la derecha y el hueco de grandes dimensiones para el paso de los carros con las cosechas. Sin duda, tras la pérdida del uso inicial resultó convertido en el silencioso trastero. Ahora ocupado por varios muebles con una mecedora como protagonista principal. También la mesa arrinconada junto a la pared de la derecha y otros enseres allí olvidados.

El espacio interior para la intimidad, el ocio y el trabajo

Son varias pinturas en las que Varela escenificó y reflejó esas tres actividades humanas, la intimidad, el ocio y también el trabajo doméstico y laboral. Voy a referirme tan solo a cinco pinturas como muestra y en relación a esas tres situaciones.

Espacio para la intimidad

Interior es su título. Se trata de una pintura al óleo sobre soporte de cartón de reducido tamaño, donde Varela incorporó la mayor información documental posible (Figura 24). Ofrece la vista frontal con una serie de objetos y muebles que generan planos paralelos sucesivos. En el primerísimo observamos la presencia de una mesa cuyo sobre es rectangular de mármol blanco enmarcado por una pletina metálica oscura. Las líneas oblicuas acentúan la fuga hacia el fondo de la sala. Un ligero vacío da paso a una puerta de madera cuya parte inferior es opaca, por encima se dispone el tramo superior traslúcido por la presencia de vidrios cuadrados, se aprecia de manera borrosa y desenfocada cuanto queda al otro lado, o bien los existentes en la habitación contigua. Detrás de la mesa y en disposición transversal queda el respaldo de una mecedora y más allá, casi sin hueco junto a la pared del fondo, hay un tresillo de estructura de madera de formas curvadas de apariencia Art Nouveau, al estilo de aquellos realizados por el fabricante Thonet, se encuentra dispuesto simétricamente de manera frontal. En el centro está el sofá donde apoyan dos cuadros y



Figura 24. Interior, Emilio Varela, Colección particular/Private collection

being almost the protagonist. There is also a table cornered against the wall on the right, as well as other forgotten belongings.

The interior space for privacy, leisure and work

There are several paintings in which Varela depicted and represented these three human activities: intimacy, leisure, and housework and labour. I am going to refer to just five paintings as a sample of these three situations.

Space for privacy

Interior is its title. It is an oil painting on a small cardboard, in which Varela documented as much information as possible (Figure 24). It shows a frontal view of a series of objects and furniture that generate successive parallel planes. In the foreground, there is a table with a rectangular white marble tabletop, with a dark metal frame. The oblique lines accentuate the vanishing point which is towards the back of the room. A slight gap leads to a wooden door, the lower part of which is opaque; the upper section is translucent due to the presence of square panes of glass, and one can make out, in a blurred and unfocused way, what is on the other side, or what is in the adjoining room. Behind the table, and in a transversal arrangement, is the back of a rocking chair and beyond it, almost without any space between it and the back wall, there is a three-piece wooden structure with curved forms in Art Nouveau style—in line with those made by the manufacturer Thonet—arranged symmetrically at the front. A sofa is in the centre, supporting two paintings, with chairs on either side, the one on the right being partially concealed by the front door. On the seat of the sofa there are

las sillas a cada lado, la situada a la derecha queda parcialmente oculta por la puerta anterior. Sobre el asiento del sofá apoyan dos cuadros de considerable tamaño, puesto que su largo es casi el del asiento y la altura supera la del respaldo. A la izquierda queda un elemento rasgado que representa la carpintería y el vidrio transparente, ocasionalmente en color verde para armonizar con los cuadros apoyados sobre el asiento del sofá, así como con la carpintería opaca de la puerta a la derecha.

Recurre a incorporar el tema de la pintura dentro de la pintura, en la ocasión es su propia obra. Así en la pared del fondo hay seis piezas de tamaños diferentes. En el centro se encuentra un espejo de gran tamaño recercado con un marco dorado, ligeramente inclinado respecto al plano de la pared, lo que permite apreciar reflejada la esquina de la mesa del primer plano. Los cinco elementos restantes corresponden a pinturas que el artista representó de manera borrosa, omitiendo su identificación figurativa. Excepto el que se encuentra situado a la derecha del espejo, ambos son de igual tamaño. El cuadro queda oculto parcialmente por la puerta cristalera. Está pintado en una gama de tonos fríos y deja vislumbrar la imagen de una mujer, que podemos identificar como su madre en el retrato llevado a cabo con sus dos progenitores. Lo que permite situar la sala en la casa familiar.

La obra representa un ambiente obsesivo, de resultado casi agobiante. Los varios planos en paralelo producen un efecto en diafragma que contribuye a dar profundidad en esta habitación de dimensiones reducidas. Sin embargo, el espejo que devuelve la imagen de la mesa acentúa la profundidad y el efecto de paralaje. Hay toda una lección de tratamiento de la pintura y del espacio. Con diferentes influencias. Solo en la disposición de la mesa que aparenta salir del borde inferior, tal como haría Caravaggio. De otra parte, en el tratamiento de los lienzos del fondo y en particular en el espejo la puerta abierta en la *Meninas* velazqueña y en la distribución cromática a van Gogh en la representación de su cuarto de habitación en Arles. También incorpora el tema de la pintura, su pintura en la pintura.

Otro interior doméstico

Titulado también *Interior* esta representación ofrece una geometría muy elemental y sencilla (Figura 25). Queda en disposición vertical una ventana de carpintería de madera con las dos hojas cerradas. La franja inferior es opaca y la parte superior que comprende el resto de la altura está dividida en cuatro cuartos acristalados, que dejan traslucir el paisaje exterior mediante manchas borrosas, donde se vislumbra la mancha amarilla del monte Benacantil, constituyendo un foco de entrada de luz cálida en contraste con los tonos fríos de la pared que circunda la ventana. Sobre el dintel de la ventana hay varios cuadros adosados entre sí.

two paintings of considerable size, since their length is almost that of the seat, and their height exceeds that of the backrest. On the left, there is an incomplete element representing the woodwork and the transparent glass, in green colour complementary to the paintings resting on the sofa, as well as to the opaque woodwork of the door on the right.

He also incorporates the theme of painting, in particular by including his own painting in the painting, which on this occasion is his own work. Thus, on the back wall there are six pieces of different sizes. In the centre, there is a large mirror with a gilt frame, slightly tilted away from the wall, which allows for the corner of the table in the foreground to be seen in the reflection. The remaining five elements are paintings that the artist depicted in a blurred manner, omitting their figurative identification. Except for the one to the right of the mirror, they are all the same size. That painting is partially hidden by the glass door. It is painted in a range of cold tones and reveals the image of a woman, whom we can identify as his mother, from the portrait of his parents. This makes it possible to situate the room in the family home.

The work depicts an obsessive, almost oppressive atmosphere. The various parallel planes produce a diaphragm effect that contributes to the depth of this small room. However, the mirror that returns the image of the table accentuates the depth and the parallax effect. It constitutes an entire lesson on the treatment of painting and space, with different influences. The position of the table makes it seem to emerge from the lower edge, as Caravaggio would have done. On the other hand, the treatment of the background canvases and, in particular, the mirror and the open door reminds us of the Velázquez's *Meninas*, and it evokes the chromatic distribution of van Gogh in the representation of his bedroom in Arles. Varela also incorporates the theme of painting, in particular by including his own painting in the painting.

Another domestic interior

Also entitled *Interior*, this representation offers a very elementary and simple geometry (Figure 25). A wooden window with two closed shutters positioned in a vertical arrangement. The lower strip is opaque and the upper part, which incorporates the rest of the length, is divided into four glazed parts, which allow the exterior landscape to show through blurred patches: the yellow stain of Mount Benacantil can be glimpsed, providing an entry of warm light that contrasts with the cold tones of the wall that surrounds the window. On the lintel of the window, there are several paintings attached to each other. The composition contrasts this strip of figurative motifs with the prominence



Figura 25. *Interior*, Emilio Varela, Colección particular/Private collection

La composición contrasta esa franja de motivos figurativos, con el protagonismo de un retrato difícil de identificar, con los planos resueltos en cuadrados regulares con diferentes dimensiones que proporcionan una solución de líneas verticales y horizontales sumamente abstracta desconocida en la producción de Varela, que nos hace pensar en la obra de geometría abstracta de Mondrian.

El espacio para el ocio

Varela pintó distintos cuadros cuyos motivos consistían en la fiesta, los juegos, también el ocio y las ferias, siendo numerosas las pinturas donde los juguetes son protagonistas. Varias veces tomó como juguete una tartana, también muñecos sentados en sillas, otras fueron ferias o figuras y escenas de Belén, etc. La llamada *casita de muñecas* (Figura 26) está pintada sobre un cartón casi cuadrado. A diferencia de las casitas para juegos de reducido tamaño que en realidad son maquetas situadas en las habitaciones domésticas. Ésta pintura resulta peculiar puesto que su dimensión coincide con el tamaño humano, siendo por completo accesible y practicable indistintamente por los niños y, ocasionalmente, por los adultos. Tal como evidencia la comparación de tamaños con el cesto de mimbre y el botijo cerámico pintado en el ángulo inferior de la derecha. También observando la parte vertical de la izquierda su relación y escala con el paisaje de árboles y muebles, en particular con el lavamanos sobre estructura de madera para llevar a cabo el aseo corporal.



Figura 26. *La casita de muñecas*, Emilio Varela, Colección/Collection Familia Girón

of a portrait which is difficult to identify. The planes are represented in regular squares with different dimensions; this provides a highly abstract solution of vertical and horizontal lines otherwise unknown in Varela's work, and makes us think of Mondrian's abstract geometric work.

Space for leisure

Varela painted various pictures on festivities, games, leisure, and fairs, and there are numerous paintings in which toys are the protagonists. On several occasions he used a cariole as a toy, as well as dolls seated on chairs; other occasions were fairs or figures and scenes from Bethlehem, etc. The so-called *Casita de muñecas* (Little Doll House) (Figure 26) is painted on an almost square cardboard. In contrast with the small playhouses, which are in fact miniatures placed in domestic rooms, this painting is peculiar in that its dimensions are human-sized, being completely accessible and usable by children and, occasionally, by adults. This is evidenced by the comparison of sizes with the wicker basket and the ceramic *botijo* (pitcher) painted in the lower right-hand corner; it is also visible in the vertical space on the left, through its relation and scale with the landscape of trees and furniture, in particular with the washbasin on a wooden structure for washing the body.

Volviendo a la casa de muñecas de nuevo Varela representa la escena como una imagen de teatro. La embocadura del escenario es el hueco casi cuadrado de paso entre el exterior y el interior y una puerta de madera opaca permite el cierre real a su interior.

Para esta ocasión la vista del interior ofrece una perspectiva oblicua permitiendo apreciar dos de las paredes de la habitación pintados en cal blanca, donde el pintor se recreó en la penumbra en un cromatismo de azules, lilas y verdes, en contraste con el suelo cerámico de piezas alargadas. La mesa y las cuatro sillas de asiento tejido de enea permiten a los niños sentarse durante sus juegos. En la pared del fondo se aprecia un escurrer platos de madera con platos de tamaño real, aunque de pequeño diámetro. En la pared oblicua de la derecha hay un hueco parcialmente cerrado por una cortina. La muñeca que aparenta salir de la habitación oculta tras la cortina tiene una altura de tamaño considerable, similar a niños de corta edad capaces de jugar en su interior.

Estamos ante la representación con pretensión teatral de un espacio de dimensiones humanas destinado al juego y el entretenimiento. En muchas de las fincas de mayor importancia arquitectónica de las situadas en la Condomina hubo jardines extensos y cuidados en las terminaciones, en los cuales se levantaron casas de muñecas construidas con materiales adecuados, destinadas al ocio de los dueños y sus visitas ocasionales.

El espacio doméstico del trabajo

En *Miradas sobre Varela*, mi participación fue el texto *Apeles en Arcadia*, donde en el apartado cuarto con referencias a Varela en la intimidad, hice un detallado estudio de este óleo sobre lienzo, en el que se reproduce el interior de la casa donde Varela vivía con sus dos hermanas Carmen y Clotilde, y con Ritín una mujer que convivía y era estimada por la familia (Varela Botella, 2005: 74-75).

La casa estaba en un edificio hoy demolido de tres plantas, construido sobre una parcela alargada situada a tres calles. Dos son paralelas entre sí San Francisco y Barón de Finestrat y Navas en disposición transversal a las anteriores. Data de finales del siglo XIX, cuando el antiguo arrabal de San Francisco ya constituía un barrio situado en el extremo de poniente de la ciudad. La casa era una de las muchas de la zona, cuyas fachadas seguían la composición académica y posiblemente atribuida a la firma de alguno de los numerosos maestros de obras que trabajaban en la construcción de viviendas privadas.

En la planta baja se encontraba la bodega del negocio familiar que en su momento y, durante muchos años, atendió Clotilde hasta casi su fallecimiento. En la planta inmediata superior se encontraba la vivienda de características modestas en todos los aspectos.

Returning to the doll house, Varela again depicts the scene as a theatre image. The proscenium arch of the stage is the almost square opening between the exterior and the interior, and an opaque wooden door provides real closure to the interior.

On this occasion, the view of the interior offers an oblique perspective that allows us to appreciate two of the walls of the room painted in white lime, where the painter recreated in the half-light a harmony of blues, lilacs, and greens, in contrast with the ceramic floor with elongated pieces. The table and four chairs with woven bulrush seats allow the children to sit during their games. On the back wall, there is a wooden dish rack with full-size but small-diameter plates. On the wall to the right there is a recess partially closed by a curtain. The doll that seems to emerge from the room behind the curtain is of considerable height, similar to young children that could be playing inside.

We are dealing with the theatrical representation of a space of human dimensions intended for play and entertainment. In many of the most architecturally important estates in La Condomina, there were extensive and carefully manicured gardens, in which doll houses were built with suitable materials for the leisure of the owners and their occasional visitors.

The domestic space of work

In *Miradas sobre Varela* (Views on Varela), my participation was the text *Apeles en Arcadia* (Apelles in Arcadia). In the fourth section, referred to Varela and intimacy, I made a detailed study of this oil on canvas, which reproduces the interior of the house where Varela lived with his two sisters, Carmen, and Clotilde, and with Ritín, a woman who lived with them and was well-regarded by the family (Varela Botella, 2005: 74-75).

The house was in a now demolished three-storey building that was built on an elongated plot located on three streets; two of them are parallel to each other, San Francisco Street and Barón de Finestrat Street, and Navas Street is in a transversal placement to the previous ones. The residence was built at the end of the 19th century, when the old suburb of San Francisco was already a neighbourhood located at the western end of the city. The house was one of many in the area, the façades of which followed the academic style and were possibly attributed to the signature architecture of one of the numerous master builders who worked on the construction of private homes.

The bodega of the family business was on the ground floor, which Clotilde ran for many years,

Varela pintó sin fecha precisa una obra de regular dimensión donde representó el ambiente doméstico perteneciente a la casa familiar, reproduciendo la escena del trabajo cotidiano realizado por las mujeres en aquellos años (Figura 27). El acontecimiento se desarrolla en la estancia que servía de acceso a la vivienda. Se presenta con vista frontal y queda fragmentada en varias subescenas o ámbitos espaciales. En el suelo un pavimento de piezas cuadradas de material hidráulico, como era usual durante las décadas del cambio entre siglos, al ser de tono verdoso oscuro reforzado por la franja oscura que constituye el zócalo de la pared, permite dar peso visual a la parte horizontal inferior de la composición, así como también lo daba a la misma estancia. Hay unas estrechas franjas verticales situadas una a cada lado de la composición, actúan a modo de las bambalinas de un imaginario escenario teatral, contribuyendo de este modo a dar profundidad a esa pieza angosta. A la derecha junto al margen del cuadro queda la sombra oscura de la puerta de acceso y en el lado opuesto un mueble de estructura de madera es, a la vez, paragüero en la parte inferior, por encima en la franja central hay un panel geométrico siendo uno de ellos espejo y queda rematado en lo alto por el perchero de piezas curvadas en S.

Sin embargo, el espacio se prolonga visualmente en profundidad tanto a la derecha como en la parte izquierda. A diestra se desarrolla la caja con la escalera común del edificio. Resuelta en dos tramos de ida y vuelta con las zancas tan próximas apenas dejan hueco libre entre ellas, separadas tan solo por la baranda y el pasamanos de madera torneada. El tramo lateral junto al muro interior de la fachada comunica con el vano de la entrada, la puerta es una hoja de madera ahora abierta dejando entrar destello de luz muy intensa y cegadora, en contraste con la escalera poco iluminada. En la parte superior del segundo tramo de ascenso se encuentra una ventana de reducida superficie practicable, permite iluminar ese tramo y la zanca de nuevo ascendente hacia la planta alta de la que solo vemos la parte inferior de la bóveda. Se produce en esta estrecha franja todo un efecto de paralaje que prolonga y dilata el espacio hacia la calle en el exterior imperceptible, al otro lado de los vanos cegados por la potente luz natural.

De nuevo en la parte izquierda del vestíbulo se aprecia un estrecho hueco que, ocasionalmente cerrado por una cortina de tela, ahora descorrida, permitía el paso a la estancia habilitada para comedor y la cocina compartiendo el espacio común con la alhacena donde almacenar los útiles propios de esas tareas. La pared del fondo cobra materialidad debido a los dos platos de cerámica azul que hay colgados y en el cuadro de pequeño tamaño donde se percibe representada la imagen borrosa de una pintura de los años cuarenta del bodegón con jarro cerámico

almost until her death. The living quarters was on the middle floor, and was modest in all respects.

Varela painted, without a precise date, a work of regular size in which he depicted the domestic environment of his family home, showing the everyday work carried out by women in those years (Figure 27). The representation takes place in the room that served as the entrance to the house. It is presented with a frontal-side view and is fragmented into various subscenes, or spatial areas. On the floor, there is a pavement of square tiles of a hydraulic material, as was usual during the decades of the turn of the century. Its dark greenish tone, reinforced by the dark strip that forms the plinth of the wall, gives visual weight to the lower horizontal part of the composition, as well as to the room itself. Narrow vertical strips, one on each side, act as the backdrop to an imaginary theatrical stage, thus contributing to the depth of this narrow piece. On the right, the dark shadow of the entrance door is next to the edge of the painting, and, on the opposite side, a piece of furniture made of wood, which also acts as an umbrella stand at the bottom. Above, in the central strip, there is a geometric panel with a mirror; it is finished off at the top by the coat rack with S-shaped curved hooks.

However, the space is visually extended in depth both on the right and on the left. To the right is the stairwell with the building's staircase. The staircase is divided into two flights, with the balusters so close together that there is hardly any free space between them, and they are separated only by the handrail and the wooden newel. The side section next to the inner wall of the façade links to the entrance opening. The wooden door is now open, letting in a flash of very intense and blinding light, in contrast to the dimly lit staircase. At the top of the second flight of stairs, there is a window with a small usable area, allowing light to shine on this flight of stairs and to the ascending stringboard to the upper floor, of which we can only see the lower part of the vault. This narrow strip produces a parallax effect that extends and dilates the space towards the street in the imperceptible exterior, on the other side of the openings, blinded by the powerful natural light.

Again, on the left-hand side of the hall, there is a narrow opening which, occasionally closed by a fabric curtain that has now been pulled back, allows access to the dining room and kitchen, sharing a common space with the storeroom where the utensils for these tasks are stored. The back wall gains presence thanks to two blue ceramic plates hanging on it, and a small blurred depiction of a painting from the 1940s.

esmaltado en blanco, dispuesto dentro en un plato del mismo material y color, contiene además tres naranjas y un ramo de flores de color carmín en la boca del jarrón. Esto es, de nuevo recurre a integrar su pintura en las escenas de esta obra.

La franja central de la pintura coincide, a su vez, con el machón opaco donde apoya la estructura horizontal de la estancia y, al otro lado, las bóvedas que forman la escalera. Aquí el enlucido de yeso que lo recubre irradia si cabe más el blanco. Siendo estrecho permite acostarle la máquina a pedales para coser ropa, quizás la Singer usual en numerosas casas alicantinas de la época, donde se atarea una mujer, con el cabello crecido sobre los hombros y un vestido claro, está situada de espaldas trabajando en ella, sin duda se corresponde con Ritín. En este muro central situados a mayor altura observamos dos cuadros, en la posición inferior un bodegón de jarrón y unas flores siendo perfectamente reconocible. Como lo es también el retrato de su hermana Carmen situado a mayor altura, a la misma que por encima del perchero queda el que hizo a Clotilde su otra hermana². Nuevamente el recurso a incorporar la pintura, esto es, la suya en el cuadro.

El espacio laboral

Fornet alicantí (Figura 28) consiste en una pintura al óleo cuyo formato es casi cuadrado. Bauzá la fechó hacia el año 1932 y constituye otra obra de aquellas que podemos encuadrar en el ámbito del trabajo. Aquí de carácter artesanal, donde está representado el lugar, aunque sin actores presentes. No están los panaderos tampoco el pan ya sea amasado y preparado para cocer o extraído tras su cocción en el horno.

La composición consiste en una perspectiva central con la fuga hacia el paramento situado al fondo, donde se encuentra la boca del horno. La pared situada a la



Figura 27. *Interior del domicilio de Varela*, ca. 1940, Emilio Varela, Colección/Collection E. Varela

It shows a still life with a white enamelled ceramic jug, arranged inside a plate of the same colour and material; containing three oranges and a bouquet of carmine flowers in a vase. In other words, he once again integrates his own painting into the scenes of this work.

The central strip of the painting coincides, in turn, with the opaque block supporting the horizontal structure of the room and, on the other side, the vaults forming the staircase. Here, the plaster covering it shines even brighter. As the structure is narrow, it allows the pedal-operated sewing machine to be placed on it - perhaps a Singer, common in many Alicante houses of the period. A woman, with her hair grown over her shoulders and a light dress, is working with it: undoubtedly depicting Ritín. On this central wall, situated at a greater height we can see two paintings: the lower one, a still life of a vase and flowers, perfectly recognisable, as is also the portrait of Carmen, his sister, situated high up, at the same height as the portrait of Clotilde, his other sister, which above the coat rack². Once again, the painting—his own painting—is incorporated into the picture.

The workspace

Fornet alicantí (Alicante Little Oven) (Figure 28) is an oil painting in an almost square format. Bauzá dated the painting to around 1932, and it is one of those that can be classified under the labour theme. It is of an artisan nature, in which the place is represented, although without any actors in it. The bakers are not present, nor is the bread, either kneaded and prepared for baking, or taken out after baking in the oven.

The composition consists of a front-side view with the vanishing point towards the wall in the background, where the mouth of the oven is located.



Figura 28. *Fornet alicantí*, Emilio Varela, Colección particular/Private collection

izquierda tiene una hornacina con la cantarera y tres cántaros. A continuación, queda un vano abierto en el muro y cuatro peldaños con las tabicas de gran altura, que parece insinuar suben al desván situado en la parte alta de la misma dependencia. Están separados mediante un forjado con vigas de madera formado por troncos de árboles apenas devastados, que acusan la deformación a la que están sometidas por las sobrecargas superiores. A la derecha la pared es un plano al que se adosa la bancada de obra recubierta de una superficie lisa de madera donde se dejaba enfriar el pan cocido tras ser extraído del horno. Justo en el lateral se aprecia el canto de la hoja de una puerta de madera iluminada por la luz de la pieza exterior que ilumina ésta de trabajo. Posiblemente es aquella donde se encuentra la atención y venta al público.

El fondo es el paño con mayor diversidad de elementos. La bancada de la derecha encuentra su continuidad si bien alcanza mayor altura. De manera que apoya la pala con la que el hornero maneja el pan y evita que las piezas puedan caer al suelo. Una franja horizontal estrecha contiene la boca del horno en cuyo interior arde el fuego y permite ver los panes en cocción. En negro se encuentra la puerta que cierra la boca en el caso necesario. La parte superior, con el ancho similar a la bancada de la base, forma la campana para la recogida de los humos, tiene un saliente horizontal plano en el que se dejó olvidada una taza de loza blanca. El remate de la campana se encuentra curvado hacia el interior en disminución.

Aunque el verdadero protagonista lo constituyen las dos líneas que hay en el centro ligeramente desplazadas hacia el lado izquierdo. La vertical es una rama vegetal irregular terminada en una horquilla donde apoyar un extremo de la pala y el opuesto descansa en la boca del horno.

Las paredes de la pieza están encaladas y eso da la coloración azul que en diferentes tonos y matices domina en la obra, contribuyendo a materializar los planos y acentuado la profundidad. Si bien Varela introduce tonos de color cálido. A la izquierda los tres cántaros que se aprecian amarillos con la luz que reciben del exterior. Equilibra la solución con la puerta de la derecha en tonos terrosos. Al fondo queda el rojizo originado por las brasas que alimentan el horno. Y de nuevo las líneas amarillas de la pértiga vertical y la pala muy escorzada, con su esbeltez marcan unas líneas de tensión acentuados por el color cálido contrastando violentamente con los azules que dominan la escena.

La calle y la plaza como escenarios colectivos. Su representación como interior

La plaza y la calle constituyen en diversas modalidades los elementos urbanos que permiten su articulación, facilitando la estancia y el paso

The wall to the left has a niche with a *cantarera* and three pitchers. Next to it, there is an opening in the wall and four high steps, which appear to lead up to an attic located above the upper part of the same room. They are separated by a row of wooden beams made of tree trunks that are barely affected, showing the deformation to which they have been subjected by the overload from above. On the right, there is a work bench attached to the wall, covered with a smooth wooden surface where the baked bread is left to cool down after being taken out of the oven. Right at the edge, the edge of a wooden door can be seen, illuminated by the light from the outside that reaches the work area. It is probably the one where the service and sale to the public happens.

The back is the section with the greatest diversity of elements. The bench on the right is conjoined, although higher. It supports a shovel with which the baker handles the bread and prevents the loaves from falling to the floor. The narrow horizontal strip contains the mouth of the oven, inside which the fire burns and the baking loaves can be seen. In black, the door that closes the opening if necessary. The upper part, with a width similar to that of the base, forms the hood for gathering the fumes, and has a flat mantel on which a white earthenware cup has been left unattended. The top of the hood is curved inwards.

The real protagonists, however, are the two lines in the centre, slightly offset to the left. The vertical one is an irregular vegetal branch ending in a fork on which rests one end of the horizontal shovel, while the opposite end of the latter rests on the mouth of the kiln.

The walls in the piece are whitewashed, and this adds a blue tint which, in different tones and shades, dominates the work, helping to materialise the planes and accentuating the depth. Varela, however, introduces some warm tones. On the left there are three pitchers, which seem yellow with the light they get from the outside. He balances the composition with the door in earthen tones on the right. In the background, there is a reddish tone caused by the embers that feed the oven. And once again, the yellow lines of the vertical pole and the very foreshortened shovel, with their slenderness, mark lines of tension, accentuated by the warm colour contrasting sharply with the blues that dominate the scene.

The street and the square as collective scenarios. Their representation as interiors

The square and the street constitute, in different ways, the urban elements that allow their articulation,

de transeúntes y vehículos. En general la calle ha supuesto un enorme potencial de actividad y relación de toda naturaleza. Por el contrario, la plaza pública hace referencia a espacios de estancia, donde con frecuencia se produce la representatividad institucional (Varela Botella, 1990: 141-164).

Puede considerarse como un contrasentido conceptual referirnos a la calle que constituye el paradigma urbano del exterior como imagen o, llegado el caso, prolongación del espacio interior. Son varias pinturas donde Varela representó calles que aparentan estancias cerradas asimilables a interiores teatrales.

Calle árabe

Varela con su firma, aunque sin fecha y bajo el título *Calle árabe* (Figura 29) pintó con técnica a la acuarela sobre soporte de papel en composición vertical. La escena puede corresponder a un fragmento del zoco de una ciudad de ubicación imprecisa. Que bien la podemos situar en el norte africano, lindando con el Mediterráneo. Enmarcarse en la influencia de todo tipo a causa de la vigencia del protectorado español en el territorio marroquí, quizás con motivo de la guerra colonial librada en ese mismo protectorado. Incluso a la conexión intensa con Argelia de estas tierras alicantinas especialmente la Marina. En cualquier caso, se materializa en un ambiente de exotismo que, como veremos, no resulta ajeno a la morfología de algunos lugares de nuestra geografía local que fueron muy conocidos por nuestro pintor.

Volviendo a la acuarela donde predomina la composición de volúmenes arquitectónicos verticales, la asimetría en aquellos que delimitan una calle transitada por algunos viandantes, cuyo trazado discurre en curva y pasa bajo un arco ojival dispuesto en un plano transversal al recorrido de la vía urbana, como queda dicho flanqueada por edificios de basamentos muy opacos. Por encima, la parte superior de las fachadas se pliegan, despliegan y discurren en toda suerte de volúmenes coloreados en tonos ocre y terrosos, en las que se abren ventanas de diferentes tamaños. El centro de la composición está dominado por el protagonismo de un volumen que pretende estar construido con carpintería de persianas con maderas pintada de azul cobalto. El potente voladizo apoya su borde sobre tornapuntas igualmente leñosos, proyectando su sombra en el plano inferior y la arroja en la vía urbana. Este saliente queda situado a mayor altura y el plano transversal con el arco ojival al fondo determinan un remedo de espacio interior en plena vía pública, transitables por las escasas figuras que caminan.

Calle del Raval Roig

Esta obra sobre soporte de formato cuadrado carece de fecha (Figura 30). La composición es

facilitating the stay and passage of passers-by and vehicles. In general, the street has an enormous potential for activity and relationships of all kinds. On the other hand, the public square refers to places where people stay and where institutional representation often takes place (Varela Botella, 1990: 141-164).

It may be considered a conceptual contradiction to refer to the street, the urban paradigm of the exterior, as an image or, as the case may be, an extension of the interior space. There are several paintings in which Varela depicted streets that appear to be enclosed rooms that can be understood as theatrical interiors.

Arab Street

Varela, with his signature, although undated and under the title *Calle Árabe* (Arab Street) (Figure 29), painted a watercolour on paper with a vertical composition. The scene may correspond to a fragment of a souk in a city of uncertain location. It could very well be located in North Africa, bordering the Mediterranean. It could be framed within all kinds of influences due to the existence of the Spanish protectorate in Moroccan territory, perhaps as a result of the colonial war fought in said protectorate. The intense connection between Algeria and these lands of Alicante, especially the Marina, could also be relevant. In any case, it is materialised in an atmosphere of exoticism which, as we shall see, is not alien to the morphology of certain places in our local geography which were well known to our painter.

Back to the watercolour, the vertical architectural volumes predominate, as well as the asymmetry in those that delimit a street where some passers-by walk along, whose layout runs in a curve and passes under a pointed arch erected above the route of the urban road, flanked by buildings with very opaque foundations. Above, the upper part of the façades fold, unfold, and flow into all sorts of volumes coloured in ochre and earthen tones, in which windows of different sizes open. The centre of the composition is dominated by the prominence of a volume that appears to be built with shuttered woodwork painted cobalt blue. The solid overhang rests its edge on equally wooden braces, casting its shadow on the lower plane and onto the urban road. This projection is situated at a higher level, and the transversal plane with the pointed arch at the back creates a sort of interior space in the middle of the street, which can be crossed by the few figures who walk by.

Raval Roig Street

This work of square format is undated (Figure 30). The composition is symmetrical, with the façades of the houses on both sides and the street represented in the central vertical strip.



Figura 29. *Calle árabe*, Emilio Varela, Colección particular/Private collection



Figura 30. *Calle del Raval Roig*, Alicante, Emilio Varela, Colección particular/Private collection

simétrica con las fachadas de las viviendas a ambos lados y la calle representada en la franja vertical central. En las plantas bajas delante de las entradas a las viviendas hay adornos formados por arcos elaborados con ramas de palmeras. Un arco de similar realización enmarca el paso al fondo de la calle. El pavimento posiblemente fuera de tierra y para la festividad se encuentra fragmentado por medio de módulos alargados de color tierra oscura, a modo de parterres o la representación de módulos de un alfombrado efímero como corresponde a la ornamentación temporal realizada con motivo de las fiestas estivales que se celebran en ese barrio, entonces de vocación marinera. En lo alto de las fachadas la decoración se completa por medio de las guirnaldas con banderitas triangulares y, en especial, con las colgaduras de piezas alargadas textiles como banderas o mantones que se cruzan transversalmente al sentido lineal de la calle. Estas colgaduras terminan de cerrar a modo de un techo efímero la parte superior de la calle. Entre esta la disposición de planos diafragmáticos de las colgaduras entra la luz filtrada, a su vez, por los colores procedentes de los textiles. De tal manera que se percibe un espacio urbano con aspecto de interior, en esta ocasión resulta muy doméstico para el disfrute ocasional de carácter festivo.

El portal de Castell de Guadalest

Esta obra está firmada por el pintor y fechada durante el año 1932, en ella se representa el paso perforado

On the ground floor, in front of the entrances to the dwellings, there are ornaments formed by arches made from palm branches. A similar arch frames the passageway at the bottom of the street. The paving may have been made of earth. It is broken up by elongated dark earth-coloured modules like flowerbeds, or the representation of modules of an ephemeral carpeting, which corresponds to the temporary ornamentation carried out for the summer festivities held in this neighbourhood - a maritime neighbourhood at the time. At the top of the façades, the decoration is completed with garlands of triangular flags and, in particular, with the hanging of long textile pieces such as flags or shawls that cross the direction of the street. These hangings close off the upper part of the street in the manner of an ephemeral ceiling. The light enters between the diaphragmatic planes of the hangings, filtered in turn by the colours of the textiles, in such a way that an urban space is perceived as an interior, on this occasion very domestic, for the occasional enjoyment of a festive nature.

The entrance of Castell de Guadalest

This work, signed by the painter and dated 1932, depicts the passageway dug into the mountain and providing access to the interior of Castell de Guadalest (Figure 31). The mass of rocks

en la montaña y permite el acceso al recinto interior del Castell de Guadalest (Figura 31). La masa de rocas rodea y obsesivamente presiona el trayecto de paso y la circulación de tránsito, entonces eran las personas y los animales de carga o el ganado doméstico quienes pasaban, como los transeúntes lo sigue haciendo ahora, por la estrecha calzada escalonada que, representada por la perspectiva en fuga, desciende hacia la entrada exterior. Allí por medio de una puerta de dos hojas de madera, ocasionalmente, permitía cerrar el paso, controlado desde la casa Orduña, los señores del Castell de Guadalest. De nuevo aquí el vano de paso está enmarcado por el arco circular de medio punto. La tapia en el exterior insinúa el giro a la derecha de la rampa de acceso y la misma luz coloreada verde por reflexión en los árboles del fondo constituyen la prolongación visual de la fuga en la perspectiva generada, como se ha dicho, en la escalinata construida en el túnel vaciado en la masa rocosa.

En esta pintura se aprecian ciertas similitudes con la disposición de la calle árabe. Entre otras, es la opacidad geológica del basamento de la roca, solo interrumpido en la parte izquierda por el hueco con puerta para entrar a las dependencias del vigilante que avistaba el exterior. Allí tenía su pequeña habitación en la pieza apoyada sobre la estructura leñosa sobre la escalinata, con el cerramiento muy opaco enalado y con un ventanuco para la comunicación con la parte interior de la estancia habitada.

De nuevo tenemos aquí la representación de un espacio urbano de carácter público que resulta obsesivo, ciertamente agobiante. También como un recinto de la casba musulmana. Que en este caso concreto constituye tanto un elemento defensivo de ataques enemigos del exterior como de control por los señores del Castell.

La plaza de Benimantell

Hay una obra donde Varela interpretó hacia 1930 el espacio urbano que comprende la plaza de Benimantell (Figura 32) cuyos resultados pictóricos son extremadamente coloristas siguiendo una técnica puntillista. Ya hice un análisis anterior de esta pintura y su contenido urbano en mi trabajo *Apeles en Arcadia* (Varela Botella, 2005: 68-69).

La plaza está contemplada desde lo alto del campanario de la iglesia parroquial cuya fachada queda oculta, aunque sí se aprecia la sombra arrojada en una franja vertical a la izquierda de la pintura, cierra la plaza por el norte. La escena está tomada por la tarde según la proyección de las sombras y las fachadas de la alineación izquierda que se iluminan solo en la parte superior, por un sol que empieza a declinar tras las cumbres de Aitana. Las fachadas configuran un espacio rectangular muy cerrado, se aprecia la entrada desde la calle Mayor a través de una rasgadura junto a la Casa Consistorial, como identifica el cuerpo del reloj y

surrounds and presses the passageway and volume of traffic. At that time, it was people and pack animals or domestic livestock who passed—as passers-by still do now—along the narrow-stepped roadway which, represented by the vanishing point, descends towards the outer entrance. There, by means of a wooden double door, the lords of Castell de Guadalest occasionally allowed the passageway, controlled from the Orduña house, to be closed off. Here again, the passageway is framed by a semi-circular round arch. The external wall hints at a turn to the right of the access ramp. The green-coloured light, a reflection of the trees in the background, constitutes the visual prolongation of the perspective, generated via the stairway built in the rocky mass tunnel.

This painting shows certain similarities with the layout of the Arab Street. These include the geological density of the rock base, interrupted only on the left side by an opening with a door leading to the guard's quarters, which overlooked the outside. There, he had his small room in the outbuilding, resting on a wooden structure above the staircase, with a very opaque whitewashed enclosure and a small window for communication with the inner part of the inhabited room.

Once again, we have the representation of a public urban space that is oppressive, even overwhelming, also similar to an enclosure of the Muslim kasbah, which in this particular case constitutes both a defensive element against enemy attacks from outside and a means of control by the lords of the Castell.

Benimantell Square

There is a work in which Varela interpreted around 1930, the urban space comprising the Benimantell Square (Figure 32) following a pointillist technique, the pictorial results of which are extremely colourful. I have already analysed this painting and its urban content in my work *Apelles in Arcadia* (Varela Botella, 2005: 68-69).

The square is seen from the top of the parish church's bell tower, whose façade is hidden—although the shadow cast in a vertical strip on the left is visible—closing off the square to the north. The scene is taken in the afternoon, according to the shadows and the façades on the left-hand side, which are illuminated only at the top by a sun that is beginning to decline behind the peaks of Mt Aitana. The façades form a very confined rectangular space. The entrance from the Main Street can be seen through an opening next to the Town Hall, identified by the body of the clock and the carillon located above the eaves of the façade. To the left, there



Figura 31. *El portal de Guadalest*, 1932, Emilio Varela, Colección/Collection Hijos de Juan Vidal

el carillón situado por encima del alero de la fachada. A la izquierda de la composición hay una segunda calle situada entre dos casas, una fachada de colores cálidos acentuados por el impacto de la luz solar y la más próxima al espectador ya en sombra con el azul reflejado por el enladrado superficial. En la parte baja de la pintura, en primer plano de la ampliación ante la fachada principal del templo y a la derecha queda la cubierta a dos aguas sobre el edificio en el lateral y cuya fachada queda oculta.

Estos elementos configuran la plaza cuyo pavimento está formado por materiales diferentes. En aquellos años debería dominar la tierra en estado natural, embarrada en caso de lluvia intensa y prolongada. Si bien aquí el pintor colorea la sombra en tonos cálidos de una paleta de rojos, malvas y verdes. Quizás el calor estival debe ser agobiante y ningún transeúnte circula por el espacio urbano que permanece solitario y sin mobiliario. Esta circunstancia resulta contradictoria con la misma noción urbana de la plaza como lugar de estancia, encuentro y reunión humana.

Desde el punto de vista de la organización en la jerarquía urbana en el mismo espacio conviven la iglesia parroquial construida durante el seiscientos y la casa Ayuntamiento cuya fachada de tres plantas tiene composición simétrica. Ofrece una imagen de una fachada académica que pudo ser construida de nueva planta o reformada durante los últimos años del siglo XIX, incluso unos años antes de que fuera realizada dicha obra pictórica.

Con lo dicho, como señala Bonet Correa durante los reinados de Carlos I y Felipe II se llevó a cabo la formación de un Estado con predominio de la iglesia católica. Sin embargo «*la plaza Mayor desde el siglo XVI... es el único lugar de la ciudad española en el que*



Figura 32. *Plaza de Benimantell*, Emilio Varela, Colección particular / Private collection

is a second street between two houses: a façade with warm colours accentuated by the impact of the sunlight and the one closest to the viewer, already in shadow, with blue reflected by the whitewashed surface. In the lower part of the painting, in the foreground—in front of the main façade of the church—and to the right there is a gable roof over the building on the side, the façade of which is concealed.

These elements make up the square, the paving of which is made of different materials. In those years, earth in its natural state, muddy in the event of heavy and prolonged rain, would have dominated the scene. Here, however, the painter colours the shade in warm tones from a palette of reds, mauves, and greens. Perhaps the summer heat is oppressive and there are no passers-by in the urban space, which remains solitary and unfurnished. This circumstance is contradictory to the very urban notion of a square, conceived as a place for people to stay, meet, and gather.

From the point of view of the organisation of an urban hierarchy, the parish church, built in the 16th century, and the Town Hall, whose three-storey façade has a symmetrical composition, coexist in the same space. It offers an image of an academic façade that could have been built from scratch or renovated during the last years of the 19th century, even a few years before this pictorial work was executed.

With this said, as Bonet Correa points out, the reigns of Charles I and Philip II shaped a state with a Catholic Church predominance. However, '*the Main Square since the 16th century... is the only place in the Spanish city where the power of the*

el poder de la iglesia no se hace ostensible, en donde no hay iglesia, imagen religiosa o signo externo que a ella pertenezca» (Bonet Correa, 1978: 44). Allí el dominio de la municipalidad y las casas de los Ayuntamientos son las protagonistas. La coexistencia de ambos edificios principales en la sociedad de la localidad, nos hace pensar que en Benimantell fue este último el que se asentó físicamente en la plaza, cohabitando físicamente con la parroquia católica.

Church is not ostensible, where there is no church, religious image, or external sign that belongs to it' (Bonet Correa, 1978: 44). There, the power of the municipality and the houses of the town councils are the protagonists. The coexistence of both main buildings in the local society leads us to think that in Benimantell it was the latter that physically settled in the square, physically cohabiting with the Catholic parish.

Notas

1. Esta jarra o jarrón es de formar y volúmenes curvos, quizás de influencia Art Nouveau. Tuvo difusión y se pudo encontrar en distintas casas. El autor de este trabajo tiene uno similar, con toques lineales de color verde.
2. Durante los últimos años de las hermanas en vida los dos cuadros del paño central fueron sustituidos por otra pintura Font de Partagat, tal como se le denomina en el catálogo de la obra de Varela.

Notes

1. This jug or vase is of curved shape and volumes, perhaps of Art Nouveau influence. It was widely distributed and could be found in various houses. The author of this work has a similar one, with green linear touches.
2. During the sisters' last years, the two paintings in the central panel were replaced by another painting, Font de Partagat, as it is called in the catalogue of Varela's work.

Bibliografía

- AA. VV. (2010). *Emilio Varela: Pintor universal*. Alicante: Caja Mediterráneo.
- BAUZÁ LLORCA, J. (2001). *Emilio Varela 1887-1951*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante.
- BONET CORREA, A. (1978). *Morfología y ciudad: urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- BONET, J. M.; LASTRES, E.; VARELA, S. (2005). *Miradas sobre Emilio Varela*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, Diputación Provincial de Alicante.
- COLLINS, P. (1970). *Arquitectura moderna*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- GARCÍA MERCADAL, F. (1981). *La casa popular en España*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- VARELA BOTELLA, S. (1981). «Algunos códigos de formalización en la arquitectura popular de la Marina Baixa» en *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos nº 34*, 114-152. Alicante: Diputación Provincial de Alicante.
- VARELA BOTELLA, S. (1969). «Emilio Varela, una aproximación a su obra» en *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos nº 16*, 70-79. Alicante: Diputación Provincial de Alicante.
- VARELA BOTELLA, S. (1990). *Aproximación a la formación de la ciudad de Europa*. Alicante: s.l. /s.n.
- VARELA BOTELLA, S. (1995). *Arquitectura residencial en la Huerta de Alicante*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Diputación Provincial de Alicante.
- VARELA BOTELLA, S. (2005). «Apeles en Arcadia, arquitectura y pintura en la obra de Varela» en *Miradas sobre Emilio Varela*, 48-77. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante.
- ZEVI, B. (1951). *Saber ver la arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Poseidon.

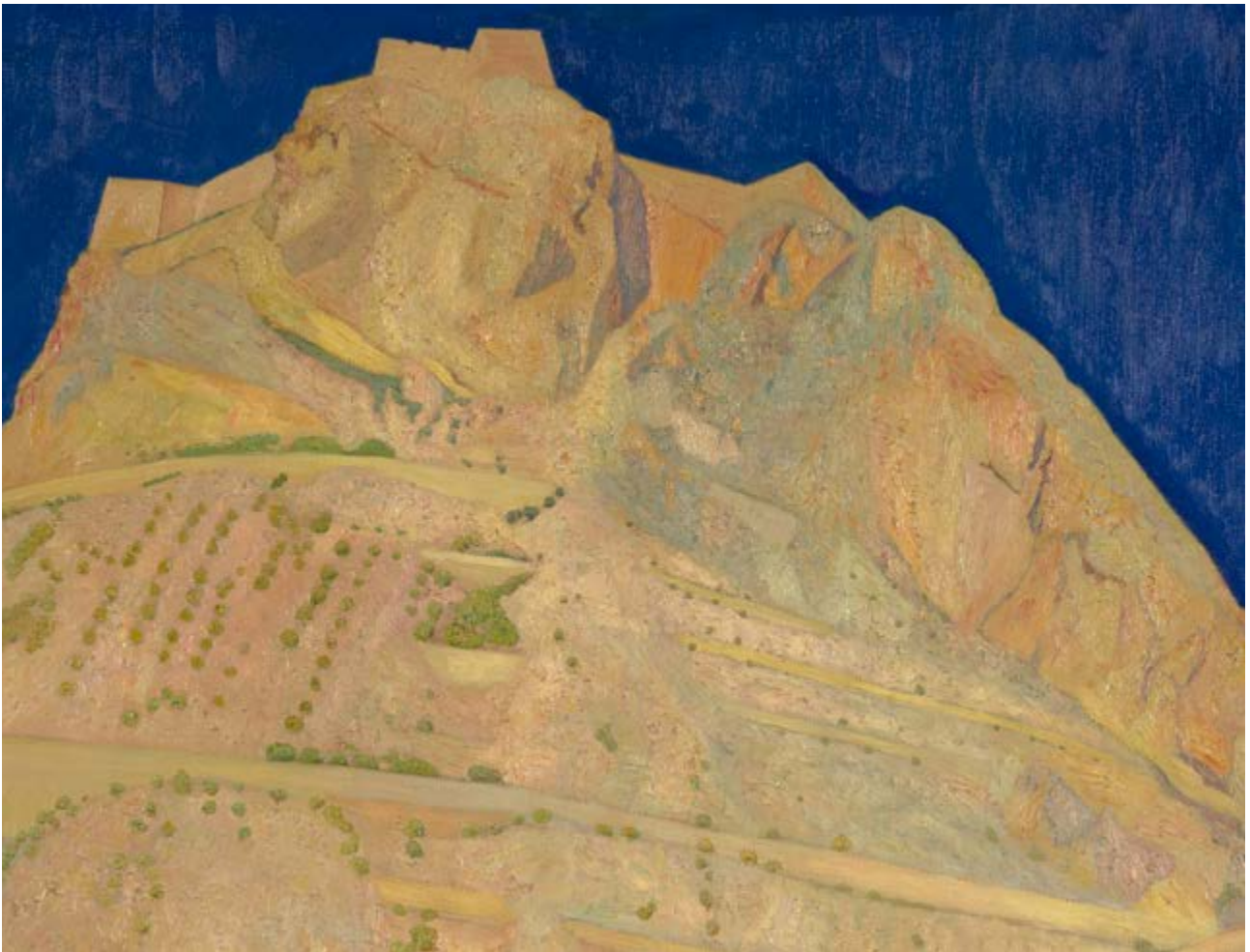


Figura 1. *Benacantil*, Emilio Varella, Ayuntamiento de Alicante

(Re)Descubriendo a Varella y su entorno **(Re)Discovering Varella and his environment**

Pablo Sánchez Izquierdo
Universitat de València
University of Valencia

La ingente cantidad de monografías y catálogos sobre la vida y la obra de Emilio Varella han convertido al pintor en una de las figuras más conocidas del panorama artístico alicantino de la primera mitad del siglo XX. Todos estos trabajos han abanderado la noble lucha que ha reclamado el reconocimiento de Varella como uno de los grandes pintores españoles de su momento. De hecho, no cabe duda de que la obra del creador alicantino es única, novedosa y rompedora en todos sus aspectos, y que es merecedora de la consideración que se le niega y que sí se otorga a muchos de sus contemporáneos.

A lo largo de su carrera, Varella cosechó elogios de la crítica artística y buscó convertirse en un artista de renombre participando en numerosos concursos de gran importancia tras formarse en Madrid, entre 1905 y 1908, en el estudio de Joaquín Sorolla. Como ejemplos de muestras artísticas a las que concurrió

The huge number of monographs and catalogues about Emilio Varella's life and work made this painter one of the most famous leading figures in the art scene in Alicante throughout the first half of the 20th century. All his works supported a noble struggle that claimed Varella's recognition as one of the biggest Spanish painters of his time. Actually, there is no doubt that the work of this artist native of Alicante is unique, original and ground-breaking in all senses, and it is worthy of that consideration not received, yet many of his contemporaries were given.

Throughout his career, Varella was praised by the art critics and he sought to become a renowned artist by taking part in a large number of relevant competitions after being trained in Madrid, between 1905 and 1908, in Joaquin Sorolla's studio. Some examples of the art exhibitions where he competed beyond Alicante are The National Exhibition of

fuera de Alicante se podría citar la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906 -en la que obtuvo una mención honorífica por su obra *Gitanas* (Figura 2)-, el Salón de Otoño de Zaragoza en 1920, el I Salón de Otoño de Madrid, la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1922, la Exposición de Arte Valenciano en el Palacio del Retiro de Madrid en 1923, una exposición individual en la sala Parés de Barcelona en 1930, la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934 o la Exposición del Dibujo, Acuarela y Grabado Mediterráneo de Valencia en 1939 (Castells, 2010).

Sin embargo, todos los logros cosechados por Varela a lo largo de gran parte de su carrera parecen haber caído en el olvido provocando que la figura del pintor alicantino se haya ignorado fuera de Alicante. Los motivos que han provocado esta falta de conocimiento son todavía desconocidos, aunque la historiografía ha buscado constantemente respuestas a esta incógnita a través de investigaciones sobre la vida del artista. Basándonos en estas aportaciones, podemos concluir que la principal razón que ha dificultado el conocimiento del artista más allá de su ciudad natal fue su negativa a abandonar su lugar de origen.

El carácter de Emilio Varela

Desde luego, estas teorías parecen irrefutables si tenemos en cuenta que Varela solo abandonó la provincia de Alicante en ocasiones esporádicas -para exposiciones y excursiones fuera de la región-

Fine Arts of 1906, where he received an honourable mention for his work *Gitanas* (Figure 2), the Autumn Salon of Zaragoza in 1920, the 1st Autumn Salon of Madrid, The National Exhibition of Fine Arts of Madrid in 1923, a single exhibition in the art gallery Sala Parés in Barcelona in 1930, The National Exhibition of Fine Arts of 1934, or The Exhibition of Mediterranean Drawings, Watercolours and Engravings of Valencia in 1939 (Castells, 2010).

However, every achievement made by Varela for a major part of his career seems to be forgotten, as he was ignored beyond Alicante. The reasons causing this lack of acknowledgement are still unknown, although historiography has been constantly looking for answers to this mystery through research on this artist's life. Based on these contributions, we can deduce that the main reason that has made this artist's recognition difficult outside his home town was his refusal to leave his place of origin.

Emilio Varela's character

Of course, these theories seem irrefutable if we consider that Varela only left Alicante on rare occasions for exhibitions or excursions out of the region, but he always came back dismissing the opportunities he probably found beyond his city. Without going any further, many of the studies on the artist indicate that his reluctance to leave Alicante was due to his reserved and shy personality, which prevented him from progressing outside his home town.



Figura 2. *Gitanas*, Emilio Varela, MUBAG

pero siempre volvió desestimando las oportunidades que probablemente hubiese obtenido más allá de su ciudad. Sin ir más lejos, muchos de los trabajos dedicados a la figura del pintor explican sus reticencias a abandonar Alicante como consecuencias de su personalidad retraída y tímida que le impidió progresar fuera de su ciudad natal.

Si nos acogemos a la primera publicación sobre la personalidad de Emilio Varela -*Alicante y su pintor: Emilio Varela*, de Manuel Sánchez Camargo (1963)-, parece evidente que el artista se caracterizó por ser un individuo tremendamente reservado y muy ligado, quizás en exceso, a sus dos hermanas. Esta idea se ha perpetuado a lo largo de los años, convirtiéndose en el argumento de más peso para justificar su olvido. Ya en 1979 José Bauzá (Bauzá, 1979) definió a Varela como alguien “poco comunicativo” y “débil de ánimo”, encerrado en la práctica de la pintura, incompatible con el medio y huido.

Emilio Varela, un pintor de éxito afincado en Alicante

Que la reclusión del artista en su ciudad de origen se haya convertido en un tema recurrente ha supuesto que su figura se distorsione hasta el punto de pensar que su personalidad incluso provocó el rechazo de su obra por parte de un público alicantino -etiquetado como inculto y provinciano- que ni siquiera intentó entenderla (Lastres, 2004). Por supuesto, el carácter de Emilio Varela pudo influir en que quisiera establecerse en Alicante, rechazando la oportunidad de triunfar fuera de su ciudad, pero la investigación exhaustiva y la lectura de los textos sobre el artista sugieren, más allá de su timidez y su supuesta incapacidad social, nuevas teorías sobre las razones que pudieron hacer que el pintor decidiese permanecer en su provincia, alejado de los grandes centros artísticos nacionales.

No podemos descartar que Emilio Varela optase por quedarse en su ciudad al considerar que esta le ofrecía unas condiciones idóneas -al menos desde su punto de vista- para practicar su oficio. Por ello, es necesario conocer el entorno social del pintor con el fin de determinar si constituyó un marco adecuado para alcanzar el éxito a través de la práctica de la pintura.

Así, Alicante se nos descubre, desde 1894, como una localidad de gran efervescencia cultural. Fue este el año de celebración de la Magna Exposición Provincial, auspiciada por la Sociedad de Amigos del País de la ciudad y promovida por el pintor alcoyano Lorenzo Casanova, que regentaba un estudio de pintura en la calle Luchana -hoy Doctor Gadea- y que, por aquel entonces, fue el primer maestro de un pequeño Emilio Varela de apenas siete años.

La intención de Casanova a través de esta exposición era la de mostrar que Alicante, gracias a sus condiciones climatológicas, sociales y económicas, podía

Considering the first publication about Emilio Varela's personality, *Alicante y su pintor: Emilio Varela*, by Manuel Sánchez Camargo (1963), it seems obvious that the artist was characterized by being an extremely reserved person who was really attached to his two sisters, perhaps excessively. This idea has been perpetuated along the years, becoming the most powerful argument that justifies his oblivion. In 1979 José Bauzá (Bauzá, 1979) defined Varela as 'not very communicative' and 'faint-hearted', focused just on painting, who does not fit with his environment and elusive.

Emilio Varela, a successful painter based in Alicante

The fact that this artist decided to be confined to his home town has become a recurrent topic, making his personality to be distorted to the point of thinking that it even provoked a rejection of his work from the people of Alicante, classified as uneducated and narrow-minded, who did not even try to understand it (Lastres, 2004). Needless to say, Emilio Varela's character might influence his desire to settle in Alicante, turning down the chance to succeed beyond his city, but exhaustive research and texts about the artist suggest that, apart from his shyness and his supposed incapacity to socialize, there are new theories about the reasons why the painter decided to stay in his province, far from the greatest national art centres.

We should not dismiss the possibility that maybe Emilio Varela had chosen to stay in his city considering it met the perfect conditions to ply his trade, at least from his point of view. Therefore, it is necessary to understand his social environment in order to determine if the city was providing a suitable framework to succeed through his painting practice.

Thus, since 1894 Alicante has become a place with a high level of cultural development. In that year, the Magna Provincial Exhibition was held; an exhibition supported by Amigos del País Society in the city and promoted by the painter from Alcoy Lorenzo Casanova, who run a painting studio in Luchana Street -nowadays called Doctor Gadea Avenue -, and during that time he was Emilio Varela's first master when he was just seven years old.

With this exhibition, Casanova's intention was to prove that Alicante, thanks to its weather, and social and economic conditions, could become a major cultural centre and an important city that could boost the development of the fine arts. The fact is that, in the following years, painter and sculptor studios proliferated throughout the city and bit by bit they started to accommodate clients without having to settle in other bigger cities, such as Madrid or Barcelona (Espí, 1983; Sánchez, 2019).

convertirse en un gran centro cultural y en una importante ciudad que facilitase el desarrollo de las Bellas Artes. Lo cierto es que en los años siguientes proliferaron los estudios de pintores y escultores en la localidad que, poco a poco, comenzaron a atender a la clientela sin necesidad de establecerse en otras urbes de mayor tamaño, como Madrid o Barcelona (Espí, 1983; Sánchez, 2019).

Algunos de estos artistas, como Heliodoro Guillén y Vicente Bañuls, cosecharon éxitos tan importantes como los que lograría Varela en certámenes nacionales de Bellas Artes e incluso partieron a Italia para progresar en su formación artística. Pero la interesante vida cultural que se había gestado en Alicante los animó a establecerse nuevamente en su ciudad de origen, donde disfrutaban de la aceptación del público y de los encargos de una clientela enriquecida gracias al turismo, al comercio y a la industria. Quizás Varela, que había marchado al estudio de Joaquín Sorolla en 1904 por recomendación de Vicente Bañuls, fuese conocedor de la fortuna alcanzada por creadores mayores que él y, animado por el reconocimiento del que estos gozaban en Alicante, decidiera probar fortuna instalándose en la ciudad.

La relación entre el pintor y su entorno. Un estudio de los círculos de reconocimiento

De ser cierto que Emilio Varela permaneciese en Alicante animado por la recepción social de la que podría gozar como pintor, podrían quedar desmentidas las teorías que apuntaban que fue un pintor incomprendido incluso en su propia ciudad. En este sentido, para entender la relación entre Emilio Varela y Alicante, así como para comprobar si el pintor buscó y encontró la fortuna crítica que habían logrado alcanzar otros pintores, es conveniente aproximarse a su figura estudiando las relaciones que se tejieron entre él mismo y la sociedad alicantina, contemplando no sólo el conjunto de personas que habitaron en la urbe, sino también las instituciones, la crítica artística o la clientela.

Resulta interesante evaluar la interacción de Varela con la sociedad dividiendo ésta en cinco grupos o niveles para comprobar hasta qué punto el pintor mantuvo una relación estrecha con su entorno. Estos estratos de reconocimiento se corresponden con los artistas alicantinos contemporáneos a Varela, los teóricos y críticos de la ciudad, el mercado del arte, el público y las instituciones que acogieron la obra de los pintores y escultores (Bowness, 1989). Este enfoque, al mismo tiempo que nos permite estudiar las relaciones que se establecieron entre Varela y la sociedad alicantina, posibilita conocer cómo fue el entorno en el que el artista vivió y se desarrolló.

Partiendo de las relaciones entre Varela y los artistas alicantinos coetáneos, algunas investigaciones han aportado datos que demuestran que, pese a su

Some of these artists, like Heliodoro Guillén and Vicente Bañuls, were as successful as Varela in national fine art competition, and they had even gone to Italy to make progress in their artistic training. However, Alicante had built an interesting cultural life so they decided to return to their home town, where they had public acceptance and received commissions from a clientele who became richer thanks to tourism, trading and industry. Perhaps Varela, who had gone to Joaquín Sorolla's studio in 1904 following Vicente Bañuls' recommendation, found out that bigger artists had made good money and, encouraged by the recognition they had in Alicante, he might have decided to try his luck setting in this city.

The relationship the painter had with his environment. A research on recognition circles

If Emilio Varela stayed in Alicante encouraged by the idea of the possible social reception he could enjoy as a painter, those theories that state he was a misunderstood painter even in his own city could be dismissed. In that sense, in order to understand the relationship between Varela and Alicante, as well as to verify whether the painter sought and found that fortune other painters had achieved, it is advisable to study the relationships he built within the society of Alicante, taking into account not only those people who live in the city but also its institutions, the art critics and clientele.

It would be interesting to evaluate Varela's interaction with society by dividing it into five groups or levels to assess how close the painter's relation with his surroundings was. These recognition levels correspond to those contemporary artists of Varela from Alicante, the theorists and city critics, the art market, the public and the bodies that embraced the painters' and sculptors' work (Bowness, 1989). This approach allows us to examine the relationships formed between Varela and the society of Alicante, as well as enabling us to know the characteristics of the environment where the artist lived and developed.

On the basis of those relations Varela had with other coetaneous artists from Alicante, research has provided information which proves that, despite his shyness, Varela was always surrounded by other creators that, just like him, had established their studios and workshops in Alicante. Together with them, he contributed to updating the cultural scene of the city, thus creating a camaraderie that led to all these painters, sculptors, musicians and literary artists born in Alicante to support and promote each other's projects and even to collaborate with one another.

timidez, Varela siempre se rodeó de otros creadores que, al igual que él, habían instalado sus estudios y talleres en Alicante. Junto a ellos contribuyó a renovar el panorama cultural de la ciudad, creándose un ambiente de camaradería que desembocó en que los propios pintores, escultores, músicos y literatos alicantinos apoyaran y promocionasen los proyectos que sus iguales llevaban a cabo o incluso llegaran a colaborar los unos con los otros.

El ejemplo más notable de amistad entre Varela y otros artistas y literatos es la que mantuvo con Oscar Esplá y Gabriel Miró. Esta relación, ampliamente estudiada, dio sus frutos sobre todo al amparo de la sierra de Aitana, enclave de gran atractivo tanto para el pintor como para el compositor y el escritor. En aquel entorno los tres creadores encontraron la inspiración y estrecharon los vínculos que les unían (Monzó, 2010). Tal es así que, en 1924, Esplá presentó la obra de Varela al crítico de arte Juan de la Encina -futuro director del Museo de Arte Moderno- y, en 1928, le pidió que le acompañase a París, donde el pintor pudo recibir las influencias artísticas del principal centro cultural de la Europa del momento (Bonet, 2005; Sánchez, 2011).

Por otro lado, Emilio Varela también mantuvo una estrecha relación con el resto de los artistas plásticos locales, tal y como reflejan algunos estudios recientes y documentos de archivo (Sánchez, 2019). Sin ir más lejos, la apertura del Ateneo en 1923 permitió que el pintor pudiese relacionarse con otros intelectuales alicantinos, contribuyendo a «*crear un clima de amistad tan generoso que procuró la excelencia creativa en todas las disciplinas artísticas*» (Castells, 2011). De estos años -concretamente de 1928- se conserva una fotografía en la que Varela aparece en los salones de la institución cultural rodeado de Eduardo Irlés, Francisco Guardiola, Daniel Bañuls, Benjamín Palencia, Franklin Albricias y José Juan (Figura 3).

Del mismo modo, en 1931 Varela se unió a los pintores Heliodoro Guillén, Adelardo Parrilla, Lorenzo Aguirre, Fernando Cabrera y Daniel Bañuls para proyectar la decoración del Palacio Provincial (Castells, 2011). Aunque no se conserva más información sobre esta propuesta, es evidente que Emilio Varela mantenía una estrecha relación con otros artistas plásticos alicantinos. Por lo tanto, podemos pensar que tanto la amistad mantenida por Varela con Esplá y Miró, como los contactos del pintor en el Ateneo y con otros creadores, dan muestra que su figura gozaba de respeto y admiración por parte de las personalidades pertenecientes al ámbito de la cultura alicantina.

Respecto al reconocimiento de Emilio Varela por parte de la crítica, el mercado y el público alicantino, son innumerables los recortes de prensa que hablan de la actividad expositiva y de la personalidad del pintor. Estos artículos aparecieron habitualmente en los periódicos a partir de 1918. En este año se llegó a decir que Emilio Varela había «*colocado una bomba en los Salones del Círculo de*

The most relevant example of friendship between Varela and other artists and literary artists is the one he had with Oscar Esplá and Gabriel Miró. This widely studied relationship bore fruit especially in the Aitana Mountains, a very appealing settlement for the painter, as well as for the composer and the writer. In that environment, the three creators found inspiration and they strengthened the bonds they had made (Monzó, 2010). Such is the case that, in 1924, Esplá presented Varela's work to the art critic Juan de la Encina, future director of the Spanish Museum of Modern Art and, in 1928, he asked him to go with him to Paris, where the painter could be artistically influenced by the major cultural centre in Europe at that moment (Bonet, 2005; Sánchez, 2011).

Additionally, Emilio Varela also kept a close relationship with the rest of the local plastic artists, as recent research and archive documents reflect (Sánchez, 2019). In fact, the opening of the private cultural institution Ateneo in 1923 allowed the painter to interact with other intellectuals from Alicante, contributing to '*creating a climate of friendship as unselfish as to achieve the creative excellence in every artistic discipline*' (Castells, 2011). From this time, in particular from 1928, a picture of Varela in the parlours of the cultural institution surrounded by Eduardo Irlés, Francisco Guardiola, Daniel Bañuls, Benjamín Palencia, Franklin Albricias and José Juan has been preserved (Figure 3).

Likewise, in 1931 Varela joined the painters Heliodoro Guillén, Adelardo Parrilla, Lorenzo Aguirre, Fernando Cabrera and Daniel Bañuls to design the decoration of the Provincial Palace (Castells, 2011). Although there is no further information about this proposal, it is obvious that Emilio Varela kept a close relationship with other plastic artists from Alicante. Therefore, one can imagine that not only that friendship with Esplá and Miró, but also those contacts Varela had in the Ateneo, and with other artists, prove that he was respected and acclaimed by personalities from the cultural sphere of Alicante.

Regarding Emilio Varela's recognition by critics, the market and public of Alicante, there is a large number of press clippings about Varela's exhibition activity and personality. These articles usually appeared in the newspapers as of 1918. In this year, it was even said that Emilio Varela had '*placed a bomb under the city's Círculo de Bellas Artes exhibition rooms*' (Castells, 2010), bringing to light that a proposal so bold as the one of the painter had caused a division of opinion among the society of Alicante. Obviously, it is impossible that everyone was equally fond of his work but this should not give the impression that Varela were a misunderstood person of his time, as it is likely that none of the artists who worked in

Bellas Artes de la ciudad» (Castells, 2010), poniendo de manifiesto que una propuesta tan atrevida como la del pintor había causado división de opiniones y juicios en la sociedad alicantina. Obviamente, resulta imposible que su obra agradase a todos los alicantinos por igual, pero este hecho no debe incitar a pensar que Varela fuese un incomprendido en su tiempo, pues seguramente ninguno de los artistas que trabajaron en Alicante en la misma época contó con el beneplácito de todos los habitantes de la urbe.

Pese a todo, la gran mayoría de articulistas se mostraron siempre favorables a Emilio Varela y defendieron su obra ante quienes rechazaron sus atrevidas propuestas estéticas. Muchos de ellos incluso desempeñaron su labor con gran dedicación, como Rafael Selfa Mora o Eduardo Irlés.

Así pues, pese a que esporádicamente aparecieron críticas contra la pintura de Varela, las alabanzas fueron más numerosas. Además, siempre que la obra del pintor recibió algún ataque, no tardaron en aparecer artículos en defensa del progreso del arte alicantino. Quizás por la buena prensa de Varela, éste pronto comenzó a establecer lazos con familias que conformaron su clientela. Muestra de ello son la multitud de retratos que el artista pintó desde finales de la década de los años veinte para familias aristocráticas o para personalidades de notable influencia en la sociedad alicantina.

Alicante at the same time received the approval of every inhabitant.

Despite everything, the most part of the columnists were always in favour of Emilio Varela and defended his work against those who rejected his bold aesthetic proposals. Many of them were actually very devoted to this work, such as Rafael Selfa Mora or Eduardo Irlés.

Therefore, in spite of the fact that Varela sporadically received bad reviews for his painting, the good ones outnumbered the bad ones. Moreover, every time the painter's work was attacked, a new article was published supporting the progress of art in Alicante. Maybe due to Varela's good press, he promptly started to establish ties with some families who became his clients. An example of this was the high number of portraits he painted since the late 20's for aristocratic families or personalities of considerable weight in the society of Alicante.

Apart from all those portraits, Varela also interacted with the doctor Carlos Carbonell, whose clinic's friezes were painted capturing everyday scenes and festivities of different villages in Alicante (Monzó, 2010). The relevance of Carbonell in Varela's career is yet to be determined, although there are documentary sources that illustrate how both of them benefited from this relationship: the doctor became a collector of Varela's art and the painter was able to expand his network of contacts.



Al margen de todos estos retratos, Varela también se relacionó con el médico Carlos Carbonell, para cuya clínica pintó frisos con escenas de costumbres y fiestas de distintos pueblos alicantinos (Monzó, 2010). La importancia de Carbonell en la carrera de Emilio Varela es aún un tema por tratar, aunque existen fuentes documentales que ilustran cómo la relación entre ambos benefició tanto al médico, que se convirtió en un coleccionista de la obra de Varela, como al pintor, que pudo ampliar su red de contactos.

El caso del doctor Carbonell ilustra a la perfección cómo una amistad o un trato entre artista y cliente facilitaba la progresión del primero y afianzaba su reconocimiento social, pues Emilio Varela se preocupó por mantener una buena relación con Carbonell y no dudó en solicitarle que intercediese por él y recabase apoyos para que la Diputación le otorgase una beca con la que progresar en su trabajo (Castells, 2011).

Además, al valorar la relación de Emilio Varela con las instituciones de su tiempo, debemos tener en cuenta varios aspectos que indican que el pintor mantuvo una estrecha relación con varios organismos de la ciudad. Es cierto que Varela apenas pudo contar con apoyos institucionales para progresar con sus estudios de pintura en Madrid tras abandonar el estudio de Joaquín Sorolla en 1908 pero, aun así, podemos afirmar que gozó del reconocimiento de varias corporaciones locales y provinciales.

De hecho, desde su reapertura en 1923, el Ateneo de Alicante apostó por Varela como artista más representativo de esta nueva etapa de la sociedad cultural, pues el pintor fue el artista plástico que, con diferencia, más veces expuso en sus salas. Entre la inauguración del nuevo Ateneo y su clausura en 1937 con motivo de la Guerra Civil, Emilio Varela expuso sus obras hasta en nueve ocasiones e incluso formó parte de la junta rectora en calidad de vocal entre 1927 y 1931 (Ramos, 1992; Castells, 2010).

Pero no sólo las instituciones privadas mostraron su apoyo al pintor. También los organismos públicos ofrecieron ayudas y encargos a Varela que contribuyeron a afianzar el reconocimiento del artista en la sociedad del momento. Conviene recordar, sin embargo, que generalmente se ha pensado que Emilio Varela apenas contó con apoyos económicos provenientes del sector público debido a que, en ocasiones, sus peticiones de becas para continuar sus estudios en el taller de Sorolla fueron denegadas. No obstante, esta situación cambió en la década de los años 30.

La Diputación Provincial de Alicante decidió, en 1929, financiar con 2000 pesetas la formación de Emilio Varela y, según se deduce de los Libros de Actas de la corporación de ese mismo año, el pintor comenzó a cobrar la ayuda en 1930. Pese a que la cantidad consignada era mucho menor que la obtenida por los pensionados de otras diputaciones españolas, Varela recibió estas ayudas de manera ininterrum-

The example of Doctor Carbonell perfectly illustrates how a friendship or an artist-client relationship made the artist development easier, and strengthen social recognition, since Emilio Varela was interested in maintaining a good relationship with Carbonell, and he did not hesitate to ask him to intercede on his behalf, and to look for support so that the Provincial Council awarded him a grant to progress in his work (Castells, 2011).

In addition, when we assess the connection Emilio Varela had with the institutions of his time, we must consider different aspects which indicate that the painter kept a close contact with several bodies of the city. While it is true that Varela barely relied on institutional support to progress in his painting education in Madrid after leaving Joaquín Sorolla's studio in 1908, we can however affirm that various local and provincial corporations recognized him.

In fact, since its re-opening in 1923, the Ateneo of Alicante put faith in Varela as the most representative artist of this new stage of cultural society, as the painter was the plastic artist who exhibited, by far, more times in its showrooms. During the period of the new Ateneo opening and its closing in 1937 due to the Spanish Civil War, Emilio Varela exhibited his works on nine occasions, and he was also a member of the governing board between 1927 and 1931 (Ramos, 1992; Castells, 2010).

However, not only private institutions supported the painter, but also public bodies offered Varela some support and jobs that contributed to strengthening the artist's recognition in the society of that time. However, we should not forget that it was generally thought that Varela rarely relied on economic aid from the public sector as occasionally, his grant applications to continue with his studies in Sorolla's workshop were rejected. Nevertheless, this situation changed throughout the 30's.

In 1929, the Alicante Provincial Council decided to fund Emilio Varela's education with 2000 pesetas and, according to the corporation's minutes book of that year, the painter began to receive the aforesaid economic aid in 1930. Despite of the fact that the amount designated was much smaller than the one received from other Spanish Provincial Councils, Varela was given this funding on an ongoing basis until 1934 and, since 1931, he managed to set up his painting studio in one of the towers of the new building that the provincial government ordered to the architect Juan Vidal Ramos (Castells, 2011).

In exchange for the annual economic aid he was given and being able to use the premises of the Provincial Palace, Varela gave different works to the corporation year after year. They were mainly landscapes of the province and he was able to prove all his progress thanks to his grant, and, thus, contributing to increasing the institution's artistic funds (Castells, 2011).

pidió hasta 1934 y, desde 1931, pudo establecer su estudio de pintura en una de las dos torres del nuevo edificio que el gobierno provincial había encargado al arquitecto Juan Vidal Ramos (Castells, 2011).

A cambio de la dotación económica anual percibida y de poder utilizar las dependencias del Palacio Provincial, Varela entregó año a año distintas obras a la corporación -fundamentalmente paisajes de la provincia- que fuesen demostrativas de los progresos alcanzados gracias a la beca y que contribuyesen a aumentar los fondos artísticos de la institución (Castells, 2011).

También el Ayuntamiento solicitó a Varela su participación en proyectos municipales, pues el pintor formó parte del comité que se encargó de votar los proyectos para la construcción de una fuente para la plaza de la Independencia -hoy de los Luceros- en 1930 y del jurado de los carteles de las Hogueras de San Juan en 1935 (Sánchez, 2019). Sin embargo, quizás la aspiración más importante del Consistorio para la que se contactó con el pintor fue la creación de una galería permanente de artistas alicantinos en 1930. Este encargo fue recibido por varios creadores de la provincia y, aunque no se llevase a cabo, es ilustrativo del interés del consistorio no sólo por la obra de Varela, sino por el ambiente cultural que se había gestado en Alicante desde, al menos, 1894 (Sánchez, 2019).

Nuevas hipótesis sobre el escaso reconocimiento de Varela fuera de Alicante

Ahora que se ha efectuado una aproximación a la relación que el artista mantuvo con su entorno y con la sociedad del momento, resulta conveniente cuestionarse si las razones por las que Emilio Varela no es un pintor reconocido fuera de Alicante se deben únicamente a su carácter tan reservado.

Por supuesto, la timidez y los problemas emocionales del artista -que acudió a la consulta del psiquiatra Román Alberca entre 1935 y 1936- pudieron influir en su decisión de permanecer en su ciudad natal y no buscar fortuna en urbes de mayor tamaño que, posiblemente, le habrían reportado mayores beneficios con el devenir de los años. Sin embargo, la revisión de su figura sugiere que el pintor se estableció en Alicante no solo motivado por el anhelo de su tierra y sus seres queridos, sino también por la pujante vida cultural que se estaba desarrollando en la localidad desde mediados del siglo XIX (Sánchez, 2019).

Claramente, un estilo tan atrevido e innovador como el de Varela podría haber obtenido un mayor reconocimiento si se hubiese afincado en Madrid o Barcelona, ciudades que visitó en ocasiones y a las que remitió obras para participar en certámenes artísticos. Pero Varela se instaló en Alicante alentado por la admiración que hacia su figura profesaron las instituciones, por los lazos que estableció con otros artistas y por la clientela que le brindaron las buenas críticas recibidas por parte de la prensa local.

The City Council also asked Varela to participate in some municipal projects, as the painter was a member of the committee in charge then of voting on proposals to build a fountain for Independence Square -nowadays Luceros Square- in 1930 and member of the panel for the *Fogueres de Sant Joan* posters in 1935 (Sánchez, 2019). However, the biggest City Council aspiration for which the painter was contacted was the creation of a permanent gallery of artists from Alicante in 1930. This commission was received by different artists from the province, and, although it was not carried out, it proves the City Council's interest not only in Varela's work but also in the cultural environment created in Alicante since, at least, 1894 (Sánchez, 2019).

New hypotheses on the limited recognition of Varela beyond Alicante

Now we already have an approach on the connection the artist had with his surroundings and the society of that time, we can wonder if Emilio Valera's reserved character was the only reason why he is a not so renowned beyond Alicante.

Naturally, the artist's shyness and emotional problems -he went to a psychiatrist called Román Alberca between 1935 and 1936- might influence his decision to stay in his home town and not to try his luck in bigger cities that, possibly, would have offered better benefits for him over the years. However, his leading figure review suggests that the painter not only settled in Alicante due to his homesickness and his desire to be close to his loved ones but also because of the thriving cultural life being developed in the city since the mid-19th century (Sánchez, 2019).

Obviously, such a bold and innovative style like Varela's could have been more successful if he had lived in Madrid or Barcelona, cities he occasionally visited, and where he sent some pieces to participate in art competitions. However, Varela settled in Alicante because of the admiration the institutions there showed him, by his ties with other artists and by those clients he gained thanks to the good reviews he received from the local press.

With this in mind, we are not in a position to affirm that Varela stayed in his city only because of a series of misfortunes, such as a lack of funding, the uncertainty of being welcomed in other parts of Spain or his melancholic character. Apart from these reasons, that evidently must have influenced his decision, Varela was motivated by the idea of developing his artistic creation in a suitable environment and feeling an essential part of it.

Ante esta situación, no estamos en disposición de afirmar que Varela permaneciese en su ciudad debido únicamente a una serie de desdichas tales como la falta de fondos, la poca certeza de reconocimiento en otros lugares de España o su carácter melancólico. Al margen de estas razones, que obviamente debieron de influir en su decisión, Varela tenía la motivación de desarrollar su actividad artística en un ambiente propicio para ello, sintiéndose parte fundamental del mismo.

Siguiendo esta línea y siendo conocedores de que Emilio Varela obtuvo un gran reconocimiento en su ciudad natal por parte de los artistas, de las instituciones, la crítica y la clientela, es propicio preguntarse qué provocó que, con el paso de los años, su figura no haya sido valorada en prácticamente ningún estudio sobre la historia del arte español del primer tercio del siglo XX.

A través de este trabajo se sugiere la posibilidad de que Varela no haya sido considerado un pintor destacable del panorama nacional por el desconocimiento del entorno en el que desarrolló su carrera. Con esto, nos referimos a que generalmente se ha situado al pintor en atmósfera creativa provinciana, quizás en el afán de hacer destacar su figura sobre una realidad supuestamente a la cola de las tendencias artísticas del momento. Sin embargo, esta estrategia ha desviado la atención de los especialistas fuera de Alicante y, por lo tanto, lejos de la figura de sus pintores, Varela incluido.

De hecho, no solo la figura de este creador se ha visto perjudicada por la escasa consideración recibida por la ciudad. Otros muchos, como Vicente y Daniel Bañuls, Lorenzo Aguirre o Heliodoro Guillén, tampoco han sido considerados por los estudios de Historia del Arte a escala nacional porque decidieron permanecer en Alicante, alentados por el ambiente cultural que se había gestado en la urbe.

En este sentido, consideramos que pese a la utilidad de los trabajos que ensalzan la figura de un artista -en este caso Emilio Varela- de forma individualizada, es complicado poner de manifiesto su carácter genuino sin antes llamar la atención sobre el entorno en el que desarrolló su obra pictórica. Así pues, resulta conveniente aportar datos que contribuyan al estudio del ambiente artístico que se gestó en Alicante, haciendo ver que la ciudad se convirtió, desde finales del siglo XIX, en un interesante foco de intercambio cultural que atrajo no sólo a los artistas locales, sino también a los foráneos (Bonet, 2010; Sánchez, 2019). De este modo resulta más sencillo que, a través de los muchos trabajos de gran valor que se han escrito sobre Emilio Varela, el pintor destaque sobre su entorno y se pueda poner de manifiesto su carácter genuino.

In accordance with this approach and knowing that Emilio Varela received much recognition in his home town from artists, institutions, critics and clients, we wonder what caused for his leading figure to not have been assessed over the years in almost any research on the Spanish Art History of the first third of 20th century.

Through this study, we can observe a possibility that Varela was not considered a significant painter in Spain due to the unawareness of the environment where he developed his career. In this sense, we mean that the painter was usually placed in a provincial creative atmosphere, maybe because he wanted to stand out against the fact that it was lagging behind the art trends at that moment. Nevertheless, this strategy has diverted specialists' attention outside of Alicante and, therefore, far from its painters, including Varela.

In fact, the artist was not the only one affected by the poor consideration the city received. Many others, like Vicente and Daniel Bañuls, Lorenzo Aguirre, or Heliodoro Guillén, have not been considered by the national Art History studies because they decided to stay in Alicante, encouraged by the cultural environment that had been born in the city.

On this matter, we consider that despite the use of those works that individually praised an artist, in this case Emilio Varela, it is complex to show their genuine character without taking into account the environment where they developed their pictorial work. Therefore, data contributing to the research on the artistic environment that was born in Alicante should be provided, proving that the city became an interesting cultural exchange centre from the end of the 19th century, which attracted not only local artists but also foreign ones (Bonet, 2010; Sánchez, 2019). Thus, it is easier that, through that high number of great value studies conducted on Emilio Varela, the painter stands out among others around him, making it possible to highlight his genuine character.

Alicante, an ideal environment to become an established artist

Alicante stopped being considered a stronghold in 1858 when the demolition of the city walls began as ordered by Royal Decree of Isabella II. This fact enabled the city to start growing and expanding and, at the same time, made it lose that military representativeness in the port area that it had held for so many years. From then on, a series of alterations in the city's maritime façade were promoted, allowing members of the middle class to move their place of residence

Alicante, un entorno idóneo para consagrarse como artista

Alicante había dejado de ser considerada plaza fuerte en 1858 cuando, por Real Decreto de Isabel II, comenzó el derribo de las murallas. Esto facilitó que la ciudad comenzase a crecer y a expandirse y, a su vez, provocó que la zona portuaria perdiese la representatividad militar que durante tantos años había ostentado. A partir de entonces, se promovieron una serie de reformas en la fachada marítima de la ciudad, permitiendo que la burguesía trasladase sus residencias a las áreas cercanas al malecón, donde también se inauguraron las sedes de diferentes instituciones culturales y empresas destinadas al ocio que fomentaron el desarrollo de las Bellas Artes en la ciudad (Guardiola, 1895, Sánchez, 2016).

En 1881 ya se había construido el Casino en los alrededores de los muelles, mientras que en 1911 se inauguró el nuevo edificio del Real Club de Regatas, que hasta 1909 había tenido su sede en una pequeña caseta a modo de palafito. Del mismo modo, los balnearios de la playa del Postiguet vivieron sus años dorados con el cambio de siglo. El mobiliario urbano también comenzó a dar muestras de una paulatina renovación en consonancia con los estilos artísticos del momento y las distintas zonas de recreo se engalanaron con esculturas. Por último, el Ateneo, que había sido fundado en 1839, trasladó sus distintas sedes a los alrededores del paseo de los Mártires y la calle San Fernando entre los años 1885 y 1937 (Sánchez, 2019; Sánchez, 2021).

Conscientes de las transformaciones que estaba experimentando Alicante, muchos creadores optaron por trasladarse a la ciudad desde poblaciones cercanas, como Lorenzo Casanova y Lorenzo Pericás desde Alcoy, o permanecer en ella desde la infancia, como Heliodoro Guillén o el propio Emilio Varela. El número de pintores y escultores aumentó notablemente en la ciudad y esto permitió que se pudiesen organizar exposiciones y certámenes de pintura que diesen a conocer la obra de estos artistas y de algunos provenientes de otras provincias. Quizás el ejemplo más notable fuese la Magna Exposición Provincial de 1894, a la que asistieron maestros tan notables como Joaquín Sorolla o Ignacio Pinazo, aunque también es destacable la celebrada en 1903 que, aparte de Bellas Artes, tuvo distintas secciones dedicadas a las industrias alicantinas.

Ante un panorama tan favorable para la cultura, no es de extrañar que Varela optase por establecerse en Alicante tras su vuelta de Madrid. Es cierto que, de haberse prolongado la duración de la beca que le permitió estudiar con Joaquín Sorolla, el pintor alicantino podría haber permanecido en la capital de España obteniendo la fama que actualmente para él se reclama. Pero ante la imposibilidad de seguir formándose junto al maestro valenciano, volver a su ciudad natal fue una opción acertada, pues allí logró el reconocimiento de una parte considerable de la ciudad, pudo formar parte de distin-

near the pier, where a number of cultural institutional headquarters were inaugurated, as well as some leisure businesses, which fostered the development of fine arts in the city (Guardiola, 1895, Sánchez; 2016).

In 1881, the Casino had already been built around the pier grounds, whereas in 1911 the new building of Real Club de Regatas was inaugurated, which had had its headquarters until 1909 in a small hut as it were a palafitte. Likewise, The Postiguet Beach Spas experienced their golden years with the turn of the century. The street furniture also started to be renewed gradually in line with the artistic styles of the time, and the different recreational areas were decorated with sculptures. Lastly, the Ateneo, which had been founded in 1839, moved its different seats to the Mártires promenade and to San Fernando Street between 1885 and 1937 (Sánchez, 2019; Sánchez; 2021).

Being aware of the transformations within Alicante, many artists chose to move to the city from the closest villages, such as Lorenzo Casanova and Lorenzo Pericás from Alcoy, or to stay in the city since their childhood, like Heliodoro Guillén or Emilio Varela himself. The number of painters and sculptors in the city increased considerably, and this made it possible to organize exhibitions and painting contests so that the work of these artists and some others coming from other provinces could be displayed. Perhaps the most significant example was the Magna Exposición Provincial of 1894. Remarkable masters attended the exhibition, such as Joaquín Sorolla or Ignacio Pinazo, although it is also noteworthy that the exhibition held in 1903 had different sections as well as fine arts dedicated to the industry of Alicante.

With such an optimistic scene for culture, it is not surprising that Varela opted to settle in Alicante after returning from Madrid. The truth is that if the scholarship that allowed him to study with Joaquin Sorolla would have been extended, he would have been able to stay in the capital of Spain, receiving the recognition that nowadays is being demanded for him. However, it was not possible to continue studying with the Valencian master, therefore returning to his home town was a right choice, as there he achieved a good reputation in a considerable part of the city, he could collaborate in different art projects and Ateneo was a good place for him to make his work public.

Varela was aware of the fact that the city was changing and that there was not just a group of artists and writers able to boost its cultural life but also there were many intellectuals of the time who went to Alicante to enrich themselves with its renewed



Figura 4. *Balnearios*, Emilio Varela, Fundación Caja Mediterráneo-Cesión Familia Ríos Vila



Figura 5. *Explanada desde el Ateneo*, Emilio Varela, MUBAG

tos proyectos artísticos y encontró en el Ateneo un lugar desde el que dar a conocer su obra.

Varela fue consciente de que la ciudad estaba cambiando y de que en ella no solo había surgido un grupo de artistas y escritores capaces de dinamizar su vida cultural, sino que también muchos intelectuales del momento se acercaban a Alicante para enriquecerse de un ambiente renovado y volcado en la creación. Por citar algunos ejemplos únicamente pertenecientes al campo de las Bellas Artes, cabría destacar a Joaquín Sorolla, Benjamín Palencia, Ramón Gaya, Daniel Vázquez Díaz o José López Mezquita (Bonet, 2010; Sánchez, 2019).

La evolución de Alicante de ciudad de provincias a pequeña urbe cultural no fue un hecho que pasara desapercibido para Emilio Varela que, al mismo tiempo que se sentía partícipe de esta transformación, dejó constancia de ella en sus paisajes urbanos como *Calle San Fernando*, *Plaza de Gabriel Miró*, las series sobre los balnearios del Postiguet o las visiones de la Explanada con las que captó el ambiente de la capital de la provincia (Sánchez, 2021) (Figuras 4 y 5).

De este modo, salta a la vista que las motivaciones que impulsaron a Varela a quedarse en su localidad natal fueron muy dispares. Entre ellas influyó notablemente su carácter tímido, pero el modo en el que

environment focused on creation. We could name some examples belonging just to the fine arts, such as Joaquín Sorolla, Benjamín Palencia, Ramón Gaya, Daniel Vázquez Díaz or José López Mezquita (Bonet, 2010; Sánchez, 2019).

The evolution of Alicante from a provincial town to a small cultural city was a fact that Emilio Varela was conscious of. He felt part of this transformation and left proof of it on his urban landscapes such as *Calle San Fernando* (San Fernando Street), *Plaza de Gabriel Miró* (Gabriel Miró Square), the collection related to Postiguet Spas or Explanada visions, where he captured the capital of the province environment (Sánchez, 2021) (Figures 4 and 5).

Accordingly, it is clear to see that Varela was motivated to stay in his home town for very different reasons. Among them, his reserved personality considerably influenced his decision, but the way the painter understood his surroundings was also a key factor to stay in Alicante. We should not forget that Emilio Varela was not the only artist who decided to settle in the capital of the province convinced by the radical transformation the city was undergoing. In this sense, Varela's transcendence does not lie just in his originality as an artist,

el pintor entendía su entorno también propició que permaneciese en Alicante. Recordemos que Emilio Varela no fue el único artista que decidió establecerse en la capital de la provincia convencido de que esta estaba experimentando un cambio radical y de que los pintores, escultores y arquitectos debían ser partícipes de él. En este sentido, la trascendencia de Varela no solo reside en su originalidad como artista en comparación con otros grandes creadores españoles de su época, sino también en cómo se convirtió en un agente de cambio para su ciudad.

Varela fue importante por cómo se desarrolló en un entorno que pasaba de ser provinciano a moderno, por la manera en que se adaptó a las posibilidades que ofrecía una ciudad en auge como Alicante, porque hizo de su pintura el testigo perfecto de estas transformaciones y porque al mismo tiempo la utilizó como herramienta para modernizar el panorama cultural local.

Bibliografía

- AA.VV. (1979). *Emilio Varela. Centenario*. (Celebrada en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia entre noviembre y diciembre de 1987). Alicante: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
- BAUZÁ, J. (1979). *Varela y su entorno (datos para una biografía)*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.
- BAUZÁ, J. (2001). *Emilio Varela*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante.
- BONET, J. M. (1995). *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*. Madrid: Alianza Editorial.
- BONET, J. M. (2005). «Emilio Varela o la felicidad» en BONET, J. M.; LASTRES, E.; VARELA, S. *Miradas sobre Emilio Varela*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- BONET, J. M. (com.) (2010). *Alicante Moderno. 1900-1960*. (Celebrada en el Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante entre el 3 de junio y el 26 de septiembre de 2010). Alicante: Diputación de Alicante.
- CASTELLS, R. M^a (2010). «Emilio Varela 1887-1951. Notas para una bibliografía documental». En: CASTELLS, R. M^a; LASTRES, E. (com.). *Emilio Varela. Pintor universal. 1887-1951*. (Celebrada en la Lonja de Alicante entre el 1 de marzo y el 15 de mayo de 2010). Valencia: Generalitat Valenciana.
- CASTELLS, R. M^a (2011). «Historia documentada de una relación. Emilio Varela y la Diputación de Alicante» en CASTELLS, R. M^a; SÁNCHEZ, M. *Emilio Varela en la colección de Diputación de Alicante*. Alicante: Diputación de Alicante.
- ESPÍ, A. (1983). *Lorenzo Casanova y su "círculo" alicantino de pintores y escultores*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante.
- LASTRES, E. (2004). *La deuda. A propósito de la obra de Emilio Varela*. Alicante: Aguaclara.
- LASTRES, E. (2005). «Sobre Varela» en BONET, J. M.; LASTRES, E.; VARELA, S. *Miradas sobre Emilio Varela*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- MONZÓ, R. M^a (2010). «Los amigos de Varela» en CASTELLS, R. M^a; LASTRES, E. (com.). *Emilio Varela. Pintor universal. 1887-1951*. (Celebrada en la Lonja de Alicante entre el 1 de marzo y el 15 de mayo de 2010). Valencia: Generalitat Valenciana.
- SÁNCHEZ CAMARGO, M. (1963). *Alicante y su pintor. Emilio Varela*. Alicante: Publicaciones de la Caja de Ahorros del Sureste de España.
- SÁNCHEZ MONLLOR, M. (2011). «Emilio Varela. Hondo y silencioso» en CASTELLS, R. M^a; SÁNCHEZ, M. *Emilio Varela en la colección de Diputación de Alicante*. Alicante: Diputación de Alicante.
- SÁNCHEZ, P. (2016). «El puerto como espacio de representación y recreo de la burguesía de entre siglos: el caso de Alicante (1890-1925)» en AA.VV. *El Modernismo en el Arco Mediterráneo. Arquitectura, arte, cultura y sociedad*. Cartagena: Universidad Politécnica de Cartagena.
- SÁNCHEZ, P. (2019). *Arte y ciudad: Alicante 1894-1936*. Tesis doctoral. València: Universitat de València.
- SÁNCHEZ, P. (2021). *La ciudad pensada, la ciudad vivida, la ciudad representada. Impresiones y expresiones artísticas sobre las transformaciones urbanas y la ordenación del territorio en Alicante (1894-1939)*. València: Generalitat Valenciana.
- RAMOS, V. (1992). *Breve historia del Ateneo de Alicante*. Alicante: Ateneo científico, literario y artístico de Alicante.

if we compare him to other significant Spanish creators of his time, but also in how he became an agent of change for his city.

Varela was relevant because of the way he moved in a provincial environment that was becoming more modern as well as the way he adapted to all the possibilities offered by a flourishing city like Alicante. He was important because he turned his painting into a perfect witness of these transformations and at the same time he used it as a tool to update the local cultural scene.



Juan José López Vázquez, alcalde de Madrid (det.), 1831, José Aparicio, Ayuntamiento de Madrid



MEMORIA

El cuaderno *Memoria* se centra en recuperar a artistas del pasado relacionados con la ciudad de Alicante y presentes en la colección artística del MUBAG. El pintor José Aparicio Inglada (1770-1838) es una de estas figuras olvidadas y ahora rescatadas gracias a la exposición recientemente celebrada.

MEMORY

The *Memory* notebook focuses on recovering artists from the past related to the city of Alicante and included in the MUBAG art collection. The painter José Aparicio Inglada (1770-1838) is one of these forgotten figures who has now been recovered thanks to the recently held exhibition.



Figura 1. El pintor José Aparicio. 1770-1838, MUBAG, 2022, Imagen/Image: Juan Peiró

La exposición *El Pintor José Aparicio. 1770 – 1838* en el Museo de Bellas Artes de Alicante, MUBAG **The exhibition *Painter José Aparicio. 1770 – 1838* in the Fine Arts Museum of Alicante, MUBAG**

Pilar Tébar Martínez

Comisaria y Directora cultural del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
Curator and Cultural Director of the Juan Gil-Albert Culture Institute of Alicante

Introducción

Creo necesario comenzar este texto curatorial sobre la exposición del pintor alicantino José Aparicio agradeciendo la línea expositiva desarrollada por el Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana -a iniciativa de su director gerente, José Luis Pérez Pont- de recuperación de artistas del pasado. Mayoritariamente pintores o escultores que han sido olvidados, o que necesitan una actualización sobre las últimas investigaciones de su producción. Los tres directores de los museos de Bellas Artes de Alicante, Castellón y València son los que proponen y deciden qué artistas se van a rescatar. En concreto, esta exposición nace tras la propuesta de Jorge

Introduction

I believe it necessary to begin this curatorial text on the exhibition of José Aparicio, a painter from Alicante, by thanking the philosophy developed by the Consortium of Museums of the Valencian Community when preparing exhibitions—at the initiative of its managing director, José Luis Pérez Pont—to revalue artists from the past: the majority of them are painters or sculptors who have been forgotten, or deserve an update on the latest research focusing on their body of work. The three respective directors of the Fine Arts Museums of Alicante, Castellon, and Valencia propose and decide which artists will be rescued. This exhibition in particular was born following a proposal put

A. Soler Díaz, director del Museo de Bellas Artes de Alicante, MUBAG, de la Diputación de Alicante.

Mi vínculo con José Aparicio surge durante mis estudios de doctorado en la Universidad Autónoma de Madrid, cuando solicité, en 1989, una “Ayuda a la Investigación” de las convocatorias anuales del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, organismo autónomo de la Diputación de Alicante, que me fue concedida e hizo que comenzara una ardua y metódica tarea de investigación y documentación que, actualmente, en 2022, sigue abierta porque continúo tirando del hilo en diferentes direcciones. Hasta esa fecha solo se habían realizado estudios puntuales sobre algunas obras del pintor Aparicio y una monografía escrita por el profesor Adrián Espí Valdés (1978). Tuve la oportunidad de acceder a los principales archivos y bibliotecas donde se conservan los documentos sobre el período histórico y artístico de su época. Sin duda, José Aparicio ha marcado mi trayectoria investigadora, con varias localizaciones importantes relacionadas con su producción y considero que, con esta muestra, se ha permitido al público descubrir a un artista que prácticamente ha permanecido oculto puesto que es la primera exposición individual que se le dedica. De hecho, en Alicante es conocido por tener una calle en el centro de la ciudad, pero no por su producción pictórica, ni por su trayectoria profesional o personal.

José Aparicio Inglada, es el pintor más importante del Alicante de las primeras décadas del siglo XIX. Su obra puede encuadrarse dentro del estilo neoclásico. Es un artista que ha sido injustamente olvidado y denostado por vivir en uno de los períodos más convulsos de la Historia de España, época que durante muchos lustros ha permanecido enterrada, pero que no deja de ser parte de nuestro pasado. Actualmente se está recuperando y valorando este periodo artístico gracias a necesarias relecturas de los museos, como las nuevas salas dedicadas al siglo XIX en el Museo Nacional del Prado, que abren distintas vías de estudio e investigación en la etapa.

A través de la exposición se pretenden mostrar y transmitir los logros personales de un artista que nació en una provincia pequeña, en el último tercio del XVIII y que tras su paso por Valencia y Madrid, es pensionado para estudiar con David en un París posrevolucionario, epicentro político y cultural, en una época en la que Napoleón arrasa por Europa, llegando hasta Egipto y Siria. De hecho, Aparicio está en París el 3 de octubre de 1799 y Napoleón da el golpe de estado el 9 de noviembre de ese mismo año, el conocido 18 de Brumario. Continúa en París en 1804, año crucial puesto que el 18 de mayo de 1804, Napoleón es proclamado emperador por el Senado francés y el 2 de diciembre de 1804 fue consagrado emperador por el Papa Pío VII. Un día antes había contraído matrimonio religioso con Josefina, condición del Papa para acceder a coronarlo.

forward by Jorge A. Soler Díaz, director of the Fine Arts Museum of Alicante, MUBAG, of the Alicante Provincial Council.

My interest in José Aparicio arose during my PhD studies at the Autonomous University of Madrid in 1989 when I applied for a ‘Research Grant’ from the annual calls of the Juan Gil-Albert Culture Institute, an autonomous body within the Alicante Provincial Council. I was awarded said grant, which led me to an arduous and methodical task of research and documentation, still open in 2022 as I continue to pull the thread in different directions. To date, only specific studies on some works by Aparicio and a monograph by Professor Adrián Espí Valdés (1978) had been carried out. I had the opportunity to access the main archives and libraries where documents on his historical and artistic period are preserved. José Aparicio, together with several important locations related to his body of work, have undoubtedly influenced my research career. I believe that, with this exhibition, the public has been allowed to discover an artist who has practically remained hidden: this is the first individual exhibition ever dedicated to him. In fact, he is known in Alicante for having a street named after him in the city centre, but not for his pictorial body of work or his professional career or personal life.

José Aparicio Inglada is Alicante’s most important painter of the first decades of the 19th century. His work can be framed within the neoclassical style. He is an artist who has been unjustly forgotten and reviled for living in one of the most volatile periods in the history of Spain, a time that has remained buried for many decades yet is still part of our past. This artistic period is currently being recovered and revalued thanks to the necessary re-reading by museums, such as the new rooms dedicated to the 19th century in the Prado National Museum, which have opened up different avenues of study and research about the era.

This exhibition is the means to show and spread word of the personal achievements of an artist who was born in a small province in the last third of the 18th century and who, after stays in Valencia and Madrid, received a grant to study with Jacques-Louis David in a post-revolutionary Paris: a political and cultural epicentre, at a time when Napoleon was taking over Europe, reaching Egypt and Syria. In fact, Aparicio was in Paris on 3 October 1799, and Napoleon staged the coup on 9 November of that same year: the well-known 18 of Brumaire. Aparicio was still in Paris in 1804: a crucial year since, on 18 May, Napoleon was proclaimed emperor by the French Senate, and on 2 December, sanctified emperor by Pope Pius VII. The day before, he had entered into a religious marriage with Joséphine, the Pope’s condition to crown him.

Todos estos acontecimientos históricos los vivió Aparicio en primera persona y más, como alumno destacado de David, el pintor de Napoleón, lo que me hace imaginar que hasta pudiera haberlo visto o conocerlo. En 1805, el gobierno francés le concede una medalla de oro y un premio de 500 francos, lo que nos hace intuir su posicionamiento artístico. Una experiencia apasionante al alcance de muy pocos españoles y seguro que de ningún otro alicantino. Pero no fueron los únicos hitos que vivió fuera de nuestras fronteras, como iremos relatando. Durante su estancia en Roma, ciudad a la que se traslada en 1807, estuvo prisionero junto a otros compatriotas en el Castillo de Sant'Angelo por negarse a jurar fidelidad al rey intruso, José Bonaparte, hermano de Napoleón -paradojas de la vida-, pero también fue nombrado Académico de San Lucca de Roma. A su vuelta a España, en 1815, con 45 años de edad, una vez acabada la guerra de Independencia, alcanza los mayores honores y reconocimientos de su época tanto en el ámbito profesional al ser nombrado Pintor de Cámara de Fernando VII, como en el académico al progresar hasta Director Adjunto de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tuvo su estudio en la crujía del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro; y su obra llegó a estar tasada en valores superiores a *Las Lanzas* de Velázquez o a cuadros de Goya, pero nunca -hasta ahora- se le había dedicado una exposición. Por ejemplo, a la muerte de Fernando VII, la obra *El desembarco de Fernando VII* estaba valorado en 180.000 reales, mientras que *La familia de Carlos IV* de Goya no pasó de 80.000 reales.

El pintor Aparicio produce obra en los diferentes géneros de moda de su época como la Pintura de Historia -con cuadros en gran formato-, las alegorías, el retrato y también obra religiosa. Su estilo evoluciona desde sus inicios tardobarrocos, de moda aún en las academias españolas, al neoclasicismo más puro aprendido con David que emplea en sus obras parisinas. Durante su estancia en Roma, junto a Ingres, vemos como se relaja el trazo del dibujo y gana terreno el color. Los rojos dejan de ser avinagrados ganando en intensidad, así como los azules o los naranjas sin duda por su cercanía al pintor francés. Las últimas obras incorporadas a su catálogo están pintadas en Roma y su indudable calidad hace que aumente el atractivo de su legado pictórico. Allí también comparte estancia con otros españoles, como los pintores José de Madrazo y Agudo (Santander, 1781- Madrid, 1859) y Juan Antonio Ribera y Fernández (Madrid, 1779-1860), conocidos como el "Triunvirato clasicista" y los escultores José Álvarez Cubero (Priego de Córdoba, 1768-Madrid, 1827), Damià Campeny (Mataró, 1771-Barcelona, 1855) y Antonio Solà Llansas (Barcelona, 1780-Roma, 1861).

As an outstanding student of David, Napoleon's painter, Aparicio lived through all these historical events and more, which makes me believe that he could have even seen or known the emperor. In 1805, the French government awarded Aparicio a gold medal and a prize of 500 francs, which gives us an idea of his artistic position: an exciting experience, available to very few Spaniards and certainly not to any other painter from Alicante. But those were not the only milestones he reached outside our borders, as I will explain. During his stay in Rome, where he moved in 1807, he was imprisoned, along with compatriots, in Sant'Angelo Castle for refusing to swear allegiance to the intruding King, Joseph Bonaparte, paradoxically Napoleon's brother. Still, Aparicio was appointed a member of the National Academy of San Luca in Rome. Upon his return to Spain at the age of 45, once the War of Independence was over in 1815, he achieved the greatest honours and recognition of his time, both professionally by being named Chamber Painter of Ferdinand VII, and academically by progressing to Deputy Director of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando. He had his studio in the corridor of the Reinos Room in the Buen Retiro Palace; and his work came to be appraised at higher values than Velázquez's *Las Lanzas* (The Lances) or Goya's paintings, but never—until now—had an exhibition been dedicated to him. For example, when Ferdinand VII passed away, Aparicio's piece *El desembarco de Fernando VII* (The landing of Ferdinand VII) was valued at 180,000 reales, while Goya's *La familia de Carlos IV* (Charles IV of Spain and His Family) remained under 80,000 reales.

Aparicio produced art in the different fashionable genres of his time, such as large-format history painting, allegories, portraits, and religious work. His style evolved from its late-baroque beginnings, still fashionable in Spanish academies, to the purest Neoclassicism learned with David, which Aparicio used in his Parisian works. During his stay in Rome, together with Ingres, we see how the stroke of the drawing relaxes, and the colour gains ground. The reds lose their darkness, gaining in intensity, together with the blues or oranges, no doubt due to Aparicio's closeness to the French painter. The latest works added to his catalogue were painted in Rome, and their unquestionable quality increases the appeal of Aparicio's pictorial legacy. There, he also met with other Spaniards, such as the painters José de Madrazo y Agudo (Santander, 1781 – Madrid, 1859) and Juan Antonio Ribera y Fernández (Madrid, 1779 – 1860)—known as the 'Classicist Triumvirate'—and the sculptors José Álvarez Cubero (Priego de Córdoba, 1768 – Madrid, 1827), Damià Campeny (Mataró, 1771 – Barcelona, 1855), and Antonio Solà Llansas (Barcelona, 1780 – Rome, 1861).

A su vuelta a España utilizará en sus cuadros todo lo aprendido durante los dieciséis años en el extranjero. Sus composiciones serán de calidad desigual, pero lo que más va a poner en práctica en su nueva producción es la adulación y la exaltación de la monarquía, la propaganda del monarca absolutista y es que, en París, tuvo al principal maestro en este tipo de obras, David, pintor de la revolución y también de Napoleón.

En esta muestra partimos de una importante selección -gran parte inédita- de cuadros, dibujos, grabados, fotografías antiguas y documentos localizados fundamentalmente en grandes instituciones para descubrir las obras que integran su biografía artística y resaltar el contexto en el que se crearon. Las obras que pueden verse no son solo de Aparicio pues considero necesario mostrar el ambiente artístico y cultural que se vivía en España y la desigualdad existente entre una provincia periférica como Alicante, en la que comenzaba la reglamentación de la enseñanza en 1795, con la creación de la Escuela de Dibujo adscrita al Real Consulado Marítimo y Terrestre, donde solo se podían realizar los denominados estudios menores y la riqueza valenciana, con la fundación, en 1768, por Carlos III de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde se enseñaban las tres Nobles Artes o entre esta última y Madrid, centro impulsor de las artes del país, con la Real Academia de San Fernando, fundada en 1752 y objetivo de cualquier artista por la posibilidad que les ofrece del triunfo en la corte.

La exposición (Figura 1) se articula en torno a las diferentes etapas de la vida del pintor. Comienza por su periodo de formación en España -Alicante, Valencia y Madrid-; continúa con su etapa de pensionado en París y Roma y termina con su vuelta a España, con su reconocimiento como pintor de cámara -y maestro de algunos infantes- y su carrera en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, el centro desde el que se "dicta" el gusto de la época. Este último periodo se divide en dos apartados: la glorificación de la monarquía y retratista de una época, hilvanando así su triunfo personal y profesional. Se contextualiza cada una de ellas con vitrinas en las que pueden verse una serie de cartas, prensa y documentos que ayudan a conocer mejor al pintor, así como con una selección de fotografías de obras que por diversas circunstancias, no han podido estar físicamente en la exposición, pero que, de una manera u otra, deben estar, como la imagen que acompaña estas líneas, pintada durante su estancia en Roma y que recoge el mensaje moralizante inspirado en las enseñanzas de David: «*De un corazón débil o impuro no nacerán jamás grandes y generosos pensamientos*».

La exposición itineraria entre los tres museos de bellas artes de las tres provincias de la Comunitat Valenciana entre marzo de 2022 y febrero de 2023,

Upon his return to Spain, Aparicio would use in his paintings everything he had learned during his sixteen years abroad. His composition would be of unmatched quality, but what he was going to put in practice the most in his new body of work was the adulation and exaltation of the monarchy, the propaganda of the absolutist monarch. In Paris, he worked with the master of this type of work: David, the painter of the Revolution and also of Napoleon.

In this exhibition, we start from an important selection of paintings, drawings, engravings, old photographs, and documents—largely unpublished—located mainly in big institutions, to discover the works that make up Aparicio's artistic biography and highlight the context in which they were created. The works that can be seen are not only by Aparicio however. I consider it necessary to show Spain's artistic and cultural environment at the time, and the inequality that existed between a peripheral province such as Alicante (whose regulation of artistic education began in 1795 with the creation of the School of Drawing attached to the Royal Consulate of the Sea and Land, where only the so-called minor studies could be carried out) and Valencia's wealth (a city in which Charles III founded the Royal Academy of Fine Arts of San Carlos in 1768, where the three Noble Arts were taught); or even between the latter and Madrid, the driving force behind the country's arts, with the Royal Academy of San Fernando, founded in 1752 and the goal of any artist due to the possibility of triumph at Court that it offered.

The exhibition (Figure 1) is organised around the different stages of the painter's life. It begins with his training period in Spain: Alicante, Valencia and Madrid; continues with his stay as a boarder in Paris and Rome; and ends with his return to Spain, with his recognition as a court painter—and teacher of some princes—and his career at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando in Madrid, the centre that 'dictated' the taste of the time. This last period is divided into two sections: the glorification of the monarchy, and the portraitist of an era, thus outlining his personal and professional triumph. Each of them is contextualised with showcases in which a series of letters, press clippings, and documents can be seen to better understand the painter. We have added a selection of photographs as well of works that, due to various circumstances, we have not been able to show physically in the exhibition, but that, in one way or another, must have been, like the image that accompanies these lines, painted during his stay in Rome and collecting the moralising message inspired by David's teachings: '*from a weak or impure heart great and generous thoughts will never be born.*'

The exhibition will travel between the three fine arts museums of the provinces of the Valencian Community between March 2022 and February 2023,

lo que hace que algunas obras no se muestren en todas las sedes por cuestiones de conservación, por lo que se ha realizado la adaptación del discurso expositivo para cada sala. En este texto haremos especial hincapié al ambiente artístico en su ciudad natal y a la relación de Aparicio con el Consulado del Mar. Es necesario subrayar la especial colaboración del Museo Nacional del Prado junto a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, el Museo de Bellas Artes de Alicante, MUBAG, de la Diputación de Alicante, el Museo Nacional del Romanticismo, el Museo Lázaro Galdiano, el Museo de Historia del Ayuntamiento de Madrid, el Museo Diocesano de Sigüenza y el IES Jorge Juan de Alicante, instituciones a las que agradecemos que hayan hecho posible esta muestra organizada por el Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, así como a las dos colecciones particulares alicantinas que han querido estar presentes en esta muestra única.

Y no quiero finalizar esta introducción sin hacer referencia a que, con el presupuesto de la exposición, se ha realizado limpieza y restauración de algunas de las obras expuestas, contribuyendo así a la conservación de obras que forman parte del legado pictórico de José Aparicio Inglada.

José Aparicio Inglada

Nace en Alicante, el 14 de diciembre de mil setecientos setenta, fecha avalada por la *fe de bautismo*:

«Su padre se llamaba Vicente y su madre Mariana... Era el penúltimo de ocho hermanos siendo los otros: María Magdalena, Juan Bautista, Ana María, Vicente, María Manuela, Mariana y un segundo Juan Bautista».

Pronto queda huérfano de madre y el padre, viudo y con ocho hijos, contrae nuevas nupcias en 1778 con Salvadora Nomdedeu, enlace este del que nacerán de 1780 a 1791 siete nuevos vástagos.

En este texto vamos a centrarnos en la etapa inicial, la que tiene vinculación con Alicante, aunque veremos brevemente el resto de etapas en las que se divide la exposición.

Periodo de formación en Alicante

El primer apartado de la exposición es el dedicado a su periodo de formación en Alicante, su ciudad natal, y en la que comenzaría su aprendizaje casi con seguridad en el taller de los Espinosa y, posteriormente, con José Luciano García. Aparicio ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1789, por lo que solo volvería a Alicante durante periodos vacacionales. Precisamente, en 1790, José

which means that some of the works are not shown in all the venues for conservation reasons, so the expository text for each room has been adapted accordingly. In this text, we will emphasise the artistic environment in Aparicio's hometown and his relationship with the Consulate of the Sea. We must emphasise on the special collaboration between the Prado National Museum and the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando in Madrid, the Royal Academy of Fine Arts of San Carlos, the Fine Arts Museum of Alicante (MUBAG), the Alicante Provincial Council, the National Museum of Romanticism, the Lázaro Galdiano Museum, the Madrid City Council History Museum, the Sigüenza Diocesan Museum, and the Jorge Juan Secondary School in Alicante. We thank those institutions for making this exhibition possible, organised by the Consortium of Museums of the Valencian Community, and the two private collections from Alicante that have volunteered to be present in this unique exhibition.

I do not want to end this introduction without referring to the fact that, utilising the budget for the exhibition, some of the works on display have been cleaned and restored, thus contributing to the conservation of works that are part of José Aparicio Inglada's pictorial legacy.

José Aparicio Inglada

He was born in Alicante on 14 December 1770, a date corroborated by his baptism certificate:

'His father was called Vicente, and his mother Mariana... He was the second to last of eight brothers, the others being: María Magdalena, Juan Bautista, Ana María, Vicente, María Manuela, Mariana, and a second Juan Bautista!'

He soon lost his mother; his father, a widower with eight children, remarried to Salvadora Nomdedeu in 1778, a marriage from which seven more children would be born between 1780 and 1791.

In this text, we will focus on the initial stage of Aparicio's life, the one linked to Alicante, although we will briefly see the rest of the stages into which the exhibition is divided.

Training period in Alicante

The exhibition's first section is dedicated to his training period in Alicante, his hometown; his apprenticeship began almost certainly in the Espinosa workshop and, later, continued with José Luciano García. Aparicio entered the Royal Academy of Fine Arts of San Carlos in 1789, so he would only return to Alicante on vacation periods. In 1790, it was precisely José Luciano García—a former student at San Fernando—who requested

Luciano García, que había sido alumno de San Fernando, solicita permiso para abrir una escuela de pintura y dibujo, que será el probable germen de la Escuela de Dibujo, adscrita al Consulado Marítimo y Terrestre de Alicante y Pueblos del Obispado de Orihuela, que abrió en 1795 y estuvo dirigida en su origen brevemente por el mencionado José Luciano García y, posteriormente, por el pintor Vicente Suárez Ordóñez. Esta escuela instaurará el gusto neoclásico en Alicante y servirá de motor cultural en la ciudad. Como hemos mencionado, José Aparicio ya es alumno de San Carlos cuando se abre en Alicante la Escuela de Dibujo adscrita al Consulado del Mar, por lo que no es alumno de la institución durante el curso escolar, aunque prueba de su relación con Vicente Suárez son las dos cartas que se muestran en vitrina fechadas en Alicante en 1797. Una es de Vicente Suárez y la otra, de José Aparicio. Las dos tienen idéntico destinatario, Bernardo de Iriarte.

Transcribimos la carta fechada en Alicante el 27 de mayo de 1797 y localizada en los Archivos de San Fernando, Vicente Suárez se dirige a Bernardo de Iriarte, Viceprotector de la Academia de BB.AA de San Fernando, y expone:

«Dn. Josep Aparicio, a quién esa Rl. Academia adjudicó ultimamente el premio de una Medalla de Oro, me ha llenado de admiración al verle tan rápidamente adelantado.

En esta mi Academia de esta Rl. Consulado, y a presencia mía, ha pintado un Retrato de un Estrangero, al estilo Vandichesino, bien impastado de colores y de un franco pincel, mostrando en ella la Verdad, la imaginación, la invención, la degradación, y perspectiva en sus racurcidos [sic] y accesorios complicados.

De suerte que miro en este joven una disposición bellísima para llegar en la pintura a un alto grado de perfección. Con esta mira, deseando proporcionarle medios, porque de suyos no los tiene, he hablado a los Caballeros, que componen este Consulado, para que le faciliten una pensión con que pueda continuar sus estudios; y ojalá pudiese pasar y permanecer en Roma y París por algún tiempo, donde adquirirá mayores conocimientos, y se perfeccionaría sobre los Originales antiguos. Con efecto así lo han tenido a bien resolver; y por el correo del día 30 se remite a su Magd. por medio de su Ministro de Yndias para que se digne aprobarlo».

En esta carta de recomendación para que le den a Aparicio la beca de pensionado se muestra su relación directa con esa Escuela de Dibujo y con su director, Vicente Suárez, pues, a instancias suyas, los Caballeros del Consulado del Mar solicitan al rey que le concedan la pensión.

permission to open a school of painting and drawing. It would probably be the origin of the School of Drawing, affiliated with to the Royal Consulate of the Sea and Land of Alicante and Towns of the Bishopric of Orihuela, which opened in 1795. It was originally briefly directed by the aforementioned José Luciano García and later by the painter Vicente Suárez Ordóñez. This school would establish a neoclassical taste in Alicante and serve as a cultural engine in the city. As we have mentioned, José Aparicio was already a student of San Carlos when the School of Drawing affiliated with the Consulate of the Sea opened in Alicante, so he was not a student of the institution during the school year. However, the two letters displayed, dated back to Alicante in 1797, prove his relationship with Vicente Suárez. One is from Vicente Suárez himself, and the other from José Aparicio. Both have the same addressee, Bernardo de Iriarte.

We transcribe here the letter dated back to Alicante on 27 May 1797, and located in the San Fernando Archives. Vicente Suárez addresses Bernardo de Iriarte, Vice Protector of the Academy of Fine Arts of San Fernando, and states:

'Mr José Aparicio, to whom this Royal Academy recently awarded a Gold Medal, has impressed me with his quick progress.

In this Academy of mine, of the Royal Consulate, and in my presence, he has painted a Retrato de un Estrangero (Portrait of a Foreigner), in the Vandichesino style, well filled with colours and with a frank brush, showing in it the Truth, the imagination, the invention, the degradation, and the perspective in his canvas and complicated accessories.

Fortunately, I see in this young man a beautiful disposition to reach a high degree of perfection in painting. With this in mind, wishing to provide him with means, because he does not have them, I have spoken to the sirs who make up this Consulate so that they provide him with a grant with which he can continue his studies; and would that he might visit and remain in Rome and Paris for some time, where he would acquire greater knowledge, and he would perfect himself on the ancient Originals. They have indeed seen fit to grant it, and by the letter of the 30th, this is sent to his Highness through his Minister of Indies so that he deigns to approve it!

In this letter of recommendation for Aparicio to be awarded a boarder grant, we can see demonstrated his direct relationship with the School of Drawing and its director, Vicente Suárez. At his request, the sirs of the Consulate of the Sea asked the King to give him the grant.

En torno a 2012, y mientras preparaba un proyecto expositivo con la excelente colección bibliográfica en el IES Jorge Juan, localicé entre sus ricos fondos provenientes -entre otros- de los conventos desamortizados, unas carpetas con unos 300 dibujos y grabados antiguos, que vinculé con la desaparecida Escuela de Dibujo del Consulado del Mar integrada en el primer Instituto de Segunda Enseñanza de Alicante, que había iniciado su andadura en agosto de 1845. Por esos años, la cátedra de dibujo del Consulado del Mar pasó a depender del Instituto. Ubicado inicialmente en el caserón conocido como de “La Asegurada”, en la calle Villavieja. Es el edificio civil más antiguo que se conserva en la ciudad, construido en 1685 y que anteriormente había tenido otros usos como almacén de grano municipal o prisión durante la Guerra de la Independencia. En estas dependencias municipales estuvo el Instituto hasta que, en 1893, se trasladó a un remodelado caserón de la calle Ramales, hoy Reyes Católicos, antiguo almacén de vinos. En 1953 se inaugura el actual edificio, realizado por el arquitecto Juan Vidal Ramos, situado en el Monte Tossal, que es el actual Instituto de Enseñanza Secundaria Jorge Juan.

Estamos hablando de una colección única de dibujos de alumnos y grabados franceses e italianos que circulaban por las escuelas y academias de la época para que los estudiantes se ejercitasen en el dibujo y que, con excelente criterio, fue atesorada por los sucesivos profesores de dibujo de la institución durante más de dos siglos, hasta llegar a nuestros días. Fue precisamente un dibujo de un *Niño Jesús pasionario* -que acompaña estas líneas (Figura 2)- fechado en el ángulo inferior izquierdo, 1796 y firmado al dorso, *Aparicio fecit de modelo*, el que me puso sobre la pista y me permitió estudiar y catalogar la colección como la muestra de trabajos de alumnos de la Escuela de Dibujo del Consulado del Mar que, al desaparecer el centro de enseñanza, pasaron al Instituto de Segunda Enseñanza y, de este, al Jorge Juan. En esa colección se encuentran dibujos de numerosos aprendices, de Vicente Suárez y de otro de los grandes pintores del XIX alicantino, Vicente Rodes Aries, algunos de los cuales pueden verse también en la exposición. Cabe pensar que un joven Aparicio pasara temporadas en Alicante y acudiera con frecuencia a la Escuela de Dibujo del Consulado, a practicar con uno de sus maestros, el navarro Vicente Suárez.

En este primer apartado de la exposición de formación en su tierra natal, se pueden ver también, otras obras de Aparicio, como una *Virgen con un niño*, de colección particular -que es la primera vez que se muestra públicamente- y dos de los cuadros que estaban en el edificio del desaparecido Consulado Marítimo y Terrestre de Alicante, *Judit con la cabeza de Holofernes* y

Around 2012, while I was preparing an exhibition project based on the excellent bibliographical collection at the Jorge Juan Secondary School, I located among its rich collections from—among others—the expropriated convents, folders with some 300 old drawings and prints. I linked these with the defunct School of Drawing of the Consulate of the Sea integrated into the first Institute of Secondary Education of Alicante, which in turn began its journey in August 1845. During those years, the Chair of Drawing of the Consulate of the Sea came to depend on the Institute. It was initially located in the ‘La Asegurada’ mansion on Villavieja Street. It is the oldest civil building preserved in the city, built in 1685, and previously had been used as a municipal grain store, and a prison during the Peninsular War. The Secondary School was located in these municipal buildings until it was moved, in 1893, to a remodelled mansion on Ramales Street, today Reyes Católicos, an old wine warehouse. In 1953, the current building—designed by the architect Juan Vidal Ramos and located on Mount Tossal—was inaugurated, and is currently the Jorge Juan Secondary School.

We are talking about a unique collection of student drawings and French and Italian prints that circulated through the schools and academies of the time so that students could practice their drawing. Successive drawing teachers of the institution had the wisdom to treasure them for more than two centuries, until the present day. It was precisely a drawing of a *Niño Jesús pasionario* (Easter Child Jesus)—which accompanies these lines (Figure 2)—with the date in the lower left corner (1796) and signed on the back (*Aparicio fecit de modelo*), which put me on the right track and allowed me to study and catalogue the collection: the sample of works by students of the School of Drawing of the Consulate of the Sea which, when the teaching centre disappeared, were moved to the Secondary Education Institute, and from this to the Jorge Juan. In this collection, there are drawings by numerous apprentices; by Vicente Suárez and by another of the great painters of the 19th century in Alicante, Vicente Rodes Aries, some of which can also be seen in this exhibition. It is conceivable for a young Aparicio to spend time in Alicante and frequently go to the Consulate’s School of Drawing to practice with one of his teachers, Vicente Suárez, originally from Navarre.

In this first section of the exhibition about his training in his native land, other works by Aparicio can also be seen, such as a *Virgen con un niño* (Madonna with child), from a private collection—the first time it has been shown publicly—and two of the paintings that were in the building of the disappeared Consulate of the Sea and the Land of Alicante, *Judit con la cabeza de Holofernes* (Judith with the head of Holofernes) and *Retrato de dama*



Figura 2. *Niño Jesús pasionario*, 1796, José Aparicio, IES Jorge Juan, Alicante

Retrato de dama y, además, un *San José con el Niño*, catalogado como del círculo de José Aparicio. La muestra se ha completado en Alicante con otras obras realizadas por el que nuestro pintor consideró su primer maestro, el navarro Vicente Suárez Ordóñez. Entre ellas uno de los pocos paisajes de la época, una *Vista del puerto de Alicante* a finales del siglo XVIII.

(Portrait of a lady); in addition, a *San José con el Niño* (Saint Joseph with the Child), catalogued as belonging to the circle of José Aparicio. The exhibition has been completed in Alicante together with other works by Vicente Suárez Ordóñez, whom our painter considered his first master. Among them, one of the few landscapes of the time: a *Vista del puerto de Alicante* (View from the Alicante harbour) from the end of the 18th century.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia

En la Escuela de Dibujo de Alicante solo se podían realizar estudios menores, por lo que, para continuar avanzando, José Aparicio se traslada a Valencia, donde ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en enero de 1789, con dieciocho años de edad. Allí obtiene varios premios mensuales que nos dan idea de su rápida progresión en la enseñanza. En 1792 se presenta al premio de segunda clase del Concurso General de Pintura con el tema “de pensado”, para el que plantea la obra *Abigail contiene la indignación de David con un abundante presente*. En los premios denominados “de pensado”, la academia correspondiente proponía una temática y daba un plazo largo, generalmente de meses, para que el alumno buscara información sobre el tema, realizase bocetos previos de la composición y el colorido y pintara la obra definitiva. Por el contrario, el denominado el tema “de repente”, era una prueba rápida, con una técnica más ligera, como un dibujo. En esta ocasión, Aparicio participa con *Meleagro presenta la cabeza del jabalí a Atalanta*, en paradero desconocido. En los fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan dos dibujos, *Academia* y *Hermafrodita*.

En San Carlos va a encontrar un ambiente artístico de primer nivel, con los pintores Luis Antonio Planes y José Camarón al frente de la sección de Pintura y donde coincidió con Vicente López, que en 1789 gana el premio de primera clase con el lienzo *El rey Ezequías haciendo ostentación de sus riquezas*, por el que será pensionado a Madrid.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid

La rápida progresión del pintor Aparicio le lleva a Madrid, donde está matriculado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 16 de noviembre de 1793. En 1796, le conceden el premio primero de primera clase por el ejercicio “de pensado” que representa a *Godoy presentando la paz a Carlos IV*, obra que formó parte de la Colección Godoy. Este cuadro le servirá para ir pensionado, con una beca concedida por el rey Carlos IV dotada con 12.000 reales de vellón anuales y 6.000 de bolsa de viaje para formarse en París y posteriormente en Roma. Igualmente, se le premia un ejercicio “de repente” con el dibujo *La Degollación de San Juan Bautista*, con el que obtiene el premio primero de primera clase. De esta etapa de formación, se conserva también en San Fernando un *San Jerónimo penitente*. Por Reales Órdenes de Carlos IV de 21 y 23 de julio de 1799 son nombrados pensionados los escultores José Álvarez y Manuel Michel y el pintor José Aparicio para formarse primeramente en París y a continuación en Roma.

The Royal Academy of Fine Arts of San Carlos of Valencia

At the Alicante School of Drawing, only minor studies could be carried out, so to continue learning, José Aparicio moved to Valencia, where he entered the San Carlos Royal Academy of Fine Arts in January 1789 at the age of eighteen. He got several monthly awards, which gives us an idea of his rapid progression. In 1792 he submitted the work *Abigail contiene la indignación de David con un abundante presente* (Abigail contains David's outrage with a bountiful present) for the second-class prize of the General Painting Contest with the theme 'thought'. In the so-called 'thought' awards, the academy proposed a theme and gave a long deadline, usually months, for the student to seek information on the theme, make preliminary sketches of the composition and colour, and paint the final work. In contrast, the so-called 'spontaneous' theme was a quick test with a lighter technique, like a drawing. On this occasion, Aparicio participated with *Meleagro presenta la cabeza del jabalí a Atalanta* (Meleager presents the boar's head to Atalanta), whose whereabouts are unknown. Two drawings, *Academia* (Academy) and *Hermafrodita* (Hermaphroditus), are preserved in the Museum of Fine Arts collections in Valencia.

In San Carlos, he found a first-class artistic environment, with the painters Luis Antonio Planes and José Camarón at the head of the Painting section. There, he also met Vicente López, who in 1789 won the first-class prize with the canvas *El rey Ezequías haciendo ostentación de sus riquezas* (King Hezekiah flaunting his riches), for which he would be sent to Madrid on a grant.

The Royal Academy of Fine Arts of San Fernando of Madrid

Aparicio's rapid progression took him to Madrid, where he was enrolled in the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando on 16 November 1793. In 1796, he was awarded the first class first prize of for the 'thought' exercise for *Godoy presentando la paz a Carlos IV* (Godoy introducing peace to Charles IV), a work that formed part of the Godoy Collection. This painting would help him become a boarder, with a scholarship granted by King Charles IV, endowed with 12,000 reals of vellón per year, and 6,000 for a travel grant to train in Paris and later in Rome. Likewise, his 'spontaneous' exercise *La Degollación de San Juan Bautista* (The Decapitation of Saint John the Baptist) was rewarded with the first-class first prize. From this stage of training, a *San Jerónimo penitente* (Penitent Saint Jerome) is also preserved in San Fernando. By Royal Orders of Charles IV on 21 and 23 July 1799, the sculptors José Álvarez and Manuel Michel, and the painter José Aparicio were appointed boarders to train first in Paris and then in Rome.



Figura 3. *Atalía y Joas*, 1804, José Aparicio, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Aparicio pensionado en París y alumno de Jacques-Louis David

El 3 de octubre de 1799, el registro de la Escuela de Bellas Artes de París notifica que: «José Aparicio, de 30 años de edad habita en la rue Fromenteau, en casa del ciudadano Pajou, que es pensionado del Rey de España y alumno de David». A los tres primeros pensionados se les unirán José de Madrazo en 1801 y Juan Antonio Ribera en 1802. En el afamado estudio de David se formaron en los principios de Neoclasicismo y coincidieron con Ingres. Aparicio, y con él Madrazo y Ribera -el denominado “triumvirato clasicista”-, fueron fieles a los reyes es-

Aparicio, boarder in Paris and student of Jacques-Louis David

On 3 October 1799, the register of the School of Fine Arts in Paris reads: ‘José Aparicio, 30 years old, lives on Fromenteau Street, in the house of citizen Pajou, who is a boarder of the King of Spain and a student of David.’ José de Madrazo would join the first three boarders in 1801, and Juan Antonio Ribera in 1802. In David’s famous studio, they were trained in the Neoclassic principles, and met Ingres. Aparicio, Madrazo, and Ribera, the so-called ‘Classicist Triumvirate’, were faithful to the Spanish monarchs and moved to Rome when Charles

pañoles y se trasladarán a Roma cuando Carlos IV y M^a Luisa parten hacia el exilio. En París, expone en 1804, en el Salón de año XII la obra de *Atalía y Joas* (Figura 3) y un *Combate de guerreros (Horacios y Cuariacios)*, ambos en la Academia de San Fernando. En 1805 José Aparicio obtiene una medalla de oro del gobierno francés. En 1806, ejecuta *La Epidemia de España o La fiebre amarilla en Valencia*, en la Biblioteca de la Academia de Medicina, París.

Aparicio pensionado en Roma junto a Jean-Auguste-Dominique Ingres

Aparicio residirá en Roma entre 1807 y 1815, durante la invasión francesa de España y permanecerá en la pequeña Corte formada por Carlos IV y M^a Luisa, exiliados allí. Los llamados “Davidianos españoles” conocerán la fama en Roma y serán nombrados académicos de la Nacional de San Lucas de Roma. En esta etapa realizará, en 1811, el cuadro *Sócrates enseñando a un joven poeta*, en el Museo de Castres y la enorme obra *Rescate de Esclavos por Carlos III*, no localizada, pero que conocemos por el boceto del Museo del Prado y el grabado de Pinelli *Rescate de esclavos de Argel por orden de Carlos III*. Durante su estancia en Roma, y por influencia de Ingres, sobresale la gama de rojos que emplea en los *Retrato de la Baronesa Mayneaud de Pancemont*, de la Diputación de Alicante (Figura 4), y de *Ferdinando del Pozzo*, reciente incorporación del Museo del Prado. En la iglesia de la Santissima Trinità di Genzano de Roma se encuentra un enorme cuadro dedicado a *La Trinidad con las ánimas del purgatorio*, probablemente de 1814 y situado en un altar mayor.

La glorificación de la monarquía

Regresa a España en mayo de 1815 al finalizar la Guerra de la Independencia, con cuarenta y cinco años. Ese mismo año, el 23 de agosto de 1815, es nombrado Pintor de Cámara de S. M. Fernando VII. El 9 de noviembre de 1817 será nombrado Académico de Honor de San Fernando de Madrid, y el 31 de marzo de 1821, Teniente Director de Pintura. Aparicio se dedicará a pintar enormes obras propagandísticas y laudatorias en defensa de la monarquía española. En 1816 pinta *La Monarquía coronada por las Virtudes*, grisalla del Palacio Real. En 1818 realiza el cuadro más polémico de toda su producción, *El Hambre en Madrid*, cuadro propagandístico de enormes dimensiones, que es su obra más conocida y estudiada, grabada al aguafuerte por Calliano (Figura 5), y que dio lugar a numerosos poemas. En 1823 inicia el cuadro apoteósico de exaltación de la monarquía, *El Desembarco de Fernando VII*, desaparecido, conservándose una réplica menor

IV and Maria Luisa left in exile. In Paris, Aparicio exhibited in 1804, in the Salon of the year XII, *Atalía y Joas* (Athaliah and Joash) (Figure 3) and *Combate de guerreros (Horacios y Curiacios)* (Combat of warriors (Horatii and Curiatii)), both at the Academy of San Fernando. In 1805, José Aparicio obtained a gold medal from the French government. In 1806, he finished *La Epidemia de España o La fiebre amarilla en Valencia* (The Epidemic in Spain or Yellow Fever in Valencia) in the Library of the Academy of Medicine, Paris.

Aparicio, boarder in Rome with Jean-Auguste-Dominique Ingres

Aparicio resided in Rome between 1807 and 1815, during the French invasion of Spain, and would remain in the court formed by the exiled Charles IV and Maria Luisa. The so-called ‘Spanish Davidians’ would become famous in Rome and would be appointed academicians of the National Academy of San Luca. At this stage, in 1811, Aparicio finished the painting *Sócrates enseñando a un joven poeta* (Socrates teaching a young poet), in the Castres Museum, and the enormous work *Rescate de Esclavos por Carlos III* (Rescue of Slaves by Charles III), lost now, but which we know of from the sketch in the Prado Museum and Pinelli’s engraving *Rescate de esclavos de Argel por orden de Carlos III* (Rescue of slaves from Algiers by order of Charles III). During his stay in Rome, and due to the influence of Ingres, the range of reds that he used in the *Retrato de la Baronesa Mayneaud de Pancemont* (Portrait of Baroness Mayneaud de Pancemont), at the Alicante Provincial Council (Figure 4), and *Ferdinando del Pozzo*, a recent addition to the Prado Museum, is to be highlighted. In the church of the Santissima Trinità di Genzano in Rome, on a high altar, there is an enormous painting dedicated to *La Trinidad con las ánimas del purgatorio* (The Trinity with the souls of purgatory), probably from 1814.

The glorification of the monarchy

Aparicio returned to Spain in May 1815 at 45, at the end of the Peninsular War. That same year, on 23 August 1815, he was named Chamber Painter of HM Ferdinand VII. On 9 November 1817, he was appointed Honorary Academician of San Fernando in Madrid, and on 31 March 1821 Lieutenant-Director of Painting. Aparicio would dedicate himself to painting enormous propaganda and laudatory works in defence of the Spanish monarchy. In 1816, he painted *La Monarquía coronada por las Virtudes* (The Monarchy crowned by the Virtues), a grisaille of the Royal Palace. In 1818, he made the most controversial painting of his entire body of work, *El Hambre en Madrid* (Hunger in Madrid), a propaganda painting of enormous dimensions: his best-known and most studied work, etched by



Figura 4. Retrato de la baronesa Mayneaud de Pancemont, 1812, José Aparicio, MUBAG

en el Museo del Romanticismo, al igual que *Las Glorias de España*, obra que conocemos por el grabado de Pinelli, *La Batalla de San Marcial* o la de Bailén.

José Aparicio, retratista de una época

Su fama, como pintor real lo convierte en retratista de numerosos personajes de la época. Pinta el retrato de aparato de *la Reina de Etruria y sus hijos*, del Museo Nacional del Prado y por estas fechas también realiza una serie de retratos de militares que posteriormente pasaron a la Junta Iconográfica Nacional para la Galería de Españoles Ilustres que, actualmente, forman parte de los fondos del Museo Nacional del Prado. Al mismo tiempo, Aparicio continúa vinculado a la enseñanza en la Academia de BBAA de San Fernando y trabaja en varias obras para la nobleza y burguesía, exhibiendo obras en diferentes exposiciones. Tiene abierto estudio y era profesor de alumnos “venidos de todas las provincias” y, además, del Infante D. Francisco de Paula. El 22 de abril de 1834 obtiene la plaza de Director Adjunto de la Academia, alcanzando así el máximo reconocimiento como académico y como pintor.

Los datos del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, en el que está localizada su testamentaría, indican que muere el 10 de mayo de 1838, en su casa de la calle del Pez nº 12 de Madrid.



Figura 5. *El año del hambre de Madrid*, 1818, José Aparicio, Colección particular/Private collection, Alicante

Calliano (Figure 5), which gave rise to numerous poems. In 1823, he began the apotheotic painting of the exaltation of the monarchy, *El Desembarco de Fernando VII*, which disappeared (there is a smaller replica in the Museum of Romanticism), as well as *Las Glorias de España* (The Glories of Spain), a work that we know of from Pinelli's engraving, *La Batalla de San Marcial* (The Battle of San Marcial) or Bailén.

José Aparicio, portraitist of an era

His fame as a royal painter made him the portraitist of numerous persons of the time. He painted the portrait of *La Reina de Etruria y sus hijos* (The Queen of Etruria and her children) for the Prado National Museum. Around that time, he also made a series of military portraits that later passed to the National Iconographic Board for the Gallery of Illustrious Spaniards, and which are currently part of the archive of the Prado National Museum. At the same time, Aparicio continued to be linked to teaching at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando and worked on several paintings for the nobility and bourgeoisie, exhibiting works in different halls. He had an open studio and was a teacher of students ‘from all the provinces’ and, in addition, of Prince Francisco de Paula. On 22 April 1834, Aparicio obtained the position of Deputy Director of the Academy, thus achieving ultimate recognition as an academic and painter.

The information in the Historical Archive of Protocols of Madrid, where his will is located, indicates that he passed away on 10 May 1838 in his house on Pez Street 12 in Madrid.



Microcirugía textil, Laboratorio restauración/Textile Microsurgery, Restoration Laboratory, MUBAG, 2022

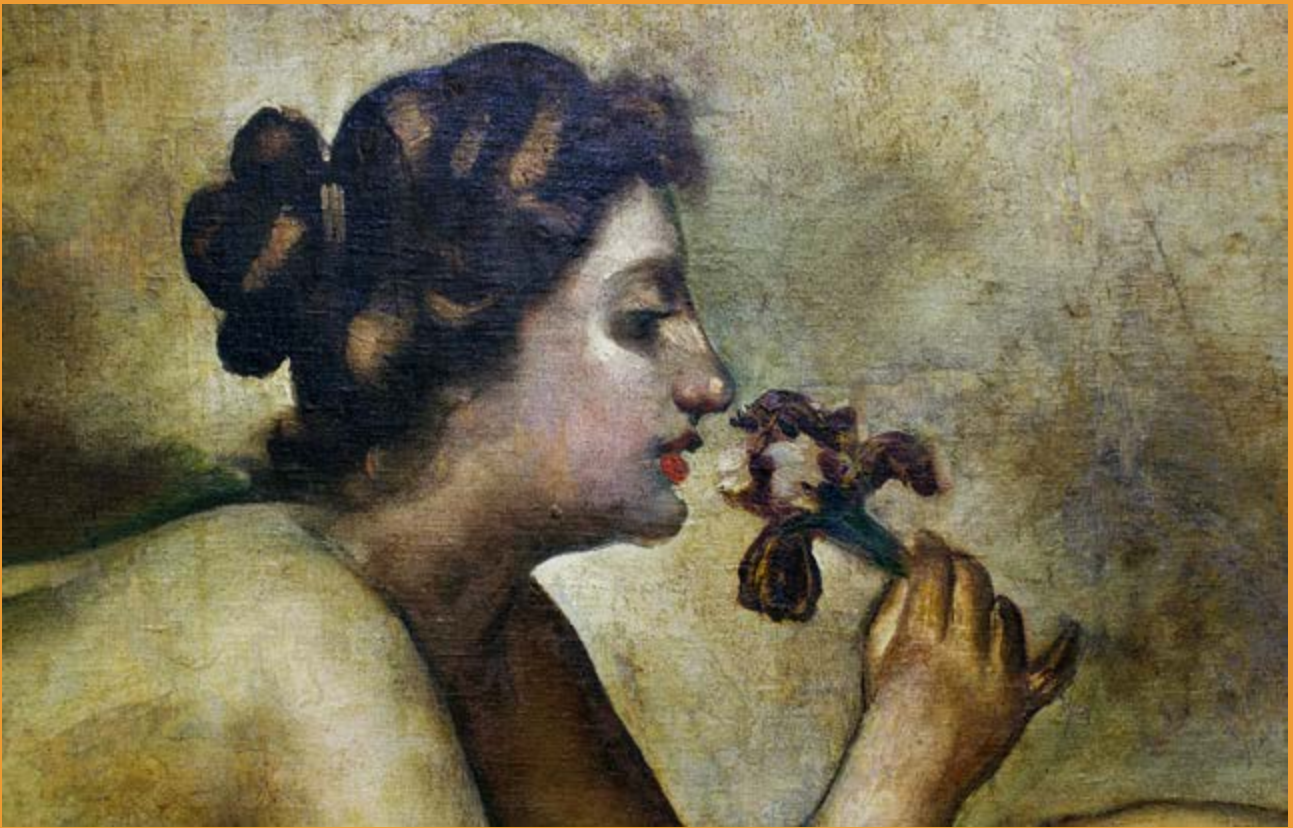


RESTAURACIÓN

A través de la restauración artística, los profesionales de esta materia, devuelven a una obra de arte su buen estado o detienen su deterioro. La función de este cuaderno será la de dar cuenta de las intervenciones de restauración y conservación llevadas a cabo en las obras presentes en la colección del museo.

RESTORATION

Through artistic restoration, professionals in this field restore a work of art to its good condition or stop its deterioration. The function of this notebook is to report on the restoration and conservation works carried out in the museum's collection.



Les Al·legories de Pericás i la seua restauració The Allegories of Pericás and its restoration

M^a José Gadea Capó
Museo de Bellas Artes de Alicante
Fine Arts Museum of Alicante

Amb l'arribada del Romanticisme durant el segon terç del segle XIX, es creen els primers casinos, és aleshores quan es va aprovar la denominació de Casino d'Alacant el 1851. Uns anys més tard, el 1881, el Casino adquireix el palau dels marquesos d'Escalambre i el 1905 l'edifici adjacent. L'arquitecte Juan Vidal Ramos va ser l'encarregat d'adaptar i atorgar-li una unitat al conjunt amb l'entrada principal per l'Esplanada. Hi és, aleshores, quan es decideix donar sumptuositat a la Sala Imperi i s'encarrega la decoració amb pintures als tres artistes més valorats del moment: Heliodoro Guillén, Vicente Bañuls i Lorenzo Pericás, deixebles del mestre Lorenzo Casanova.

Dues de les pintures que Lorenzo Pericás (Alcoi, 1868- Alacant, 1912) va realitzar per a decorar altres estances del Casino les va adquirir la Diputació d'Alacant el 2017. Es tracta de dues al·legories que representen els cicles temporals de la primavera i de l'estiu. En aquestes Pericás va idear, amb estètica modernista, una iconografia protagonitzada per figures femenines semblants a nimfes a gran escala, recolzades als núvols i acompanyades amb nens, ocells i les seues flors característiques.

With the arrival of Romanticism, in the second third of the 19th century, the first casinos were created in Spain. In 1851, the Casino of Alicante name was approved. Few years later in 1881, the Casino acquired the palace of the Marquises of Escalambre and in 1905 the adjoining building. The architect Juan Vidal Ramos was in charge of adapting and giving unity to the complex with the main entrance on the Esplanade. It was then that it was decided to give the Imperial Hall a sumptuous feel, and the decoration was entrusted to the three most highly valued artists of the time: Heliodoro Guillén, Vicente Bañuls, and Lorenzo Pericás, disciples of the master Lorenzo Casanova, who were commissioned to decorate it with paintings.

Two of the paintings that Lorenzo Pericás (Alcoi, 1868- Alicante, 1912) made to decorate other rooms of the Casino were acquired by the Council of Alicante in 2017. They are two allegories representing the seasonal cycles of spring and summer. In them, Pericás devised an iconography with a modernist aesthetic featuring large-scale nymph-like female figures, reclining among clouds, accompanied by children, birds, and their characteristic flowers.

Com a conseqüència del pas del temps i a l'ús de les sales del Casino, com a espai de reunió, el vernís de les pintures s'hi va oxidar i embrutar. Així com una restauració anterior, que les havia repintat per complet, velava la contemplació de les formes i del cromatisme original que els hi havia proporcionat l'autor.

El procés de restauració dut a terme per Mar Echegoyen, i supervisat per la restauradora del MUBAG, M^a Dolores Vilella, ha retornat a les al·legories l'esplendor del passat i la mirada de Lorenzo Pericàs, traduïda en belles notes de color, de pinzellada fresca i intenció d'arribar a l'ànima pintant del natural amb veracitat.

Due to the passing of time and the use of the Casino halls as a meeting space, the varnish on the paintings had become oxidised and smudged. Also, an earlier restoration, which had them completely repainted, obscured the contemplation of the forms and the original chromatism given by the artist.

The restoration process by Mar Echegoyen, and supervised by MUBAG restorer, M^a Dolores Vilella, has given the allegories back the splendour of the past and the gaze of Lorenzo Pericàs, translated into beautiful colour notes, fresh brushstrokes, and the intention of reaching the soul by painting from life with truthfulness.

PROCÉS DE RESTAURACIÓ

De juliol a novembre de 2021

RESTORATION PROCESS

From July to November 2021



Estat inicial: brutícia i vernís oxidat.

Initial condition: dirt and oxidised varnish.



L'aplicació de diferents mans de vernís es va fer en un desafortunat intent d'entonar i ocultar estucs fet de manera incorrecta.

The application of different coats of varnish was done in an unfortunate attempt to tone down and hide poorly done stuccoes.



Estudi amb llum ultraviolada per veure repintades.

Study with ultraviolet light to see repainting.



Procés de neteja on es veuen els estucs amb massilla blava

Cleaning process where the stuccoes can be seen with blue putty.



La massilla blava trobada sota les repintades i el vernís oxidat es va donar descuradament i cobria gran part de pel·lícula pictòrica, deixant faltes de preparació sense cobrir.

The blue putty found under the repainting and the oxidised varnish was carelessly applied and covered a large part of the pictorial film, leaving the lack of preparation uncovered.



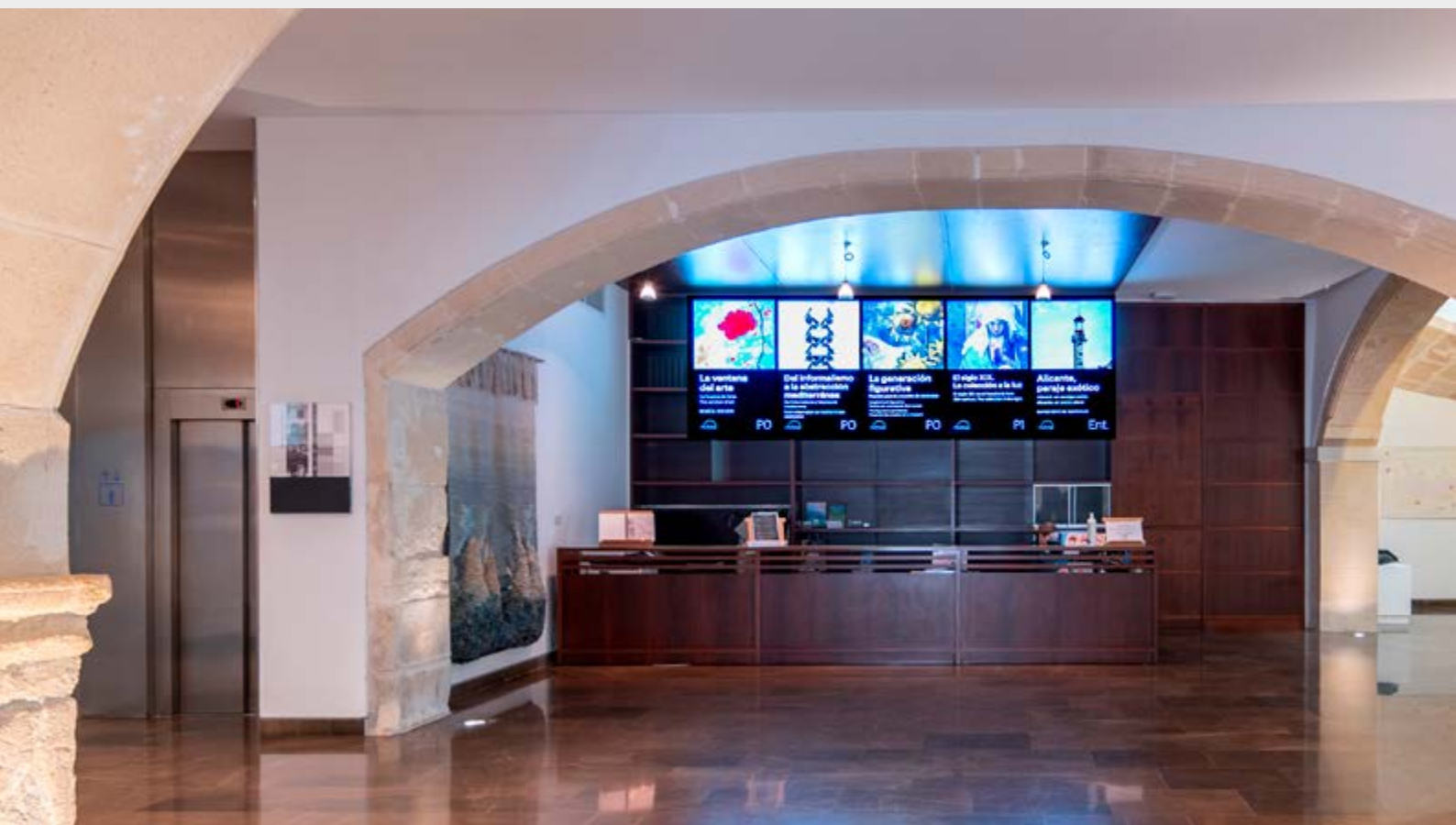
Reintegració cromàtica. La reintegració cromàtica es fa amb aquarel·la, tècnica reversible. Els colors s'apliquen a base de ratlles o punts.

The chromatic reintegration is done with watercolour, a reversible technique. The colours are applied using stripes or dots.



Finalment, s'envernissen les obres. El resultat recupera el color, el volum dels cossos, les pinzellades de les flors i ressalta el modelatge i la delicadesa de les anatomies, que es trobava cobert per les enfosquides repintades.

Finally, the works were varnished. The result recovers the colour, the volume of the bodies, the brushstrokes of the flowers and highlights the modelling and delicacy of the anatomies, which had been covered by the darkened repainting.



Recepción/Reception MUBAG, Rocamora Museografía, 2022



MEMORIA DE ACTIVIDADES
ACTIVITY REPORT
2022



María Gazabat Barbado
Museo de Bellas Artes de Alicante
Fine Arts Museum of Alicante

El primer número de esta revista, se presentaba a mediados de diciembre de 2021, coincidiendo con el veinte aniversario del museo. Desde entonces hasta la redacción de este texto en noviembre de 2022, se han realizado las actividades que a continuación se detallan. Entre las más importantes la inauguración, el 31 de marzo de 2022, de la nueva exposición permanente *El siglo XIX. La colección a la luz* y la puesta en marcha del servicio de visitas guiadas y actividades complementarias. Gracias a la reanudación de este servicio se han recuperado celebraciones como la de la *Noche en Blanco*, se han implantado nuevas campañas como *Verano en el MUBAG*, y se ha preparado un completo programa educativo para el curso escolar 2022/2023.

En relación a la programación expositiva se han recuperado figuras un tanto olvidadas, en esta ocasión la del pintor neoclásico alicantino José Aparicio Inglada, y se han mostrado, por primera vez, pinturas de artistas catalanes de gran prestigio como Ramón Casas o la saga de los Masriera. También, se ha habilitado un espacio destinado a enseñar el trabajo interno del museo con una primera muestra dedicada a la restauración de dos alegorías del artista alcoyano Lorenzo Pericás, y los artistas actuales siguen alimentando el ciclo *La Ventana del arte* con el pintor Javier Lorenzo en su segunda edición.

Por otra parte, a comienzos del mes de octubre, dos de las muestras estables del museo con fondos presentes en la colección como son *La generación figurativa. Premios para la creación de un museo*, abierta al público en la sala expositiva de la planta baja desde el 17 de diciembre de 2020, y *En consonancia. Emilio Varela y sus contemporáneos*, inaugurada el 5 de agosto de 2021 en un espacio acotado de la segunda planta, quedaron desmontadas para ceder sus espacios a la materialización de dos potentes proyectos expositivos que se inauguraran a finales de este año. Un año en el que se han recibido a 22.599 visitantes hasta el cierre de esta revista.

Además, la colección sigue en constante crecimiento gracias a las continuadas donaciones, a la reanudada política de adquisiciones y a la firma de nuevos depósitos. Un cuidado fondo que se somete a revisiones periódicas de conservación y a puntuales intervenciones de restauración, y que se da a conocer fuera de nuestra sede mediante préstamos temporales.

Un trabajo en equipo que recae en las personas de Jorge A. Soler Díaz, Dirección; María José Gadea

The first issue of this magazine was presented in mid-December 2021, coinciding with the 20th anniversary of the museum. The following activities have been carried out between then and the writing of this text in November 2022. Among the most important of these were the inauguration of the new permanent exhibition *19th century. The collection in the light* on 31 March 2022, and the launch of the guided tour service and complementary activities. Thanks to the resume of this service, celebrations such as the *White Night* have been recovered, new campaigns such as *Summer at the MUBAG* have been implemented, and a complete educational programme has been prepared for the 2022/2023 school year.

In relation to the exhibition programme, somewhat forgotten figures have been recovered; on this occasion, that of the neoclassical painter José Aparicio Inglada from Alicante, and paintings by prestigious Catalan artists such as Ramón Casas and the Masriera saga have been shown for the first time. A space has also been set up to show the museum's internal work, with a first exhibition dedicated to the restoration of two allegories by the artist Lorenzo Pericás, from Alcoy, and current artists continue to feed the *Art Window* cycle, featuring painter Javier Lorenzo in its second edition.

On the other hand, at the beginning of October, two of the museum's permanent exhibitions with works from the collection, such as *The Figurative Generation. Prizes for the creation of a Museum*, open to the public on the ground floor's exhibition hall since 17 December 2020, and *Consonance. Emilio Varela and his Contemporaries*, inaugurated on 5 August 2021 in an enclosed space on the first floor, were dismantled to give up their spaces to materialise two powerful exhibition projects that will be inaugurated at the end of this year. A year in which 22.599 visitors have been received up to the closing of this magazine.

In addition, the collection continues to grow steadily thanks to ongoing donations, a renewed acquisition policy, and the signing of new deposits. The collection undergoes regular conservation checks and occasional restoration work and is made available outside our seat through temporary loans.

This teamwork is carried out by Jorge A. Soler Díaz, Director; María José Gadea Capó, Exhibitions and



Figura 2. *La ventana del arte*, Javier Lorenzo con el equipo del Museo/ *The Art Window*, Javier Lorenzo with the Museum team



Figura 3. La Vicepresidenta primera y diputada de Cultura junto al director del Museo Nacional del Prado, la directora de Área de Cultura y el equipo del Museo, en la inauguración de *El siglo XIX. La colección a la luz*/The First Vice President of the Provincial Council with the Director of the Museo Nacional del Prado, the Director of Culture and the Museum team, in the inauguration of *19th century. The collection in the light*, 31/03/2022

Capó, Exposiciones y difusión; María Gazabat Barbado, Colecciones y registro; María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello, Restauración; Salvador A. Gómez García, Depósitos; Almudena Saura Alberdi, Relaciones institucionales; Olga Manresa Bevía y Julián Baena Salas, Administración; Alicia Laude Pérez y Anna Ripoll Bardisa, Becarias de Museografía; Alejandra Adsuar Mas y Miriam Sansano Palazón, Becarias de Restauración; Amanda Bautista Fernández, Becaria de Gestión Cultural; Silvia Esteve de la Casa, Prácticas.

Dissemination; María Gazabat Barbado, Collections and Registry; María Dolores Vilella Villar and Isabel Fernández Margüello, Restoration; Salvador A. Gómez García, Deposits; Almudena Saura Alberdi, Institutional Relations; Olga Manresa Bevía and Julián Baena Salas, Administration; Alicia Laude Pérez and Anna Ripoll Bardisa, Museography Interns; and Alejandra Adsuar Mas and Miriam Sansano Palazón, Restoration Interns; Amanda Bautista Fernández, Cultural Management Intern; Silvia Esteve de la Casa, Practices.

EXPOSICIONES

PLANTA BAJA

La ventana del arte. Javier Lorenzo

Desde el 02 de noviembre de 2022

El ciclo *la Ventana del arte*, en su segunda edición, se dedica al pintor Javier Lorenzo Miralles (Alicante, 1950) y a su obra *Espectador de las estaciones* (2009), donada al museo en el año 2021. Una pintura que es homenaje a su gran amigo, el también pintor Vicente Rodes (Villena, 1948 – Alicante, 2022). En el lienzo el reconocible perfil del rostro de Rodes asoma expectante en una oscura atmósfera marítima creada por un espléndido Lorenzo. En el espacio además un *Autorretrato*, propiedad del artista, y un audiovisual, elaborado por el Departamento de Imagen de la Diputación de Alicante, en el que el Lorenzo desde su estudio nos hace partícipes de su trayectoria vital y artística. Un ciclo, destinado a difundir a estas figuras, relacionadas con Alicante, y que desarrollan sus carreras de los años ochenta a los dos mil. La ubicación, tras una puerta acristalada de entrada al palacio del Conde de Lumiares, llama la atención del viandante y reclama su entrada al museo (Figura 2).

PRIMERA PLANTA

El siglo XIX. La Colección a la luz

Colección permanente

Desde el 31 de marzo de 2022

Con motivo del veinte aniversario del MUBAG se inaugura una renovada exposición permanente comisariada por M^a José Gadea Capó, María Gazabat Barbado y Jorge A. Soler Díaz. A través de más de ochenta obras, entre pinturas, esculturas y arte suntuario, de una treintena de artistas, se plantea un amplio recorrido por las numerosas y diversas temáticas que se desarrollaron en el panorama artístico español del siglo XIX. Las tendencias estéticas internacionales y el gusto de la sociedad del momento, se ven reflejadas en una muestra en la que predomina el género de

EXHIBITIONS

GROUND FLOOR

The Art Window. Javier Lorenzo

From 02 November 2022

The second edition of the *Art Window* cycle is dedicated to the painter Javier Lorenzo Miralles (Alicante, 1950) and his work *Espectador de las estaciones* (Viewer of Seasons, 2009), donated to the museum in 2021. This painting is a tribute to his great friend, the painter Vicente Rodes (Villena, 1948 - Alicante, 2022). On the canvas, the recognisable profile of Rodes's face looms expectantly in a dark maritime atmosphere created by a magnificent Lorenzo. In the hall, there is also a *Self-portrait*, owned by the artist, and an audiovisual work, produced by the Image Department of the Alicante Provincial Council, in which Lorenzo, from his studio, shares with us his life and artistic path. A cycle aimed to spread these figures related to Alicante, who developed their careers from the 1980s to the 2000s. The location, behind a glass door at the vestibule of the Count of Lumiares palace, attracts the attention of passers-by and calls for their entrance to the museum (Figure 2).

FIRST FLOOR

19th century. The Collection in the light

Permanent collection

From 31 March 2022

On the occasion of the MUBAG's 20th anniversary, a renewed permanent exhibition curated by M^a José Gadea Capó, María Gazabat Barbado, and Jorge A. Soler Díaz was inaugurated. Through more than 80 works, including paintings, sculptures, and decorative art by around 30 artists, the exhibition offers a broad overview of the numerous and diverse themes developed in the Spanish art scene of the 19th century. International aesthetic trends and the tastes of the society of the time are reflected in an exhibition in which the genre of history, social



Figura 4. *Mujeres. Entre Renoir y Sorolla/Women. Between Renoir and Sorolla*

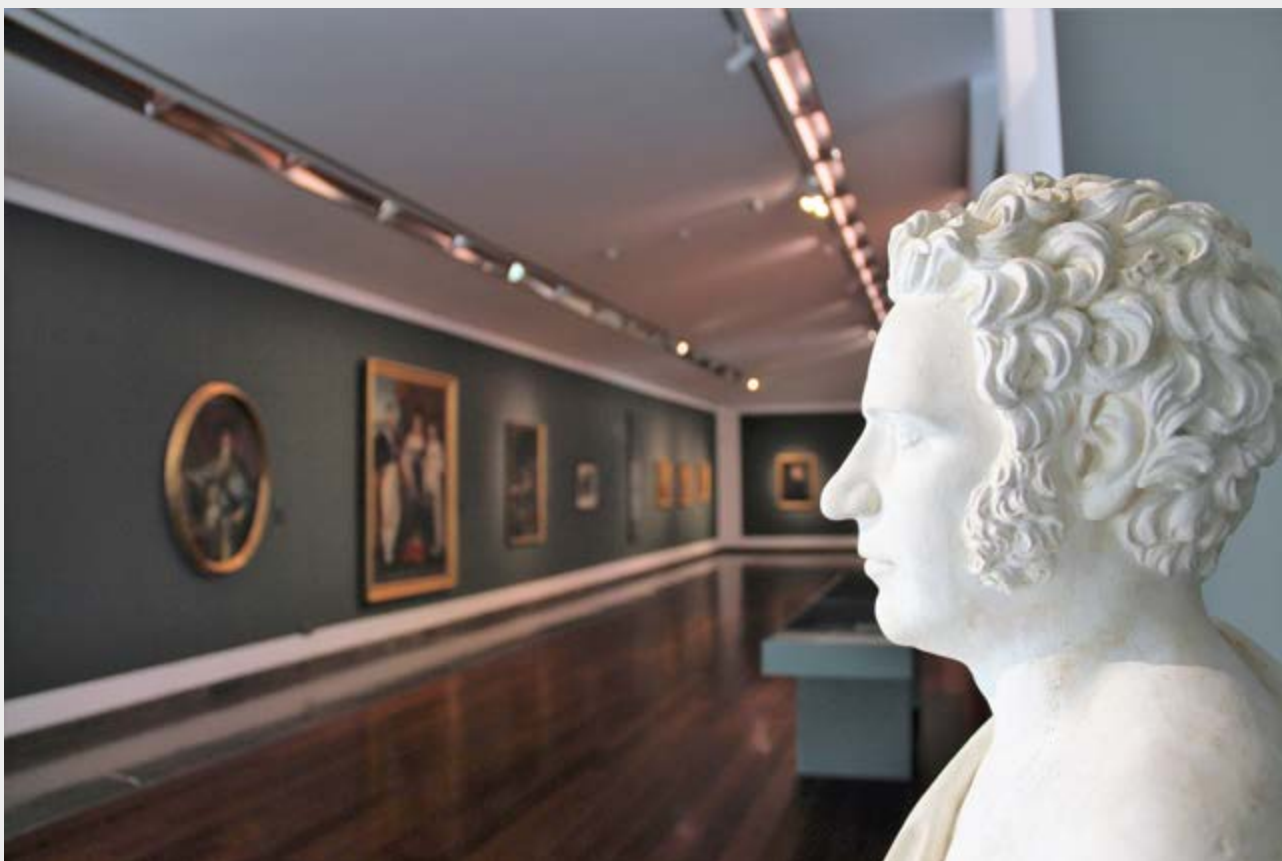


Figura 5. *El pintor José Aparicio. 1770-1838/The painter José Aparicio, 1770-1838*

historia, el realismo social, el retrato, el costumbrismo y una pintura moderna pintada al aire libre. Así pues, el discurso queda dividido en siete ámbitos: *La imagen de Alicante, el puerto; El viaje como aprendizaje; El pasado rescatado; La pintura, testigo social; El retrato como símbolo social; Hacia el cambio de siglo; y, La emoción entorno al rostro*. Un fondo permanente estable que se incrementa gracias a la colaboración del Banco Sabadell, y en especial al Museo Nacional del Prado, institución que ha permitido enriquecer la muestra con pinturas relevantes de otros artistas, que se muestran por primera vez en Alicante, como Cecilio Pla, Manuel Benedito o Luis García. A su vez, el itinerario se completa con el espacio *Arte religioso. El esplendor de una época* en un homenaje a los inicios de la colección de arte del museo con el ingreso de las piezas religiosas por la desamortización eclesiástica de 1836 (Figuras 1 y 3).

SEGUNDA PLANTA

Mujeres. Entre Renoir y Sorolla

Del 2 de diciembre de 2021 al 27 de marzo de 2022

El rico universo femenino, de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se abordó en esta exposición temporal comisariada por Helena Alonso. Un periodo muy sugerente en la historia del arte motivado por los numerosos cambios sociales y económicos en los que la mujer comenzaba a ser partícipe y protagonista. Las diferentes corrientes artísticas y los numerosos *ismos* que se sucedieron encontraron sus referentes en pintores y escultores de la talla de Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Isidre Nonell, Hermen Anglada Camarasa, Manolo Hugué, Pablo Gargallo, y la saga de los Masriera, además de Joaquín Sorolla y Pierre-Auguste Renoir. Las más de setenta obras de estos artistas se dispusieron en seis bloques temáticos: *La mujer y la intelectualidad; Mujeres artistas; A la conquista del exterior; Mujer trabajadora; Desnudos femeninos; y El retrato*. Una oportunidad única, en la que se pudo contemplar esta relevante nómina de artista con obras procedentes de la Fundación Fran Daurel y del Museo Diocesano de Barcelona (Figura 4).

El pintor José Aparicio. 1770-1838

Consortio de Museos de la Comunidad Valenciana
Del 1 de julio al 2 de octubre de 2022

Por primera vez se materializó una exposición individual sobre la figura de José Aparicio Inglada, el artista alicantino más sobresaliente de las primeras décadas del siglo XIX, gracias a la investigación de su comisaria Pilar Tébar. La muestra quedó dividida en torno a las diferentes etapas de su vida,

realism, portraiture, genre painting, and modern *plein air* painting predominate. The discourse is thus divided into seven areas: *The Image of Alicante, the Port; The Journey as a Learning Process; The Rescued Past; Painting, a Social Witness; Portraiture as a Social Symbol; Towards the Turn of the Century; and Emotion about the Face*. A solid permanent collection that has been enlarged thanks to the collaboration of Banco Sabadell, and especially the Prado National Museum, an institution that has made it possible to enrich the exhibition with relevant paintings by other artists shown for the first time in Alicante, such as Cecilio Pla, Manuel Benedito, and Luis García. In turn, the itinerary is completed with the *Religious Art. The Splendour of an Era* section, a tribute to the founding of the museum's art collection with the entry of religious pieces due to the ecclesiastical confiscation of 1836 (Figures 1 and 3).

SECOND FLOOR

Women. Between Renoir and Sorolla

From 2 December 2021 to 27 March 2022

The rich female universe of the late 19th and early 20th centuries was addressed in this temporary exhibition curated by Helena Alonso. This was a highly evocative period in art history, motivated by the numerous social and economic changes in which women began to take part and play a leading role. The different artistic trends and the numerous *-isms* that followed found their points of reference in painters and sculptors of the stature of Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Isidre Nonell, Hermen Anglada Camarasa, Manolo Hugué, Pablo Gargallo, and the Masriera saga, as well as Joaquín Sorolla and Pierre-Auguste Renoir. The more than 70 works by these artists were arranged in 6 thematic blocks: *Women and the Intelligentsia; Women Artists; Conquering the Outer World; Working Women; Female Nudes; and Portraiture*. A unique opportunity to see this important list of artists with works from the Fran Daurel Foundation and the Diocesan Museum of Barcelona (Figure 4).

The painter José Aparicio. 1770-1838

Consortium of Museums of the Valencian Community
From 1 July to 2 October 2022

For the first time, an individual exhibition on the figure of José Aparicio Inglada, the most outstanding artist from Alicante in the first decades of the 19th century, came to life thanks to the research of its curator Pilar Tébar. The exhibition was divided around the different stages of his life, beginning

comenzando por su formación en ciudades como Alicante, València o Madrid, siguiendo con el periodo de pensionado en París y Roma, y volviendo de nuevo a España donde ya es reconocido como pintor de cámara. A las treinta y siete obras del artista se suma un gran elenco de pinturas, dibujos, grabados y documentos que aportan información del momento histórico en el que se crearon. En la sede del MUBAG se incorporaron como novedad más obras. El Museo Nacional del Prado, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Museo de Bellas Artes de València, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, el Museo Nacional del Romanticismo, el Museo Lázaro Galdiano, el Ayuntamiento de Madrid, el Museo Diocesano de Sigüenza y el IES Jorge Juan de Alicante han hecho posible con sus préstamos este proyecto (Figure 5).

Las alegorías de Lorenzo Pericás y su restauración

Desde el 5 de agosto de 2022

El MUBAG abre un nuevo espacio destinado a exponer el trabajo interno como es la investigación, la conservación y la restauración de la colección. Esta primera muestra temporal, comisariada por M^a José Gadea, presenta el trabajo de restauración llevado a cabo para recuperar la esencia original de dos obras realizadas por Lorenzo Pericás Ferrer (Alcoy, Alicante, 1868–Alicante, 1912). Se trata de dos alegorías de 124 x 323 cm, realizadas con la técnica del óleo sobre lienzo, que representan los ciclos temporales de la primavera y el verano. Ambas fueron concebidas para ornamentar el Real Liceo Casino de Alicante. En el año 2017 las adquirió la Diputación de Alicante. Hoy se muestran en el MUBAG junto a un audiovisual didáctico que explica la restauración y un panel que contextualiza el encargo artístico y la figura del pintor.

PINACOTECA

ADQUISICIONES

Manuel Sánchez Monllor

Los primeros pasos de Lorenzo Casanova

En el año 1894 la pintura titulada *Los primeros pasos*, del pintor Lorenzo Casanova Ruiz (Alcoy, Alicante, 1844–Alicante, 1900), formó parte de la Exposición de Bellas Artes de Alicante, patrocinada por la Sociedad de Amigos del País, celebrada en el Teatro Principal de la ciudad. Ese mismo año la obra aparecía reproducida en la *Ilustración Española y Americana*, publicación importante de la época en la que elogiaban a Casanova como organizador de la muestra y como creador de la Academia de Bellas Artes de Alicante. Tras la mencionada exhibición el lienzo se colgó en la Casa-Estudio de Lorenzo Casanova, y en 1901, su viuda, Teresa Miró, se lo regaló a su sobrino, el escritor Gabriel Miró, permaneciendo la obra en la familia

with his training in cities such as Alicante, Valencia, and Madrid, followed by his period as a boarder in Paris and Rome, and then his return to Spain, where he was already recognised as a chamber painter. In addition to the 37 works by the artist, there is a large collection of paintings, drawings, engravings, and documents that provide information on the historical moment in which they were created. At the MUBAG seat, more works have been added as a novelty. The Prado National Museum, the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, the Fine Arts Museum of Valencia, the Royal Academy of Fine Arts of San Carlos, the National Museum of Romanticism, the Lázaro Galdiano Museum, the Madrid City Council, the Diocesan Museum of Sigüenza, and the IES Jorge Juan of Alicante have made this project possible with their loans (Figure 5).

The Allegories of Lorenzo Pericás and their restoration

From 5 August 2022

The MUBAG opens a new space to exhibit the internal work of research, conservation, and restoration of the collection. This first temporary exhibition curated by M^a José Gadea presents the restoration process to recover the original essence of two works by Lorenzo Pericás Ferrer (Alcoy, Alicante, 1868–Alicante, 1912). These are two allegories measuring 124 x 323 cm, painted in oil on canvas, representing the seasonal cycles of spring and summer. Both were designed to decorate the Real Liceo Casino of Alicante. In 2017 they were acquired by the Alicante Provincial Council. Today they are on display at the MUBAG together with an educational audiovisual work explaining the restoration process and a panel contextualising the artistic commission and the figure of the painter.

PINACOTHECA

ACQUISITIONS

Manuel Sánchez Monllor

Lorenzo Casanova's First steps

In 1894 the painting entitled *Los primeros pasos* (The First Steps), by Lorenzo Casanova Ruiz (Alcoy, Alicante, 1844–Alicante, 1900), was included in the Alicante Fine Arts Exhibition sponsored by the Amigos del País Society and held at the city's Teatro Principal. That same year the work was reproduced in the *Ilustración Española y Americana* (Spanish and American Illustration), an important publication of the time, which praised Casanova as the organiser of the exhibition and the creator of the Alicante Academy of Fine Arts. After the aforementioned exhibition, the canvas was hung in Lorenzo Casanova's Home-Studio. In 1901, his widow, Teresa Miró, gave it to her nephew, the writer Gabriel Miró, and the work remained in

hasta su adquisición en el año 2015 por parte de Manuel Sánchez Monllor. Un año después esta obra ingresó en el MUBAG para ser la protagonista de la cuarta edición del espacio *El Artista destacado* dedicado a este insigne artista dentro de la exposición *EL SIGLO XIX EN EL MUBAG. De la formación a la plenitud de un artista*. Después de 122 años esta obra se exhibía al público por segunda vez en su historia. Transcurridos seis años desde su llegada a nuestras dependencias y al ser considerada una obra maestra del artista pasa de estar depositada a ser adquirida (Figura 6).

DONACIONES

Colección de Rafael V. Fernández Bas

Ocho obras de Rafael Fernández Martínez

El catedrático y pintor Rafael Dionisio Fernández Martínez (Cúllar, Granada 1921–Dénia, 2007), quien fijó su residencia en Valencia, desarrolló una prolífica carrera artística en paralelo a su labor como docente. De su época como profesor en el Instituto Jorge Juan de Alicante son las ocho obras donadas por su hijo, Rafael Fernández Bas, a finales de enero de 2022. A lo largo de los años sesenta, con su especial visión, representó la ciudad en estas cinco vistas: *Alicante desde la terraza en calle Marqués de Molins* (1960), *Alicante en verde* (1965), *Alicante desde el Instituto Jorge Juan* (1965), *Alicante vista del Benacantil* (1966) y *Castillo de Santa Bárbara* (1968). Completan el conjunto *Alcoy desde el balcón* (1956), *Castillo de Villena* (1964) y *Castillo de Jijona* (1968) fruto de sus excursiones por la provincia. El óleo, la acuarela, las ceras y el lápiz fueron las técnicas empleadas por Fernández con las que trabajó en distintos soportes (Figura 7).

Francisco Javier Ruiz Cortés

Para siempre en el centro del jardín de Elena Aguilera Cirugeda

A principios del año 2022, gracias a la donación efectuada por Francisco Javier Ruiz Cortés, ingresa en el museo este lienzo fechado en 2002, de grandes dimensiones, de la pintora Elena Aguilera Cirugeda (Alicante, 1962). La obra forma parte de su proyecto artístico *Para siempre en el centro del jardín*, desarrollado durante diez años, y del que ya se atesoraba una pieza en la colección. Aguilera compone, emocionalmente, en diferentes formatos y soportes, esta serie de obras abstractas. En ellas la figuración se desdibuja y se integra en un espacio natural, en calma, que recrea mediante largas pinceladas y manchas que simulan vegetación, flores, frutos y ramas.

the family until its acquisition in 2015 by Manuel Sánchez Monllor. A year later, this work entered the MUBAG to be the protagonist of the fourth edition of the space *El Artista destacado* (The Featured Artist) dedicated to this distinguished painter within the exhibition *THE 19TH CENTURY AT THE MUBAG. From the Birth to the Maturity of an Artist*. 122 years after, this work was exhibited to the public for the second time since its creation. Six years after its arrival on our premises, and being considered a masterpiece of the artist, it went from being a deposit to an acquisition (Figure 6).

DONATIONS

Collection of Rafael V. Fernández Bas

Eight works by Rafael Fernández Martínez

The professor and painter Rafael Dionisio Fernández Martínez (Cúllar, Granada 1921–Denia, 2007), who took up residence in Valencia, developed a prolific artistic career in parallel to his work as a teacher. The eight works donated by his son, Rafael Fernández Bas at the end of January 2022 are from his time as a teacher at the Jorge Juan Institute in Alicante. Throughout the 1960s, with his special vision, he depicted the city in these five views: *Alicante desde la terraza en calle Marqués de Molins* (Alicante from the Terrace on Marqués de Molins Street) (1960), *Alicante en verde* (Alicante in Green) (1965), *Alicante desde el Instituto Jorge Juan* (Alicante from the Jorge Juan Institute) (1965), *Alicante vista del Benacantil* (View of Alicante from the Benacantil) (1966) and *Santa Bárbara Castle* (1968). *Alcoy desde el balcón* (Alcoy from the Balcony) (1956), *Castillo de Villena* (Villena Castle) (1964), and *Castillo de Jijona* (Jijona Castle) (1968), the result of his excursions around the province, complete the set. Oil, watercolour, crayon, and pencil were the techniques used by Fernández, with which he worked in different media (Figure 7).

Francisco Javier Ruiz Cortés

Forever in the Centre of the Garden, by Elena Aguilera Cirugeda

At the beginning of 2022, thanks to a donation made by Francisco Javier Ruiz Cortés, this large canvas dated in 2002 by the painter Elena Aguilera Cirugeda (Alicante, 1962) entered the museum. The work is part of her artistic project *Para siempre en el centro del jardín* (*Forever in the Centre of the Garden*), developed over a period of ten years, and of which one piece was already in the collection. Aguilera emotionally composes this series of abstract works in different formats and media. In them, figuration is blurred and integrated into a calm, natural space, which she recreates through long brushstrokes and smudges that simulate vegetation, flowers, fruits, and branches.



Figura 6. *Los primeros pasos*, ca. 1894, Lorenzo Casanova, MUBAG



Figura 7. Alicante desde la terraza en calle Marqués de Molins, 1960, Rafael Fernández, MUBAG



Figura 8. Bahía de Halong, tríptico, 2009, Dolores Balsalobre, MUBAG



Figura 9. Espacios verticales: Love, Jugend, Geist, Kritz, cuadríptico, 2010, Dionisio Gázquez, MUBAG



Figura 10. María de las Mercedes de Alcázar y Nero Vera de Aragón, Marquesa de Coquilla, 1880, Emilio Sala, Museo Nacional del Prado



Figura 11. ¡Y el mar siempre azul!, 1912, Antonio Fillol, Colección/Collection Alfonso Díaz Palanca

Juan Die Maculet*Sofá de principios del siglo XX*

Este canapé de estilo modernista, en forma de banco, con el asiento y el respaldo acolchado con su tapicería original se incorpora al fondo de mueble artístico del museo mediante la donación, en febrero de 2022, de Juan Die Maculet. Una herencia familiar, que formaba parte de un conjunto mobiliario, que su antepasado el abogado oriolano D. Esteban Die Zechini adquirió en el año 1912 con motivo de su boda con la alicantina Emilia Señante.

Dolores Balsalobre García*Marina 14, Maunrrau y Bahía de Halong de Dolores Balsalobre*

La pintora Dolores Balsalobre (Jumilla, Murcia, 1948) nos acerca a tres de sus conocidas series: marinas, cumbres y Bahía de Halong con la presente donación llevada a cabo en febrero. La naturaleza es su fuente de inspiración y así lo refleja en estas tres pinturas de gran formato. En *Marina 14* (2005) los barcos de vela ondean en un azulado mar Mediterráneo. De su serie de grandiosas cumbres es el óleo *Maunrrau* (2005). Unas composiciones, de lenguaje abstracto, en las que nos aproxima a estos inalcanzables paisajes. Y para recrear la *Bahía de Halong* (2009) viaja hasta Vietnam. En este proyecto se aleja del dramatismo de la serie anterior para representar, con cierto aire oriental, las diferentes islas de esta bahía (Figura 8).

Dionisio Gázquez Méndez*Presencia de la luz y Espacios verticales de Dionisio Gázquez*

El investigador plástico Dionisio Gázquez (Vélez Blanco, Almería, 1951), en octubre de 2022, cede dos obras de su autoría a la colección. Del año 1989 es la tabla de gran formato *Presencia de la luz*. Más reciente en su producción es el cuadríptico *Espacios verticales* (2010) desarrollado dentro de su proyecto artístico "Espacios de luz". Un proyecto en el que indaga en la pureza de la creación, abriendo grietas o huecos de luz, creando transparencias y reflejos lumínicos. Cada una de las piezas del cuadríptico responde a los títulos de *Love*, *Jugend*, *Geist* y *Kriz*. Cuatro palabras simbólicas, escritas en diferentes idiomas, alusivas a su color interno: Amor (rojo), Juventud (verde), Fantasma (azul), Crisis (amarillo) (Figura 9).

DEPÓSITOS**Museo Nacional del Prado***María de las Mercedes de Alcázar y Nero Vera de Aragón, marquesa de Coquilla de Emilio Sala***Juan Die Maculet***Early 20th-century sofa*

This modernist style canapé, in the form of a bench with a padded seat and backrest in its original upholstery, was donated to the museum's collection of art furniture in February 2022 by Juan Die Maculet. It is a family inheritance which formed part of a furniture collection that his ancestor, the lawyer Esteban Die Zechini, from Orihuela, acquired in 1912 on the occasion of his marriage to Emilia Señante, from Alicante.

Dolores Balsalobre García*Marina 14, Maunrrau and Halong Bay, by Dolores Balsalobre*

With this donation done in February, the painter Dolores Balsalobre (Jumilla, Murcia, 1948) brings us closer to three of her well-known series: seascapes, summits, and Halong Bay. Nature is her source of inspiration, which is reflected in these three large-format paintings. In *Marina 14* (2005), sailing ships flutter in a bluish Mediterranean Sea. From her series of grandiose mountain peaks is the oil painting *Maunrrau* (2005). With an abstract language, these compositions bring us closer to these unattainable landscapes. And to recreate *Halong Bay* (2009), she travels to Vietnam. In this project, she moves away from the drama of the previous series to represent, with a certain oriental air, the different islands of this bay (Figure 8).

Dionisio Gázquez Méndez*Presence of Light and Vertical Spaces, by Dionisio Gázquez*

The art researcher Dionisio Gázquez (Vélez Blanco, Almería, 1951) in October 2022 has donated two of his works to the collection. The large-format panel *Presencia de la luz* (Presence of Light) dates from 1989. More recent in his production is the quadriptych *Espacios verticales* (Vertical Spaces) (2010) developed as part of his artistic project 'Espacios de luz' (Spaces of Light). A project in which he explores the purity of creation, opening cracks or gaps of light, creating transparencies and light reflections. Each piece in the quadriptych responds to the titles *Love*, *Jugend*, *Geist*, and *Kriz*. Four symbolic words, written in different languages, alluding to their internal colour: Love (red), Youth (green), Ghost (blue), Crisis (yellow) (Figure 9).

DEPOSITS**Prado National Museum***María de las Mercedes de Alcázar y Nero Vera de Aragón, Marchioness of Coquilla of Emilio Sala*

En enero de 2022 se amplía con una obra más el depósito suscrito con el Museo Nacional del Prado compuesto en la actualidad por veintiocho pinturas. Este retrato realizado, en 1880, por el artista Emilio Sala Francés (Alcoy, Alicante, 1850–Madrid, 1910) se exhibe en el ámbito *El retrato como símbolo social* de la actual exposición permanente *El siglo XIX. La colección a la luz*. El universo femenino centra parte de la producción de este artista. En cada trabajo sitúa a la mujer en diferentes posturas y acciones, tanto en entornos naturales como en este caso en interiores (Figura 10).

Manuel Sánchez Monllor

Retrato de caballero de Vicente Bañuls

De la colección de Manuel Sánchez Monllor procede esta pintura del artista Vicente Bañuls Aracil (Alicante, 1866–1935) depositada en el museo desde el mes de marzo. Bañuls, reconocido escultor, desarrolló otras facetas artísticas como la de retratista. En este óleo inmortaliza a un caballero posiblemente de la alta sociedad alicantina. El barrio de Altozano, lugar de residencia de importantes familias alicantinas, era donde este artista vivía. En este momento el retrato se encuentra en el laboratorio de restauración para su puesta a punto. Próximamente se podrá dar a conocer y así acercar al público otra parte de la trayectoria de este artista.

Fundación Elisa Tomás Yusti

Dormición de la Virgen de Jerónimo Jacinto de Espinosa (atribuida)

Este año 2022 se han cumplido diecisiete años desde que ingresó por primera vez, en las dependencias culturales de la Diputación de Alicante, la pintura religiosa la *Dormición de la Virgen* atribuida al pintor barroco Jerónimo Jacinto de Espinosa (Cocentaina, Alicante, 1600–Valencia, 1667). En julio de 2005 se firmó el primer contrato de depósito con la Fundación Elisa Tomás Yusti de Alicante, propietarios de la obra. Un contrato que se ha renovado recientemente. Esta tela, una composición horizontal de grandes dimensiones, se exhibe en el espacio *Arte religioso. El esplendor de una época* en la nueva exposición permanente del museo.

Alfonso Díaz Palanca

¡Y el mar siempre azul! de Antonio Fillol

¡Y el mar siempre azul! del pintor Antonio Fillol (Valencia, 1870–Castelnuovo, Castellón, 1930), principal representante del realismo social valenciano de su tiempo, formó parte de la exposición temporal *Antonio Fillol (1870-1930). Naturalismo y modernismo natural* que itineró por los Museos de Bellas Artes de la Comunidad Valenciana. A la finalización de la muestra, en 2017, esta obra quedó depositada en el MUBAG exhibiéndose en la exposición permanente

In January 2022, the deposit signed with the Prado National Museum was expanded with an additional work and currently comprises 28 paintings. This portrait, painted in 1880 by the artist Emilio Sala Francés (Alcoy, Alicante, 1850–Madrid, 1910), is on display in the *Portrait as a Social Symbol* section of the current permanent exhibition *19th century. The Collection in the light*. The female universe is at the centre of part of this artist's production. In each work, he depicts women in different poses and actions, both in natural settings and, as in this case, in interiors (Figure 10).

Manuel Sánchez Monllor

Portrait of a Gentleman by Vicente Bañuls

This painting by the artist Vicente Bañuls Aracil (Alicante, 1866–1935) is from the Manuel Sánchez Monllor collection and has been in the museum since March. Bañuls, a renowned sculptor, developed other artistic facets, such as portraiture. In this oil painting, he immortalises a gentleman, possibly from Alicante's high society. The Altozano neighbourhood, the residence of distinguished Alicante families, was where this artist lived. At this moment, the portrait is in the restoration laboratory. It will soon be available for public viewing, thus bringing another part of this artist's career closer to the visitors.

Elisa Tomás Yusti Foundation

Dormition of the Virgin by Jerónimo Jacinto de Espinosa (attributed)

As of 2022, 17 years have passed since the religious painting *The Dormition of the Virgin*, attributed to the Baroque painter Jerónimo Jacinto de Espinosa (Cocentaina, Alicante, 1600–Valencia, 1667), first entered the cultural premises of the Alicante Provincial Council. In July 2005, the first deposit contract was signed with the Elisa Tomás Yusti Foundation of Alicante, owners of the work. The contract has recently been renewed. This canvas, a large horizontal composition, is exhibited in the section *Religious Art. The Splendour of an Era* in the museum's new permanent exhibition.

Alfonso Díaz Palanca

And the Ever-Blue Sea! by Antonio Fillol

And the Ever-Blue Sea! by the painter Antonio Fillol (Valencia, 1870–Castelnuovo, Castellón, 1930), the leading representative of Valencian social realism of his time, formed part of the temporary exhibition *Antonio Fillol (1870-1930). Naturalism and Natural Modernism*, which toured the Valencian Community's Fine Arts Museums. At the end of the exhibition, in 2017, this work was deposited at the MUBAG and exhibited in the permanent exhibition

EL SIGLO XIX EN EL MUBAG. De la formación a la plenitud de un artista. Renovada la permanente del museo en marzo de este año se renueva también el depósito temporal de esta pieza con su propietario Alfonso Díaz Palanca. Un óleo sobre lienzo que muestra una escena trágica en el mar. Una pieza clave en el ámbito *La pintura, testigo social* dentro de *El siglo XIX. La colección a la luz* (Figura 11).

Familia España

Étienne Geoffroy Saint-Hilaire de Julie Charpentier

La escultora Julie Charpentier (París, 1770–1845) se dedicó a modelar bustos en yeso, de personalidades importantes de su época, como los de los naturalistas franceses Georges Cuvier (1769–1832) y Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772–1844). De este último, y gracias al depósito iniciado a principios de noviembre por los hermanos España Guisolphé, se podrá contemplar su efigie en el museo. En el año 1802, Julie Charpentier expuso esta delicada escultura en el Salón de París. El elegido, el naturalista Saint-Hilaire, ocupó la cátedra de zoología en el Museo Nacional de Historia Natural de París y en 1798 participó junto a Napoleón en la gran expedición científica a Egipto, hecho que la escultora representa en el pedestal de la escultura.

PRÉSTAMOS TEMPORALES

El pintor José Aparicio. 1770-1838

Consortio de Museos de la Comunidad Valenciana

Para la exposición temporal *El pintor José Aparicio (1770-1838)* comisariada por Pilar Tébar y organizada por el Consortio de Museos de la Comunidad Valenciana se prestan temporalmente cuatro pinturas y un grabado:

- *Judith con la cabeza de Holofernes*, ca. 1790-1798, óleo/lienzo, José Aparicio
- *Retrato de la Baronesa Mayneaud de Pancemont*, 1812, óleo/lienzo, José Aparicio
- *Retrato de dama*, finales s. XVIII, óleo/lienzo, José Aparicio
- *San José con el Niño*, principios s. XIX, óleo/lienzo, Círculo José Aparicio
- *Rescate de 1407. Esclavos de diversas Naciones, que se executó en Argel el año 1768*, ca. 1813, aguafuerte/papel, José Aparicio y Bartolomeo Pinelli (grabador)

La exposición es itinerante y se celebra en el Museo de Bellas Artes de València, del 24 de marzo al 12 de junio de 2022; en el Museo de Bellas Artes de Alicante, del 1 de julio al 2 de

THE 19TH CENTURY AT THE MUBAG. From the Birth to the Maturity of an artist. With the museum's permanent exhibition renewed in March 2022, the temporary deposit of this piece, oil on canvas showing a tragic scene at sea, was also renewed by its owner Alfonso Díaz Palanca. A key piece in the section of *Painting, a Social Witness in 19th century. The collection in the light* (Figure 11).

Family Spain

Étienne Geoffroy Saint-Hilaire by Julie Charpentier

The sculptress Julie Charpentier (Paris, 1770–1845) modelled plaster busts of important figures of her time, such as the French naturalists Georges Cuvier (1769–1832) and Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772–1844). The latter's effigy will be on display in the museum, thanks to the deposit initiated at the beginning of November by the España Guisolphé brothers. In 1802, Julie Charpentier exhibited this delicate sculpture at the Paris Salon. Saint-Hilaire, the portrayed naturalist, held the chair of zoology at the National Museum of Natural History in Paris and, together with Napoleon, in 1798, took part in the great scientific expedition to Egypt, which the sculptress depicts on the pedestal of the sculpture.

TEMPORARY LOANS

Painter José Aparicio. 1770-1838

Consortium of Museums of the Valencian Community

For the temporary exhibition *Painter José Aparicio. 1770-1838*, curated by Pilar Tébar and organised by the Consortium of Museums of the Valencian Community, four paintings and an engraving are on temporary loan:

- *Judith with the Head of Holofernes*, ca. 1790-1798, oil/canvas, José Aparicio
- *Portrait of Baroness Mayneaud de Pancemont*, 1812, oil/canvas, José Aparicio
- *Portrait of a Lady*, late 18th century, oil/canvas, José Aparicio
- *St. Joseph with Child*, early 19th century, oil/canvas, José Aparicio Circle
- *Rescue of 1407. Slaves of various Nations, which was executed in Algiers in 1768*, ca. 1813, etching/paper, José Aparicio and Bartolomeo Pinelli (engraver)

It is a travelling exhibition and is to be held at the Fine Arts Museum of Valencia from 24 March to 12 June 2022; at the Fine Arts Museum of Alicante from 1 July to 2 October 2022; and

octubre de 2022; y en Museo de Bellas Artes de Castellón del 18 de octubre de 2022 al 3 de febrero de 2023.

Teresa Lanceta. Tejer como código abierto

Museu d'Art Contemporani de Barcelona

La exposición temporal *Teresa Lanceta. Tejer como código abierto*, comisariada por Nuria Enguita y Laura Vallés Vilchez, y coproducida por el MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona y el IVAM, Institut Valencià d'Art Modern de València exhibe un tapiz de la colección del museo solicitado en préstamo temporal (Figura 12):

- *Jacob soñó*, 1984, tapiz, Teresa Lanceta

La exposición es itinerante y se celebra primero en el MACBA, del 8 de abril al 11 de septiembre de 2022; y después en el IVAM, del 6 de octubre de 2022 al 12 de febrero de 2023.

Vuelta al revés del revés. España en la bienal de São Paulo

Fundación Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer

La exposición temporal *Vuelta al revés del revés. España en la bienal de São Paulo* comisariada por Genoveva Tusell se inauguró en el Centro Niemeyer de Avilés el 4 de julio y se podrá visitar hasta el 30 de diciembre de 2022. Para dicha muestra el MUBAG aporta la siguiente obra, actualmente depositada en el MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante:

- *Relieve luminoso móvil*, 1959, caja de luz, Eusebio Sempere

Francisco Laporta Valor 1849-1914. Pintura, matèria i esperit

Ayuntamiento de Alcoy

Con motivo de la Feria Modernista de Alcoy, del 1 al 25 de septiembre de 2022, se celebra en la Capella de L'Antic Asil (Figura 13) la muestra temporal *Francisco Laporta Valor 1849-1914. Pintura, matèria i esperit* para la que se prestan temporalmente tres pinturas:

- *Rosa Mística*, 1894, óleo/lienzo, Francisco Laporta
- *El alquimista*, 1905, óleo/lienzo, Francisco Laporta
- *Alegoría modernista o La Lámpara*, 1902, óleo/lienzo, Francisco Laporta, depósito Colección Banco Sabadell

at the Fine Arts Museum of Castellón from 18 October 2022 to 3 February 2023.

Teresa Lanceta. Weaving as Open Source

Barcelona Museum of Contemporary Art

The temporary exhibition *Teresa Lanceta. Weaving as Open Code*, curated by Nuria Enguita and Laura Vallés Vilchez, and co-produced by MACBA (Barcelona Museum of Contemporary Art) and IVAM (Valencian Institute of Modern Art), is showing a tapestry from the museum's collection on temporary loan (Figura 12):

- *Jacob dreamt*, 1984, tapestry, Teresa Lanceta

The travelling exhibition will be held first at MACBA, from 8 April to 11 September 2022, and then at IVAM, from 6 October 2022 to 12 February 2023.

Turn upside down inside out. Spain at the São Paulo Biennial

Oscar Niemeyer International Cultural Centre Foundation

The temporary exhibition *Turn upside down inside out. Spain at the São Paulo Biennial* curated by Genoveva Tusell was inaugurated at the Niemeyer Centre in Avilés on 4 July and will be open to the public until 30 December 2022. For this exhibition, the MUBAG is contributing the following work, currently on deposit at the Contemporary Art Museum of Alicante (MACA):

- *Mobile Luminous Relief*, 1959, light box, Eusebio Sempere

Francisco Laporta Valor 1849-1914. Painting, Matter, and Spirit

Alcoy City Council

On the occasion of the Alcoy Modernist Fair, from 1 to 25 September 2022, the Capella de L'Antic Asil (Figure 13) hosted the temporary exhibition *Francisco Laporta Valor 1849-1914. Painting, Matter, and Spirit*, for which three paintings are on temporary loan:

- *Mystic Rose*, 1894, oil/canvas, Francisco Laporta
- *The alchemist*, 1905, oil/canvas, Francisco Laporta
- *Modernist Allegory or The Lamp*, 1902, oil/canvas, Francisco Laporta, Banco Sabadell Collection deposit



Figura 12. Traslado del tapiz de Teresa Lanceta/Transportation of the tapestry by Teresa Lanceta



Figura 13. Exposición temporal *Francisco Laporta Valor 1849-1914. Pintura, materia i esperit*/Temporary exhibition *Francisco Laporta Valor 1849-1914. Painting, Matter, and Spirit*

CONSERVACIÓN - RESTAURACIÓN

Revisión de dependencias administrativas

Parte de la colección artística del museo se dispone en estancias administrativas de la Diputación de Alicante, y en otras instituciones públicas. De estas más de trescientas obras, que ornamentan estos espacios, se hace un seguimiento periódico en el que se revisa su estado de conservación y correcta ubicación. Desde marzo hasta final de este año quedarán revisados los diecisiete edificios en los que se encuentran estas pinturas y esculturas.

Restauración *Retrato de caballero de Eugène Quesnet*

Antes de iniciar la restauración de este lienzo del siglo XIX se realizaron, en el mismo laboratorio, los estudios previos. Estos consistieron en la reflectografía infrarroja, con la que se vieron las correcciones en el dibujo preparatorio, y la luz ultravioleta, con la que se detectó la gruesa capa de barniz posterior. En el tratamiento del anverso del lienzo se eliminó la capa de barniz mencionada, se eliminaron los repintes y se reintegraron cromáticamente pequeñas lagunas (Figura 14). En el reverso se eliminaron parches antiguos e inadecuados y los restos de su adhesivo. El bastidor se conservó al estar en buen estado y el marco se desestimó al no ser el original.

Restauración *Reflexiones sobre el cubo de Eusebio Sempere*

La escultura *Reflexiones sobre el cubo*, una pieza móvil de Eusebio Sempere (Onil, Alicante, 1923–1985) se encontraba unida a un vástago y colocada sobre una peana que modificaba su estado original. Desde el museo se encarga a ECRA, especialistas en restauración de obras de arte, su separación del soporte indicado y su limpieza. Desde principios de noviembre la pieza queda instalada en la planta baja del museo para el disfrute de todos los ciudadanos.

Conservación y restauración Donación Rafael Fernández Martínez

A su ingreso se examinaron las ocho obras donadas, del pintor Rafael Fernández, y se decidió retirarles los marcos al encontrarse deteriorados. La obra realizada en soporte papel, titulada *Alicante en verde*, *Castillo de Jijona* y *Castillo de Villena*, se intervino por la empresa ECRA. Las otras cinco pinturas serán tratadas en el laboratorio de restauración.

CONSERVATION - RESTORATION

Review of administrative units

Part of the museum's art collection is placed in administrative rooms of the Alicante Provincial Council and other public institutions. The more than 300 works, which decorate these spaces, are periodically monitored to check their state of conservation and correct location. From March until the end of this year, the 17 buildings in which these paintings and sculptures are located will be checked.

Restoration of *Portrait of a Gentleman by Eugène Quesnet*

Before beginning the restoration of this 19th-century canvas, preliminary studies were carried out in the laboratory. These consisted of infrared reflectography, which was used to see the corrections in the preparatory drawing, and ultraviolet light used to detect the thick layer of later varnish. This layer of varnish was removed during the treatment of the front of the canvas, the repainting was eliminated, and small lacunae were chromatically reintegrated (Figure 14). On the reverse, old, inappropriate patches and the remains of their adhesive were removed. The stretcher was preserved, as it was in good condition, and the frame was discarded since it was not the original.

Restoration of *Reflections on the Cube by Eusebio Sempere*

The sculpture *Reflections on the Cube*, a mobile piece by Eusebio Sempere (Onil, Alicante, 1923–1985), was attached to a rod and placed on a base that modified its original state. The museum commissioned ECRA, specialists in the restoration of artworks, to remove it from that base and clean it. Since the beginning of November, the piece has been installed on the museum's ground floor for the enjoyment of all citizens.

Conservation and restoration of Rafael Fernández Martínez Donation

Upon arrival, the eight donated works by the painter Rafael Fernández were examined, and it was decided to remove their frames as they were damaged. The works on paper, entitled *Alicante in Green*, *Jijona Castle*, and *Villena Castle*, were intervened by the company ECRA. The other five paintings will be treated in the restoration

ción ya que presentan distintos grados de deterioro (Figura 15). Una vez finalizados los trabajos se procederá a la unificación del enmarcado, haciendo dos conjuntos, el de las cinco pinturas, por un lado, y el de las tres obras en papel por otro.

Restauración Depósito Museo Nacional del Prado

Bajo las directrices y supervisión del equipo de restauración del Museo Nacional del Prado se han intervenido, antes de su exhibición en la exposición permanente del museo, varios lienzos de esta institución recientemente depositados.

El retrato del pintor Emilio Sala dedicado a *María de las Mercedes de Alcázar y Nero Vera de Aragón, marquesa de Coquilla* (1880) ingresó directamente en el laboratorio de restauración. Se eliminó la suciedad ambiental del lienzo, depositada por el paso del tiempo, y se trató el marco, en peor estado que el lienzo, al presentar una mayor suciedad, pérdidas y zonas sueltas.

La prisión del príncipe de Viana (1871), una gran pintura de historia también de Sala, un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones, 311 x 433 cm, luce espectacular en el ámbito *El pasado rescatado de El siglo XIX. La colección a la luz*. Antes de su exhibición, en nuestras dependencias, se ha sometido a una intervención por parte de ECRA.

Conservación y restauración Depósito Colección Banco Sabadell

Se continúan las labores de conservación y restauración en las obras depositadas por esta entidad en el año 2021. Tras un estudio previo se seleccionaron las primeras pinturas a intervenir más profundamente, y se cambiaron varios bastidores en otros lienzos que lo necesitaban.

En el laboratorio de restauración pusieron a punto la pintura de la *Labradora valenciana* (1882) del artista Joaquín Agrasot (Orihuela, Alicante, 1836 – València, 1919) que se exhibe temporalmente en la exposición dedicada al siglo XIX. Este lienzo se encontraba muy amarilleado por el barniz empleado. Capa a capa se fue eliminando tanto la suciedad como los barnices y se llegó a los colores originales. Su llamativo marco, de molduras planas, convexas y cóncavas, se encontraba en peor estado por lo que se procedió a la retirada de añadidos y a su limpieza (Figuras 16 y 17).

A la empresa ECRA se le encarga la intervención de la obra en papel. En concreto tres acuarelas de Fernando Cabrera Cantó (Alcoy, Alicante, 1866 – 1937) firmadas en Roma: *Tipo popular andaluz, Tendiendo la ropa* y

laboratory as they show varying degrees of deterioration (Figure 15). Once the work is completed, the framing will be unified, making two sets, one with the five paintings on the one hand and the three works on paper on the other.

Restoration of the Prado National Museum Deposit

Under the guidelines and supervision of the Prado National Museum's restoration team, several recently deposited canvases from this institution have been restored before being exhibited in the museum's permanent exhibition.

The portrait by the painter Emilio Sala dedicated to *María de las Mercedes de Alcázar y Nero Vera de Aragón, Marchioness of Coquilla* (1880) went straight into the restoration laboratory. The environmental dirt deposited on the canvas by the passage of time was removed, and the frame, which was in worse condition than the canvas, as it had more dirt, missing parts, and loose areas, was treated.

The Prison of the Prince of Viana (1871), a large history painting also by Sala, an oil on canvas of large dimensions (311 x 433 cm), looks spectacular in the section *The Rescued Past of The 19th Century. The collection in the Light*. Before being exhibited on our premises, it underwent an intervention by ECRA.

Conservation and restoration of Banco Sabadell Collection Repository

Conservation and restoration work continues on the works deposited by this entity in 2021. Following a preliminary study, the first paintings to undergo more in-depth intervention were selected, and several stretchers were replaced on canvases that needed it.

The painting *Labradora valenciana* (Valencian Farmer, 1882) by the artist Joaquín Agrasot (Orihuela, Alicante, 1836 - València, 1919), temporarily on display in the exhibition dedicated to the 19th century, was brought up to standard in the restoration laboratory. This canvas was badly yellowed by the varnish used. Layer by layer, the dirt and the varnish were removed and the original colours restored. Its striking frame, with its flat, convex, and concave mouldings, was in poorer condition, so it was cleaned and the additions removed (Figures 16 and 17).

The company ECRA was commissioned to intervene in the work on paper; specifically, three watercolours by Fernando Cabrera Cantó (Alcoy, Alicante, 1866 - 1937) signed in Rome: *Tipo popular andaluz* (Popular



Figura 14. Limpieza del *Retrato de caballero* de Quesnet/*Cleaning of Gentleman's portait* by Quesnet



Figura 15. Estudio previo pintura Rafael Fernández/*Preliminary study painting* Rafael Fernández



Figura 16. Progreso de la restauración de la *Labradora valenciana* de Agravot/Restoration progress of *Valencian Farmer* by Agravot

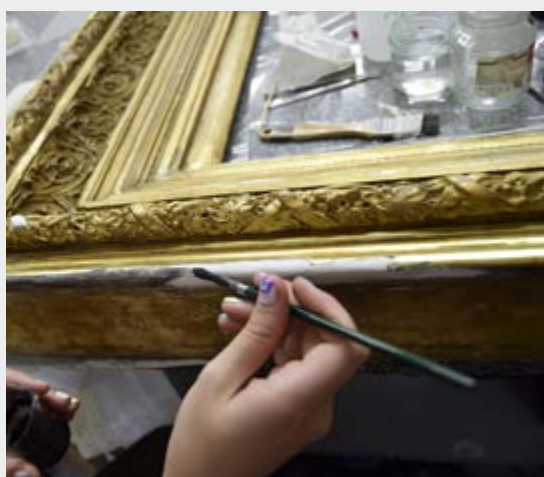


Figura 17. Reintegración cromática del marco de la *Labradora valenciana* de Agravot/Chromatic reintegration of a wooden framing from the *Valencian Farmer* by Agravot



Figura 18. Limpieza mecánica de la *Jijonenca* de Bañuls/Mechanical cleaning of *Jijonenca* by Bañuls

Vendedora. Las tres acuarelas del siglo XIX han quedado preparadas, en carpeta paspartú, para su muestra.

Restauración Depósitos Vicente Bañuls

La escultura *Jijonenca*, depósito de los Hijos de Margarita Galiana Sánchez y la pintura *Retrato de caballero*, depósito de Manuel Sánchez Monllor, ambos del artista Vicente Bañuls se encuentran en proceso de intervención. La *Jijonenca*, un busto de temática popular ejecutado en escayola policromada, a su llegada a finales de 2021, se le realizó una profunda limpieza de suciedad ambiental, en el laboratorio de restauración, para su correcta exhibición en la vitrina principal de la exposición permanente. La eliminación de repintes, un proceso más costoso y delicado, se llevará a cabo próximamente ya que conlleva su retirada de la muestra mencionada. En relación al *Retrato de caballero*, y tras el estudio previo de ultravioletas y reflectografía infrarroja, se ha iniciado la limpieza de suciedad superficial y ambiental, así como la retirada progresiva de la capa de barniz.

Restauración Depósito BBVA

Se ha finalizado la restauración de *Paisaje de Alicante* (1965), del pintor Gastón Castelló (Alicante, 1901 – 1986), depósito de esta entidad bancaria. Tras la primera fase de limpieza, de suciedad ambiental y polución, del lienzo que se llevó a cabo en el laboratorio de restauración en 2021, se ha procedido a llevar a cabo la segunda y última fase de intervención por parte de la empresa ECRA. Se han reintegrado cromáticamente las faltas, los desgastes y las gotas de barniz, y además se ha intervenido el marco con su limpieza, nivelado de pérdidas, reintegración cromática y la aplicación final de un barniz de protección.

DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

Página web y redes sociales

La página web del MUBAG, gracias al Departamento de Informática de la Diputación de Alicante, ha renovado su imagen y se ha adaptado a todos los dispositivos. Se han mantenido las secciones y se ha dotado de contenido, por parte del equipo del museo, a los apartados *Colección Artistas del MUBAG* y *Catálogo de obras* (Figura 19).

Las redes sociales siguen siendo una buena herramienta de divulgación con la que anunciar las novedades y

Andalusian local), *Tendiendo la ropa* (Hanging up the clothes) and *Vendedora* (Seller). The three 19th-century watercolours have been prepared in a passe-partout folder for the exhibition.

Restoration of Vicente Bañuls Deposit

The sculpture *Jijonenca*, on deposit from the Children of Margarita Galiana Sánchez, and the painting *Retrato de caballero* (Portrait of a Gentleman), on deposit from Manuel Sánchez Monllor, both by the artist Vicente Bañuls, are in the process of being restored. La *Jijonenca*, a bust with a popular theme executed in polychrome plaster, upon arrival at the end of 2021, underwent a thorough cleaning of environmental dirt in the restoration laboratory for its correct display in the main showcase of the permanent exhibition. The removal of repainting, a more costly and delicate process, will be carried out in the near future, as it entails its removal from the aforementioned display. In relation to the *Portrait of a Gentleman*, and after a previous study of ultraviolet and infrared reflectography, the cleaning of the surface and environmental dirt has begun, as well as the progressive removal of the varnish layer.

Restoration of BBVA Deposit

The restoration of *Paisaje de Alicante* (Alicante Landscape, 1965), by the painter Gastón Castelló (Alicante, 1901-1986), deposited by this bank, has been completed. After the first environmental dirt and pollution cleaning phase of the canvas, which was carried out in the restoration laboratory in 2021, the second and final phase of intervention was carried out by the company ECRA. The missing bits, wear, and varnish drops have been chromatically reintegrated. The frame has also been cleaned, its missing areas levelled out, chromatically reintegrated, and a final protective varnish has been applied.

DISSEMINATION AND PUBLICATIONS

Website and social networks

Thanks to the IT Department of the Alicante Provincial Council, the MUBAG website has renewed its image and adapted it to all devices. The sections have been maintained, and the museum team has added content to the *MUBAG Artists' Collection* and *Catalogue of Works* sections (Figure 19).

Social networks continue to be a good dissemination tool for announcing news and sharing the day-to-

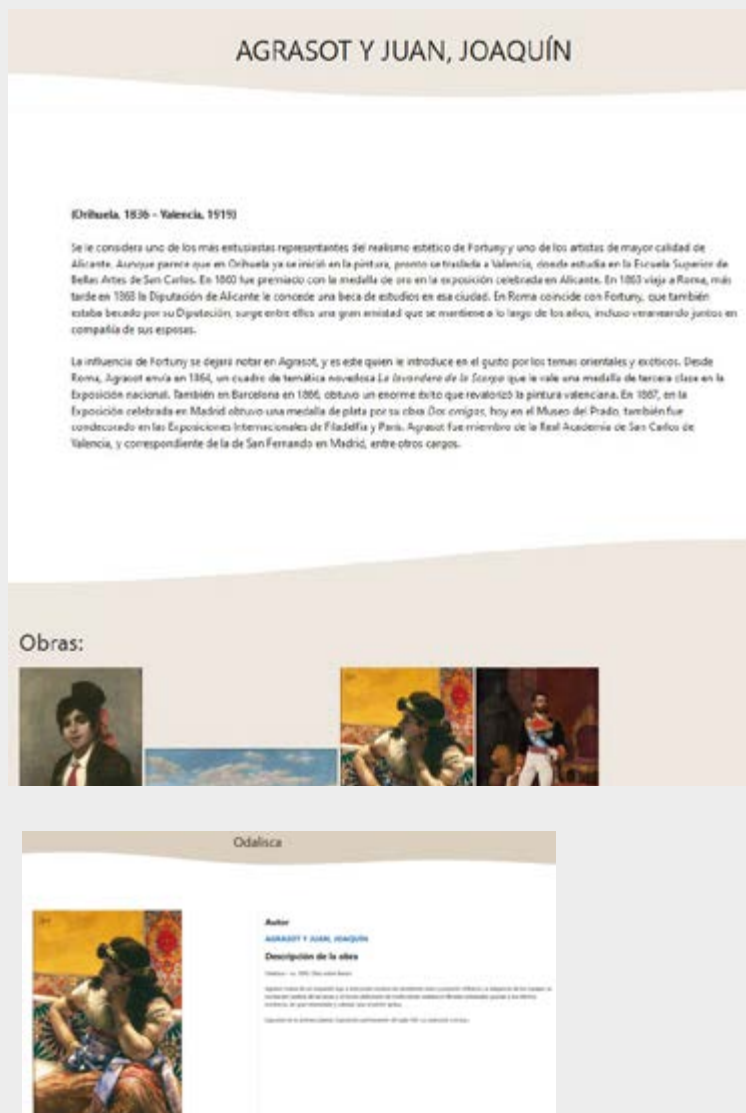


Figura 19. Colección Artistas del MUBAG y Catálogo de obras, página web/MUBAG Artists' Collection and Catalogue of Works sections, website



Figura 20. Directo Los Depósitos del Museo Nacional del Prado en el MUBAG, redes sociales/Live streaming The deposit signed with the Prado National Museum, social networks



Figura 21. Audiovisuales en *El siglo XIX. La colección a la luz*/Audiovisual media in 19th century. *The collection in the light*. Rocamora Museografía, 2022



Figura 22. Visitas guiadas a la exposición permanente/Guided tours to the permanent exhibition



Figura 23. Actividades educativas/Educational activities

contar el día a día del centro. El 10 de junio de 2022 el Museo Nacional del Prado nos brindó sus canales de Facebook e Instagram y se realizó un Directo, desde la sala de la colección permanente del museo *El siglo XIX. La colección a la luz*, en el que participaron las técnicas del museo M^a José Gadea Capó y María Gazabat Barbado acompañadas por Javier Sainz de los Terreros, técnico de gestión, comunicación digital y responsable de redes sociales del Museo Nacional del Prado. Por primera vez se desplazó desde Madrid a Alicante e hizo uno de sus habituales directos, fuera del Prado, dando a conocer así el museo y la buena relación que mantienen ambas instituciones de la que se exhiben en la mencionada sala veintiséis obras depositadas (Figura 20).

Cuadernos del MUBAG

La publicación periódica *Cuadernos del MUBAG* suma en su segundo número un suplemento monográfico titulado *Mar nuestro Una mirada multidisciplinar y abierta*, coordinado por la Profesora Doctora Pilar Escanero de Miguel y compuesto por trece artículos de diferentes investigadores. Una manera de ampliar los contenidos, con un tratamiento y enfoque distinto, pero siempre con la intención de seguir dando a conocer el rico patrimonio cultural.

AUDIOVISUALES

El siglo XIX. La colección a la luz

La exposición permanente *El siglo XIX. La colección a la luz* se enriquece con este novedoso recurso digital, proyecto coordinado por M^a José Gadea y bajo la dirección artística de Gustavo Vilches. En sus siete ámbitos introduce unos monitores, que completan la información de paneles y cartelas, con interesantes piezas audiovisuales que también están accesibles desde la página web. El resultado son siete historias visuales que ahondan en las temáticas de la exposición como la evolución de la ciudad, las pensiones de pintura, el trabajo y la mujer que se han titulado: *Alicante, la ciudad pintada*; *La pensión a Roma*; *Antonio Gisbert, un capítulo en la historia*; *Náufragos y náufragas*; *Leticia Bosch-Labrús, duquesa de Dúrcal* y *La fascinación por Oriente* (Figura 21).

VISITAS GUIADAS

En julio de 2022 se reanuda el servicio de visitas guiadas del museo (Figura 22). Se han ido presentando las sucesivas campañas en las que se ofrecen visitas guiadas

day life of the centre. On 10 June 2022 the Prado National Museum shared its Facebook and Instagram channels with the MUBAG, and a live streaming was conducted from the museum's permanent collection room *19th century. The collection in the light*, with the participation of museum technicians M^a José Gadea Capó and María Gazabat Barbado, accompanied by Javier Sainz de los Terreros, management technician, digital communications, head of social networks at the Prado National Museum. He travelled for the first time from Madrid to Alicante and made one of his usual live streams outside the Prado, thus raising awareness of the museum and the good relationship between the two institutions, of which 26 works are on display in the aforementioned room (Figure 20).

MUBAG Notebooks

The second issue of the *MUBAG Notebooks* periodical publication includes a monographic supplement entitled *Our Sea. A Multidisciplinary and Open View* coordinated by Prof. Dr. Pilar Escanero de Miguel and composed of thirteen articles by different researchers. It is a new way of expanding the contents using a different treatment and approach, but always with the intention of continuing to raise awareness of the richness of the cultural heritage.

AUDIOVISUALS

19th century. The collection in the light

The permanent exhibition *The 19th Century. The Collection in the Light* is enriched with this new digital resource, a project coordinated by M^a José Gadea and under the artistic direction of Gustavo Vilches. It introduces monitors in its seven spaces that complement the information on panels and posters with interesting audiovisual pieces that are also accessible from the website. The result is seven visual stories that delve into the themes of the exhibition, such as the evolution of the city, the painting boarding grants, work, and women, which have been entitled: *Alicante, the Painted City*; *The Boarding to Rome*; *Antonio Gisbert, a Chapter in History*; *Shipwrecked Men and Women*; *Leticia Bosch-Labrús, Duchess of Dúrcal*; and *Fascination for the Orient* (Figure 21).

GUIDED TOURS

In July 2022, the museum's guided tour service was resumed (Figure 22). Guided tours have been offered in successive campaigns, open to groups,

para grupos, pases fijos los fines de semana y visitas a escolares a las exposiciones disponibles. La intención es cubrir las necesidades de todos los colectivos visitantes y atenderlos en diferentes idiomas. En este momento se trabaja en los guiones de las próximas visitas teatralizadas. La sala expositiva de la primera planta, en la que se exhibe la colección del siglo XIX, será el escenario de estos entretenidos itinerarios que acercarán su contenido, a los participantes, de una manera distinta.

EDUCACIÓN

El siglo XIX. La colección a la luz

En torno a la exposición *El siglo XIX. La colección a la luz* se desarrollan las cinco innovadoras propuestas educativas que se ofertan, desde octubre de 2022 a junio de 2023, a los centros escolares. Cinco itinerarios guiados temáticos, en castellano o valenciano, con actividades prácticas grupales, que se realizan en la misma sala de la exposición (Figura 23).

- En la propuesta *La pintora y sus amig@s* los alumnos de infantil ayudan, mediante el juego de la yincana, a la pintora Laura García de Giner (1853–1946), a reunir los materiales necesarios para poder desarrollar su trabajo.
- En el itinerario *Historias de mares y puertos* los escolares de primaria aprenden sobre las diferencias entre la sociedad del siglo XIX y la actual, mediante las obras de arte de la muestra y otros recursos visuales.
- En *Vivencias y experiencias de los pintores alicantinos en el siglo XIX*, el alumnado de los primeros cursos de la ESO, sigue los pasos de los artistas alicantinos en su camino hacia el reconocimiento nacional e internacional, al tiempo que observa y analiza sus creaciones artísticas.
- *El itinerario de Arte: El mundo del arte desde el museo y el de Historia: Episodios de la historia a través del arte*, para los escolares de 4.º de ESO y Bachiller, será elegido por el profesor. En ambas propuestas el recorrido lo crean los propios participantes, al seleccionar las obras de la muestra de las que parte la actividad práctica, centrada en el arte, en la aproximación a las corrientes artísticas y en el otro, en los acontecimientos de la historia.

fixed weekend passes, and visits for schoolchildren to the available exhibitions. The intention is to cover the needs of all visitor groups in different languages. At the moment, we are working on the scripts for the upcoming dramatised visits. The exhibition hall on the first floor, where the 19th-century collection is on display, will be the setting for these entertaining itineraries that will bring the museum's contents closer to the participants in a different way.

EDUCATION

19th century. The collection in the light

Five innovative educational proposals about the exhibition *19th Century. The collection in the light* are to be offered to schools from October 2022 to June 2023. The five thematic guided tours, in Spanish or Valencian, with practical group activities, take place in the same room as the exhibition (Figure 23).

- In the proposal *The Painter and her Friends*, the infant pupils help the painter Laura García de Giner (1853-1946) by means of a treasure hunt game to gather the necessary materials to develop her work.
- In the itinerary *Stories of Seas and Ports*, primary schoolchildren learn about the differences between 19th-century society and today's society through the works of art in the exhibition and other visual resources.
- In *Stories and Experiences of Alicante Painters in the 19th Century*, students in the first years of Secondary Education follow the steps of Alicante's artists on their way to national and international recognition while observing and analysing their artistic creations.
- The teacher will choose the itinerary of *Art: The Art World from the Museum* and that of *History: History Episodes Through Art for students* in 4th year of Secondary Education and Bacalaureate. The route is created by the participants themselves in both proposals by selecting the exhibition works from which the practical activity begins, the one on art focused on the approach to artistic trends, and the other, on historic events.



Figura 24. Proyecto europeo MuseumNext en Patras, Grecia/European Project MuseumNext in Patras, Greece



Figura 25. Concierto del departamento de cuerda del Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá/Concert of the Óscar Esplá Conservatory of Music, String Department



Figura 26. CEFIRE. Jornadas Los Museos de Alicante como recurso didáctico patrimonial/Conference The Museums of Alicante as a didactic heritage resource



Figura 27. Roma. Congreso Más allá de la Academia: la divulgación pública/Conference Beyond the Academy: Public Outreach

PROYECTO EUROPEO

El MUBAG participa en el proyecto europeo MuseumNext. Un proyecto con una duración de dos años, de 2022 a 2024, que surge de la necesidad de apoyar a los pequeños y medianos museos en la era de la digitalización y tras la pandemia de COVID-19. Entre los participantes Universidad de Patras (Grecia), Universidad Politécnica de la Marche (Italia), Fondazione Marche Cultura (Italia), Museo Nacional de Zadar (Croacia), Inercia Digital (España) y MUBAG (España). Este primer año los socios se han reunido en dos ocasiones en la ciudad griega de Patras, asistiendo a la primera reunión Jorge A. Soler y M^a José Gadea, del 5 al 8 de julio; y M^a José Gadea, María Gazabat, Isabel Fernández y Salvador Gómez al curso *Transnational training & workshop for Digital Curators*, del 7 al 11 de noviembre (Figura 24). Los objetivos principales son proporcionar una base sólida de competencias clave para actuar como conservadores digitales; intercambiar conocimientos y experiencias en el sector; compartir prácticas exitosas y facilitar a los participantes la identificación de fortalezas y debilidades para su institución de procedencia.

OTRAS ACTIVIDADES

CONCIERTOS

Veinte aniversario del MUBAG

El 16 de diciembre de 2021 se presentó la revista *Cuadernos del Mubag 00* a cargo de Pilar Tébar. En el mismo acto, celebrado en ocasión del veinte aniversario del Museo de Bellas Artes de Alicante, los jóvenes estudiantes del Departamento de Piano del *Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá* de Alicante, junto a sus profesores, ofrecieron un completo repertorio musical con piezas de diferentes estilos que recorrían desde el barroco alemán hasta el simbolismo francés. A su vez el *Conservatorio Profesional de Música Guitarrista José Tomás* también se unió ofreciendo otro concierto por su parte.

Ciclos de Conciertos

De marzo a diciembre de 2022 se desarrollan los ciclos de conciertos de los jóvenes estudiantes de los distintos departamentos musicales de los conservatorios de música de Alicante: *Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá* y *Conservatorio Profesional de Música Guitarrista José Tomás*. La cita son los

EUROPEAN PROJECT

The MUBAG participates in the European project MuseumNext. A project with a duration of two years, from 2022 to 2024, that arises from the need to support small and medium-sized museums in the era of digitalisation and the wake of the COVID-19 pandemic. Participants include the University of Patras (Greece), Polytechnic University of Marche (Italy), Fondazione Marche Cultura (Italy), National Museum Zadar (Croatia), Inercia Digital (Spain), and MUBAG (Spain). This first year, the partners have met twice in the Greek city of Patras, with Jorge A. Soler and M^a José Gadea attending the first meeting from 5 to 8 July; and M^a José Gadea, María Gazabat, Isabel Fernández, and Salvador Gómez attending the *Transnational training & workshop for Digital Curators* from 7 to 11 November (Figure 24). The main objectives are to provide a solid foundation of key competencies to act as digital curators; to exchange knowledge and experiences in the sector; to share successful practices; and to help participants identify strengths and weaknesses in their institution of origin.

OTHER ACTIVITIES

CONCERTS

20th anniversary of the MUBAG

On 16 December 2021, the magazine *Mubag Notebooks 00* was presented by Pilar Tébar. At the same event, held on the occasion of the 20th anniversary of the Fine Arts Museum of Alicante, the young students of the Piano Department from the *Óscar Esplá Conservatory of Music* of Alicante, together with their teachers, offered a complete musical repertoire with pieces of different styles ranging from German Baroque to French Symbolism. In turn, the Guitarist José Tomás Professional Conservatory of Music also joined in, offering another concert of their own.

Concert Series

From March to December 2022, there will be a series of concerts by the young students from the different departments of the music conservatories of Alicante: *Óscar Esplá Conservatory of Music* and *Guitarist José Tomás Professional Conservatory of Music*. The event takes place on Thursdays at 18h00, and a total

jueves a las 18:00h y se van a realizar un total de diecisiete audiciones por parte del conservatorio Óscar Esplá y seis del conservatorio Guitarrista José Tomás (Figura 25).

CONFERENCIAS

Jornadas Los Museos de Alicante como recurso didáctico patrimonial

Del 2 al 23 de febrero de 2022 el CEFIRE Alicante organizó, para el profesorado del ámbito Humanístico y Social, las jornadas *Los Museos de Alicante como recurso didáctico patrimonial* contando con la participación del MUBAG, MARQ, MACA y MUA. El 9 de febrero la jornada se desarrolló en el MUBAG y la impartieron las técnicas del museo M^a José Gadea Capó y María Gazabat Barbado. El grupo de profesores asistentes visitó junto a ellas las diferentes salas expositivas y además se presentaron las actividades y proyectos que se desarrollan en el centro (Figura 26).

Descubre una obra de arte en el MUBAG

El veterano ciclo *Descubre una obra de arte*, del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, celebró, el miércoles 14 de septiembre de 2022, una conferencia en el museo por parte de Pilar Tébar Martínez, directora del centro. La charla llevó por título *El pintor José Aparicio. De Alicante a la corte de Fernando VII* coincidiendo con la exposición temporal del artista.

Congreso Mas allá de la Academia: la divulgación pública

Los días 15 y 16 de noviembre de 2022 se lleva a cabo en la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma – CSIC, Italia, el congreso *Más allá de la Academia: la divulgación pública*. En la segunda jornada interviene Jorge A. Soler Díaz, Director del MUBAG, con la comunicación *Museos para todos los públicos. Nuevas dinámicas para captar la atención de visitantes adultos e infantiles en Museos de Bellas Artes*. El ejemplo del MUBAG, Alicante (Figura 27).

Jornadas Pérez Pizarro. Pionero de la modernidad

El 18 y 19 de noviembre de 2022 se programa el ciclo de conferencias sobre Francisco Pérez Pizarro (Barcelona, 1911 – Alicante, 1964), a raíz de la donación que se realizó al museo hace un año por los familiares del artista. Pérez Pizarro es un autor fundamental, al ser uno de los primeros artistas que surgieron en España, y sin duda el primero de Alicante, por este motivo realizamos las jornadas *Pérez Pizarro. Pionero de la modernidad* bajo la coordinación de Eduardo Lastres. Diferentes críticos e historiadores del arte como Antón Patiño, pintor y escritor; Miguel Cereceda, profesor de estética en la

of 17 concerts will be given by the Óscar Esplá Conservatory and 6 by the José Tomás Guitarist Conservatory (Figure 25).

CONFERENCES

Conference The Museums of Alicante as a didactic heritage resource

From 2 to 23 February 2022, CEFIRE Alicante organised the conference *The Museums of Alicante as a heritage teaching resource*, aimed at teachers of Humanities and Social Sciences, with the participation of the MUBAG, MARQ, MACA, and MUA. On 9 February the conference took place at the MUBAG and was given by the museum's technicians M^a José Gadea Capó and María Gazabat Barbado. The group of teachers who attended visited with them the different exhibition rooms. The activities and projects that are developed in the centre were also presented (Figure 26).

Discover a Work of Art at MUBAG

The long-standing cycle *Discover a Work of Art*, of the Juan Gil-Albert Culture Institute of Alicante, held a conference at the museum by Pilar Tébar Martínez, director of the centre, on Wednesday, 14 September 2022. The talk was entitled *Painter José Aparicio. From Alicante to the Court of Ferdinand VII* coinciding with the artist's temporary exhibition.

Conference Beyond the Academy: Public Outreach

On 15 and 16 November, the conference *Beyond the Academy: Public Outreach* will be held at the Spanish School of History and Archaeology in Rome - CSIC, Italy. On the second day, Jorge A. Soler Díaz, Director of the MUBAG, will give the presentation *Museums for all audiences. New dynamics to capture the attention of adult and child visitors in Fine Arts Museums*. The example of the MUBAG, Alicante (Figure 27).

Conference Pérez Pizarro. Pioneer of modernity

On 18 and 19 November 2022, a series of lectures on Francisco Pérez Pizarro (Barcelona, 1911- Alicante, 1964) are held, following the donation made to the museum a year ago by the artist's relatives. Pérez Pizarro is an essential author, one of the first artists to emerge in Spain and undoubtedly the first from Alicante, which is why we are holding the conferences *Pérez Pizarro. Pioneer of modernity* under the coordination of Eduardo Lastres. Different art critics and historians such as Antón Patiño, painter and writer; Miguel Cereceda, professor of aesthetics at the Autonomous University of Madrid and art critic for the ABC newspaper;

Universidad Autónoma de Madrid y crítico de arte del diario ABC; Natalia Molinos, historiadora de arte; Eduardo Lastres, artista, escritor y gestor cultural; Guillermina Perales, crítica de arte y gestora cultural y M^a José Gadea, historiadora del arte y técnica del MUBAG, conversaron sobre su figura. Unas jornadas coordinadas por Eduardo Lastres.

ACTIVIDADES

Día Internacional del Museo

El Poder de los Museos: innovación y accesibilidad fue el lema propuesto para celebrar el DIM y el que dio pie a centrar las actividades del 18 de mayo en la recién inaugurada muestra *El siglo XIX. La colección a la luz*. Se realizaron las primeras visitas guiadas y se propuso la acción *El poder de la fotografía en las redes*, permitiendo fotografiar al detalle las pinturas del XIX. Además, se puso al alcance de la ciudadanía, a través de la página web, el material audiovisual de la muestra. El lienzo de Laporta titulado *Rosa Mística*, una obra emblemática de la colección, se reprodujo en un imán que se repartió a los visitantes.

Noche en Blanco

La noche del viernes, 15 de julio de 2022, el MUBAG participó de nuevo en este evento estival con actividades para todos los públicos. La tarde se inició con el taller infantil *Reinventar y pegar*. Con recortes de las imágenes de las obras de la exposición *La generación figurativa. Premios para la creación de un museo*, colocados a modo de collage, se crearon unos creativos imanes. La música deleitó al público asistente con los sonidos envolventes del percussionista Pepe Alepuz, y por primera vez, en la historia del museo, un bailarín nos hechizó con sus movimientos contemporáneos en un paseo por el museo. La danza de Kiko Giner y la voz de Diana Vargas se entrelazaron en un recorrido por la sala del XIX mientras interpretaron una pieza en tres actos que lleva por nombre *Un mar violeta oscuro*. Además, se realizaron visitas guiadas a las exposiciones permanentes y temporales del museo (Figuras 28 y 29).

Verano en el MUBAG

Por primera vez, desde la apertura del museo en 2001, se preparó el programa *Verano en el MUBAG* para escolares en vacaciones de la ciudad de Alicante y la provincia. La propuesta se desarrolló durante todo el mes de julio y principios de agosto de 2022 y se ofertó a las escuelas de verano y también por libre para grupos reducidos. Consistió en dos itinerarios guiados temáticos: *Historias de mares y puertos* y *Es cosa de niñ@s* por las salas de la exposición *El siglo XIX. La colección a la luz* que finalizaba con una actividad educativa.

Natalia Molinos, art historian; Eduardo Lastres, artist, writer, and cultural manager; Guillermina Perales, art critic and cultural manager; and M^a José Gadea, art historian and MUBAG Technician, talked about his figure. A conference coordinated by Eduardo Lastres.

ACTIVITIES

International Museum Day

The Power of Museums: Innovation and Accessibility was the slogan proposed to celebrate the IMD, which led to the activities on 18 May being focused on the recently inaugurated exhibition *19th century. The Collection in the Light*. The first guided tours were given, and the action *The Power of Photography in the Networks* was proposed, allowing the 19th-century paintings to be photographed in detail. In addition, the audiovisual material of the exhibition was made available to the public through the website. Laporta's painting *Mystic Rose*, an emblematic work in the collection, was reproduced on a magnet which was handed out to visitors.

White Night

On Friday evening, 15 July 2022, the MUBAG again participated in this summer event with activities for all audiences. The evening began with the children's workshop *Reinventing and pasting*. Original magnets were created with cut-outs of images, placed as a collage, of the works in the exhibition *The Figurative Generation. Prizes for the creation of a Museum*. Music delighted the audience with the enveloping sounds of percussionist Pepe Alepuz. For the first time in the history of the museum, a dancer enchanted us with his contemporary movements on a walk through the museum. The dance of Kiko Giner and the voice of Diana Vargas intertwined in a tour of the 19th-century room as they performed a piece in three acts called *Un mar violeta oscuro* (A Dark Violet Sea). In addition, there were guided tours of the museum's permanent and temporary exhibitions (Figures 28 and 29).

Summer at the MUBAG

For the first time since the museum opened in 2001, the *Summer at the MUBAG* programme was prepared for school holidays in the city of Alicante and the province. The proposal was developed throughout July and early August 2022 and was offered to summer schools and independently for small groups. It consisted of two thematic guided tours: *Stories of Seas and Ports* and *It's a Child's Thing* through the rooms of the exhibition *The 19th Century. The Collection in the Light*, which ended with an educational activity.



Figura 28. El espectáculo *Un mar violeta oscuro* durante La Noche en Blanco/The spectacle *A sea purple blue* during White Night. Fotografía por/Photo by: @Conniericophoto



Figura 29. El espectáculo *Marimba & Art* durante La Noche en Blanco/The spectacle *Marimba & Art* during White Night



Muchacha con molinete, 1954
MANUEL BAEZA GÓMEZ
(Alicante, 1911-1986)

