



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

ARTE Y CIUDAD: ALICANTE 1894-1936

Tesis doctoral

Presentada por:

Pablo Sánchez Izquierdo

Dirigida por:

Amadeo Serra Desfilis

Teresa-M. Sala García

Programa de doctorado en Historia del Arte

Código 3130

València, octubre de 2019

*A mi familia,
que colma de recuerdos la ciudad a la que dedico este trabajo.*

“El ambiente que respira el artista, el aspecto de la naturaleza que le rodea, pueden ser fuentes de inspiración para el mismo. Todo país tiene algo propio y distintivo de los demás. Los usos, las costumbres, el color local hablan al alma. La dificultad estriba en comprender ese lenguaje y darle forma.”

- Luis Pérez Bueno, 1899

AGRADECIMIENTOS

El trabajo que he llevado a cabo hasta conseguir redactar esta tesis doctoral no habría sido posible sin la ayuda de una beca predoctoral de Formación del Profesorado Universitario concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en su convocatoria de 2014 (FPU14/03236). No obstante, la calidad humana de quienes que me han acompañado durante este arduo camino es, sin duda, mucho más importante que los fondos económicos de los que haya podido disponer para realizar mi investigación.

Por esta razón no quiero dejar pasar la oportunidad de agradecer a todas aquellas personas con quienes me he cruzado en estos últimos cinco años de mi vida por la ayuda prestada y el apoyo incondicional que me han brindado. En primer lugar, debo mostrar mi más sincera gratitud a mi director, el doctor Amadeo Serra Desfilis; y a mi directora, la doctora Teresa-M. Sala García. Ambos me han ofrecido su consejo y me han alentado a seguir adelante incluso en los momentos más complicados. Gran parte del enfoque de este estudio no habría sido posible sin su asesoramiento. Del mismo modo, quisiera agradecer la oportunidad que me brindaron de formar parte de sus grupos de investigación, MUPART y GRACMON, haciendo extensible mi gratitud a todos sus miembros, que desde el primer momento me acogieron como uno más.

Debo hacer patente también mi reconocimiento al doctor Borja Franco Llopis, gran responsable de que decidiese dedicar mi carrera profesional a la investigación. Si bien sus líneas de estudio difieren sustancialmente de las expuestas en esta tesis doctoral, fue su dedicación profesional durante los años en los que me impartió docencia lo que provocó que se erigiese como un modelo a seguir para mí. Gracias a su trabajo supo transmitirme el amor por la Historia del Arte y los valores del esfuerzo, el compromiso y la honestidad como únicos caminos para el desarrollo del conocimiento.

De la Universidad de Alicante, merecen especial mención el doctor Ferran Gómez Albentosa, siempre disponible a ayudarme cuando fuese necesario y los doctores arquitectos Andrés Martínez Medina y Juan Calduch Cervera, que me indicaron cómo entender el desarrollo urbano de Alicante. También Irene García Antón se reunió conmigo en su domicilio con mucho interés por escuchar mis primeros hallazgos.

Quisiera volver a mencionar a la profesora Teresa-M. Sala García, de la Universitat de Barcelona, quien me acogió durante mi estancia en la Ciudad Condal durante julio de 2017 e

incluso me abrió las puertas de su casa. Del mismo modo, no puedo dejar pasar la oportunidad de mostrar mi agradecimiento al doctor Mark Allan Roglán, director del Meadows Museum de la Universidad Metodista del Sur de Dallas; así como a Scott Winterowd, director de educación del mismo museo y al doctor Adam Jasienski. Todos ellos hicieron más sencilla mi estadía en los Estados Unidos y me abrieron las puertas de otras instituciones en las que pude localizar datos que han contribuido a desarrollar mi estudio. Sin embargo, fue la profesora Elisabeth M. Boone, de la Universidad de Alberta, quien me recomendó contactar con el Meadows Museum y con otros centros norteamericanos en varios correos electrónicos y durante una entrevista que mantuvimos en València. Quisiera, por lo tanto, agradecerle también a ella su ayuda.

Fuera de la universidad he tenido la suerte de cruzarme con personas que me han ayudado y han compartido conmigo sus conocimientos, enriqueciendo enormemente el resultado final de la tesis. Así, entre 2014 y 2015 tuve la suerte de recibir una beca de formación en el Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante, donde su directora, Josep Pérezgil me hizo sentir como uno más de la familia. Pero, especialmente, quisiera agradecer a María Gazabat Barbado y a María José Gadea Capó todos los conocimientos que me transmitieron acerca de los artistas alicantinos que hoy forman parte de este estudio, su constante ofrecimiento a compartir conmigo la información contenida en la institución y el interés con el que han seguido mis avances desde que empecé a investigar.

No quisiera olvidarme del personal de los distintos archivos y bibliotecas que he visitado, que han hecho todo lo posible por localizar volúmenes, legajos y fuentes que pudiesen contribuir al desarrollo de mi estudio. Desde aquí me gustaría hacer mención a los trabajadores de la Biblioteca Pública del Estado en Alicante José Martínez Ruiz “Azorín”, de la Biblioteca de la Fundación de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, del Archivo Histórico Provincial de Alicante, del Archivo de la Diputación de Alicante y, por supuesto, del Archivo Municipal de Alicante. Especialmente, me gustaría destacar la labor de Santiago Linares Albert, que siempre ha escuchado mis necesidades y ha encontrado aquellas fuentes que parecían imposibles de localizar.

He tenido también la suerte de encontrarme con maravillosas personas que me han puesto en contacto con otros expertos y han compartido conmigo su punto de vista acerca de los estudios que he ido desarrollando durante todo este tiempo. Quiero mostrar mi gratitud al profesor José Piqueras Moreno, gran conocedor del arte alicantino de cualquier época; a Jordi Sánchez Navas, que me permitió redescubrir al pintor Emilio Varela y a Ricardo Fuente

Caamaño, por abrirme las puertas de su casa y compartir conmigo el legado de su padre, el pintor represaliado Ricardo Fuente Alcócer.

También quisiera recordar a todas aquellas personas que compartieron un largo tramo de esta senda conmigo, aunque al final la vida separase nuestros caminos. Parte de este escrito se lo debo a ellas porque a su lado también aprendí. Y, por supuesto, a quienes jamás esperé encontrar y aparecieron de la nada para quedarse hasta el final.

Volviendo a mi universidad de origen, no quisiera olvidarme de todas las personas que han hecho de esta experiencia una de las más especiales de mi vida, empezando por mis compañeros de departamento, con el director Felipe Jerez Moliner al frente. Por supuesto, debo agradecer a Isabel Barceló Ruiz cómo me ha ayudado a gestionar toda la documentación con la que he tenido que convivir día a día desde que decidí embarcarme en la aventura del doctorado.

Durante los más de diez años que ha durado mi aventura universitaria desde que empecé la licenciatura en Historia del Arte, he tenido la inmensa suerte de conocer a personas maravillosas que han compartido conmigo años de madurez, de vocación y de amor por la disciplina. Estos agradecimientos quedarían vacíos si no mencionase a Karen Gregorio, Sandra Aguilera, Paco Carbó, Alba Camaralles, Ainhoa Cabezuelo, Ana Martí, Raquel de San Román, y tantos otros con quienes me he cruzado desde que empecé a considerarme historiador del arte.

Pero, por supuesto, al haber obtenido una beca de formación he tenido la oportunidad de compartir mieles y sinsabores con otros investigadores predoctorales. Todos ellos y ellas, becarios y becarias, son conocedores de las dificultades que entraña compaginar la investigación con la iniciación en la docencia, por lo que han sido un apoyo fundamental en los momentos de desasosiego y la mejor compañía tanto en las horas de despacho como en los buenos momentos.

Mención aparte merecen para mí cinco personas con quienes tanto he conectado. Mariángeles Pérez, casi una madre dentro del mundo universitario, una de las personas que más ha creído en mí y en mis posibilidades y que más me ha animado a apuntar lo más lejos que pueda para conseguir todas mis metas. Carlos Navarro ha sido la persona cuyo tesón, dedicación, espíritu crítico y humanidad más he admirado. Esther Parpal me ha demostrado la importancia de la empatía y, a través de ella, ha fomentado mi crecimiento personal día a día, pues su forma de ver las cosas y de salir adelante a pesar de las dificultades ha contribuido a que haya podido sortear, con el mejor talante posible, cualquier piedra que he encontrado en mi camino. No puedo olvidar a Quico Jiménez y Rubén Gregori, mis amigos, mis compañeros de

batalla en tantos momentos de alegría y tantas etapas de desesperación, mis hermanos. No concibo mi tesis sin ellos y la senda seguida durante estos últimos años no habría sido tan especial si no la hubiese recorrido a su lado. La alegría y la comprensión que me han transmitido en todo momento han sido uno de los motivos por los que he seguido en pie y he podido pelear hasta el final para ver cumplido mi sueño de escribir una tesis doctoral.

A Vega, el descubrimiento más inesperado de todos los que me han sorprendido en los cinco años que he dedicado a esta tesis, pese a aparecer tan solo un año antes de que terminase de redactarla. Su dulce impertinencia, sus ganas, sus nervios, los viajes para (re)descubrir Alicante, su pasión por nuestro trabajo, su admiración, su respeto. Son tantas las cosas que, quizá sin saberlo ella, me han ayudado a seguir adelante, a reencontrarme y a reciclarme que jamás dejaré de estarle agradecido por todo lo que ha hecho por mí.

Por supuesto, a mi familia. A todas las personas que forman parte de ella. Porque sólo con su presencia me han ayudado a configurar uno de tantos idearios de la ciudad que me he dedicado a estudiar. Quisiera mencionar a mi abuelo materno Saturnino, a quien nunca llegué a conocer, pero cuyo recuerdo siempre estuvo presente en las calles que recorrí desde niño con su mujer, mi abuela Isabel. Ella, que se fue antes de tiempo, inculcó en mí el amor por el patrimonio al pasar por delante del Gobierno Militar, donde durante tantos años trabajó su marido, denunciando las nefastas reformas a las que fue sometido. Tampoco puedo olvidarme de mis abuelos paternos: Eduardo, a quien sigo llevando en mi corazón; y Emilia que sigue alegrándose día a día con su inmensa fuerza vital. A ellos quiero agradecerles de corazón cómo desde pequeño me transmitieron valores como la libertad y la democracia contándome los horrores que vivieron durante la Guerra Civil. Hoy puedo decir con orgullo que su memoria seguirá viva en este trabajo, pues gracias a ellos cuatro puedo entender mi ciudad del modo en el que me gustaría que la entendiesen las generaciones venideras.

Pero esta tesis se debe sobre todo al apoyo de las tres personas más importantes de mi vida, los faros que me han guiado en los peores momentos, los brazos que me han sostenido cuando no me quedaban fuerzas, quienes creyeron en mí cuando incluso pensé en abandonar y quienes estuvieron incluso cuando peor estuve yo. Mi padre Rafael, a quien, aunque sin serlo, siempre he visto como el historiador del arte más importante en mi carrera; pues su pasión por los monumentos y las ciudades caló tan hondo en mí que incluso decidí escribir una tesis doctoral. Mi madre Mariela, siempre al otro lado del teléfono, siempre dispuesta a levantarme, a darme un abrazo y a hacerme ver que yo puedo con todo lo que me proponga. Y por último a

mi hermano Héctor, quien pese a ser el menor de los dos, siempre ha sido un ejemplo a seguir para mí, mi mejor amigo y la mejor compañía que podría haber deseado jamás.

A todos y cada uno de ellos. Gracias de corazón.

Algún lugar entre València y Alicante, octubre de 2019.

ÍNDICE

RELACIÓN DE ABREVIATURAS	4
INTRODUCCIÓN	5
1. Objetivos.....	8
2. Encuadre historiográfico.....	10
3 Estado de la cuestión	17
4. Estructura de la tesis y metodología.....	31
PRIMERA PARTE. LA CIUDAD, CAMPO DE CREACIÓN ARTÍSTICA	38
1. La ciudad pensada, la ciudad vivida, la ciudad pintada: crecimiento urbano y percepción artística. 39	39
1.1. En busca de la ciudad moderna: el ensanche y la reforma interior de Alicante	39
1.2. Un espacio residencial ejemplar: el barrio de Benalúa	50
1.3. El puerto de Alicante. Escenas urbanas	56
1.4. La ciudad redescubierta. El barrio de Santa Cruz y el Raval Roig	72
1.6. Fuera de la ciudad. La huerta de Alicante.....	76
1.7. La ciudad jardín en General Marvá	81
1.8. La ciudad turística en la playa de San Juan.....	83
2. Haz y envés del progreso: la sociedad alicantina entre 1894 y 1936.....	87
2.1. Crecimiento de la población	88
2.2. Sanidad, acondicionamiento y proliferación de los nuevos servicios urbanos.....	89
2.3. Reconocimiento y gratitud. La política y la sociedad de Alicante	93
2.4. Las reivindicaciones de los olvidados. El movimiento obrero en la capital de la provincia	102
2.5. Anhelos de culturización. La promoción de grupos escolares	106
2.6. La prensa y las Bellas Artes en Alicante.....	107
2.7. La burguesía. Promotora de las Bellas Artes en la ciudad	113
3. Entre la academia y el taller: la formación del artista en Alicante	127
3.1. La formación del artista en el taller de Lorenzo Casanova	127
3.2. Apoyo institucional. Noticias de algunos artistas subvencionados por la Diputación Provincial de Alicante	136
3.3. Otros centros de formación: el Círculo de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios	143
3.3.1. El Círculo de Bellas Artes de Alicante	143
3.3.2. La Escuela de Artes y Oficios de Alicante.....	150
3.4. Lugares de trabajo: las artes y las industrias aplicadas a la arquitectura.....	156

3.5. El taller del pintor y el escultor: punto de encuentro, lugar de creación	163
4. Carrera profesional y proyección social de los artistas en Alicante	174
4.1. Amistad, proyectos conjuntos y asociacionismo	174
4.2. El artista visto por sus iguales. Retratos	183
4.3. El artista visto por sí mismo. Autorretratos y escritos	187
4.4. Vidas de artistas en la literatura alicantina.....	192
4.5. La muerte del artista. Laudas y reconocimiento póstumo.....	200
4.6. Artistas olvidadas. Creadoras alicantinas entre 1894 y 1936	210
4.7. Conclusiones.....	228
5. “Donde se rinde culto a estas manifestaciones de arte”. Espacios expositivos en Alicante	230
5.1. Un certamen para “dar forma y realce al pensamiento de la Sociedad”: la Exposición Provincial de Bellas Artes de 1894.....	231
5.2. Una nueva muestra para un nuevo siglo: la Magna Exposición Provincial de 1903	234
5.3. El Casino de Alicante y la promoción de las Bellas Artes a principios del siglo XX	235
5.4. Más allá de la formación de artistas: las exposiciones del Círculo de Bellas Artes	239
5.5. Un espacio desconocido: el Círculo de Escritores y Artistas	243
5.6. La proliferación de exposiciones en la ciudad. El Ateneo de Alicante	244
5.7. Arte en los escaparates. Negocios y otros locales de exposición	258
5.8. Joaquín Sorolla y el Museo de Arte Contemporáneo.....	260
SEGUNDA PARTE. CORRIENTES DE LA MODERNIDAD ARTÍSTICA EN ALICANTE.....	274
1. La asimilación y modernización de los cánones	275
1.1. La cuestión del eclecticismo arquitectónico	293
2. Ecos lejanos. El reflejo de oriente en las artes alicantinas	309
2.1. “ <i>Nous sommes en Afrique</i> ”. Arabismos y arte neomagrebí en el entorno del puerto.....	311
2.1.1. Evocaciones y tópicos orientalistas en la pintura alicantina.....	331
2.2. Coleccionismo, imitaciones y comercio de ultramar. Japonismo y chinerías	335
2.3. El caso singular de la <i>Fuente de Levante</i>	347
3. “Adornos de yeso que recuerdan a los primores de soplillo”: la llegada del <i>art nouveau</i> a Alicante	363
3.1. Construcciones curvilíneas entre el eclecticismo maduro y el <i>art nouveau</i>	366
3.2. Golpes de látigo y cabelleras ondulantes en el espacio público. Carteles, escultura y mobiliario urbano	372
3.3. La recta frente a la curva. Ecos de la Secesión vienesa en Alicante	380
3.4. El Mercado de Abastos: entre el <i>art nouveau</i> , el regionalismo y el casticismo	386
4. “Galas típicas, fuerte folklore”. La vigencia del casticismo y el regionalismo en la ciudad.....	393
4.1. El pescador y el campesino como ejemplos de la idiosincrasia alicantina.....	403

5. “Tan nuestro, tan de nuestra tierra”. Aproximaciones al paisaje alicantino desde la literatura y la pintura	423
6. Les Fogueres de “San Chuan” y la eclosión del art déco.....	440
6.1. Más allá de <i>les Fogueres</i> . El <i>art déco</i> en la ilustración gráfica y la escultura alicantinas	461
6.2. La complejidad de la arquitectura. Entre el <i>déco</i> y el racionalismo.....	466
7. Tiempos modernos: la aproximación a las vanguardias	477
Epílogo. El fin de la modernidad: arte entre barrotes.....	494
CONCLUSIONES	502
CONCLUSIONS	519
BIBLIOGRAFÍA.....	531
Recursos online	560
FUENTES.....	561
Prensa	561
Catálogos de exposiciones y de subastas	592
Fuentes bibliográficas.....	593
Licencias de obra y otra documentación de archivo.....	596
Libros de actas	599
Planos.....	599
Filmaciones.....	600
ANEXOS	601
1. Tablas.....	602
Tabla 1. Ebanistería y carpintería mecánica	602
Tabla 2. Mosaicos hidráulicos y cerámica	612
Tabla 3. Escultores y marmolistas	615
Tabla 4. Cerrajerías y fundiciones	617
Tabla 5. Pintores decoradores.....	624
Tabla 6. Maestros de obra.....	635
2. Ilustraciones	642

RELACIÓN DE ABREVIATURAS

A.D.P.A.	Archivo de la Diputación Provincial de Alicante
A.F.V.	Archivo de la Filmoteca Valenciana
A.F.D.P.A.	Archivo Fílmico de la Diputación Provincial de Alicante
A.M.A.	Archivo Municipal de Alicante
A.M.N.P.	Archivo del Museo Nacional del Prado
B.D.A.	Biblioteca Digital de Andalucía
B.D.H.	Biblioteca Digital Hispánica
B.G.M.	Biblioteca Gabriel Miró
BIVALDI	Biblioteca Valenciana Digital
B.N.E.	Biblioteca Nacional de España
B.P.E.A.	Biblioteca Pública del Estado en Alicante
B.V.M.C.	Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
ca.	Circa
H.A.L.	Hamon Arts Library de Dallas
MARQ	Museo Arqueológico Provincial de Alicante
MUBAG	Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante

INTRODUCCIÓN

En 1902 el maestro Juan Latorre Baeza dio a conocer al público de Alicante el himno de la ciudad, con letra de José María Milego y Francisco Martínez Yagües.¹ La pieza, que en valenciano no normativo alababa las virtudes de las gentes y los enclaves más famosos de la ciudad, ofrecía en sus dos últimas estrofas el sentir de gran parte de la población: *no es este el poble vell, que es altre Alacant*.² Efectivamente, desde finales del siglo XIX, y gracias a la importancia adquirida por su puerto a lo largo de la historia, la capital de la provincia comenzó a experimentar una serie de reformas urbanísticas, sociales y culturales que la transformaron profundamente.

Con el ánimo de desentrañar qué artistas y cuáles de sus obras habían contribuido a modernizar Alicante, en 2014 llevamos a cabo una breve investigación titulada *La recepción de modelos internacionales en la arquitectura moderna alicantina (1890-1925)* que pretendía completar los datos aportados por Andrés Martínez Medina en 1998 con su estudio *La arquitectura de la ciudad de Alicante. 1923-1943. La aventura de la modernidad*.³

Sin embargo, trabajar cerca de un año en el Museo de Bellas Artes Gravina (MUBAG) nos permitió conocer de primera mano las figuras de los pintores y escultores de Alicante y el impacto social que alcanzaron tanto en la provincia como en la capital. Gracias a ello

¹ *Som fills del poble, que té les chiques / com les palmeres de chunt al mar, / son molt airoses, molt reboniques, / y fan cuant volen riure y plorar. / Som fills del poble, que té les chiques / com les palmeres de chunt al mar. / Son molt airoses, molt reboniques, / y fan cuant volen riure y plorar / Que es la millor terra del mon / y axi el poeta liu va dir / que en el paseich del Malecón / no haurá qui puga competir, / y des del macho del castell / mires y dius ¡que encant! / no es este el poble vell, / que es altre Alacant / ¡Viva Alacant! / ¡Viva Alacant! / ¡Viva Alacant! / ¡Viva Alacant!* Somos conscientes del carácter no normativo del valenciano empleado por Milego y Martínez Yagües a la hora de escribir la letra del himno de Alicante, pero hemos optado por respetar las expresiones contenidas en la versión de 1959 que pude consultarse en el Archivo Municipal de Alicante: *Partituras*. A.M.A. Caja 8/2. La partitura original continúa perteneciendo a los herederos de Juan Latorre que entregaron un facsímil al Ayuntamiento de Alicante en octubre de 2018, si bien este aún no se encuentra disponible para su estudio: <<https://www.alicante.es/es/noticias/ayuntamiento-recibe-facsimil-partitura-original-del-himno-alicante>> (fecha de consulta 23/08/2019).

² En valenciano normativo: *No és este el poble vell, que és altre Alacant*. En castellano: *No es este el pueblo viejo, que es otro Alicante*. Se ha respetado la ortografía del documento de archivo consultado.

³ Sobre nuestro trabajo: SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, 2014. Respecto al libro de Martínez: MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998.

comprendimos que la imagen percibida de una ciudad no sólo se debe a la obra de los arquitectos, sino también a la multitud de imágenes creadas por artistas y artesanos de todo tipo.

Así, llegamos a la conclusión de que todos los creadores y creadoras que convergieron en Alicante a principios del siglo XX la percibieron, la transformaron y la representaron legando para las generaciones venideras un elevado número de manifestaciones pictóricas, escultóricas, arquitectónicas, fotográficas, cinematográficas o literarias que permiten reconstruir cómo eran la urbe y su ambiente cultural en su época, así como explicar por qué se decía de ella que ya no era un *poble vell*, sino *altre Alacant*.

Para ello fue necesario fijar unos límites cronológicos, pues los geográficos ya habían quedado delimitados. La fecha de cierre no necesita demasiada explicación si tenemos en cuenta que el 17 de julio de 1936 se produjo el alzamiento militar del bando nacional, encabezado por Francisco Franco, que daría fin a toda aspiración de progreso del país sumiéndolo en casi cuarenta años de dictadura tras la Guerra Civil. De hecho, muchos de los artistas que formaron parte de los procesos de modernización de la cultura alicantina durante los decenios anteriores al conflicto bélico fueron represaliados tras la finalización del mismo.⁴

Sin embargo, las estrofas del himno de Alicante que alababan la transformación de la ciudad datan de 1902, por lo que es normal preguntarse por qué el inicio de nuestra investigación se fijó en 1894. Tratándose de una tesis doctoral en Historia del Arte, nuestra intención fue la de fijar una fecha significativa en relación con las Bellas Artes, pero también próxima al estreno de la pieza musical. Por ello escogimos el año de celebración de la Magna Exposición Provincial de Bellas Artes, auspiciada por Lorenzo Casanova y en la que expusieron prácticamente todos sus discípulos que iniciaban sus carreras profesionales en la ciudad o la provincia.

Ese mismo año, en un certamen literario celebrado en agosto se concedió la pluma de plata a la composición poética *Alicante ayer, hoy y mañana*, que repasaba la historia de la ciudad augurando un futuro brillante para la misma gracias a las reformas que en ella habrían de acometerse:

“[...] II.
La ciudad, ayer dormida,
hoy recobra vida
y belleza singular,
¡Hermosa perla surgida

⁴ Véase BALSALOBRE GARCÍA, Juana María (com.), 2004; AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005; SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, 2018.

de las espumas del mar!
Avenidas anchurosas
de construcciones hermosas,
elegantes y altaneras,
entre filas de palmeras
que se mecen orgullosas.
Los modernos adelantos
le prestan nuevos encantos
á la ilustrada ciudad,
que guarda recuerdos santos
de amor por la libertad.

III.

Grandes hoteles, agua abundante,
mucho comercio, fábricas mil....
tan comerciante como fabril.
Salud, hermosa, bella sultana,
cercada un día de torreones,
permita el cielo veas ufana
cumplidas todas tus ilusiones.”⁵

Por otro lado, en 1895 José Guardiola Picó publicó *Reformas en Alicante para el siglo XX*, el primero de sus tres tratados con los que sentaría las bases de la modernización urbanística de la ciudad. En ellos propuso distintos tipos de actuaciones sobre el entramado urbano con el fin de solventar los problemas derivados de una ciudad que había permanecido constreñida por las murallas hasta bien entrado el siglo XIX.

Somos conscientes de las limitaciones que se le pueden presuponer a un trabajo cuyo objeto de estudio es una única ciudad. No obstante, la experiencia demuestra que investigar centrando la atención en sólo una población tiene más ventajas de las que cabría esperar en un principio. Las más de trescientas imágenes recuperadas a lo largo de los cinco años que hemos dedicado a elaborar esta tesis doctoral revelan la intensa vida cultural que se desarrolló al margen de otras grandes metrópolis, y contribuyen a cuestionar las caducas metodologías de trabajo centradas en estudiar las dinámicas entre centros y periferias.⁶

De hecho, tomar un ámbito geográfico reducido a una ciudad posibilita estudiar varios temas en profundidad. Si nuestro estudio se centrase en el ámbito nacional el tratamiento de las cuestiones que hemos incluido en esta tesis doctoral se había realizado de un modo mucho más genérico y difuso. Por lo tanto, consideramos que antes de ir de lo general al hecho particular, conviene plantear un camino inverso. Es decir, creemos que sólo a partir de estudios que

⁵ ALEMANY, Juan, 1894.

⁶ Quisiéramos mencionar la importancia del VIII Congreso Español de Historia del Arte, celebrado en Cáceres en 1990. En especial merece nuestra atención: FREIXA, Mireia; PENA, M^a del Carmen, 1992, p. 371-383.

contemplan las particularidades de cada región de España se puede llegar a un conocimiento general del panorama artístico estatal.

Del mismo modo, un enfoque local permite también que tanto el investigador como el lector puedan aproximarse aún más a la realidad artística de la ciudad en la cronología fijada, pudiendo entender la verdadera dimensión social del arte y el papel desempeñado por sus creadores a finales del siglo XIX y principios de la centuria siguiente.

La importancia de esta investigación radica, por lo tanto, en la profundidad del estudio de gran parte de los agentes que intervinieron en la creación y consolidación de la atmósfera artística de la ciudad. Se manifiesta de este modo el interés de otros centros artísticos al margen de los más estudiados de la España de finales del siglo XIX y principios del XX y se señala la necesidad de considerar realidades distintas a las ya conocidas para adquirir una visión más rica y detallada de la situación cultural española. Con esta tesis doctoral creemos estar abriendo nuevas líneas de investigación al tratar cuestiones que antes no habían suscitado el interés de otros historiadores e historiadoras del arte y aportamos documentación inédita que prueba nuestras ideas.

1. OBJETIVOS

Partiendo del título de la tesis y de alguna de las ideas expuestas hasta el momento, pueden deducirse los objetivos que trataremos de resolver a lo largo de nuestra disertación. La cuestión más importante será comprender cómo los artistas contribuyeron, con su trabajo, en los procesos de transformación de la ciudad desde finales del siglo XIX y durante todo el primer tercio del novecientos. Buscamos, por lo tanto, demostrar que a través de sus obras es posible entender el desarrollo urbano y cultural de Alicante entre finales del siglo XIX y el estallido de la Guerra Civil.

Somos conscientes de que, a través de las artes plásticas, sobre todo de la pintura y el dibujo, los artistas plasmaron las impresiones que les producía Alicante. Por esta razón, pretendemos recuperar varias manifestaciones con el fin de vislumbrar cómo era percibida la ciudad por aquellos que la habitaron y definir así las diferentes formas de entender un mismo espacio urbano en el que convivieron gentes de distinta clase social e inclinaciones políticas contrarias que configuraron el paisaje cultural de la urbe proyectando en el sus visiones y aspiraciones sociales.

Siendo conocedores de la importancia del puerto de la ciudad, tratamos de valorar el papel que desempeñó como enclave de intercambios culturales, artísticos y humanos. La intensa vida que en sus alrededores se desarrollaba atrajo la atención de los pintores, escultores, arquitectos y dibujantes locales, que plasmaron las escenas que percibieron. A través de esta tesis doctoral hemos querido recuperar estas obras y compararlas con las percepciones de otros enclaves de la urbe con el fin de conocer cómo cambió su morfología y las impresiones que suscitaron estos procesos urbanísticos.

Buscamos adquirir y ofrecer una visión global del hecho artístico alicantino tratando de evitar, en la medida de lo posible, diferenciaciones entre disciplinas. Sólo a través de un tratamiento integrador que contemple no sólo las artes plásticas, sino también cuestiones como la fotografía, la literatura o el cine, consideramos que se contribuye a la reconstrucción del ambiente cultural alicantino de finales del ochocientos y las tres primeras décadas del siglo XX.

En este proceso aspiramos a recuperar el mayor número de obras de arte posible, así a como situarlas en consonancia con el momento social y la atmósfera cultural en el que fueron gestadas a través del estudio de fuentes de diversa índole como ensayos, obras literarias, guías turísticas o artículos de prensa. Así, hemos querido demostrar la importancia de estas publicaciones, sobre todo de los periódicos, como difusoras de la opinión acerca de las Bellas Artes y del gusto de la sociedad alicantina entre 1894 y 1936.

Buscamos igualmente entender el papel desempeñado por las Hogueras de San Juan no sólo como una expresión del folclore popular o una manifestación del arte efímero, sino también como soporte para la difusión de ideas y formas de pensar que, en algunos casos, atañeron a cuestiones relacionadas con las prácticas artísticas en la capital de la provincia.

Por supuesto, el estudio de las fuentes no sólo se plantea como un medio para situar las obras de arte en su contexto, sino también con el fin de sondear y conocer la opinión pública suscitada por las distintas manifestaciones artísticas. Aspiramos así a conocer si todas las corrientes artísticas fueron igualmente aceptadas por el público; pero también a diferenciar si todos los creadores locales recibieron la misma consideración.

Con tal propósito, y siendo conocedores de la necesidad de incorporar el estudio de las artistas mujeres a la Historia del Arte, esta tesis doctoral busca recuperar sus nombres y ofrecer a todas ellas un capítulo propio con el fin de destacarlas. Sabemos que así podemos incurrir en el error de separarlas de sus iguales varones, por lo que pretendemos incluir sus obras en el

discurso de nuestra investigación y contribuir, de este modo, a la visión integradora del arte alicantino de finales del siglo XIX y del primer tercio del siglo XX.

Por otro lado, aspiramos a establecer una mirada a todas las corrientes artísticas que tuvieron vigencia en la ciudad durante la cronología planteada por nuestro trabajo. No obstante, se quiere dejar constancia desde el primer momento de que, en muchos casos, la aparición de determinadas obras en los apéndices dedicados a tal propósito se ha realizado según criterios propios, aunque siempre exponiendo datos que lo justifiquen. Con todo esto, perseguimos estudiar la atmósfera cultural de Alicante en relación con el panorama artístico español de la Edad de Plata, relacionando los movimientos artísticos que surgieron en la capital de la provincia con otros similares en otras poblaciones.

Esta tesis doctoral se ha redactado con la voluntad de apreciar la variedad y la importancia del patrimonio artístico producido en la ciudad de Alicante entre 1894 y 1936. No obstante, y siendo conocedores de la diáspora y desaparición de un elevado número de obras con el transcurso del tiempo, pretendemos recuperar muchas de ellas a través del estudio de fuentes de archivos y hemerotecas con el fin de ofrecer una visión lo más fidedigna posible de la capital de la provincia en la cronología propuesta.

Con todo lo expuesto, cabe destacar que esperamos contribuir a la renovación de la historiografía del arte alicantino efectuando una lectura crítica y posterior ampliación de los estudios que, hasta la fecha, se han centrado en aspectos particulares, biográficos, de géneros o trayectorias individuales de las manifestaciones artísticas en Alicante. En estos no se había planteado una visión integradora y coherente como la que aspira a ofrecer esta tesis, basada en gran diversidad de fuentes y materiales por cuanto se considera la cultura visual como una manifestación y un impulso de la transformación de la ciudad y de su imagen entre los siglos XIX y XX.

2. ENCUADRE HISTORIOGRÁFICO

Tras lo expuesto hasta aquí, puede intuirse cuál o cuáles son las corrientes historiográficas que más han influido en esta investigación. El hecho de que gran parte de los estudios sobre arte en Alicante desde finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX han obviado el entorno social en el que se desarrolló la actividad plástica, nos ha hecho desechar, en parte, enfoques centrados únicamente en positivismo, el formalismo o en la iconografía, pues hemos tratado de relacionar el contenido de las obras con la atmósfera cultural en las que fueron creadas.

Creemos fundamental descartar la creencia de que las obras de arte dependen de la materialización plástica de un genio creador, pues opinamos que esta afirmación niega por completo la contextualización del artista. En esta línea, consideramos cualquier pieza artística no como una manifestación autónoma que trasciende al tiempo únicamente gracias a la destreza de los autores, sino como un producto debido a la confluencia de distintos factores sociales y culturales. Es cierto que el arte depende del individuo, pero el individuo depende a su vez de una sociedad, por lo que tanto sus actos personales como profesionales tienen lugar en ella, permitiendo que cualquier obra de arte pueda ser explicada en base su contexto y así reconstruir, al menos en parte, el momento cultural en el que fue gestada.⁷

Así, nuestro trabajo puede inscribirse dentro de las corrientes de la sociología del arte y de la historia social del arte, si bien los límites entre ambas corrientes nunca han estado del todo definidos. De todos modos, podemos afirmar que la sociología del arte entiende el arte como un hecho social susceptible de ser explicado a través del estudio del contexto en el que fue creado, mientras que la historia social del arte, considera las obras como productos debidos a la influencia del entorno social sobre el individuo y no como creaciones debidas únicamente a este último.⁸

Es cierto que la sociología de la cultura y del arte no sólo deberían contemplar las artes plásticas, sino también otras manifestaciones como la literatura, el teatro, la música, el cine o la fotografía que han sido incluidas en nuestra tesis de forma parcial, pero cuyo estudio escapa a la formación recibida durante los años dedicados al trabajo de campo previo a la redacción del texto final.⁹

⁷ URQUÍZAR, Antonio; GARCÍA, José Enrique, 2012, p. 256-264. En esta línea, cabe remarcar que “[...] Una interpretación rigurosa y profunda de las obras de arte nos hace conscientes (...) de que éstas, por ser expresiones pluridimensionales y complejas de un universo cultural históricamente determinado, se fundan, ante todo, en una dialéctica entre dimensión individual y dimensión social, fuera de la cual el universo del arte, en sus múltiples determinaciones, es incomprensible. (...) Por lo tanto, en el ámbito de nuestra problemática (...), podemos considerar que, si bien son las predisposiciones individuales (que a su vez dependen de un conjunto de componentes no sólo naturales, sino también culturales y socio-ambientales) las que orientan al artista hacia uno u otro medio de expresión, hacia el género en el que mejor consiga expresar su propia «capacidad formativa» e «imaginación productiva», son sin embargo las condiciones sociales, los contenidos culturales (tradición artística, ideología, visiones del mundo...) y los distintos niveles de desarrollo socio-tecnológico predominantes en determinado momento histórico, los que imponen a la producción artística una problemática definida y, por lo tanto, también determinadas formas de expresión.” DE PAZ, Alfredo, 1979, p. 145.

⁸ URQUÍZAR, Antonio; GARCÍA, José Enrique, 2012, p. 261-269.

⁹ “Debemos considerar ahora si la noción de «sociología de la cultura» nos permite clasificar a la sociología del arte satisfactoriamente, sobre todo si pensamos que en la sociología moderna el concepto de «cultura» no engloba solamente el teatro, la pintura, la literatura y la música, sino también todos los modelos de conducta y los tipos de formación que se adquieren y transmiten socialmente. A causa de esta extensión, la acepción que se da al término

Por otro lado, debemos tener en cuenta que la creación artística no depende únicamente de un solo factor, ya sea este la personalidad del artista o su entorno, sino que debe estudiarse, en la medida posible, el modo en el que todos estos denominadores –psicológicos, afectivos, sociológicos, religiosos, culturales, temporales, fisiológicos, cronológicos, etc.- confluyen y nos permiten aportar un significado a la obra de arte que, a su vez, la convierta en una herramienta más para comprender el contexto en el que fue gestada.¹⁰

De hecho, la forma en la que el entorno de un artista recibe y juzga su obra puede explicar los motivos por los que un pintor, un arquitecto o un escultor se decantase por una corriente estética determinada o un género en particular. El conocimiento de la atmósfera social y cultural en la que se desarrolló la carrera de distintos artistas ofrece incluso la posibilidad de poner de manifiesto la importancia que alguno de ellos tuvo en su época pero que, por razones desconocidas, se le ha negado con el paso de los años. De forma paralela, permite poner en tela de juicio que artistas de gran renombre en la actualidad tuviesen tanta aceptación en el momento en el que desarrollaron sus carreras.¹¹

No existe un número exacto de factores definidores del hito artístico que deban ser considerados a la hora de estudiar una obra en concreto, pero algunos de los autores que se han aproximado a este tema han hablado de varios elementos que condicionan la producción artística y la trascendencia alcanzada por los creadores en un momento y un espacio determinado. En esta línea, se deben valorar cuestiones anteriormente señaladas, como la fortuna crítica o el reconocimiento y la reputación como definidores del surgimiento y afianzamiento de distintas corrientes estilísticas en un contexto en concreto.

Así, ciertos investigadores han tratado de establecer niveles de reconocimiento o estadios de consagración que puedan explicar la fama alcanzada por un artista, su aceptación por parte de la sociedad, su participación directa en los ambientes culturales de un entorno

cultura en numerosos contextos es a menudo extremadamente vaga y oscura; pero esta imprecisión no debería constituir un obstáculo en el plano en el que nos situamos, pues nadie pone en duda que las diferentes formas o expresiones del arte sean elementos *sui generis* de la cultura y forman parte de ella, ya se tome el término cultura en su sentido estricto o en su sentido amplio”. SILBERMANN, Alphons et. al., 1968, p. 14

¹⁰ SILBERMANN, Alphons et. al., 1968, p. 12.

¹¹ Acerca de la fortuna crítica y sus fluctuaciones, es decir cómo los distintos ciertos factores influyen en el reconocimiento de un artista en función del transcurso de la historia véase FURIÓ, Vicenç, 2012, p. 25-43. “[...] Haskell defendió las causas que motivan estos cambios eran diversas, pero no caprichosas. Los valores estéticos contemporáneos, el estado de la investigación erudita, la opinión de un artista o de un entendido influyente, la publicidad, un descubrimiento inesperado, la utilización del arte como propaganda política, los efectos del público y de las colecciones privadas, las estrategias de un marchante... son algunos de los factores que pueden contribuir a un redescubrimiento o favorecer un cambio de gusto [...]” FURIÓ, Vicenç, 2012, p. 27.

concreto y, en esta línea, la consolidación de un estilo o corriente artística en relación con la aceptación de la obra de los pintores, escultores y arquitectos por parte del público.

En esta línea, Alan Bowness propone hasta cuatro círculos de reconocimiento: los pares del artista, los críticos, el mercado y el gran público.¹² Por los pares, debe entenderse a la totalidad de creadores que convivieron en un tiempo y un espacio en concreto, apoyándose, nutriéndose entre ellos y llevando a cabo proyectos conjuntos.¹³ Respecto a los críticos, Bowness habla de los entendidos y los amateurs que con sus juicios presentaron a los pintores, escultores y arquitectos a la opinión pública.¹⁴ Por mercado, el autor se refiere a los espacios de compra y exposición de obras de arte.¹⁵ Por último, habla del gran público como la opinión generalizada o la cantidad de personas que asisten a contemplar las obras de arte a las exposiciones, expresando tras estas sus valoraciones sin llegar a ser profesionales del mundo del arte.¹⁶

De un modo paralelo a las teorías de Bowness, Enrico Castelnuovo propone el conocimiento de los apoderados –*committenti* en italiano-, del público, las instituciones, los artistas y las obras. En el caso de los apoderados, podríamos entender las clases dominantes que gracias a su posición social adquieren obra, dando inicio a modas que configuran el gusto estético de las masas sociales. El público o los individuos que conforman el resto de los estratos sociales, pero que no poseen colecciones privadas, pueden expresar su opinión acerca del hito artístico asistiendo a exposiciones o informándose, a través de distintos circuitos de difusión, de las tendencias estéticas de su época. Las instituciones deben ser entendidas como los espacios o fundaciones destinadas a la promoción del arte y su legitimación. Sin ellas, las obras no serían accesibles al público y, por lo tanto, no alcanzarían ningún tipo de reconocimiento en un contexto social determinado. Los artistas, considerados por otras metodologías como únicos agentes determinantes en el proceso de creación de una obra son, para la sociología del arte, sujetos expuestos a la influencia del resto del campo artístico que, por supuesto, establecen relaciones entre sus pares. Por último, las obras constituyen el resultado final producido por la acción del resto de agentes, un depósito de las relaciones entre artistas, apoderados, instituciones y público que sobreviven a todos ellos y que pueden ser revisadas y reinterpretadas

¹² BOWNESS, Alan, 1989.

¹³ BOWNESS, Alan, 1989, p. 21-37.

¹⁴ BOWNESS, Alan, 1989, p. 39-45.

¹⁵ BOWNESS, Alan, 1989, p. 47-50.

¹⁶ BOWNESS, Alan, 1989, p. 54-61.

hasta el punto de que constituyan la llave del conocimiento de un contexto social concreto o pierdan todo su sentido en pos de relecturas con unos intereses determinados.¹⁷

Siguiendo las ideas de algunos de los principales teóricos de la sociología del arte y de la historia social del arte, esta tesis se constituye en dos bloques: el primero centrado en el estudio de los niveles sociales que explican el florecimiento artístico y cultural de Alicante desde finales del siglo XIX y durante el primer tercio del siglo XX y un segundo que trata sobre las distintas propuestas que surgieron de un campo artístico tan complejo y caracterizado por la acción de distintos agentes.

Al estudiar la sociedad alicantina entre 1894 y 1939 se ha contemplado la importancia de la burguesía, equiparándola a la figura de los apoderados que plantea Castelnovo o en relación con los tipos de contrato establecidos entre cliente y artista que plantea Furió.¹⁸ Así, en esta tesis doctoral hemos destacado hechos como el coleccionismo o los encargos a pintores y escultores. Por otro lado, se ha estudiado la imagen social del artista centrando la atención en aspectos como su educación, los centros de formación, las biografías que sobre ellos escribieron en vida, la relación entre ellos mismos, las ideas que plasmaron en escritos o las diferencias entre hombres y mujeres dedicados a las artes plásticas.

Hemos querido igualmente prestar atención al estudio del público, sobre todo a través del estudio de la prensa diaria como medio articulador de la opinión acerca de las distintas manifestaciones artísticas que tuvieron lugar en Alicante. Así, la lectura de periódicos, revistas y guías de turismo nos ha permitido recabar un gran número de comentarios acerca de los pintores, los escultores, los arquitectos y su obra, pudiendo establecer un estudio sobre el grado de aceptación del que gozaron algunas de las corrientes artísticas que tuvieron vigencia en la ciudad durante la cronología planteada en nuestro trabajo.¹⁹ Del mismo modo, se han contemplado las Hogueras de san Juan no sólo como una representación artística al uso, sino como vehículos de comunicación que, en su afán por retratar la realidad social en la que fueron creadas, en ocasiones incluyeron referencias a las artes plásticas, convirtiéndose en verdaderos testimonios documentales para el estudio de la fortuna crítica de los creadores y sus obras.

¹⁷ CASTELNUOVO, Enrico, 1988, p. 59-95. Estos puntos contemplados por Castelnovo son igualmente tratados por Vicenç Furió con gran profundidad al contemplar el campo artístico en base a los diferentes niveles culturales, los clientes, los propios artistas, el mercado artístico –donde cabría incluir las instituciones y la crítica de arte-, las obras y el público. Sobre este tema véase FURIÓ, Vicenç, 2012.

¹⁸ CASTELNUOVO, Enrico, 1988, p. 69-74; FURIÓ, Vicenç, 2012, p. 181-216.

¹⁹ CASTELNUOVO, Enrico, 1988, p. 75-82; FURIÓ, Vicenç, 308-317, 346-364.

En esta tesis doctoral se ha prestado también atención al papel desempeñado por las instituciones –según Castelnouvo-, que para Bowness o Furió podrían estar en relación con el mercado artístico. Se ha considerado la importancia de estos espacios como los contenedores de las obras artísticas o los que ejercieron de caja de resonancia para que los artistas diesen a conocer sus nuevos trabajos acercándolos al gran público. Así, hemos incluido en este apartado lugares como el Ateneo, el Casino, los escaparates comerciales, las exposiciones, el Círculo de Bellas Artes o el Museo de Arte Moderno que se proyectó para Alicante.

La acción conjunta de todos y cada uno de estos agentes confluye, según Castelnouvo, en la gestación de la obra, entendida como el resultado final en el que se resume el influjo de todos los estratos sociales a los que el artista no es ajeno por formar parte de un contexto determinado. Pese a todo, la complejidad de una sociedad moderna como la de Alicante entre 1894 y 1939 nos obliga a desechar la idea de que existió un único lenguaje artístico, pues las circunstancias que se dieron en una urbe en plena expansión y en una cronología tan extensa tuvieron como consecuencia el surgimiento de un amplio abanico de propuestas estéticas que llegaron a coexistir, pero que también evolucionaron hacia nuevas corrientes y se fueron sucediendo con el devenir del tiempo.

La heterogeneidad que caracterizó el ambiente artístico alicantino de finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX no es más que el reflejo, a pequeña escala, de la compleja situación cultural que se vivió en España desde los inicios de la Restauración hasta el estallido de la Guerra Civil. La búsqueda de un estilo nacional y el continuo enfrentamiento entre la tradición y la modernidad, en muchos casos mal interpretada, provocó el surgimiento de multitud de propuestas estéticas que, sin embargo, perseguían el fin común de la renovación plástica en un entorno de contrastes y parcialmente aislado de los grandes centros culturales mundiales.²⁰

²⁰ Acerca de este tema véase JIMÉNEZ BURILLO, Pablo, 2008, p. 9-11: “[...] desde hace unos años, el propio prestigio de lo moderno empieza, por primera vez, a ponerse en cuestión. No ya sólo desde tribunas políticas o ciudadanas, sino desde el mismo arte: el progreso, la evolución, los profundos cambios que se operan en nuestro medio ambiente han planteado dudas y encendidas reacciones. También desde los lenguajes puramente artísticos, la reiterada lectura de las vanguardias clásicas han evidenciado claramente estas mismas tendencias. Nada nuevo, por otra parte, si entendemos que nuestro concepto de moderno se basa en una serie de tensiones, de ideas contradictorias: lo original y lo igualitario, lo refinado y la cultura de masas... La esencia de lo moderno, su propio impulso, se basa, lógicamente, en una tensión. Todo ello (...) ha favorecido que en los últimos años exposiciones y estudios hayan ido abriendo el viejo sistema monolítico que establecía el canon de lo que es artísticamente moderno y contemporáneo. (...) en países como España, totalmente en la periferia de las corrientes modernas, este proceso pasó primero por legitimar a una serie de artistas por su proximidad a los modelos internacionales, todo ello envuelto en la presión ideológica de una coyuntura en la que la necesidad de una acción político-social parecía más urgente que cualquier reflexión estética, y ésta siempre quedaba supeditada a la otra.”

El hecho de que, en Alicante, al igual que en el resto de España, surgiesen distintas formas de expresión artística favoreció que la interpretación del entorno fuese tan plural como el número de corrientes estéticas que se dieron en la urbe. Así, las distintas formas en las que los artistas plásticos interactuaron con la ciudad y su sociedad, dio lugar a multitud de expresiones alrededor de estas, ya fuese representándolas o contribuyendo activamente a su transformación. En este sentido, cabe entender las obras de arte como el resultado de la interacción entre los creadores y su entorno, y a su vez soporte de las impresiones que un contexto sociocultural producía en los artistas. Por esta razón, las obras constituyen interpretaciones sobre un espacio y un momento concretos, y posibilitan al historiador establecer una aproximación a los mismos a través del estudio de los paisajes culturales, entendidos estos como las expresiones sobre un territorio percibido.²¹

En esta línea, el estudio de un espacio determinado permite comprender el arte que en él se genera y, de este modo, entender en qué medida arte y ciudad se convierten en fenómenos íntimamente conectados. Sin ir más lejos, el espacio urbano puede ser observado como un entorno en el que los objetos no sólo son creados, sino también en el que, en muchos casos, son emplazados. Así pues, es imposible entender la ciudad sin el arte que en ella se produce, siendo este el que le aporta su idiosincrasia y la distingue del resto de emplazamientos y poblaciones.²²

Siguiendo estas teorías, la ciudad podría ser entendida como una obra de arte total, compuesta por diferentes manifestaciones que, a lo largo de su historia, la han hecho reconocible tanto para sus habitantes como para aquellos que la visitan. Así, quien habita el espacio urbano desarrolla un sentimiento de pertenencia al mismo con base en la interpretación que sobre él establece, siendo esta posible gracias al carácter único que le otorgan las obras de arte que en él se han creado o que a lo largo del tiempo lo han representado.²³

Así, estudiar las obras de arte separadas de su entorno no tiene razón de ser, pues quedan descontextualizadas y, pese a permanecer conservadas en museos o colecciones particulares,

²¹<<http://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/paisaje-cultural/definicion.html>> (18/01/2019)

²² CONTARDI, Bruno, 1983, p. 5.

²³ Sobre este punto, Bruno Contardi recoge algunas ideas de Giulio Carlo Argan: “[...] la ciudad es leída como *Gesamtkunstwerk* y el arte propuesto como «actividad típicamente urbana, no sólo inherente sino constitutiva de la ciudad». La obra de arte determina un espacio urbano: «Lo que lo produce es la necesidad, para quien vive y actúa en el espacio, de representarse de forma auténtica o distorsionada la situación espacial en la que actúa.» También los ambientes de las casas privadas son espacio urbano, como los retablos de los altares de la iglesia, los muebles del dormitorio y el comedor, y hasta el atuendo y los adornos con que se mueven las personas tienen su parte en la dimensión escénica de la ciudad.” CONTARDI, Bruno, 1983, p. 6.

pasan a adquirir un nuevo significado en un discurso que las obliga a dialogar entre ellas alejadas de la atmósfera sociocultural y del momento histórico en el que fueron creadas. Ante tal situación, esta tesis doctoral ha sido redactada con la voluntad de entender las razones por las que estas surgieron, el impacto que tuvieron en Alicante y la relación que mantuvieron con la ciudad, contribuyendo a transformarla entre 1894 y 1936 o aportando visiones que desembocaron en múltiples visiones e imaginarios de la misma.²⁴

3 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Abordar un estudio sobre arte y ciudad siempre queda supeditado al número de volúmenes bibliográficos que se puedan emplear para reconstruir la atmósfera social, artística y cultural de la urbe en cuestión. A la hora de comenzar un nuevo trabajo basado en un marco teórico previo, si la cantidad de estudios previos es elevada, se deberá optar por orientar la investigación hacia el revisionismo o tratar de cohesionar todos los escritos anteriores en uno de mayor precisión. Si, por el contrario, las aportaciones respecto a la temática en concreto son reducidas en número, el estudio deberá ahondar en las fuentes primarias para llegar a datos concluyentes que contribuyan a un mejor conocimiento.

En el caso de nuestro trabajo, consideramos encontrarnos en un punto intermedio entre ambas dinámicas. Existen bastantes investigaciones previas que han posibilitado una base sólida sobre la que construir nuestro discurso, pero siguen existiendo vacíos de conocimiento que hemos tratado de salvar con un estudio detallado de las fuentes primarias. Por otro lado, aunque los volúmenes consultados han sido de gran ayuda, no siguen una metodología similar a la empleada en esta tesis doctoral y es en este punto donde radica la novedad del escrito que a través de estas líneas presentamos.

Por lo general, la bibliografía relativa a la ciudad de Alicante y a las manifestaciones que en ella tuvieron lugar a finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX atiende a hechos aislados como pueden ser la arquitectura, el urbanismo o un pintor o escultor en concreto. Así, queda desatendida la relación que se estableció entre la ciudad y el artista o los vínculos que existieron entre los creadores, si bien es cierto que en algunos casos se ha tratado de forma ocasional. En este sentido, consideramos que es necesaria una visión integradora que ofrezca un contexto en el cual estudiar el arte y sus autores, sin menospreciar el entorno en el

²⁴ “Como las obras de arte son cosas a las que va unido un valor, hay dos formas de ocuparse de ellas. Se puede cuidar a esas cosas: buscarlas, identificarlas, clasificarlas, conservarlas, venderlas o se puede pensar en su valor, investigar en qué consisten, cómo se generan y transmiten, como se reconocen y disfrutan”. ARGAN, Giulio Carlo, 1983, p. 11.

que se gestaron las distintas obras, siendo este decisivo para comprender sus particularidades y su importancia.

Llegados a este punto, debemos entrar a valorar las principales publicaciones que han servido de punto de partida para esta tesis doctoral. Así, quizás las más próximas a la metodología empleada en este trabajo sean los catálogos de las exposiciones *Eclecticismo y modernismo en Alicante 1850-1917*, *El Arte en Alicante. Siglo XX 1918-1960* y *Alicante moderno. 1900-1960*.²⁵ En estos volúmenes se lleva a cabo un detallado estudio sobre las distintas manifestaciones artísticas que tuvieron lugar en la provincia de Alicante en la cronología señalada en su título. Sin embargo, pese a que reúnen escritos sobre arquitectura, pintura, escultura e incluso sobre espacios expositivos, los trabajos aparecen inconexos entre sí, siendo complicado relacionar las distintas disciplinas artísticas con el contexto sociocultural en el que fueron creadas. Por otro lado, el hecho de que estos catálogos recogiesen manifestaciones artísticas de toda la provincia de Alicante dificulta que se pueda estudiar en profundidad la realidad artística de la capital. *Catálogo de pintura y escultura. Obras de arte de la Excma. Diputación Provincial de Alicante*, *Guía del Museo de Bellas Artes Gravina* y *De las colecciones municipales*, publicaciones acerca de los fondos de la Diputación y el Ayuntamiento de Alicante, vuelven a plantear la problemática de estudiar cada disciplina artística por separado sin atender al contexto sociocultural en el que fueron creadas.²⁶

Existen trabajos que han tratado el ambiente cultural artístico y global buscando abarcar todas las prácticas artísticas en el mismo estudio. No obstante, presentan el problema de ser textos de corta extensión, incluidos en volúmenes de mayor tamaño sobre la historia de la ciudad y la provincia, por lo que, pese a los intentos de aportar una visión integradora de la realidad artística local, carecen de la profundidad necesaria. En esta línea conviene reseñar “Las artes plásticas alicantinas durante el siglo XIX” y “El arte en el siglo XX” dentro de los tomos quinto y sexto de la *Historia de la Provincia de Alicante*.²⁷ Igualmente, cabe citar trabajos como “Las artes plásticas durante el siglo XIX”, “La cultura en el siglo XX” o “Artes del siglo XX”; dentro del cuarto volumen de *Historia de la ciudad de Alicante*; textos que fueron también publicados en el segundo tomo de *Historia de Alicante*.²⁸

²⁵ VARELA BOTELLA, Santiago (dir.), 1999; GÁZQUEZ MÉNDEZ, Dionisio (com.), 2001; BONET, Juan Manuel (com.), 2010.

²⁶ A.A.V.V., 1972; SÁEZ VIDAL, Joaquín, 2001; CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa Mª (coord.), 2001.

²⁷ ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1985; GARCÍA ANTÓN, Irene, 1985.

²⁸ ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1990; MORENO SÁEZ, Francisco, 1990c; PIQUERAS MORENO, José, 1990.

Esta tesis doctoral ha sido escrita con el fin de revisar estas primeras aproximaciones a la atmósfera artística alicantina y tratar de profundizar sobre la visión integradora que algunos autores trataron de aportar en sus trabajos. Las publicaciones más recientes dedicadas a la cultura alicantina son los números 63 y 64 de la revista *Canelobre* que, si bien dedican amplios artículos a la producción artística de los siglos XIX y XX adolecen de una visión integradora, pues las distintas disciplinas contempladas se estudian de forma separada.²⁹

Para conseguir tal propósito, se ha planteado la necesidad de estudiar bibliografía concreta para cada uno de los capítulos que componen esta tesis doctoral. Así, para la parte relativa al puerto de Alicante existen trabajos que han tratado ampliamente la evolución del mismo, siendo quizás el más completo *El comercio y la cultura del mar. Alicante, Puerta del Mediterráneo*, que incluye capítulos relativos no sólo a la evolución constructiva del mismo, sino también a los ingenieros que dirigieron sus obras, a los edificios que se construyeron en la zona y a las visiones de su entorno a lo largo de la historia.³⁰ Otro de los trabajos imprescindibles para entender la fachada marítima alicantina es *Evolución histórica del puerto de Alicante*, no por ser la primera de las publicaciones entorno a los muelles alicantinos, sino por la gran descripción que establece de su desarrollo.³¹ Al margen, de estos dos volúmenes principales, cabe reseñar otros trabajos como “El paisaje urbano en la obra de Guardiola Picó: La configuración de la fachada marítima”, *Puerto y ciudad en la Comunidad Valenciana*, “Paisaje portuario y arquitectura”, *Construir la costa. El litoral valenciano o Génesis y evolución de la fachada marítima urbana de Alicante: Diálogo entre ciudad y mar*.³²

Pese a su valor, estas investigaciones no ofrecen una visión del mismo a través de la Historia del Arte, sino únicamente prestando atención a la arquitectura y el urbanismo, razón por la que esta tesis doctoral busca ahondar en los procesos a través de los cuales la fachada marítima se convirtió en un espacio identitario de la ciudad, pasando a ser una zona urbana propicia para la creación plástica y un lugar de la memoria colectiva ampliamente representado por los artistas plásticos locales. Quizás los únicos trabajos que se alinean con nuestro planteamiento sean *Historia gráfica del puerto de Alicante* y “La imagen del frente marítimo de Alicante como lugar representativo y espacio de representación. Del siglo XIX a la primera

²⁹ *Canelobre*, nº 63, 2014; *Canelobre*, nº. 64, 2014.

³⁰ AGUILAR CIVERA, Inmaculada; FERRER MARSAL, Juan (coord.), 2013.

³¹ SUBIRÁ JORDANA, Guillermina, 1987.

³² VERA REBOLLO, Fernando, 1999; NAVARRO VERA, José Ramón, 1998; FERRER MARSAL, Juan, 2002.

modernidad”, que utilizan distintos materiales y manifestaciones artísticas para configurar el imaginario visual de las dársenas alicantinas.³³

El puerto fue uno de los atractivos que más se publicitó en Alicante desde mediados del siglo XIX y durante todo el siglo XX. El malecón y las zonas cercanas a la fachada marítima fueron vistas como un reclamo para atraer visitantes que buscasen un clima agradable donde pasar sus vacaciones. La publicidad turística ha sido estudiada desde la Historia del Arte y, aunque en la ciudad se conserva un elevado número de carteles y guías ilustradas, únicamente existe un breve capítulo titulado “Dibujos, carteles y otros materiales gráficos (1918-1960)” dentro del catálogo *De las colecciones municipales* que aporta una valiosa visión general sobre carteles de todo tipo, pero debido al carácter de reseña sobre los fondos artísticos del Ayuntamiento de Alicante, no profundiza lo suficiente en materiales como guías turísticas ilustradas.³⁴

Respecto a la asociación *Alicante Atracción*, que buscó potenciar los atractivos turísticos de la ciudad no existe ninguna publicación que la estudie en profundidad. Aparece mencionada en algunos trabajos sobre las Hogueras de san Juan, si bien la gran mayoría de datos que se han aportado en esta tesis doctoral provienen del estudio de las fuentes hemerográficas y de la comparación de volúmenes sobre colectivos similares en ciudades como Barcelona.³⁵

En cuanto al desarrollo urbano de Alicante sí que existen multitud de publicaciones válidas tanto para el estudio de este tema como para el de la arquitectura local. En esta línea, la *Guía de arquitectura de Alacant* ya introduce varios aspectos acerca de la configuración de la urbe a lo largo de toda su historia.³⁶ Algo parecido ocurre con “La modernización de la ciudad”, contenido dentro de *Los inicios de la modernización en Alicante, 1882-1914*.³⁷ No obstante, en este campo los trabajos de referencia los constituyen *Evolución urbana de Alicante* y “Origen, desarrollo y problemática espacial de la ciudad de Alicante”.³⁸

En esta tesis doctoral se ha prestado especial atención a la construcción del barrio de Benalúa, que ha sido estudiado previamente en trabajos como *El barrio de Benalúa en Alicante*:

³³ CAMPOS FERRERA, Sergio, 2007; REYERO, Carlos, 2014.

³⁴ CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa María; PIQUERAS MORENO, José, 2001.

³⁵ BLASCO, Albert, 2016.

³⁶ CALDUCH CERVERA, Joan; VARELA BOTELLA Santiago, 1979.

³⁷ NAVARRO VERA, José Ramón, 1999.

³⁸ RAMOS HIDALGO, Antonio, 1983; RAMOS HIDALGO, Antonio, 1984; RAMOS HIDALGO, Antonio, 1991.

estudio de geografía urbana, “El sueño de un barrio y la problemática del ensanche: la obra inconclusa de Benalúa de Alicante (1883-1896)”, “Benalúa de Alicante: la identidad de un barrio transformado reconsiderada desde la actualidad”, “Primeras políticas de vivienda en España y su influencia en la evolución de la tipología residencial: el caso de Benalúa (1883-1956)” y “Análisis sobre la evolución de la documentación gráfica de los proyectos de obra en la construcción de Benalúa de Alicante (1883-1956)”.³⁹ Estos trabajos analizan la tipología del propio distrito y de las viviendas que en él se edificaron, por lo que han resultado de gran ayuda para la redacción del apartado dedicado al vecindario en esta tesis doctoral. Sin embargo, al referirnos a un sector de la ciudad en el que vivieron y trabajaron varios de los artistas, echamos en falta estudios que analicen la relación establecida entre artista y barrio, siendo este un impedimento extensible a toda la ciudad.

Respecto a la bibliografía centrada en el estudio de la sociedad alicantina y su relación con la producción artística, deben ser mencionados distintos trabajos relativos a los niveles que hemos contemplado en nuestra investigación. En el caso del perfil de la burguesía local, la tesis *Crecimiento económico, burguesía y poder local (Alicante, 1902-1923)*, que analiza la actividad empresarial de distintas familias alicantinas, ofreciendo una interesante visión sobre los sectores económicos que propiciaron el afianzamiento de una clase dominante en la ciudad que, a su vez, pudo actuar como promotora de las artes.⁴⁰ No obstante, este último punto no queda definido en este trabajo, por lo que resulta necesario recurrir a otra tesis inédita como *Cultura material y formas de vida cotidiana de la sociedad burguesa alicantina en la España de la Restauración (1874-1930)*.⁴¹ Este trabajo estudia la cultura material de esta clase social creada en torno a los espacios de ocio y su representación social, si bien para nuestro estudio carece de un enfoque acerca de la relación establecida entre las clases acomodadas de la sociedad y los artistas, lo que habría permitido un mayor conocimiento de los hábitos coleccionistas en la ciudad.

La imagen social del artista debe ser estudiada a través de los distintos trabajos que se han dedicado de forma individual a cada uno de los creadores y que mencionaremos más adelante. Salvo en el caso de Lorenzo Casanova y Emilio Varela, las investigaciones de los distintos arquitectos, escultores y pintores han centrado su esfuerzo en estudiar su obra y no

³⁹ ANDRÉS CARRATALÁ, M^a Asunción, 1988; PÉREZ DE HOYO, Raquel; GUTIÉRREZ MOZO, María Elia, 2012; PÉREZ DEL HOYO, Raquel, 2012; PÉREZ DE HOYO, Raquel; GUTIÉRREZ MOZO, María Elia, 2013; PÉREZ DE HOYO, Raquel; GUTIÉRREZ MOZO, María Elia; SENTANA GADEA, Irene, 2016.

⁴⁰ GARCÍA ANDREU, Mariano, 1987.

⁴¹ ANTÓN DAYAS, Irene, 2016.

tanto su personalidad en relación con su entorno más inmediato, razón por la que en esta tesis doctoral decidimos incluir un breve apéndice que sirva de introducción a esta cuestión, bien para nuestros propios objetivos, bien para investigaciones futuras.

Un tema interesante a la hora de estudiar la imagen social del artista y la importancia que estos tuvieron en la sociedad alicantina del momento es establecer una comparación entre el reconocimiento obtenido por los artistas varones que, a la postre, han sido estudiados por distintos especialistas que han legado interesantes monografías para esta tesis doctoral, y las mujeres artistas, acerca de las cuales no se había publicado ningún estudio en profundidad. Únicamente en el libro *Casanova y su "círculo" alicantino de pintores y escultores* se recoge una breve biografía de Laura García de Giner,⁴² por lo que resulta necesario tratar este tema con mayor profundidad y dar a conocer muchas más mujeres que contribuyeron al florecimiento cultural y artístico de Alicante a finales del siglo XIX y durante el primer tercio del siglo XX.⁴³

En el caso de aspectos concretos como la formación de los pintores, escultores y arquitectos, también es aconsejable recurrir a las monografías sobre los mismos, si bien el estudio de referencia acerca de este tema pueda ser *Casanova y su "círculo" alicantino de pintores y escultores*, donde se analiza la labor docente de Lorenzo Casanova y la figura de los artistas a los que acogió en su estudio.⁴⁴

No obstante, respecto a la información sobre otros centros de estudio como la Escuela de Artes y Oficios o de creación artística como los talleres e industrias artísticas aplicadas a la arquitectura, existen lagunas de conocimiento que se han intentado salvar a través de la consulta de fuentes de archivo y de prensa histórica con el objetivo de establecer un primer acercamiento a estos espacios con el fin no sólo de obtener una visión más amplia de la formación artística en la ciudad, sino de posibilitar el surgimiento de futuras líneas de investigación.

En cuanto a la prensa diaria y especializada, han sido de gran utilidad *La prensa en la ciudad de Alicante durante la Restauración (1875-1898)*, *La prensa en la ciudad de Alicante durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1931)* o *La prensa en la provincia de Alicante durante la Segunda República (1931-1936)*.⁴⁵ Todos estos trabajos analizan los periódicos que

⁴² ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 245-247.

⁴³ De forma previa a la tesis doctoral se publicó un artículo acerca de varias pintoras que ha sido recuperado en esta investigación: SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, 2016.

⁴⁴ ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983.

⁴⁵ MORENO SÁEZ, Francisco (ed), 1995a, MORENO SÁEZ, Francisco (ed.), 1995b; MORENO SÁEZ, Francisco (ed), 1994.

se publicaban en la ciudad, y detallan aspectos como su cabecera, su datación, su periodicidad y períodos de suspensión, su sede social, su lugar de impresión, las características técnicas, la empresa que controlaba el medio impreso, el equipo de redacción, las tendencias políticas y sociales, su significación durante un periodo concreto o los temas de preferente atención según el diario, llegando a hacer una selección de artículos destacados.

Estas monografías han sido útiles para conocer el posicionamiento de los distintos rotativos locales respecto a la actividad artística alicantina, si bien no se dediquen específicamente a analizar este aspecto, pero según su cariz social y político podemos llegar a entender que apoyasen en mayor o menor medida a los creadores alicantinos. No obstante, la falta de un volumen centrado en estudiar el primer cuarto de siglo XX, dificulta que se haya podido aportar una visión en profundidad de la prensa de Alicante.

El estudio del turismo y su impacto en las artes plásticas, ya fuese a través de la ilustración gráfica, la fotografía o el comentario de obras arquitectónicas y escultóricas del espacio urbano de Alicante, presenta una problemática muy similar al caso de *Alicante Turismo*. Resulta ser un tema mencionado brevemente en trabajos de mayor calado, pero no existen publicaciones centradas en este tema concreto que nos permitan conocer al detalle la relación que se estableció entre los artistas plásticos y el sector turístico en la ciudad. Fundamentalmente, las investigaciones sobre turismo en el ámbito local provienen del ámbito de la Geografía y pensamos que el modo en que se publicitó el patrimonio local en algunas guías turísticas y afiches que se imprimieron en Alicante ofrece un interesante tema de estudio que hemos tratado de incluir en esta tesis doctoral desde la Historia del Arte. La reciente publicación “*Un paseo por Alicante con las guías de turismo de los siglos XIX y XX*” señala los indicadores publicados en la provincia entre ambas centurias, si bien no establece un análisis de los mismos respecto a las apreciaciones que hicieron acerca del urbanismo y la arquitectura de las diferentes poblaciones.⁴⁶

Las Hogueras de san Juan quizás sea el tema acerca del que más estudios se han publicado a lo largo de los últimos sesenta años, siendo imprescindibles para este trabajo de investigación la gran mayoría de los volúmenes reseñados. *Artistas de las Hogueras de Alicante* puede considerarse el primer escrito que trata temas como el origen de la fiesta o el desarrollo y el funcionamiento; pero su importancia radica en las biografías que ofrece de los constructores

⁴⁶ QUILES LÓPEZ, Verónica; BELTRÁ TORREGROSA, David, 2019.

de monumentos efímeros desde el origen de la fiesta hasta la fecha de publicación de la monografía.⁴⁷ *Historia de las Hogueras de San Juan y Consideraciones estéticas sobre un arte efímero de Alicante: las hogueras de San Juan (1928-1987)* tratan temas similares a los planteados por el trabajo anterior, si bien aportan novedades como la crítica en relación con el momento social y político, los elementos plásticos y el proceso técnico de *les fogueres* o la evolución formal de las mismas; todo esto aportando documentación de archivo y fotografías de las construcciones efímeras.⁴⁸ Por su parte *El arte popular en la fiesta de "Les Fogueres de Sant Joan"* retoma algunos asuntos como el origen de la fiesta, la temática, la tipología o la función del monumento; pero aporta interesantes reflexiones sobre la relación entre hoguera y espacio urbano o sobre la figura del constructor.⁴⁹ *Alicante, arte y fuego* recupera y transcribe todos los expedientes y bocetos conservados en el Archivo Municipal de Alicante, aunque apenas establece consideraciones estéticas.⁵⁰

La bibliografía relativa a los espacios destinados a dar cabida a las propuestas artísticas desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX es muy limitada. *Las Bellas Artes y los artistas a través de las Exposiciones alicantinas del siglo XIX* establece una primera aproximación a las muestras celebradas en la ciudad en 1894 y 1903 a través de un exhaustivo estudio de las fuentes primarias tales como la prensa y los catálogos de las mismas, que hemos recuperado en este trabajo con el fin de aportar nuevos datos.⁵¹ *Breve historia del Ateneo de Alicante* ofrece información de gran interés como una relación de los certámenes celebrados en sus salones que ha sido ampliada en esta tesis doctoral a través de una nueva búsqueda en hemerotecas.⁵² Sobre el Casino de Alicante existen también publicaciones que han sido incorporadas al marco teórico de nuestro trabajo, como *Historia del Casino de Alicante*, *Casino de Alicante (1839-2000)* o *Real Liceo Casino de Alicante (1839-2009)*.⁵³

No obstante, debido a la ausencia de aportaciones documentales en los mismos, se ha optado por recurrir de nuevo a fuentes de archivo y a prensa histórica con el fin de contribuir al estudio del papel de la institución como promotora de las artes en la ciudad. Respecto al proyecto de un Museo de Arte Moderno para Alicante, sólo se conserva un brevísimo artículo

⁴⁷ CASTELLÓ VILLENA, Miguel, 1958.

⁴⁸ ALDEGUER JOVER, Francisco, 1979; SEBASTIÁ GARCÍA, Francisco Javier, 1988.

⁴⁹ TEJEDA MARTÍN, Isabel, 1995.

⁵⁰ PARODI, Armando, 2010.

⁵¹ ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1972.

⁵² RAMOS, Vicente, 1992.

⁵³ TARÍ NAVARRO, 1951; A.A.V.V., 1999; A.A.V.V., 2009.

titulado “Sorolla y el museo” que resume la moción presentada en el pleno del Ayuntamiento en enero de 1919, pero que ha servido para ampliar la historia de la institución a través de la lectura de periódicos y búsqueda en archivos.⁵⁴

Por otro lado, la bibliografía relativa al resto de espacios para la modernidad o la formación artística en Alicante como el Círculo de Bellas Artes, la Escuela de Artes y Oficios o *La Decoradora* y otros escaparates de la ciudad, es prácticamente inexistente, por lo que se ha establecido una primera aproximación a la historia de estos lugares con el fin de contribuir al conocimiento de los centros expositivos alicantinos y establecer un punto de partida para futuras investigaciones.⁵⁵

Acerca de las distintas corrientes artísticas que tuvieron lugar en la ciudad dentro del período contemplado en esta tesis doctoral, son nuevamente interesantes títulos ya referenciados como *Eclecticismo y modernismo en Alicante 1850-1917*, *El Arte en Alicante. Siglo XX 1918-1960* o *Alicante moderno. 1900-1960*; así como los estudios de los fondos tanto de la Diputación como del Ayuntamiento de Alicante *Catálogo de pintura y escultura. Obras de arte de la Excma. Diputación Provincial de Alicante*, *Guía del Museo de Bellas Artes Gravina* y *De las colecciones municipales*. No obstante, y pese a que en algunos casos encuadran las obras de arte en una estética determinada, consideramos que la realidad cultural alicantina fue mucho más compleja, siendo necesaria una revisión y ampliación de los estilos artísticos que tuvieron vigencia en la capital de la provincia.

De hecho, en esta tesis doctoral se ha optado, en ocasiones, por no encuadrar las obras según una corriente estética, sino que hemos preferido estudiarlas desde una perspectiva que permita establecer comparaciones ya no a través del estilo, sino desde los géneros artísticos. Este es el caso de los exotismos o el paisaje y su relación con la literatura, por citar algunos ejemplos.

La ausencia de trabajos que hayan tratado estos aspectos ha derivado en una búsqueda de fuentes primarias y en la lectura de volúmenes enfocados en el estudio de estas cuestiones en el ámbito nacional. No obstante, quizás para el desarrollo de la tesis doctoral sea importante señalar trabajos como *Epistolario. Gabriel Miró* o *Tiempo, forma y color, el arte en la literatura*

⁵⁴ CERDÁN TATO, Enrique, 1994.

⁵⁵ *La Decoradora* fue estudiada en RODRÍGUEZ RUIZ, Mario, 2001. Véase también: MATEO MARTÍNEZ, Carlos; MORENO SÁEZ, Francisco, 2001a.

de Azorín, si bien este último hable más de las ideas estéticas del escritor que de su relación con artistas alicantinos tales como Adelardo Parrilla.⁵⁶

Al margen de estos temas, el resto de apéndices de la tesis doctoral se han ido configurando a través de la lectura de fuentes primarias y de otros estudios monográficos sobre pintores, escultores y arquitectos, aportando una relectura de sus obras que permitiese establecer un diálogo integrador entre disciplinas dentro de corrientes estilísticas no contempladas en los trabajos sobre arte en Alicante publicados hasta la fecha.

Sobre arquitectura cabe diferenciar entre volúmenes que estudian el panorama constructivo de Alicante en líneas generales y trabajos centrados en la figura de los arquitectos. Así, respecto al primer grupo, destacan aportaciones como *Guía de arquitectura de Alacant*,⁵⁷ *La arquitectura de principios de siglo en Alicante y provincia*,⁵⁸ *Arquitecturas en la provincia de Alicante*,⁵⁹ *Alicante: V siglos de arquitectura*,⁶⁰ *La arquitectura de la ciudad de Alicante. 1923-1943. La aventura de la modernidad*,⁶¹ *Guía de arquitectura de la provincia de Alicante* u *Obra de los arquitectos en Alicante*.⁶² El problema planteado por estos trabajos es que estudian la arquitectura sin contemplar posibles comparaciones con otras manifestaciones artísticas.

En el caso concreto de los distintos arquitectos, es importante señalar trabajos como *Juan Vidal Ramos. Arquitecto. Alicante 1898-1975*,⁶³ *La arquitectura de Juan Vidal Ramos. Su obra individual en Alicante de 1917 a 1941*,⁶⁴ *Dibujos y arquitectura de Miguel López González* o *La arquitectura de Enrique Sánchez Sedeño y el modernismo en Alicante*.⁶⁵ En estos casos, las obras recogidas por los distintos investigadores son estudiadas en profundidad, aportando valiosos datos como las fechas de edificación, los estilos arquitectónicos a los que se adscribe cada inmueble o la reproducción de planos. Nutriéndose de la información proporcionada, esta tesis incluye las construcciones en capítulos destinados a corrientes estéticas en los que el

⁵⁶ MACDONALD, Ian R.; BARBERÀ, Frederic (eds.), 2009; BERNAL MUÑOZ, José Luis, 2001.

⁵⁷ CALDUCH CERVERA, Joan; VARELA BOTELLA Santiago, 1979.

⁵⁸ GARCÍA ANTÓN, Irene, 1980.

⁵⁹ VARELA BOTELLA, Santiago, 1986.

⁶⁰ ALONSO, Matilde; BLASCO, Carmen; PIÑÓN, Juan Luis, 1990.

⁶¹ MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998.

⁶² JAÉN I URBAN, Gaspar; MARTÍNEZ MEDINA, Andrés (dirs.), 1999; VARELA BOTELLA, Santiago, 2001.

⁶³ ALONSO VERA, M^a Dolores, 1986.

⁶⁴ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel, 1991.

⁶⁵ MARTÍNEZ MEDINA, Andrés; OLIVA MEYER, Julio, 2008; VARELA BOTELLA, Santiago, 2014.

análisis de los programas ornamentales pueda dialogar con el comentario de pinturas, esculturas u otras manifestaciones artísticas.

En cuanto a escultura, *Diccionario de escultores alicantinos* supone el primer acercamiento a los creadores dentro de esta disciplina no sólo en la ciudad, sino también en toda la provincia.⁶⁶ Este trabajo recoge los datos sobre las vidas de varios artistas y señala sus obras, aunque en ningún caso se detiene a analizarlas con detenimiento. Por otro lado, la voluntad biográfica de este volumen no encuadra las propuestas plásticas de los escultores en un contexto sociocultural determinado, siendo este uno de los objetivos de esta tesis doctoral, al mismo tiempo que busca establecer un estudio comparado entre disciplinas más allá del relato de la carrera de los distintos creadores locales. Otra biografía de mayor profundidad es *Vicente Bañuls Aracil. Un escultor de entresiglos (1865-1934)*, que aporta no sólo datos de la vida del artista, sino que analiza cada una de sus obras e introduce interesantes datos para este trabajo de investigación como la relación entre Bañuls y otros artistas pertenecientes distintas disciplinas como la pintura, la arquitectura o la literatura, que nos han permitido trazar las líneas de investigación en alguno de los apartados de la tesis doctoral.⁶⁷

También cabe destacar *La escultura pública en el espacio urbano de Alicante* y *Las esculturas urbanas en los paseos por Alicante* que, si bien ofrecen un comentario detallado de muchas de las obras contempladas en este trabajo de investigación, únicamente se refieren a las situadas en espacios públicos, dejando de lado otras piezas de igual interés que fueron creadas para ser expuestas en exposiciones, salones o colecciones privadas.⁶⁸ Por otro lado, el carácter catalográfico de estos dos volúmenes no contempla el comentario comparado de las esculturas entre sí o con otras manifestaciones artísticas; aunque los datos recogidos por los autores han sido incluidos en esta tesis doctoral persiguiendo tal fin.

Resulta fundamental reconocer la importancia que todos los catálogos y libros publicados sobre la figura de los distintos pintores alicantinos han tenido en la configuración de este trabajo de investigación. Si bien gran parte de los volúmenes reseñados con anterioridad, sobre todo aquellos que recogen distintos capítulos sobre arte en la ciudad y la provincia de Alicante, dedican un espacio considerable a la producción pictórica, cabe reconocer que

⁶⁶ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, 1974.

⁶⁷ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, 1979. Este volumen fue resumido en LÓPEZ ARENAS, Víctor M., 2014a.

⁶⁸ CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa María, 2003; VARELA BOTELLA, Santiago, 2011.

Casanova y su "círculo" alicantino de pintores y escultores dio visibilidad tanto a la figura del maestro alcoyano como a la de todos sus discípulos, ya trabajasen estos en Alcoi o en Alicante.⁶⁹ El trabajo, estructurado en forma de vidas, permite establecer una primera aproximación a la carrera de cada uno de los artistas en él contenidos. No obstante, el propósito de esta tesis doctoral no es ahondar en la biografía de estos creadores, sino tratar de comprender cómo se relacionaron entre ellos y en qué medida contribuyeron al desarrollo cultural de la ciudad.

Para tal propósito se han recopilado igualmente las biografías y los catálogos de exposición de un gran número de artistas locales, con el fin de ahondar en el estudio de su fortuna crítica y seleccionar obras que ayuden a entender la relación que se tejió entre los propios pintores y Alicante. En esta línea cabe situar trabajos como *Lorenzo Casanova, un pintor enfermo* que, si bien resulta ser un trabajo llevado a cabo hace ya más de cincuenta años, constituye la primera aproximación teórica a la figura del maestro alcoyano o *Casanova. 1844-1900. Una muestra antológica* que, hasta la fecha, es el estudio más completo del artista y reunió prácticamente todos sus trabajos conocidos.⁷⁰

El pintor Adelardo Parrilla Candela: 1877-1953 supone una primera aproximación este artista, si bien desde 1955, el estudio de su figura sólo se ha contemplado en trabajos sobre otros artistas o en capítulos acerca de la pintura alicantina contenidos en publicaciones de mayor extensión.⁷¹ Desde luego, el monográfico presentado hace más de sesenta años ofrece información de gran valor, aunque esta debe ser revisada y contrastada con las últimas noticias sobre Parrilla.

Obras de Lorenzo Aguirre es un catálogo retrospectivo de la obra del pintor nacido en Navarra y criado en Alicante que permite conocer un gran número de dibujos y pinturas que se conservan en colecciones privadas. Sin embargo, no contempla enfoques tan importantes para esta tesis como la estrecha relación de su obra con la idiosincrasia de la urbe o la trascendencia que alcanzó su figura a nivel social. Otros trabajos más actuales como los catálogos de dos exposiciones monográficas en 1999 y 2003 presentan información más detallada de la vida del pintor y aportan datos acerca de su fortuna crítica, aunque no establecen relaciones con su entorno u otros creadores contemporáneos.⁷²

⁶⁹ ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983.

⁷⁰ COLOMA, Rafael, 1962; ESPÍ VALDÉS, Adrián (com.), 2002.

⁷¹ MARTÍNEZ MORELLA, Vicente, 1955.

⁷² A.A.V.V., 1984; DÍAZ EREÑO, Gregorio (com.), 1999; FERRIS, José Luis (com.), 2003.

Los trabajos dedicados a Gastón Castelló ofrecen interesantes datos sobre su biografía y detallan la relación que mantuvo con otros artistas, como Francisco Hernández. *Gastón Castelló. 197-1986*, obra de Manuel Mas, centra su atención en aspectos de la vida del artista después del éxito que cosechó como constructor de Hogueras en los años treinta e impide que conozcamos más datos sobre su carrera más temprana.⁷³ Precisamente, de su faceta de constructor de *fogueres* se ocuparon Agustín Medina y Santiago Linares en su estudio *Gastón Castelló y las Hogueras de San Juan*.⁷⁴ El catálogo de la exposición comisariada por Rosa M^a Castells ofrece mayores detalles respecto a temas como la asimilación de las vanguardias o su etapa en la cárcel.⁷⁵ Por último, *Nuevas aportaciones a la obra de Gastón Castelló* supuso la revisión de la bibliografía publicada hasta 2014 y la recuperación de obras que habían permanecido en colecciones privadas.⁷⁶ No obstante, que la carrera de Castelló comenzase a despuntar en los últimos años recogidos por esta tesis doctoral ha impedido que estos estudios tengan una mayor presencia en nuestra investigación.

Luis Casteig Torregrosa (Memoria de un pintor olvidado) pone de manifiesto uno de los problemas que hemos tratado de solventar en esta tesis doctoral: la escasa atención que la historiografía del arte alicantino ha prestado a algunos creadores, considerados menores, en pos de otros a los que se ha dedicado una ingente cantidad de volúmenes, en muchos casos repetitivos y carentes de novedad.⁷⁷

En gran medida, la escasez de textos sobre pintores alicantinos puede deberse a cómo Emilio Varela ha atraído enormemente la atención de algunos investigadores desde los años sesenta, pero, sobre todo, en los últimos quince años. Así, cabe mencionar trabajos como *Alicante y su pintor Emilio Varela*,⁷⁸ *Emilio Varela, Varela y su entorno. Datos para una biografía*,⁷⁹ *Emilio Varela. Centenario*,⁸⁰ *La deuda. A propósito de Emilio Varela*,⁸¹ *Miradas sobre Emilio Varela* o *Emilio Varela en la colección de Diputación de Alicante* entre otros.⁸²

⁷³ MAS CALABUIG, Manuel, 2002.

⁷⁴ MEDINA RAMOS, Agustín; LINARES ALBERT, Santiago, 2002.

⁷⁵ CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa M^a (com.), 2002.

⁷⁶ NAVARRO FERRÓN, Lourdes, 2014.

⁷⁷ MAS-MAGRO MAGRO, Francisco, 2017.

⁷⁸ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, 1963.

⁷⁹ BAUZÁ, José, 1979.

⁸⁰ A.A.V.V., 1987.

⁸¹ LASTRES, Eduardo, 2004.

⁸² BONET, Juan M.; LASTRES, Eduardo; VARELA, Santiago, 2005; CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa M^a; SÁNCHEZ MONLLOR, Manuel, 2011.

Sin embargo, el estudio más completo llevado a cabo hasta el momento acerca de su figura es el catálogo *Emilio Varela. Pintor Universal. 1887-1951*, no sólo por ser el volumen que ha reproducido un mayor número de sus obras, sino por haber establecido importantes líneas de estudio como la formación del pintor, su implicación en el florecimiento cultural de Alicante o las amistades que mantuvo con otros creadores e intelectuales.⁸³ Así, partiendo de las aportaciones de los distintos investigadores de Varela, en la tesis doctoral se han ampliado estas propuestas temáticas haciéndolas extensibles al resto de pintores, escultores, arquitectos y dibujantes de la ciudad.

Habiendo referenciado todos los trabajos que han servido como punto de partida para esta tesis doctoral, conviene establecer una serie de conclusiones que permitan entender el propósito de nuestra investigación. En primer lugar, se hace notar la ausencia de trabajos que integren, en un mismo discurso, el análisis de distintas disciplinas artísticas que, si bien fueron llevadas a cabo a través de procedimientos diversos, mantienen relación, ya sea respecto a una temática en concreto o estilo artístico. Nuestra investigación centra sus esfuerzos en establecer un análisis transversal, ya sea de las manifestaciones pictóricas, arquitectónicas o escultóricas, con el fin de demostrar la riqueza cultural de Alicante desde finales del siglo XIX y durante el primer tercio de la centuria siguiente. Es cierto que algunos volúmenes comentados reúnen en sus páginas estudios sobre distintas disciplinas artísticas, pero estos no aparecen integrados, siendo complicado establecer analogías entre creadores que mantuvieron similitudes bien estilísticas, bien temáticas.

Por otro lado, se hace notar la ausencia de estudios que aborden los espacios de creación y exposición en los que los artistas plásticos pudieron dar a conocer su obra al resto de la sociedad. Únicamente el Ateneo cuenta con detallado volumen acerca de su historia y, si bien sobre el Casino se han publicado ciertos trabajos que requieren mayores aportes documentales, es pertinente que se dirija la atención a ofrecer nuevos datos sobre las instituciones que contribuyeron al desarrollo de la cultura alicantina durante el primer tercio del siglo XX.

En esta línea, apenas existen trabajos que pongan de manifiesto la importancia de las artes plásticas como fuentes que permiten constatar la evolución y el desarrollo de Alicante. Así, consideramos un error no valorar las producciones artísticas como testimonios que permitan reconstruir el paisaje cultural de la ciudad, entendida al mismo tiempo como una obra de arte en sí, en la que confluyen distintas disciplinas que influyen directamente en su

⁸³ CASTELLS, Rosa M^a; LASTRES, Eduardo (com.), 2010.

transformación y dejan constancia, con el paso del tiempo, de los cambios a los que fue sometida y las impresiones que estos produjeron en pintores, escultores, arquitectos, dibujantes, fotógrafos o cineastas.

Por último, consideramos llamativa la abundancia de trabajos sobre algunos artistas en concreto –sirva como ejemplo la figura de Emilio Varela- y la ausencia de biografías de creadores cuyas vidas únicamente aparecen reflejadas en compendios biográficos. En gran medida, la aparición de un elevado número de publicaciones sobre ciertas personalidades puede responder a la voluntad de los investigadores por otorgar reconocimiento a la originalidad que estos demostraron en vida, pero, de este modo, se ha invisibilizado a otros profesionales que tuvieron un papel igual de determinante en una de las épocas de mayor esplendor artístico de Alicante. Por esta razón, esta tesis doctoral pone en el mismo nivel a todos los que participaron en su modernización cultural y pretende constituir una base desde la que partan futuras investigaciones. Con tal propósito se ha establecido una metodología concreta que contribuya a solventar las carencias que, a nuestro parecer, presentan los estudios en los que nos hemos basado y que constituyen el estado de la cuestión que ya hemos analizado.

4. ESTRUCTURA DE LA TESIS Y METODOLOGÍA

Una vez definidos nuestros objetivos y tras la lectura de las publicaciones que componen el marco teórico de nuestra investigación, establecimos un esquema de contenidos que contribuyese a organizar todos los hallazgos obtenidos con el fin de demostrar las relaciones que se tejieron entre el arte, sus creadores y la ciudad de Alicante entre 1894 y 1936. Siendo conscientes de la amplitud del tema, consideramos oportuno establecer una división de los contenidos en dos grandes bloques.

En el primero de ellos tratamos de averiguar los cambios urbanísticos, sociales y culturales que se produjeron en Alicante y que hicieron de la urbe un lugar favorable a la creación artística. Éramos y somos sabedores de que los artistas hubieron de hallarse en un ambiente cultural apropiado para el desenvolvimiento de su trabajo, por lo que decidimos dividir esta primera parte de la tesis en cuatro capítulos.

El apéndice de apertura se aproxima a los cambios experimentados por algunos de los distritos de la ciudad y cómo el desarrollo urbanístico fue percibido por los ciudadanos y, por supuesto por los artistas. Titular el capítulo *Crecimiento urbano: la ciudad pensada, la ciudad vivida, la ciudad pintada* responde a las vicisitudes de cada una de las zonas de la población, que no recibieron la misma atención, ni por parte de los habitantes, ni por parte de los pintores,

escultores, dibujantes o arquitectos. Para establecer esta comparativa se escogieron los barrios del centro de Alicante y algunos de la periferia como la zona resultante de las reformas interiores y el ensanche, Benalúa, el puerto, los barrios del Raval Roig y Santa Cruz, la huerta, el proyecto de ciudad turística en la playa de San Juan y la Ciudad Jardín de General Marvá.

Con el fin de conocer si todos ellos habían gozado del mismo interés por parte de la población, se efectúa una aproximación a su historia constructiva no sólo a través de la bibliografía contenida en el estado de la cuestión, que no presta atención a estos temas, sino también mediante el estudio de fuentes primarias. Cabe destacar algunas como las ordenanzas municipales, indicadores de turismo y artículos de prensa que critican o alaban las reformas acometidas tanto en la capital de la provincia como en sus aledaños.

Una vez recogidas todas estas referencias documentales hemos pretendido establecer una comparación con las descripciones artísticas sobre los mismos. Gracias a los estudios sobre arte y artistas alicantinos que preceden a esta tesis doctoral se ha logrado reunir un considerable número de obras pictóricas que ilustran la realidad urbana a la que nos referimos, aunque con el fin de enriquecer el discurso no hemos querido dejar de lado aportaciones literarias, cinematográficas o fotográficas con la intención de ilustrar cómo la ciudad puede convertirse en un motivo de inspiración para artistas destacados en cualquier disciplina.

Tras abordar los cambios urbanísticos de Alicante y cómo estos fueron percibidos por los artistas, el segundo capítulo de esta primera parte de la tesis supone una breve aproximación a la sociedad de la época. A través de estudios previos sobre la historia de la ciudad se han abordado temas como el crecimiento de la población, los servicios urbanos, la política, el movimiento obrero, la educación, la prensa y las clases acomodadas. Por supuesto, tratándose de una tesis doctoral en Historia del Arte, no se ha querido pasar por alto el papel que pudieron desempeñar los artistas en algunas de estas cuestiones y se ha valorado, por ejemplo, en qué medida colaboraron en la celebración de efemérides como la inauguración de monumentos dedicados a personalidades del mundo de la política. Para ello se ha recurrido a documentación de archivo acerca de los procesos constructivos de esculturas urbanas, y se ha ahondado en la búsqueda de artículos de prensa acerca de concejales para rescatar retratos llevados a cabo por dibujantes y pintores alicantinos.

Quizás donde más se puede apreciar el papel desempeñado por los artistas en la sociedad de su época es a través de su relación con la burguesía alicantina. Si bien existen numerosos estudios que nombran las principales familias acomodadas de la ciudad y definen cuál era la

fuelle de su riqueza, hasta la fecha nadie se ha cuestionado si atesoraron obras de arte como símbolo de su estatus. Por esta razón, nuestra investigación parte de la colección Beltrán Ausó, conservada de forma prácticamente íntegra en el Museo de Bellas Artes Gravina (MUBAG) y el Museo Arqueológico Provincial de Alicante (MARQ), con el fin de hallar más evidencias de coleccionistas locales.

Para ello se ha empleado un amplio abanico de fuentes: desde el catálogo de la Exposición Provincial de Bellas Artes de 1894 hasta fotografías de interiores burgueses, pasando por artículos de prensa acerca de veladas en residencias de las familias acomodadas o retratos de personalidades que revelan su relación con los creadores alicantinos de finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX.

Una vez seguros de que los artistas plásticos participaron en la vida sociocultural de Alicante consideramos necesario explicar cómo se habían desarrollado sus carreras en la ciudad, dedicando para ello dos capítulos: uno destinado a explicar su formación y otro en el que se demostrasen cuestiones relativas a su proyección social. Así, el tercer apéndice de la tesis centra sus esfuerzos en reconstruir la academia de Bellas Artes de Lorenzo Casanova, a rastrear las noticias sobre las pensiones concedidas a pintores y escultores para que ampliasen sus estudios en Roma o Madrid, a aportar noticias inéditas de otros centros de estudio como el Círculo de Bellas Artes y a explicar cómo se desarrolló el trabajo de pintores, escultores y artesanos en sus talleres.

Para abordar el estudio de Casanova nos basamos en trabajos previos de Adrián Espí, si bien hemos querido cotejar la información aportada por este investigador ahondando en fuentes primarias.⁸⁴ La prensa y los legajos del Archivo Municipal de Alicante nos han permitido establecer hipótesis acerca de la fecha de apertura de la academia. Otra documentación, como las novelas de su sobrino Gabriel Miró o escritos de autores como Carmelo Calvo o Luis Pérez Bueno, nos ha ayudado a describir el interior de este espacio y a conocer cómo trabajaba el maestro alcoyano junto a sus discípulos. También las investigaciones de Espí y otras posteriores nos han permitido conocer el nombre de algunos artistas alicantinos pensionados en Roma o Madrid, si bien a través de la prensa hemos podido conocer el seguimiento que se hizo de sus progresos desde la capital de la provincia.⁸⁵

⁸⁴ ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983; ESPÍ VALDÉS, Adrián (com.), 2002.

⁸⁵ ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1996; GAZABAT BARBADO, María, 2014.

Reconstruir la historia del Círculo de Bellas Artes y de la Escuela de Artes y Oficios resulta complicado ante la ausencia de estudios que hayan tratado la gestación y el funcionamiento de estos organismos en Alicante. Por esta razón, una vez más, hemos recurrido al estudio de los diarios alicantinos con el fin de hallar noticias que contribuyesen a la creación de un relato acerca de estas instituciones y que sienten las bases para futuras investigaciones.

La existencia de una Escuela de Artes y Oficios en Alicante nos condujo a pensar en la posibilidad de que en la capital de la provincia surgiese un elevado número de industrias aplicadas a la arquitectura, pero la ausencia de estudios que hubiesen abordado este tema nos llevó a fijarnos en trabajos similares llevados a cabo en otras ciudades como Barcelona.⁸⁶ Puesto que apenas se ha conseguido recuperar catálogos de talleres locales nuestra investigación ha requerido una vez más de la prensa que, junto a anuarios y guías comerciales y de turismo, nos han permitido elaborar un censo de estos locales con el fin de contribuir al estudio de la arquitectura y del trabajo de los artistas en la urbe.

Respecto a los talleres de los pintores y los escultores, se ha efectuado una búsqueda de fotografías en publicaciones anteriores y en el Archivo Municipal de Alicante. Del mismo modo que se ha hecho con la academia de Lorenzo Casanova, nuestra tesis ha considerado otro tipo de fuentes con el fin de enriquecer la descripción de estos espacios y comprender cómo se desarrollaba la labor del artista en su interior. Así, hemos empleado bibliografía de la época como *Bocetos y episodios* de Carmelo Calvo, *Artistas Levantinos* de Luis Pérez Bueno y, por supuesto, artículos de prensa en los que se narraban visitas a los ateliers.⁸⁷

Una vez efectuada la aproximación a los lugares de formación y de trabajo de los artistas en la ciudad, consideramos necesario dedicar un apéndice de la primera parte de la tesis al estudio de su fortuna crítica abordando temas como la amistad que les unió y los proyectos conjuntos que llevaron a cabo, cómo se vieron entre ellos y así mismos a través de retratos y autorretratos, cómo los percibieron otras personas del ámbito de la cultura, cómo fueron recibidas las noticias de sus muertes y cuál fue la situación de las mujeres iniciaron carreras en las Bellas Artes en Alicante.

Respecto a la colaboración entre artistas se aportan noticias de prensa que ilustran cómo varios de ellos tomaron parte en proyectos conjuntos, pero también hemos recuperado documentación del Archivo de la Diputación Provincial de Alicante y del Archivo Municipal

⁸⁶ Véase, por ejemplo: FREIXA, Mireia (com.), 2015.

⁸⁷ CALVO, Carmelo, 1894; LÓPEZ TOMÁS, José, 1898, PÉREZ BUENO, Luis, 1899.

de Alicante que pone de manifiesto cómo entre pintores y escultores se apoyaron con el fin de emprender trabajos de grandes arrestos.

Para recuperar retratos y autorretratos hemos recurrido a colecciones públicas y a monografías sobre la obra de pintores y escultores, si bien no hemos descartado recurrir a fuentes primarias como catálogos de exposiciones dentro de la cronología de la tesis donde aparecían reproducidos lienzos inéditos hasta la fecha. Del mismo modo, no desestimamos otras fuentes literarias que también describen el aspecto de los creadores locales.⁸⁸ Otro tipo de retratos recuperados son los *post-mortem* que localizamos en la prensa local y nos sugirieron la posibilidad de abordar cómo fueron recibidos los decesos de los artistas por parte de la sociedad, que hemos estudiado a partir de las noticias en diarios y otras fuentes de la época como compendios de esquelas.

Conscientes de la importancia y la necesidad de incluir a las mujeres en el discurso artístico, y sorprendidos ante el desconocimiento de estas creadoras en Alicante, decidimos ahondar en archivos para localizar el nombre de alguna pintora o escultora, si bien la prensa, una vez más, ha sido la herramienta más eficaz –si bien no la única- para encontrar sus nombres y para definir cómo las aportaciones de las artistas fueron recibidas por la sociedad a través de la crítica.

Tras demostrar que los artistas desempeñaron un papel importante en la vida cultural Alicantina del entresiglos nos preguntamos cómo consiguieron alcanzar la trascendencia social de la que se ocupan los capítulos tercero y cuarto de la tesis. Por esta razón, dedicamos el último capítulo de la primera parte a descubrir qué instituciones culturales albergaron y dieron a conocer las obras de los creadores locales y de algunos otros foráneos. Así, acometemos el estudio de las exposiciones provinciales de 1894 y 1903, el Casino, el Círculo de Bellas Artes, el Círculo de Escritores y Artistas, el Ateneo, pequeños locales comerciales y el Museo de Arte Contemporáneo propuesto por Joaquín Sorolla.

Se han manejado multitud de fuentes como el catálogo de la Exposición Provincial de Bellas Artes de 1894 o legajos y plenos municipales del Archivo Municipal de Alicante y el Museo Nacional del Prado acerca del museo propuesto por Sorolla. No obstante, la ausencia total de estudios que hayan abordado la labor expositiva de estos centros, a excepción del Ateneo, nos ha conducido a recurrir a la prensa con el fin de censar el mayor número posible

⁸⁸ CALVO, Carmelo, 1894; LÓPEZ TOMÁS, José, 1898, PÉREZ BUENO, Luis, 1899.

de muestras que tuvieron lugar en estas instituciones y para establecer una aproximación a sus historias.

Concluida la primera parte, la segunda constituye un recorrido a través de las distintas corrientes artísticas que tuvieron vigencia en Alicante y a través de las cuales los creadores encontraron los medios para crear los diferentes imaginarios visuales de la ciudad y definir el ambiente artístico y cultural de la misma. Se han abordado cuestiones como la asimilación y modernización de cánones artísticos heredados del siglo XIX, la aparición de orientalismos neomagrebíes, del japonismo y las chinerías o el neohinduismo; la llegada del *art nouveau*, el regionalismo, la pintura de paisaje y su relación con la literatura, la entrada del *art déco* y la recepción de las vanguardias.

Convencidos de las obras que queríamos tratar en la tesis, si bien nunca hemos descartado incorporar nuevos hallazgos, establecimos distintos modos de recopilar las reproducciones que necesitásemos para el apéndice de imágenes. Así, recorrimos las calles de la ciudad tomando fotografías de inmuebles y esculturas urbanas, recurrimos al Archivo Municipal para rescatar planos, fotografías, carteles y dibujos; y contactamos con los responsables de las colecciones artísticas de la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Alicante para que nos permitiesen el acceso a sus fondos. Si bien es cierto que las colecciones públicas siempre mostraron su predisposición a que accediésemos a ellas, las de carácter privado y los particulares no nos han dado las mismas facilidades, por lo que ha sido necesario recurrir a otras publicaciones y catálogos razonados contenidos en el estado de la cuestión para conseguir reproducciones de ciertas pinturas o esculturas.

Muchas de las obras recogidas en nuestra investigación se distribuyen en los siete capítulos que componen la segunda parte del estudio. Sin embargo, estos no constituyen un catálogo razonado de todas las manifestaciones artísticas que se produjeron en Alicante, pues nunca fue esta nuestra intención. Pese a que el número de edificios, dibujos, pinturas, esculturas, películas y fotografías que hemos recuperado tanto de colecciones públicas como privadas constituye un conjunto que supera con creces las trescientas imágenes, la intención de nuestra tesis doctoral nunca ha sido la de recopilar toda la producción de todos los artistas.

Los motivos que justifican la selección de obras que integran nuestra investigación se basa en tres motivos principales. En primer lugar, hemos considerado su singularidad como ejemplos notables que facilitasen la estructuración de los distintos capítulos que componen la segunda parte de la tesis. También hemos tratado de otorgar un lugar importante a aquellas

obras que han desaparecido con el paso del tiempo, rescatándolas del olvido. Por último, la principal razón que explica la inclusión de un edificio, un dibujo, una pintura, una escultura o cualquier otra manifestación en cualquiera de los siete apéndices es el impacto social que tuvieron en la época en que se dieron a conocer al público.

Con el fin de evaluar la fortuna crítica de estas obras hemos recurrido a fuentes de diversa índole, como proyectos de obra en el Archivo Municipal de Alicante, indicadores de turismo, fuentes bibliográficas acerca de vidas de artistas y, por supuesto, un elevado número de críticas de arte recogidas en muchos de los periódicos publicados en la capital de la provincia desde finales del siglo XIX y durante todo el primer tercio del siglo XX.

Llegados a este punto conviene remarcar la importancia que ha tenido la búsqueda en hemerotecas físicas y digitales a lo largo de toda nuestra investigación. El total de artículos recogidos, leídos, organizados y catalogados en el apéndice de fuentes que puede consultarse al final de esta tesis doctoral asciende a más de ochocientos. Por otro lado, es importante considerar que el número de publicaciones que se han manejado para recuperar estos recortes oscila alrededor de las veinticinco, las cuales se distribuyeron durante la cronología que enmarca nuestro trabajo y cuyas características han quedado definidas en el segundo capítulo de la primera parte.

Al margen de este tipo de fuente conviene destacar otros hallazgos como los cinco catálogos de exposiciones celebradas entre finales del siglo XIX y principios de la siguiente centuria, los más de cincuenta volúmenes bibliográficos de diversa índole que aportan información acerca del arte y la cultura de Alicante durante estos mismos años, los más de sesenta legajos con proyectos de obra y otra documentación de archivo, doce libros de actas del Ayuntamiento y de la Diputación Provincial de Alicante, once planos y seis filmaciones.

Todos los materiales que se han rescatado a lo largo del proceso de investigación han determinado el cariz de esta tesis doctoral y el modo en el que se ha trabajado con ellos ha permitido que nuestro trabajo aporte algunos datos inéditos y contribuya a la revisión de otras ideas que, hasta la fecha, habían permanecido inalterables pero que podían ser enriquecidas con los hallazgos que se exponen en las páginas sucesivas.

PRIMERA PARTE

LA CIUDAD, CAMPO DE CREACIÓN ARTÍSTICA

1. LA CIUDAD PENSADA, LA CIUDAD VIVIDA, LA CIUDAD PINTADA: CRECIMIENTO URBANO Y PERCEPCIÓN ARTÍSTICA

1.1. En busca de la ciudad moderna: el ensanche y la reforma interior de Alicante

A la hora de hablar sobre el desarrollo urbanístico de la ciudad durante los años que abarca el presente estudio, debemos tener en cuenta la importancia que en este proceso tuvo el derribo de las murallas, llevado a cabo entre 1858 y la década de los setenta del siglo XIX, cuando Alicante dejó de ser considerada como plaza fuerte de España. Este hecho se debió, en gran medida, a la inexistencia de suelo edificable intramuros, a las pretensiones de realizar el ensanche urbano, a la insalubridad dentro del recinto fortificado y a la llegada del ferrocarril, como en otros núcleos urbanos en crecimiento.⁸⁹

Así, se decidió establecer un nuevo modelo de ciudad para la burguesía, que se había enriquecido gracias al comercio marítimo y que comenzó a apropiarse de los nuevos ámbitos urbanos con el fin de manifestar en ellos su rol dominante a través de los edificios proyectados y del uso de los espacios públicos y privados.⁹⁰ Por esta razón, cabe entender los planes de ensanche como el proyecto que comenzó a establecer las bases de la modernización de la ciudad.⁹¹

De hecho, durante el último tercio de la centuria varias poblaciones españolas iniciaron procesos de ensanche, muchas de ellas influidas por el caso de Barcelona –que ejecutó su ampliación urbana a partir de 1860-, como Sabadell (1865), Vilanova i la Geltrú (1876), Terrasa y Mataró (1895) o Badalona (1898). Fuera de Cataluña cabe señalar otras urbes que plantearon la necesidad de ensanchamiento como Santander (1877), Málaga (1878), Vigo (1878), Gijón (1879), Pamplona (1885), Valencia (1886), Zaragoza (1894), Avilés (1895) o León (1897).⁹² Como ejemplos próximos al caso alicantino cabe señalar que los procesos de ensanche de Alcoi

⁸⁹ ROSSER LIMIÑANA, Pablo, 1995, p. 50-51.

⁹⁰ VARELA BOTELLA, Santiago, 1999, p. 51.

⁹¹ TONDA MONLLOR, Emilia María, 1995, p. 40.

⁹² DE TERÁN, Fernando, 1999, p. 95.

dieron comienzo en 1874, aunque por las características de ambos núcleos de población el trazado de las calles, la fisonomía urbana de Alicante se aproxima más a ciudades marítimas como Málaga, aunque esta comparación se haga en base, únicamente, a la relación entre el crecimiento de las urbes con la importancia del mar y sus puertos.

Si bien ambas ciudades crecieron aprovechando su proximidad al mar y la existencia de un puerto cercano a su casco histórico, al pie de un cerro coronado por un castillo, el ensanche malacitano se planteó en la fachada marítima, mientras que el alicantino se ubicó al oeste de la ciudad, fuera de los planes de ordenación urbana del centro histórico. Aun así, no debe obviarse la similitud entre ambos núcleos de población, que derribaron sus murallas para crecer abriéndose al Mediterráneo. En esta línea, los planes de reforma y ampliación urbana de Alicante están más en línea con los de otras ciudades puerto que con los de poblaciones más cercanas geográficamente, como Valencia o Alcoi, que no crecieron de cara al mar.

El hecho de que en los últimos veinticinco años del siglo XIX se estuviese promoviendo el ensanche de un gran número de ciudades españolas estuvo muy relacionado con la aprobación de las Leyes de Ensanche de 1864 y 1876, que daban salida a las necesidades de crecimiento de los núcleos de población a través de planteamientos reticulares que facilitaban la adición de manzanas modulares cuando fuese necesario. Así se posibilitaba la creación de una ciudad ampliable y abierta al exterior gracias al derribo de sus murallas, aunque en el caso de Alicante sí que existieron limitaciones en cuanto a accidentes geográficos, superficie abarcada, iniciativas particulares u ordenanzas de ensanche que dilataron en el tiempo la finalización del proyecto original.⁹³

Al margen de su ensanche, que se prolongó en el tiempo, Alicante contó, por supuesto, con el espacio urbano heredado de la ciudad intramuros y de la nueva configuración resultante de las reformas interiores del siglo XIX. Estas, debido al crecimiento de la población y a la disminución de las condiciones de higiene necesarias para los habitantes, se había reconvertido a lo largo de los años, pero con la demolición de las murallas a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y la entrada del siglo XX, fue objeto de reformas en algunas de sus principales vías, sobre todo con el fin de solucionar problemas tales como el hacinamiento y la falta de infraestructuras modernas.⁹⁴

⁹³ DE TERÁN, Fernando, 1999, p. 95-97.

⁹⁴ DE TERÁN, Fernando, 1999, p. 152. Acerca de la urbe, que ya a principios del siglo XIX se había modernizado con la creación de la ciudad nueva véase: CALDUCH CERVERA, Joan, 1990.

Así, al amparo de la Ley de Saneamiento y Mejora Interior de las Grandes Poblaciones de 1895, que ofrecía indicaciones para sanear y acondicionar las antiguas calles de las ciudades, en Alicante surgieron varios escritos que indicaron cómo rectificar las alineaciones de las vías que antaño habían permanecido intramuros, pero que tras la apertura de la urbe debían ejercer como arterias de comunicación entre las vetustas barriadas alicantinas y el ensanche. En esta línea, cabe situar las ideas del arquitecto José Guardiola Picó en *Reformas en Alicante para el siglo XX* (1895), donde abordó las condiciones que debían cumplirse a finales del siglo XIX para que la antigua ciudad intramuros pudiese convertirse en un enclave bello, higiénico, agradable y moderno.⁹⁵ La obra de Guardiola planteó igualmente la reforma de las calles antiguas más cercanas al ensanche, que aún no había dado inicio a sus obras, y se situó en línea con muchos estudios publicados en la ciudad desde el último cuarto del siglo XIX y con algunos artículos de prensa escritos por el propio arquitecto en los periódicos *El Liberal* y *El Imparcial*.⁹⁶ Del mismo modo, el autor recogió una vez más sus ideas en dos tomos que completaron su trilogía de memorias higienistas: *Alicante en el siglo venidero* en 1897 y *Reformas en Alicante para el siglo XX. Tercera parte* en 1909.⁹⁷

Volviendo al ensanche, las primeras solicitudes para los planes de ampliación urbana de Alicante se remontan a 1858, cuando se remitió al Ministerio de Fomento una petición con el fin de lograr los permisos relativos a materia de urbanismo, a la limpieza del puerto, al establecimiento de una sucursal del Banco de España, a la apertura de las puertas laterales en san Francisco, a la construcción de un palacio de gobierno, a la autorización de nuevos arbitrios y a la creación del ensanche de la ciudad. Respecto a estas últimas reformas, se planteaban dos posibilidades: permitir el crecimiento de la ciudad derribando las murallas o construyendo fuera de ellas. A esta petición se añadieron otras como el empedrado de vías, la simetría en las edificaciones, el aumento de fuentes públicas, la prolongación del paseo de la Reina -hoy Rambla de Méndez Núñez-, el proyecto del paseo del Malecón y la plantación de arbolado.⁹⁸

Diez años más tarde, el desarrollo de zonas como el arrabal de San Antón, al norte del casco antiguo, era patente. Además, la transformación de vías, como la calle san Francisco, era manifiesta y otros espacios, antaño alejados del centro urbano, como los alrededores de la

⁹⁵ GUARDIOLA PICÓ, José, 1895.

⁹⁶ PONCE, Gabino; DÁVILA, Juan Manuel, 1998, p. 150-156.

⁹⁷ Véase GUARDIOLA PICÓ, José, 1897 y GUARDIOLA PICÓ, José, 1909.

⁹⁸ RAMOS HIDALGO, Antonio, 1983, p. 567.

estación de tren, habían comenzado a urbanizarse lentamente.⁹⁹ En 1883 se construyó el pequeño barrio de la Caridad, al este, a los pies del Benacantil y del Raval Roig, a la par que se licitaban las primeras intervenciones en el futuro distrito de Benalúa, al oeste de la ciudad. Un año después, y a espaldas de la plaza de toros, se construyeron varios inmuebles de viviendas en el barrio de Carolinas, en la zona norte de la urbe, que estaba creciendo significativamente gracias, entre otros factores, a la fábrica de tabacos.¹⁰⁰

El crecimiento de la ciudad era evidente y desde el consistorio se decidió tomar medidas ante las iniciativas de los distintos arquitectos, que proyectaban sus edificios únicamente con base en las tiras de cuerdas, razón por la cual ya en 1836 se había encargado un plano general de Alicante a Manuel Fornés y a Simón Carbonell, mientras que en 1844 se solicitó a Rafael Pascual la traza del radio urbano.¹⁰¹

Cinco años más tarde se confeccionó un nuevo plano geométrico de la urbe, que fue aprobado en 1853. Este sería posteriormente redibujado por José Guardiola Picó en 1899 y, pese a que las murallas ya estaban demolidas, fueron incluidas en el mapa a diferencia de las alineaciones exteriores a las mismas.¹⁰²

Partiendo de la cartografía de la ciudad decimonónica, los planes de ensanche dieron comienzo el 11 de diciembre de 1886, cuando el cabildo nombró la comisión encargada del mismo. Así, la ampliación urbana fue ratificada por el Ministerio de Fomento en enero de 1887, mientras que en junio se incluyó el barrio de Benalúa en el nuevo trazado de la ciudad. La convocatoria pública para la presentación de proyectos tuvo lugar en septiembre, y se recibieron las propuestas de José Guardiola Picó (fig. 1), José González Altés y Eusebio Lidón Barra; aunque sólo fueron admitidos a trámite los dos primeros tras la retirada del tercero.¹⁰³

La decisión del consistorio, tras los dictámenes de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando, y de Medicina, y de la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos dio por vencedor a González Altés en 1893. No obstante, en 1892 se dictó una nueva Ley de

⁹⁹ Sobre la reforma interior de Alicante y los planes intervención urbanística desde principios del siglo XIX: CALDUCH CERVERA, Joan, 1990.

¹⁰⁰ RAMOS HIDALGO, Antonio, 1983, p. 567.

¹⁰¹ RAMOS HIDALGO, Antonio, 1983, p. 567.

¹⁰² RAMOS HIDALGO, Antonio, 1984, p. 217.

¹⁰³ RAMOS HIDALGO, Antonio, 1984, p. 217; NAVARRO VERA, José Ramón, 1999, p. 165.

Ensanche que, unida a la Ley de Presupuestos del mismo año, dificultó que las obras de ampliación urbana de Alicante diesen comienzo hasta 1898.¹⁰⁴

Ese mismo año se publicarían las *Ordenanzas municipales de la muy ilustre, siempre fiel y heroica ciudad de Alicante*, donde se especificaron, entre otros muchos asuntos las ordenanzas de ensanche relativas a las construcciones y sus accesorios. Este título recogía, a su vez, once capítulos en los que se explicaban asuntos de interés para el ensanche de la urbe tales como las reglas de alineaciones, el ancho de calles, las condiciones de salubridad de las viviendas, la altura de las edificaciones o la dimensión de los vuelos y salientes de los inmuebles.¹⁰⁵

En esta línea, las ordenanzas municipales establecieron la clasificación de las calles ya existentes en Alicante según su ancho. De este modo las vías de la ciudad fueron consideradas calles-paseo y de ronda -si tenían un ancho mayor de 20 metros-, de primer orden –entre 14 y 19’99 metros-, de segundo orden –de 9 a 13’99 metros-, de tercer orden –entre 6 y 8’99 metros- y, por último, cuarto orden –menores de 5’99 metros-. Además, se estipuló que se exigiría que las nuevas arterias creadas debido a los planes de ensanche fueran, como mínimo, de segundo orden.¹⁰⁶

A su vez, se dejó constancia de que las edificaciones de nueva planta no podrían ser mayores de veinte metros y medio de altura en las calles-paseo, de ronda y de primer orden; de diecisiete metros en las de segundo orden; de catorce y medio en las de tercero; y de nueve metros y setenta y cinco centímetros en las vías de cuarto orden. Sobre estas alturas se permitía la construcción de torres, cúpulas o miradores en edificios de carácter monumental, pero no se permitía su habilitación para vivienda. Además, los edificios públicos quedaban eximidos de cumplir tales requisitos. Por otro lado, se exigía la correcta ventilación de las habitaciones de las viviendas, así como de los sótanos y los excusados; y se prestaba especial atención a cuestiones higienistas como la evacuación de aguas estancadas y fecales. Además, se ordenaba que la construcción de elementos decorativos en las fachadas no sobresaliese más de dos metros

¹⁰⁴ Entre ambas fechas, en 1893 se decidió las calles que formarían parte del ensanche y se les dio nombre, en 1896 las reformas se declararon aplicables a Alicante y, en 1897, se recibió la aprobación del plan urbano por parte del Consejo de Estado. RAMOS HIDALGO, Antonio, 1984, p. 219.

¹⁰⁵ Ordenanzas municipales de la muy ilustre, siempre fiel y heroica ciudad de Alicante. Alicante: Imp. de la viuda de R. Jordá, 1898, p. 26-84.

¹⁰⁶ Ordenanzas municipales de la muy ilustre, siempre fiel y heroica ciudad de Alicante. Alicante: Imp. de la viuda de R. Jordá, 1898, p. 26-29.

y medio sobre la alineación de la fachada y se llevase a cabo con materiales seguros como la sillería, el hormigón, el ladrillo o el hierro, evitando a toda costa la madera.¹⁰⁷

Se dejó también constancia de medidas higienistas como la evacuación de agua de lluvia mediante canalones hacia la calle, la construcción de letrinas ventiladas en cada edificio, la seguridad de las chimeneas o la recomendación de blanquear con frecuencia la fachada de los inmuebles no monumentales.¹⁰⁸ Del mismo modo, se ordenó que todas las habitaciones estuviesen correctamente ventiladas y que ninguna estuviese construida por debajo del nivel de la calle.¹⁰⁹

Así, y siguiendo estos presupuestos marcados por el consistorio, el proyecto de ensanche se desarrolló al oeste y al norte del casco antiguo de la ciudad, quedando el viario constituido por calles ortogonales que delimitaban manzanas cuadrangulares sin chaflanes y de escasa superficie, hecho que impedía que pudiesen contar con un patio interior. La orientación de las calles y las principales avenidas hacia el mar dio muestras de un marcado interés por los postulados higienistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, pero en algunas zonas, puesto que la regulación de las calles no fue especialmente rigurosa, el tamaño de las cuadras no resultó ser del todo uniforme (fig. 2).

En gran medida, este hecho vino dado por la dilatación de las obras de ensanche en el tiempo. Así, el proyecto planteado por González Altés perdió su unidad conforme avanzaron los años y el ensanche quedó sujeto a las sucesivas ordenanzas en las que se diferenció la ordenación del suelo, el trazado de las calles o las fases de urbanización y edificación, que condujeron a distintas concepciones del nuevo espacio urbano que, finalmente, no gozó de la uniformidad que se le suponía en la idea primigenia de ampliación urbana para Alicante.¹¹⁰

Finalmente, el terreno del ensanche quedó limitado por el castillo de San Fernando al norte, por la estación de ferrocarril al oeste, por el puerto al sur y por el monte Benacantil al este.¹¹¹ Dentro del proyecto, el principal eje ordenador de las nuevas calles que se proyectaron fue la avenida de Alfonso el Sabio que articulaba las zonas ya edificadas de la ciudad con la

¹⁰⁷ Ordenanzas municipales de la muy ilustre, siempre fiel y heroica ciudad de Alicante. Alicante: Imp. de la viuda de R. Jordá, 1898, p. 35-43.

¹⁰⁸ Ordenanzas municipales de la muy ilustre, siempre fiel y heroica ciudad de Alicante. Alicante: Imp. de la viuda de R. Jordá, 1898, p. 47-54.

¹⁰⁹ Ordenanzas municipales de la muy ilustre, siempre fiel y heroica ciudad de Alicante. Alicante: Imp. de la viuda de R. Jordá, 1898, p. 69-72.

¹¹⁰ DE TERÁN, Fernando, 1999, p. 97.

¹¹¹ NAVARRO VERA, José Ramón, 1999, p. 165.

antao lejana estación de trenes. La otra vía de importancia para el proyecto fue la zona que hoy se corresponde con las avenidas de General Marvá, Federico Soto y Doctor Gadea. En la intersección de ambas avenidas se situó la actual plaza de los Luceros.¹¹²

El eje de más relieve dentro de este nuevo plan fue la avenida de Alfonso el Sabio, aunque algunas de las calles perpendiculares a ella, y que ya habían sido contempladas en los planes de reforma interior del siglo XIX, también ganaron importancia a lo largo de estos años. De entre ellas quizás la que experimentó un desarrollo más significativo fue la actual avenida de la Constitución -entonces avenida de Zorrilla-, por su situación intermedia entre las calles del ensanche y la Rambla de Méndez Núñez, en el centro urbano de la ciudad nueva surgida de las reformas interiores del siglo XIX. Esta vía, donde se construyeron inmuebles como el Salón España (1916), el Ideal Cinema (1924) o la Casa de Socorro (1925), fue igualmente importante por ser tangente a la plaza Ruperto Chapí, en la que se ubica el Teatro Principal (1847), así como por su proximidad al Mercado Central (1921). Por lo tanto, podemos concluir que, a través de la creación del ensanche y, sobre todo, de la apertura de las avenidas de Alfonso el Sabio y de Zorrilla, se produjo una traslación de los centros de actividades desde la ciudad histórica hacia la nueva trama burguesa.¹¹³

Además de estos ejes articuladores del ensanche, la actual avenida de Maisonnave pretendía facilitar el acceso en diagonal desde las nuevas zonas de la ciudad hacia el centro urbano, modificando también la calle San Francisco. No obstante, el proyecto quedó inconcluso. Por otro lado, entre las calles abiertas por el ensanche y el barrio de Benalúa se configuró la actual avenida de Óscar Esplá que, además, sirvió de nexo entre las estaciones de ferrocarril de Madrid, al norte, y de los andaluces, al sur.¹¹⁴ Por otro lado, se planificó una ronda periférica a modo de cinturón que rodease el ensanche. Este nacía en la estación de ferrocarril de Madrid y transcurría por la actual avenida de Salamanca y las avenidas de Benito Pérez Galdós, del poeta Carmelo Calvo y la calle pintor Murillo hasta acabar en la plaza de España - antes plaza de Santa Teresa-.¹¹⁵

Pese a todo, el ensanche de Alicante se constituyó, más que como tal, como un plan de alineaciones de las calles carente de una proyección de dotaciones públicas. De hecho, todas

¹¹² RAMOS HIDALGO, Antonio, 1984, p. 220.

¹¹³ MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 45-48.

¹¹⁴ Acerca de la relación entre la ciudad y el ferrocarril véase DE TERÁN, Fernando, 1999, p. 93. El autor comenta cómo la estación se convierte en monumento y cómo la capital se acomoda a ella incorporándola a la realidad urbana.

¹¹⁵ RAMOS HIDALGO, Antonio, 1984, p. 220.

las manzanas se destinaron a la construcción de viviendas y no se previó el levantamiento de equipamientos como escuelas, iglesias o mercados. En esta línea, conviene señalar que dos de las plazas contempladas en el proyecto no llegaron a realizarse puesto que tuvieron que albergar servicios: la estación de autobuses en el caso de la plaza Séneca –si bien esta fue construida en los años cuarenta- y el Mercado de Abastos en la plaza Balmes, erigido en los años veinte.¹¹⁶

Así, las carencias que mostró el ensanche provocaron que muchas familias perdiesen el interés por trasladar sus residencias a las nuevas calles, prefiriendo permanecer en la ciudad reformada del siglo XIX o instalarse en la fachada marítima. En esta línea, la ampliación urbana de Alicante no mantiene una estrecha relación con la ideología burguesa tal y como ocurre en otras ciudades como Barcelona o Valencia, en las que los ensanches surgieron como espacios destinados a la construcción de vivienda para esta clase social. Por el contrario, algunos de los espacios creados tras el ensanche en Alicante fueron aprovechados por industrias, que se beneficiaron de la proximidad del puerto y de las estaciones de ferrocarril. Además, en sus calles se instalaron varios talleres y estudios oficios artísticos aplicados a la arquitectura, que desempeñaron un papel crucial en los procesos de renovación de las formas constructivas en la ciudad y de los cuales se ofrece un breve estudio en esta investigación.

El hecho de que las clases más altas de la sociedad prefiriesen instalarse en la fachada marítima alicantina y que esta, a diferencia del ensanche, acabase por convertirse en el lugar predilecto, no sólo de residencia, sino también de recreo provocó que los artistas interesados en representar escenas urbanas no dirigiesen tanto sus miradas a las calles nacidas de la ampliación y reforma de la ciudad, sino más bien a la zona portuaria. En este sentido, apenas existen pinturas que ofrezcan vistas del ensanche o la ciudad nueva, aunque se ha podido localizar algunos lienzos que representaron calles contempladas en los planes de reforma de la antigua ciudad intramuros, que se había convertido en un lugar de residencia para la burguesía durante el siglo XIX.¹¹⁷

Aunque no sabemos con exactitud la fecha en la que llevó a cabo sus pinturas, Emilio Varela representó la calle San Fernando al menos en dos ocasiones. En la primera de ellas, en la que representa la vía desde la Rambla Méndez Núñez hacia la plaza de Isabel II –hoy de Gabriel Miró-, resulta interesante cómo representó a varios viandantes paseando o detenidos

¹¹⁶ RAMOS HIDALGO, Antonio, 1984, p. 221-222. Acerca de la estación de autobuses véase JAÉN I URBAN, Gaspar; MARTÍNEZ MADINA, Andrés, 1999, p. 62.

¹¹⁷ Sobre las zonas residenciales y de ocio en la Ciudad Nueva, o resultante de las reformas interiores en el siglo XIX véase: CALDUCH CERVERA, Joan, 1990.

delante de algunos escaparates y varios vehículos estacionados junto a las aceras (fig. 3). En la otra, el elemento humano acontece muy difuminado, pues el artista prefirió pintar la obra, seguramente, desde lo alto del Ateneo o el Casino con el fin de obtener una mejor perspectiva del castillo sobre el Benacantil, así como de la colegiata de San Nicolás (fig. 4).¹¹⁸

Otro de los artistas que representó las zonas de la antigua ciudad en zonas inmediatas al ensanche fue Heliodoro Guillén. En su obra ofreció una vista del paso del tranvía por la calle Rafael Terol con el castillo de Santa Bárbara y la colegiata de san Nicolás al fondo. En esta obra, más allá del transporte, el elemento humano ha desaparecido por completo, y parece primar más el interés paisajístico que el trasiego de ciudadanos por una de las calles más céntricas. Además, se observa un solar sin construir que podría estar en relación con el escaso interés que las calles derivadas del nuevo trazado urbano suscitaron para los ciudadanos (fig. 5).¹¹⁹

Así, tras el estudio de estas escenas urbanas se pueden extraer algunas conclusiones. En primer lugar, en las tres obras recuperadas, el interés por el componente paisajístico es mucho mayor que el demostrado por la representación de paseantes. Esto tal vez se debiese a que la vida en las calles del centro de la ciudad no fuese tan activa como en otras como la fachada marítima, que se había transformado en un espacio de esparcimiento de gran interés paisajístico y representativo debido a la instalación de algunas instituciones culturales, espectáculos y residencias de familias burguesas en sus alrededores.

En este sentido, mientras que la zona marítima alicantina se convirtió en un espacio en el que los artistas encontraron inspiración por la multitud de escenas cotidianas que en él tenían lugar, el ensanche pudo ser visto como un lugar de paso para los transeúntes. Quizás esto se debiese a las pocas señas de identidad que el ciudadano pudo encontrar en las nuevas calles de Alicante, alejadas del entorno portuario, motor comercial de la ciudad y espacio en el que se desarrollaban la mayor parte de los acontecimientos sociales, culturales y de ocio. En esta línea no resulta extraño comprobar cómo, a diferencia de la gran cantidad de obras de arte que se construyeron en la fachada marítima de la ciudad o que la representaron, no se han localizado pinturas que plasmasen alguna de las calles del ensanche, aunque sí que se han podido estudiar

¹¹⁸ VARELA, Emilio. *Calle san Fernando y Benacantil*, sin datar. Óleo sobre cartón (33'5x36'5 cm.). VARELA, Emilio. *Calle san Fernando*, sin datar. Óleo sobre cartón (35'5x38 cm.).

¹¹⁹ GUILLÉN, Heliodoro. *Calle de Rafael Terol*. 1930-1935 ca. Óleo sobre cartón (53'9x45'8 cm.). Colección Ayuntamiento de Alicante.

algunas obras sobre las calles resultantes de los planes de reforma de la antigua ciudad intramuros.

De hecho, la casi total ausencia de obras de arte que representen el ensanche de las ciudades con un interés meramente paisajístico es un hecho común a casi la totalidad de ciudades españolas. En la gran mayoría de los casos, la mirada paisajística se dirigió al entorno de la capital y, en los casos en los que se representó la urbe, se dio preferencia a los enclaves más típicos y pintorescos de esta como los barrios antiguos, los mercados o las zonas de esparcimiento social.¹²⁰ En esta línea, la aparición de las calles de los ensanches y las calles próximas a estos en la plástica española del primer tercio del siglo XX no se produjo por un mero interés paisajístico, sino que estos enclaves, de ser representados, aparecieron como escenarios de otras escenas urbanas en la mayoría de los casos.

Esto dificulta la localización de pinturas cuyo objeto de representación fuese únicamente el entramado resultante de los planes de reforma urbana y el ensanche y pone de manifiesto que los artistas prefirieron dirigir sus miradas a lugares alejados del casco urbano o, si permanecían dentro de los límites de la ciudad, a zonas con un mayor interés representativo o con las que la población sintiese un vínculo mayor, tales como el puerto o los barrios históricos en el caso de Alicante.

El estudio de la fotografía arroja datos similares a los extraídos de la observación de las representaciones pictóricas de estas calles. Francisco Ramos Martín y Francisco Sánchez captarían, en 1919 y 1931 respectivamente, la calle Mayor desde sus balcones mostrando a un gran número de personas circulando por ella (fig. 6-7), y la calle del doctor Esquerdo –hoy desaparecida- en 1925 (fig. 8).¹²¹ A diferencia de las pinturas de Varela o Guillén, el elemento humano es mucho mayor en estas calles resultantes de los planes de reforma interior, pero resulta llamativo que ninguno de los transeúntes parece llevar a cabo ninguna otra actividad que no sea el paseo. Sólo unos pocos parecen disfrutar en una terraza en la instantánea de 1919, pero su presencia pasa casi totalmente desapercibida en el lateral izquierdo.

Otra imagen de 1919 muestra la calle Torrijos –hoy Susana Llorens-, un ramal de la ciudad nueva, completamente desierta, siendo este un dato que aproxima las visiones

¹²⁰ PÉREZ ROJAS, Javier, 1999, p. 19-35.

¹²¹ *Calle Mayor. Vista parcial.* Colección Francisco Ramos Martín. A.M.A. Véase también: *Portal de Elche y calle Mayor.* Colección Francisco Sánchez. A.M.A. Respecto a la calle del doctor Esquerdo: *Calle del doctor Esquerdo.* Colección Francisco Ramos Martín. A.M.A.

fotográficas de estas vías a las aportadas por los pintores (fig. 9).¹²² Algo similar ocurre con la fotografía de la calle Jorge Juan el mismo año, si bien en este caso conviene señalar la importancia de la farola de fundición como síntoma de la modernización de la ciudad (fig. 10).¹²³ En esta línea resultan también interesantes las vistas de la calle Gravina en 1927 (fig. 11) o de la calle Princesa –actual Rafael Altamira- en 1898 y 1934 (fig. 12-13).¹²⁴

Resulta interesante comprobar cómo se captó la vida que transcurría en estas calles, pero, al mismo tiempo, en ellas apenas tenía lugar ningún acontecimiento destacable como veladas, celebraciones, recepciones oficiales o proyecciones cinematográficas. Es cierto que el Teatro Principal se emplazaba en la ciudad nueva decimonónica, y que algunos cines se habían edificado en sus calles; pero también era obvio que la traslación de los escenarios de la vida moderna hacia el puerto era un hecho cada vez más evidente.

Como muestra del cambio de los lugares de paseo y de representación desde el centro urbano hacia el puerto, resulta interesante el estudio de las fotografías del decimonónico paseo de la Reina –actual Rambla de Méndez Núñez-. El otrora lugar de esparcimiento, que constaba de un bulevar con árboles en sus dos flancos, fue desmontado en 1923 con la intención de facilitar el tránsito rodado a la vez que el puerto se consolidaba como la zona de recreo predilecta de la ciudad (fig. 14-15).¹²⁵

De la avenida Alfonso el Sabio es complicado encontrar también instantáneas que muestren el paseo de los habitantes de la ciudad por esta zona. Únicamente en los alrededores del mercado principal, ya en los años veinte, se puede observar el tranvía y a algunos peatones (fig. 16-18).¹²⁶ De hecho, los espacios para el ocio en esta avenida surgieron en los albores de la segunda década del siglo XX como el *Salón España* (1917) o el *Monumental Salón Moderno*

¹²² *Calle Torrijos*. Colección Francisco Ramos Martín. A.M.A.

¹²³ Calle de Jorge Juan. Vista desde la plaza Alfonso XII (Ayuntamiento). Colección Francisco Ramos Martín. A.M.A.

¹²⁴ *Calle Gravina. Vista desde el paseo Ramiro*. Colección Francisco Ramos Martín. A.M.A.; *Calle de la Princesa (Altamira). Al fondo el Ayuntamiento*. Colección Francisco Ramos Martín. A.M.A.; *Calle de Rafael Altamira*. Colección Francisco Sánchez. A.M.A.

¹²⁵ Sobre el paseo de la Reina en la actual Rambla de Méndez Núñez y su boulevard hacia 1900 véase: *Paseo de la Reina*. Colección Francisco Sánchez. A.M.A. Respecto a su desmantelamiento en 1923: *Desmonte del paseo de la Reina*. Colección Manuel Cantos. A.M.A.

¹²⁶ Avenida de Alfonso el Sabio. Vista desde la zona cercana a la actual Plaza de los Luceros. Colección Francisco Ramos Martín. A.M.A.; Avenida de Alfonso el Sabio. Vista de la calle a la altura del Salón Monumental. Colección Francisco Sánchez. A.M.A.; Avenida de Alfonso el Sabio. A la derecha el edificio Gomis Iborra. Colección Francisco Ramos Martín. A.M.A.

(1924), a la par que concluían las obras del mercado (1921); así como las principales residencias de la zona como el edificio Gomis Iborra (1920) o el edificio Bergé (1922) entre otros.¹²⁷

Por supuesto, que se haya localizado un reducido número de pinturas sobre estas calles, y que las fotografías representen los espacios de la ciudad nueva y del ensanche como lugares con menos vida que el puerto, no quiere decir que el centro urbano no sea interesante para un estudio que trata de poner en relación la vida que se desarrollaba en la ciudad con las prácticas artísticas que surgieron en esta. De hecho, consideramos importante el gran número de obras que nos permiten estudiar el desarrollo del puerto de Alicante y las distintas miradas que sobre él ofrecieron los artistas desde finales del siglo XIX, así como su transformación en un espacio para la residencia de la burguesía, el recreo y la representación social; pero también valoramos los espacios que siguieron existiendo en la ciudad surgida de las reformas internas del siglo XIX. Por otro lado, no desdeñamos la importancia del ensanche de Alicante como un espacio que, si bien no resultó de gran interés para los artistas plásticos, alojó en sus calles industrias y talleres que contribuyeron notablemente al desarrollo de la ciudad.

1.2. Un espacio residencial ejemplar: el barrio de Benalúa

Que el ensanche no cumpliera con las expectativas que cabría esperar de un plan de crecimiento urbano para una capital de provincia provocó que gran parte de la sociedad mostrara reparos en adquirir parcelas en la zona para edificar en ellas sus residencias. De hecho, bastante terreno, que previsiblemente iba a ser edificado cuando se aprobaron los planes de ensanche, quedó sin uso residencial y fue aprovechado para la construcción de almacenes, talleres e industrias, muchas de las cuales fueron de carácter artístico. Alentados por las críticas al ensanche, fundamentalmente encabezadas por José Guardiola Picó –que había perdido el concurso para la elaboración del plan –, muchos habitantes de Alicante buscaron opciones de residencia en otras zonas de la ciudad.¹²⁸

Espoleados por el desarrollo económico y el crecimiento demográfico, y ante el retraso en el inicio de las obras del ensanche que había provocado el hacinamiento de la población en el antiguo casco urbano; a finales de 1882 se reunieron, presididos por el IV marqués de Benalúa José Carlos de Aguilera y Aguilera, José Soler Sánchez, Clemente Miralles de Imperial

¹²⁷ Sobre estos inmuebles recomendamos la lectura de: MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998.

¹²⁸ VARELA BOTELLA, Santiago, 1999, p. 61.

Frontín, Francisco Perez Medina, Amando Alberola Martínez, José Carratalá Cernuda, Pascual Pardo Jimeno, Pedro García Andreu, Arcadio Just Ferrando y Juan Foglieti Piquer.¹²⁹

Estos, constituidos como la Sociedad Anónima los Diez Amigos, aprovecharon la oportunidad de invertir en el sector inmobiliario, iniciando las obras para la creación del barrio de Benalúa en 1884, catorce años antes de las primeras obras del ensanche. La sociedad basó su idea en la necesidad de paliar la carencia de vivienda de nueva planta, pero sobre todo en el recurrente discurso de la vivienda social, tan en boga en la España de finales del siglo XIX, si bien en tal proyecto subyacía un espíritu especulativo y de enriquecimiento personal.¹³⁰

Al margen de las motivaciones de la Sociedad Anónima los Diez Amigos, Benalúa supuso el primer planteamiento urbanístico saneado y moderno de Alicante ya que, si bien se proyectó con posterioridad al ensanche, sus obras dieron comienzo mucho antes que las planteadas en el centro de la ciudad. De hecho, los planteamientos tan cercanos a las teorías higienistas de Benalúa fueron encargados a José Guardiola Picó, uno de los arquitectos más críticos con el ensanche –quizás debido a que su proyecto no fue el seleccionado en favor del de José González Altés-, pero también más preocupados con el acondicionamiento de algunas zonas de la ciudad como el puerto.¹³¹

Así, Benalúa se constituyó como un distrito alejado 800 metros hacia el oeste del casco urbano, aunque bien comunicado con este a través de la carretera de Ocaña a Alicante y, a partir de 1893, gracias a la línea 1 de tranvía eléctrico.¹³² La planificación del barrio se planteó siguiendo un modelo ordenado y homogéneo compuesto por manzanas compactas y achaflanadas en las esquinas. Estas, a su vez, formaban parte de un trazado ortogonal de calles arboladas en torno a la plaza central de Navarro Rodrigo, que estructuraba y distribuía tanto las viviendas como las dotaciones, que también debían adecuar su construcción a la ordenación urbanística reticular del sector urbano (fig. 19).¹³³

¹²⁹ PÉREZ DEL HOYO, Raquel, 2012, p. 26; PÉREZ DEL HOYO, Raquel; GUTIÉRREZ MOZO, María Elia, 2012, p. 10.

¹³⁰ Acerca de la relación de Benalúa con las políticas europeas y nacionales de vivienda social véase: PÉREZ DEL HOYO, Raquel; GUTIÉRREZ MOZO, María Elia, 2013, p. 223-225.

¹³¹ Sobre las teorías higienistas de Alicante: GUARDIOLA PICÓ, José, 1895; GUARDIOLA PICÓ, José, 1897 y GUARDIOLA PICÓ, José, 1909.

¹³² PÉREZ DEL HOYO, Raquel, 2012, p. 26. Si se desea profundizar en el estudio de las primeras iniciativas de transporte colectivo en Alicante recomendamos la lectura de: DE VERA FERRE, Jesús Rafael, 1989.

¹³³ ANDRÉS CARRATALÁ, M^a Asunción, 1984, p. 65-72; PÉREZ DEL HOYO, Raquel, 2012, p. 27.

La voluntad de aplicar programas de vivienda social produjo que, al trazar los planos del barrio, se pensase igualmente en desarrollar un proyecto completo de edificio, aplicable a todo el barrio con el fin de eliminar cualquier indicio de distinción social. Así, la casa tipo de Benalúa es un edificio de 10 metros de frente y 20 de profundidad que alberga un espacio de planta baja y piso para dos viviendas con accesos independientes desde la vía pública, que adapta modelos residenciales decimonónicos y de carácter humilde de barriadas alicantinas como el Raval de San Antón.¹³⁴

Respecto a la decoración de las fachadas, sin abandonar la simetría académica, se introdujeron motivos decorativos, tanto en la cerrajería como en estuco, que anunciaron la futura adopción del eclecticismo en la ciudad. Como podemos observar en algunos de los ejemplos todavía en pie, se dio relevancia a los elementos constructivos –tales como forjados, jambas, dinteles y canalones de desagüe- y se incorporaron balcones volados. Por otro lado, en la parte alta del inmueble se incorporó una cornisa que, en algunos casos, estuvo decorada con azulejos policromados en su parte inferior dando muestra de un rico ornato.

Siguiendo este modelo, la Sociedad Anónima los Diez Amigos planificó la construcción de doscientas ocho casas que serían subastadas tras la venta de doscientas acciones a los ciudadanos interesados en adquirir una vivienda en propiedad a través del pago de pequeñas cuotas.¹³⁵ Sin duda, la posibilidad de poseer una vivienda atrajo hasta Benalúa a muchas familias que, obligadas a residir en un régimen de alquiler en el antiguo casco urbano y ante la imposibilidad de instalarse en un ensanche cuyas obras parecían no iniciarse nunca, optaron por comprar acciones del nuevo distrito a la espera de conseguir una casa en subasta.¹³⁶

Pese a todo, la falta de liquidez entre 1886 y 1887 obligó a la Sociedad Anónima los Diez Amigos a vender a particulares algunas parcelas del terreno adquirido años antes para la edificación del barrio. Estos nuevos propietarios de terrenos pudieron construir vivienda propia, sin seguir los cánones marcados por Guardiola Picó para las doscientas ocho viviendas proyectadas para el barrio, pero tuvieron que levantar sus chalets en los terrenos situados en las

¹³⁴ PÉREZ DEL HOYO, Raquel; GUTIÉRREZ MOZO, María Elia, 2013, p. 227.

¹³⁵ La Sociedad Anónima los Diez Amigos se fundó con “[...] el objeto exclusivo de construir doscientas ocho casas –de planta baja y piso para dos viviendas-, representadas en doscientas acciones de pago y ocho gratuitas a favor de Pardo Jimeno –como iniciador de la Sociedad y en remuneración de sus trabajos facultativos- [...]” PÉREZ DEL HOYO, Raquel; GUTIÉRREZ MOZO, María Elia, 2012, p. 11.

¹³⁶ PÉREZ DEL HOYO, Raquel; GUTIÉRREZ MOZO, María Elia, 2013, p. 231. Acerca del procedimiento a través del cual se producía el pago de los bonos para adquirir vivienda en Benalúa y cómo estas eran subastadas: PÉREZ DEL HOYO, Raquel; GUTIÉRREZ MOZO, María Elia, 2012.

esquinas de las manzanas para no romper con la estética constructiva unitaria de Benalúa, aunque también para diferenciarse del resto de vecinos.¹³⁷

Ante esta situación de crecimiento del distrito, el Ayuntamiento de la ciudad trató de regular, al menos, la aprobación de las obras particulares, las modificaciones en las casas construidas y el alquiler de vivienda en estas. De hecho, el alcalde Julián de Ugarte Palomares dirigió a la Sociedad una carta ordenando que se informase al consistorio de cualquier edificación de titularidad particular. No obstante, la respuesta de los Diez Amigos fue negativa, alegando que Benalúa no estaba emplazado en los terrenos del ensanche y que, por esta misma razón, tanto las calles como los edificios en ellas construidos no eran propiedad del consistorio, sino de la Sociedad.¹³⁸

Desde luego, que Benalúa se desarrollase de un modo completamente autónomo de Alicante pudo favorecer que en el distrito surgiese una conciencia de barrio propia, no sólo por la unidad que se buscaba a través de la construcción de las doscientas ocho viviendas idénticas, sino porque los vecinos también pudieron contar con equipamientos propios tales como teatro, cinematógrafo o iglesia entre otros. Así, no es de extrañar que un elevado número de ciudadanos de distinta razón social, decidiesen trasladarse a Benalúa en busca de las facilidades de higiene y habitabilidad que no podían lograr en Alicante por la ineficiencia de los planes de ensanche o la imposibilidad económica de trasladarse a las cercanías del puerto.

El distrito sería incluido en el ensanche de Alicante de forma definitiva en 1896, debido a la falta de liquidez de la Sociedad Anónima los Diez Amigos. Para entonces, ya se habían edificado 170 casas y emprendido la construcción de ocho más, pero desde ese año fue el consistorio quien se encargó de las obras restantes. El principal problema con el que se encontró el gobierno municipal fue que, debido a los problemas de financiación, algunas obras de urbanización no se habían completado según lo esperado por los vecinos, quedando en parte el barrio depreciado.¹³⁹

Sin embargo, la conciencia colectiva de Benalúa no se desvaneció por completo y, quizás en un intento por preservar el orgullo de los que allí habitaban, en 1901 se publicó *De mi barrio*, un interesante compendio de escritos que reflejan la admiración por el desarrollo

¹³⁷ PÉREZ DEL HOYO, Raquel, 2012, p. 30-31.

¹³⁸ PÉREZ DEL HOYO, Raquel; GUTIÉRREZ MOZO, María Elia, 2012, p. 32.

¹³⁹ Los procesos de inclusión de Benalúa en el ensanche de Alicante se demoraron en el tiempo durante las dos últimas décadas del siglo XIX. Un detallado estudio de la inserción del barrio en el trazado urbano de la ciudad puede consultarse en: PÉREZ DEL HOYO, Raquel; GUTIÉRREZ MOZO, María Elia, 2012.

urbano que había alcanzado Alicante en un único barrio desde la fundación de este hasta su inclusión en los planes de ensanche:

“Sobre extensa llanura que limitan
por Norte y Sur las estaciones férreas,
por el Este Alicante y su castillo,
por Oeste accidentada sierra,
como un monarca en su encumbrado sólio,
con soberana majestad se asienta.
Todas las calles á cordel tiradas,
espaciosas, tendidas entre hileras,
de pinos, que saturan el ambiente
con el rico sudor de su corteza;
casas iguales, de modesto aspecto,
sólidas capaces, sólidas e higiénicas:
trato social sencillo, igualitario,
exento de la forma pedantesca
que pretendiendo revelar cultura,
produce solamente impertinencias;
y libertad, la libertad ansiada
para hacer cada cual lo que á bien tenga [...]”¹⁴⁰

Al leer *De mi barrio* queda patente el orgullo sentido por los habitantes de Benalúa al hablar de su distrito, pues se alaban cuestiones como la higiene, la plantación de árboles, la ordenación de las calles o los servicios disponibles en la barriada.¹⁴¹ No obstante, llama la atención el modo en el que se refiere a las casas como modestas y exentas de cualquier carácter ostentoso, quizás en comparación con los palacetes que sólo las clases acomodadas de la sociedad podían permitirse en el ensanche o en zonas más privilegiadas como el puerto.

“[...] En tales condiciones, la vida de Benalúa es y no puede menos de ser, mucho más cómoda higiénica y económica que en el centro de la ciudad, y es claro que cuando el individuo encuentra estos atractivos en la casa propia, sale menos de ella y se fortalecen así en gran medida los lazos de la familia, el género de la vida, propio de esta clase de grupos de población, y que se aproxima mucho á la vida del campo, proporciona una relativa libertad, que resulta muy agradable y que dá lugar á que aquí todos nos conozcamos, estimemos y tratemos unos á otros, porque aquí somos vecinos y no hay desconocidos; de este modo surge felicísima y naturalmente un espíritu de fraternidad que origina la existencia de afectuosas relaciones entre las clases sociales, resultado bastante difícil de conseguir en otras condiciones. [...]”¹⁴²

Las facilidades que ofrecía Benalúa para adquirir una vivienda en propiedad, así como el ambiente de vecindad alejada del casco urbano que se estaba implantando en la barriada, atrajeron a numerosas familias de clase media, tanto de la ciudad como de algunos pueblos de

¹⁴⁰ MENDARO DEL ALCÁZAR, Ernesto, 1901, p. 11.

¹⁴¹ En *De mi barrio* se hace alusión a varios de los servicios que se prestaban en Benalúa, como el servicio de aguas de Sax (p. 72-76), la farmacia (p. 104-105) o las obras públicas (p. 109-112). Del mismo modo, se escribió acerca de alguno de los edificios más representativos como la iglesia (p. 21-23), el teatro Polo (p. 29-31), el asilo (p. 32-35) o el Casino (p. 129-131). En: MENDARO DEL ALCÁZAR, Ernesto, 1901.

¹⁴² MENDARO DEL ALCÁZAR, Ernesto, 1901, p. 18.

los alrededores.¹⁴³ De entre todas las familias que se trasladaron al distrito, es importante para este estudio señalar que algunas fueron las de artistas plásticos que contribuyeron a dinamizar la vida en el barrio, si bien cabe recordar que sus residencias se construyeron en los márgenes del mismo.

No obstante, a diferencia de lo ocurrido en el ensanche o en el puerto, los artistas plásticos que residieron en Benalúa no legaron ninguna obra –o al menos no se ha conservado pintura alguna- que nos permita reconstruir las impresiones que las escenas de la vida en el distrito produjeron en ellos. Pese a todo, es interesante estudiar el modo en el que su vida y sus carreras se desarrollaron dentro del barrio y cómo pudieron favorecer el desarrollo de la cultura.

Gracias a la obra de Mendaro, sabemos que Adelardo Parrilla tenía su estudio en Benalúa y no en el ensanche o en las inmediaciones del puerto, a diferencia de otros como Lorenzo Casanova, Lorenzo Pericás o Heliodoro Guillén. No conocemos las motivaciones que impulsaron a Parrilla a trasladarse al barrio, aunque quizás no distaran de las que animaron a otros ciudadanos de Alicante a instalarse allí y el pintor deseara contar con un espacio de creación propio mucho más económico del que pudiese comprar o alquilar en Alicante.

En *De mi barrio* se describe el taller del pintor como un lugar plagado de obras y de apuntes de gran diversidad temática colgados por las paredes.¹⁴⁴ Sin embargo, no se nombra ningún óleo que nos permita relacionar al artista con la pintura del paisaje urbano de Benalúa, lo cual resulta sorprendente si valoramos el sentimiento de pertenencia que muchos de los vecinos del distrito manifestaron por el mismo. Por otro lado, la ausencia –al menos de obra conocida o en colecciones públicas- de paisajes urbanos firmados por Parrilla nos hace pensar que la inexistencia de obras que representasen las calles de Benalúa se debiese, simplemente, al desinterés de los pintores que ubicaron sus estudios en el barrio por este tema en concreto.

Otro pintor alicantino relacionado con Benalúa fue Heliodoro Guillén, cuya familia poseía un chalet, Villa María, en el barrio.¹⁴⁵ Sin embargo, y aunque el pintor representó tanto alguna calle céntrica de Alicante como el puerto en su obras, no se conoce ningún ejemplo en

¹⁴³ PÉREZ DEL HOYO, Raquel; GUTIÉRREZ MOZO, María Elia, 2013, p. 231. En *De mi barrio* se menciona a un elevado número de personalidades que vivieron en Benalúa como Gabriel Miró, el barón de Petrés, el músico Juan Miró, el maestro y periodista Francisco Figueras Bushell, el médico y alcalde de Alicante José Gadea Pro, el abogado Antonio Martínez Torrejón, el humanista y futuro cronista de la ciudad Francisco Figueras Pacheco o el militar Miguel de Elizaicín y España entre otros muchos. En: MENDARO DEL ALCÁZAR, Ernesto, 1901.

¹⁴⁴ MENDARO DEL ALCÁZAR, Ernesto, 1901, p. 86-88.

¹⁴⁵ MENDARO DEL ALCÁZAR, Ernesto, 1901, p. 141.

el que plasmase aspectos urbanos de Benalúa.¹⁴⁶ Este caso puede ser tan curioso como el de Parrilla, pero quizás tenga una explicación más lógica, pues Guillén tenía su estudio instalado en el Casino, en una zona cercana tanto a las dársenas como a las nuevas calles resultantes de la ampliación urbana de Alicante, razón por la cual encontrase mayor inspiración en sus horas de trabajo en el taller, que en sus momentos de recreo en Villa María.¹⁴⁷

No cabe duda de que Benalúa se convirtió en una zona estimada por sus habitantes, en gran medida deseosos de contar con un espacio acorde a las necesidades higienistas de una ciudad en los albores del siglo XX. Aunque el proyecto primigenio se vio afectado por constantes contratiempos, quienes allí habitaron desarrollaron un sentimiento de pertenencia que se hizo patente a través de escritos como *De mi barrio*. Así, el distrito atrajo la atención de los alicantinos en mayor medida que otros proyectos urbanísticos como el ensanche. Sin embargo, llama notablemente la atención la ausencia de representaciones plásticas del barrio, que bien nunca fueron realizadas o quizás todavía no han sido localizadas. Aun así, las referencias a Benalúa en el escrito de Mendaro del Alcázar permiten establecer comparaciones acerca de la apreciación de las distintas partes de la ciudad por parte de sus habitantes.

1.3. El puerto de Alicante. Escenas urbanas

La transición entre los siglos XIX y XX representa para el puerto de Alicante una época de grandes transformaciones según las necesidades de una ciudad en pleno crecimiento y necesitada de medidas higienistas. La modernización de las dársenas, además del saneamiento de las zonas urbanas colindantes posibilitó la construcción de nuevas dotaciones y servicios como los tinglados, la aduana o la lonja.¹⁴⁸ Por otro lado, el saneamiento de los alrededores de los embarcaderos respondía también a las necesidades de reparación de una zona, anteriormente dedicada de forma casi exclusiva al comercio y a las actividades militares, que se había convertido en el lugar predilecto de residencia y ocio para gran parte de la sociedad. Así, desde finales del siglo XIX, el puerto no sólo fue un espacio de intercambios económicos y culturales, sino que empezó a ser visto como un lugar de recreo y encuentro.¹⁴⁹ Esto, a su vez, derivó en

¹⁴⁶ Conocemos la existencia de una obra de Heliodoro Guillén titulada *Puerto de Alicante*, que podría tratarse de la *Alegoría del comercio y la industria de Alicante*, de la colección de la Diputación de Alicante. Esta obra aparece mencionada en: MENDARO DEL ALCÁZAR, Ernesto, 1901, p. 139-144.

¹⁴⁷ Respecto a la ubicación del taller de Guillén, Carmelo Calvo señala, en *Bocetos y Episodios*, que desde su estudio se disfrutaba de una agradable vista del puerto y del mar Mediterráneo: CALVO, Carmelo, 1894, p. 13-18.

¹⁴⁸ CALDUCH CERVERA, Joan; VARELA BOTELLA, Santiago, 1979, p. 38.

¹⁴⁹ NAVARRO VERA, José Ramón, 1999, p. 168.

el fortalecimiento de la fachada marítima alicantina en la imagen más representativa de la urbe, no sólo por las obras que se erigieron en ella, sino también por la gran cantidad de vistas que distintos artistas ofrecieron sobre esta, contribuyendo a definir el imaginario colectivo del resto de habitantes de Alicante como una ciudad abierta al mar.¹⁵⁰

Las reformas acometidas en el puerto de Alicante desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX se remontan a 1880. La Ley de Puertos de este año había producido que todos los fondeaderos del Estado pasasen a depender del Ministerio de Fomento, desapareciendo así la Junta de Obras que se había encargado del desarrollo de los embarcaderos alicantinos hasta aquel año. Esta ordenanza estatal clasificaba las dársenas del país según su interés, siendo considerado el puerto de Alicante como de Interés General de Primer Orden por la importancia que tenía para varias provincias. El hecho de que recibiese tal consideración facilitó que, desde el Ayuntamiento y desde el Ministerio, se promoviese la mejora y la ampliación de los espacios de los muelles que, pese a plantearse en 1881 no dieron inicio hasta 1902 con la prolongación del muelle de Levante.¹⁵¹

La lentitud con la que comenzaron las obras de ampliación provocó que, en 1900, las corporaciones locales enviasen una carta al Gobierno solicitando la reconstitución de la desaparecida Junta de Obras, que fue ratificada por Real Decreto en 1901.¹⁵² Esta estuvo formada por representantes de la Liga Marítima Española, la Cámara de Comercio, la Diputación Provincial, el Ayuntamiento y las sociedades obreras del puerto. Lo verdaderamente significativo de esta solicitud es que comenzase a través de un movimiento de los ciudadanos encabezados por José Guardiola Picó, Arquitecto Municipal de la ciudad.¹⁵³

Guardiola, en su obra *Reformas en Alicante para el siglo XX*, se mostró convencido de la necesidad de ampliar la zona de actuación del puerto partiendo de la reforma del casco urbano. Para el arquitecto, uno de los principales problemas de los que adolecía la zona marítima de la ciudad era la dificultad de acceso al verse sometida al entramado urbano. Según el autor, el derribo de las manzanas situadas entre el Ayuntamiento y el puerto era conveniente

¹⁵⁰ Las exigencias de este trabajo de investigación nos impiden desarrollar con mayor profundidad la historia constructiva y el desarrollo del puerto de Alicante desde la Antigüedad hasta finales del siglo XIX, así como la selección de un abanico más amplio de representaciones de la fachada marítima de la ciudad. No obstante, si se desea obtener más información acerca de estos temas véase SUBIRÁ JORDANA, Guillermina, 1987; CAMPOS FERRERA, Sergio, 2007 o AGUILAR CIVERA, Inmaculada; FERRER MARSAL, Juan (coords.), 2013.

¹⁵¹ PALAZÓN FERRANDO, Salvador, 2013, p. 213.

¹⁵² SUBIRÁ JORDANA, Guillermina, 1987, p. 153-154.

¹⁵³ MORENO SÁEZ, Francisco (dir.), 1990, p. 606-607.

tanto para abrir nuevos accesos al segundo como para dotar de notoriedad al primero haciéndolo visible desde el mar.¹⁵⁴ El arquitecto se preocupó en más de una ocasión por la adecuación del puerto a la ciudad y sobre cómo debía contribuir a la belleza de la misma al estar ambos directamente relacionados en el espacio. De hecho, propuso ampliar la Explanada hasta la entrada del muelle con el fin de transformarla en un bulevar donde la población pudiese disfrutar de las condiciones climáticas de la ciudad.¹⁵⁵

Así, desde 1902 se sucedieron distintas reformas del puerto dirigidas por los ingenieros José Nicolau Sabater (1902-1903), Ramón Montagut (1903-1908), Próspero Lafarga Navarro (1908-1921) y Luis Sánchez-Guerra (1922-1935).¹⁵⁶ Como era de esperar, en una ciudad en la que el contacto entre las infraestructuras portuarias y el casco urbano fue directo, no tardaron en sucederse distintos problemas de adecuación entre ambos entornos. Sobre este tema, quien más preocupado se mostró fue Guardiola Picó, que observó con inquietud la posibilidad de que las líneas ferroviarias construidas en el puerto convirtiesen lugares de paseo en zonas inhabitables, por lo que propuso una serie de reformas en el entramado urbano partiendo de las ampliaciones portuarias.¹⁵⁷

En 1895 publicó el tratado *Reformas en Alicante para el siglo XX*. Este trabajo abordó las condiciones que debían cumplirse a finales del siglo XIX para que la ciudad pudiese convertirse en un enclave bello, higiénico, agradable y moderno. La obra de Guardiola se situaba en línea con muchos estudios publicados en la ciudad desde el último cuarto del siglo XIX y con algunos artículos de prensa escritos por el propio arquitecto en los periódicos *El Liberal* y *El Imparcial*.¹⁵⁸ El autor recogió una vez más sus ideas en dos tomos que completaron su trilogía de memorias higienistas: *Alicante en el siglo venidero* en 1897 y *Reformas en Alicante para el siglo XX. Tercera parte* en 1909.¹⁵⁹

El arquitecto relató cómo a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX se había saneado el paseo del Malecón, que hasta el momento había sido un depósito de “toda clase de inmundicias” con “paseos estrechos y raquíuticos entre mal llamados jardines”. Gracias a su saneamiento, la fachada marítima de Alicante pasó a ser “un paseo de carácter especial que encanta al forastero que por allí transita”. En esta línea, los progresos más notables en el

¹⁵⁴ GUARDIOLA PICÓ, José, 1895, p. 24-30.

¹⁵⁵ GUARDIOLA PICÓ, José, 1895, p. 29.

¹⁵⁶ SUBIRÁ JORDANA, Guillermina, 2013, p. 391-405.

¹⁵⁷ GUARDIOLA PICÓ, José, 1909, p. 229-249.

¹⁵⁸ PONCE, Gabino; DÁVILA, Juan Manuel, 1998, p. 150-156.

¹⁵⁹ Véase GUARDIOLA PICÓ, José, 1897 y GUARDIOLA PICÓ, José, 1909.

urbanismo alicantino se lograron desde 1891, mejorando las principales arterias de la ciudad, pero también la zona marítima en la que, aparte del paseo del Malecón, se habían reformado la zona de la playa del Postiguet y sus balnearios (1890-1892), así como la antigua plaza de las Barcas (hoy plaza de Gabriel Miró), el Paseo de Canalejas (1886-1908) y se había procedido con la demolición del antiguo mercado de la plaza del Mar en 1912.¹⁶⁰

Además, con el fin de evitar la contaminación de los trenes que pasaban por la zona, Guardiola planteó una modificación de la zona de paseo de la playa del Postiguet. Por otra parte, creyó conveniente delimitar las zonas de obras del puerto para que las actuaciones en el paseo de los Mártires no se viesen truncadas por el crecimiento de los diques o bajo el peligro de la carga y descarga de mercancías. También buscó que algunas porciones de dársena preexistentes e inutilizadas pudiesen ser aprovechadas para ampliar las zonas destinadas al paseo o para el trabajo de los pequeños pescadores.¹⁶¹

Gracias a estas actuaciones se logró que en el puerto y sus zonas colindantes apareciesen parcelas en las que se comenzaron a surgir zonas destinadas al esparcimiento de la sociedad como los balnearios, el Ateneo, el Casino, una gran cantidad de cafés y hoteles o cinematógrafos. Poco a poco, algunas familias de la burguesía, conscientes de las ventajas de trasladar sus residencias a la fachada marítima por su luminosidad, salubridad y por ser esta un espacio distintivo de la ciudad, decidieron construir sus residencias en la zona, apropiándose de ella y convirtiéndola en un lugar de representación.¹⁶²

Anteriormente, y durante los años en los que el puerto mantuvo su importancia militar, la burguesía se había asentado en lugares alejados de los muelles, adquiriendo otros espacios más céntricos para establecer sus residencias y espacios de recreo. Como ejemplos del establecimiento de la burguesía en el centro urbano durante los años en los que el puerto todavía conservó su estatus de zona militar, cabe mencionar algunas construcciones como el Teatro Principal (1847), el paseo de la Reina (proyecto de 1825) y residencias como el palacio Salvetti (1887) en la ciudad antaño intramuros.¹⁶³

Pese a que el saneamiento de la zona tras el derribo de las fortificaciones y el acondicionamiento del nuevo trazado urbano en las zonas colindantes al puerto dilataron en el

¹⁶⁰ GUARDIOLA PICÓ, José, 1895, p. VIII-XVI.

¹⁶¹ GUARDIOLA PICÓ, José, 1909, p. 234-239.

¹⁶² REYERO HERMOSILLA, Carlos, 2014, p. 431-437.

¹⁶³ Acerca de este tema: CALDUCH CERVERA, Joan, 1900, p. 57-81.

tiempo la construcción de las nuevas residencias para las clases acomodadas, con las reformas de la fachada marítima a finales del siglo XIX y primeros años de la centuria siguiente, algunas familias de las clases altas de la sociedad comenzaron a trasladarse a la zona portuaria.¹⁶⁴

Así, en los albores del siglo XX en la fachada marítima alicantina y en las calles más cercanas se construyeron residencias como la casa Alberola (1894), de José Guardiola Picó o el palacete Bardín (1901), de Enrique Sánchez Sedeño. Por otro lado, en la zona de la Rambla más próxima a las dársenas destacaron residencias como el edificio Esquerdo (1903), de Sánchez Sedeño o la casa Caturla (hacia 1906), de autor desconocido, pero de un carácter modernista indiscutible. Ambas, pese a no erigirse en la fachada marítima de Alicante, fueron construidas en la Rambla de Méndez Núñez, un lugar de paso obligado para todo aquel que quisiera acceder al puerto desde el centro de la ciudad. Este interés por trasladarse cerca de los antiguos muelles se prolongó hasta los años veinte y favoreció que en el malecón y el paseo de los Mártires se pudiese observar un amplio abanico de propuestas estilísticas desde el eclecticismo hasta la arquitectura afrancesada, pasando por el *art nouveau*. Ejemplo de ello son las casas Lamaignere (1917) y Carbonell (1925), ambas de Juan Vidal Ramos y elementos indisolubles del imaginario popular alicantino que contribuyeron a hacer de la zona un reclamo turístico promovido desde las guías de la ciudad.

Sin ir más lejos, muchas de estas publicaciones en las que se describía Alicante como estación invernal donde disfrutar de agradables temperaturas durante los primeros y los últimos meses del año, se refirieron al malecón como uno de los enclaves más interesantes de la ciudad, en el cual dar agradables paseos al sol a orillas del Mediterráneo. Como ejemplo, en la guía *Alicante. Estación de invierno-Winter Resort*, publicada en 1909 por Ediciones Artísticas de Turismo y Publicidad, se expuso que Alicante era una:

“[...] Ciudad vasta y elegante, de hermosos paseos junto al mar, que rivalizan con los más famosos de orillas del Mediterráneo, con pintorescos alrededores, motivo de excursiones interesantes, con hoteles confortables y espaciosos, ofrece culta hospitalidad á los que rendidos por la lucha de las grandes capitales ó quebrantados por agudos padecimientos necesitan reposo para el ánimo y tónico para la salud. (...)
(...) Una franja de espléndidos paseos bordea el muelle en toda su extensión y sigue por la pintoresca playa del Postiguet hasta la falda del Benicastel (sic), cuyo enorme talud se despeña hacia el mar. Incomparable explanada, sombreada de hermosas palmeras, á cuyo pie se tiende silencioso y tranquilo el Mediterráneo; inmenso paseo en que se funden y continúan el soberbio parque de Canalejas, de reciente construcción; el admirable boulevard de Los Mártires y la hermosa alameda de Gomis, donde se contemplan tan poéticas lejanías. El paseo de Los

¹⁶⁴ Sobre la evolución de las murallas de Alicante durante el siglo XX véase ROSER LIMIÑANA, Pablo, 1990, p. 184-193. El mismo autor revisa su trabajo en ROSER LIMIÑANA, Pablo, 1992, p. 50-55.

Mártires es, además, la vía más importante de la capital, radicando el mismo los hoteles, restaurantes y cafés de más lujo y concurrencia.”¹⁶⁵

Del mismo modo, en *Alicante (España). Estación Invernal*, una guía publicada entre los años veinte y treinta, se indicó que la parte moderna de la ciudad:

“[...] que es la mayor, se extiende por el llano distribuida en calles amplias y alegres, abundando las grandes avenidas llenas de edificios magníficos. La mayoría de los principales hállanse alineados paralelamente a la orilla del mar, en el poético paseo de los Mártires, constituido por tres amplios y dilatados andenes limitados por airosas palmeras.

A Levante de este amenísimo paraje, encuéntrase el monumento a los Mártires de la Libertad que le da nombre, y seguidamente, el paseo de Gomis y la playa del Postiguet, donde aparecen los baños, originales y espaciosas construcciones de madera montadas dentro del mar, sobre caballetes y columnas de hierro. A Poniente del paseo de los Mártires, están el monumento y el parque de Canalejas.

El movimiento y animación de nuestro puerto, cuyos muelles comienzan a pocos metros de los paseos mencionados, contribuyen a darles encantos y atractivos, completando el efecto de los muchos que la naturaleza ha prodigado en estas playas, donde no se sabe qué admirar más: la tersura del mar, la limpidez del cielo o el brillo del sol. [...]”¹⁶⁶

Si en las guías de turismo se ofreció una visión del puerto de Alicante que ponía de manifiesto el orgullo que desde la ciudad se sentía por los nuevos terrenos ganados al mar, los artistas se interesaron también por una zona que, gracias al bullicio y el trasiego de alicantinos y turistas, se había convertido en un enclave de gran interés para la creación plástica y literaria.

Así, en *El libro de Sigüenza*, Gabriel Miró relató las sensaciones que podía experimentar cualquier viandante al pasear por los muelles del puerto de Alicante, describiéndolo como un espacio no sólo de recreo, sino también de representación, el que observar y dejarse ver; pero, sobre todo, como un agradable emplazamiento en el que disfrutar de la belleza de la ciudad y de las delicias del clima:

“[...] Bajo las palmeras paseaban los enfermos, los ociosos, los que llegan de las tierras altas, hoscas y frías, buscando la delicia del templado suelo alicantino.

Olía el puerto a gentes de trabajo, a dinero y maderas, a vapores, a Mediterráneo; y traspasaba todas las emanaciones una fuerte y encendida, como un olor de sol, de semillas, de vida jugosa y apretada. [...]”¹⁶⁷

En este sentido, es interesante valorar cómo el puerto había pasado de ser considerado un lugar repleto de escombros provenientes de las antiguas murallas –tal y como lo había descrito Guardiola Picó-, a una zona apta para el esparcimiento y de gran actividad. Así, que las clases acomodadas hubiesen trasladado allí sus residencias y que el malecón se convirtiera

¹⁶⁵ *Alicante. Estación de invierno-Winter Resort*. Alicante: Ediciones Artísticas de Turismo y Publicidad, 1909, p. 3-6.

¹⁶⁶ *Alicante (España). Estación Invernal*. Alicante: Talleres Tipográficos de Such Serra y cía., 1925 ca., p. 3-5.

¹⁶⁷ MIRÓ, Gabriel, 1917, p. 68.

en la zona de recreo predilecta de la sociedad ponen de manifiesto la consideración que adquirió la zona portuaria de Alicante durante las primeras décadas del siglo XX.

Evidentemente, la fachada marítima de la ciudad se había convertido en un lugar de representación tanto para la sociedad local como para los visitantes. El constante trasiego de viandantes y la animada vida que en el entorno del puerto se desarrollaba no pasó desapercibida para los artistas locales, muchos de los cuales trasladaron sus estudios cerca de la dársena con el fin de captar en sus obras el día a día de la sociedad alicantina. De hecho, escritores como Gabriel Miró plasmaron en sus textos cómo algunos pintores se habían acercado al mar para representar sus escenas:

“Nunca tuvo nuestro mar la pureza, la alegría de «esa» tarde. Sigüenza vió algunas gentes asomadas a los balcones. Todas le parecieron comunicadas de la gracia infantil, de la inocencia *antigua* del Mediterráneo. Si pasaba algún barco de vela, se veía todo su dibujo primorosamente calado sobre el cielo y las aguas. (...) No pudo contenerse Sigüenza en su ventana. Ansiaba y necesitaba ir a la ribera; gozar del Mediterráneo, hasta tocándolo. Seguramente asistiría a algún raro prodigio; se le ofrecerían todos los encantos de las entrañas del mar. ... Halló un amigo; y juntos se fueron a los muelles, prefiriendo el de Levante, porque se entra, se aleja mucho encima de las aguas, y desde el cabo alcanza la mirada a toda la ciudad reflejada, y a su espalda se asoman unas montañas remotas y azules, un delicado relieve del cielo. (...) ¿Y no serían éstos momentos de triunfo, de exaltación de la hermosura y del Arte? ¡Seguramente, todos pensarían entonces en los artistas como hermanos predilectos, dotados de especiales gracias...! En estas tardes, los artistas, por humildes que fueran, tenían sus frentes coronadas de resplandores de elegidos, y recibían un dulce y gustoso rendimiento aún de los más desafortunados, de los rudos, de los más vanos, hasta de los políticos y los banqueros, y de todos los fenicios de la vida. [...]”¹⁶⁸

En esta misma línea, Carmelo Calvo narra que ciertos pintores no sólo quisieron representar las escenas del puerto de Alicante trasladándose a la zona con sus caballetes o sus pinturas sino que, en algunos casos, incluso llegaron a instalar sus estudios en alguno de los edificios del paseo de los Mártires, como Heliodoro Guillén, cuyo taller se ubicaba en lo alto del Casino, permitiendo al artista apreciar el “(...) ancho horizonte que limitan los dos azules del cielo y del mar, puro ambiente, delicioso panorama (...)”.¹⁶⁹

El puerto se había convertido en un lugar propicio para la creación plástica desde finales del siglo XIX y, aunque existan testimonios que permitan reconstruir la historia gráfica de la dársena alicantina desde la Edad Moderna, las vistas aportadas por fotógrafos, pintores, dibujantes o cineastas desde finales del ochocientos permiten profundizar en el estudio de las representaciones de los muelles de Alicante, apreciando su transformación de un espacio

¹⁶⁸ MIRÓ, Gabriel, 1917, p. 57-59.

¹⁶⁹ CALVO, Carmelo, 1894, p. 13-18.

meramente mercantil y militar, a un enclave destinado también al esparcimiento de la sociedad y residencia de la burguesía.¹⁷⁰

Así, al contemplar algunas vistas del puerto de Alicante desde 1875, es notable cómo la actividad comercial o marítima recibió mayor atención que el elemento humano. Un claro ejemplo de esta tendencia lo representa la *Vista del puerto de Alicante*, de Joaquín Agrasot (1875), donde se da mayor importancia a los barcos y al transporte de mercancías pese a que, en la dársena, acontezcan aparezcan sin mucha trascendencia las figuras de algunos burgueses y pescadores (fig. 20).¹⁷¹

El valenciano Rafael Monleón ofrece también una vista de los atracaderos, titulada *La rada de Alicante* (1883), donde prima la visión de los buques que acontecen en primer término sobre el fondo de la ciudad, de edificios blancos y con el castillo de santa Bárbara dominando el panorama urbano (fig. 21).¹⁷² Pablo Picasso también representó el *Puerto de Alicante* (1895) de un modo similar, pues en su óleo la ciudad aparece difuminada tras varios barcos varados (fig. 22).¹⁷³ Algo parecido sucede en *Le port d'Alicante* (sin datar) de Darío de Regoyos, donde el interés del artista recae en dos buques en detrimento de la ciudad, vagamente identificable por las siluetas del fondo de la composición (fig. 23).¹⁷⁴ En esta misma línea, destaca el óleo *Reflectores* (1903), del alicantino Andrés Buforn, en el que la ciudad pierde casi toda la importancia, sumida en la oscuridad de la noche de la que brota la luz de los faros que iluminan tres navíos fondeados en las proximidades de la fachada marítima (fig. 24).¹⁷⁵

Estas representaciones son bastante similares a las que se ofrecieron en distintos indicadores de turismo como *Alicante. Estación de invierno-Winter Resort* o *Indicador de Alicante. Verano de 1910*, siendo estas vistas tomadas desde el mar, apareciendo la ciudad al fondo de la escena sin presencia alguna de personas paseando por el malecón o los muelles (fig. 25-26).¹⁷⁶

¹⁷⁰ Acerca de la historia gráfica del puerto de Alicante, desde la Edad Moderna hasta la actualidad, recomendamos la lectura de CAMPOS FERRERA, Sergio, 2007.

¹⁷¹ AGRASOT, Joaquín. *Vista del puerto de Alicante*, 1875. Óleo sobre lienzo (49x83'5 cm.). Colección Diputación de Alicante.

¹⁷² MONLEÓN, Rafael. *La rada de Alicante* (1883). Óleo sobre lienzo (130x245 cm.). Museo Nacional del Prado.

¹⁷³ PICASSO, Pablo. *Puerto de Alicante* (1895). Óleo sobre lienzo (9'9x15'4 cm.). Museu Picasso de Barcelona.

¹⁷⁴ DE REGOYOS, Darío. *Le port d'Alicante* (sin datar). Óleo sobre tabla (19x27 cm.). Musée d'Ixelles (Bélgica).

¹⁷⁵ BUFORN, Andrés. *Reflectores* (1903). Óleo sobre lienzo (29x59 cm.). Colección Diputación de Alicante.

¹⁷⁶ ANÓNIMO. *Alicante. Estación de invierno-Winter Resort*. Alicante: Ediciones Artísticas de Turismo y Publicidad, 1909. Véase también: ANÓNIMO. *Indicador de Alicante*. Alicante: Artes Gráficas Alicante, 1910.

Aunque presente diferencias evidentes con las obras comentadas hasta este momento, la *Alegoría del comercio y la industria de Alicante* de Heliodoro Guillén (1893) muestra, en primer plano, una escena de dos personajes que, vestidos con ropajes clásicos, ofrecen a Mercurio algunos de los mejores productos de la región como el esparto, el vino, los ladrillos o los azulejos.¹⁷⁷ En la parte derecha de la composición se observa a un herrero rodeado de cajas, engranajes y un mástil con velas en referencia a las actividades comerciales e industriales de una ciudad en constante crecimiento económico y urbano. Al fondo de la escena, que transcurre en el muelle de Levante, acontecen varios barcos fondeados ante la ciudad, identificable por las palmeras del paseo de los Mártires y por la figura del castillo de Santa Bárbara. En la parte alta de la composición, una victoria sostiene una corona de laurel en alusión al progreso (fig. 27).¹⁷⁸

La representación de Mercurio asociada al puerto como espacio dinamizador de la economía alicantina se repite en el cartel de las fiestas de agosto de 1926 de Carlos Ruano Llopis.¹⁷⁹ El dios aparece con sus atributos y recostado, cubierto por la bandera de España y sosteniendo el escudo de la ciudad. A sus pies, una cornucopia repleta de frutas y, tras él, una campesina sostiene un capazo de rosas. Al fondo, la ciudad y el castillo aparecen dejando constancia de la relación entre Alicante y sus dársenas (fig. 28).

Por otro lado, existen obras pictóricas en las que, si bien no se representó a personas paseando por los alrededores de los muelles y las naves siguieron siendo el elemento representado al que se dedicó más atención, se aporta una nueva visión que demuestra cómo la fachada marítima alicantina ya no era sólo un espacio mercantil y militar, sino también una zona dedicada al recreo y a la representación social. Así, tanto Andrés Buforn como Eduardo García Marcili –conocido como Aristarco en prensa-, pintaron el palafito del *Real Club de Regatas* al lado de varios barcos en 1908, antes de que este fuese sustituido por uno nuevo de inspiración neomagrebí en 1911 (fig. 29-30).¹⁸⁰

¹⁷⁷ GUILLÉN, Heliodoro. *Alegoría del comercio y la industria de Alicante* (1893). Óleo sobre lienzo (201x142 cm.). Colección Diputación de Alicante. Según Cesare Ripa, en las alegorías de la industria es habitual la representación de Mercurio. RIPA, Cesare, 1987 a, p. 520.

¹⁷⁸ Según la representación de la victoria en la Antigüedad, esta podía portar una corona de laurel en una de sus manos, mientras que en la otra sería posible encontrar objetos como palmas, estandartes o cornucopias. El caso de Heliodoro Guillén no se corresponde del todo con la tradición iconográfica puesto que la victoria de la *Alegoría del comercio y la industria de Alicante* porta una trompeta para anunciar el triunfo. RIPA, Cesare, 1987 b, p. 399-402.

¹⁷⁹ RUANO, Carlos. *Alicante. Agosto de 1926* (1926). A.M.A.

¹⁸⁰ BUFORN, Andrés. *Vista del Real Club de Regatas* (1908). Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Colección particular. GARCÍA, Eduardo. *Vista del Real Club de Regatas* (1908). Paleta pintada. Colección particular.

Al margen de estas representaciones, con la entrada del siglo XX y el definitivo traslado de las clases acomodadas y de los espacios para el ocio a la fachada marítima, conviene reseñar la existencia de pinturas que plasmaron cómo el puerto había perdido importancia militar y mercantil para convertirse también en un lugar de esparcimiento. Así, Lorenzo Pericás representa varias jóvenes de la burguesía manteniendo una agradable conversación a orillas del Mediterráneo y muy próximas a un pescador en *De cháchara* (1901).¹⁸¹ En esta obra resulta interesante comprobar cómo, a diferencia de las anteriormente mencionadas, el elemento humano es el eje en torno al cual gira la representación del puerto (fig. 31).

La visión de los muelles alicantinos como zona de recreo se perpetuó en el tiempo hasta los años treinta. Así, Lorenzo Aguirre representó a la multitud paseando alrededor del monumento a los Mártires de la Libertad en su obra *Atardecer en Alicante* en 1921 (fig. 32).¹⁸² También Emilio Varela aportó numerosas vistas del puerto en las que, si bien la representación de viandantes perdió peso en pos del elemento paisajístico, se representaron espacios para el ocio como el propio paseo de los Mártires, la terraza del Casino o los balnearios del Postiguet.¹⁸³

Algo parecido sucede con el cartel *Alicante. Station d'hiver. Fêtes de janvier et février 1911* de Lorenzo Aguirre, donde se representaron varias escenas comunes en el frente marítimo de la ciudad (fig. 33). En la de mayor tamaño, algunas personas pasean por el paseo de palmeras del malecón, dando muestra de que la ciudad había ganado terreno al mar y que este se había convertido en el espacio de ocio predilecto de los alicantinos y los turistas. Es cierto que también se incluyó una pequeña vista de la ciudad desde el mar, en línea con las representaciones del puerto a finales del siglo XIX, pero el resto de imágenes representan un balneario y la celebración de una fiesta nocturna a orillas del Mediterráneo.¹⁸⁴ Otro ejemplo que muestra una vista similar del puerto como espacio destinado al recreo es el cartel de Antonio

¹⁸¹ PERICÁS, Lorenzo. *De cháchara* (1901). Óleo sobre lienzo (71'5x98'5 cm). Colección particular.

¹⁸² Esta obra, cuyo paradero desconocemos, fue exhibida en el Salón de Otoño de 1921. De ella se conserva una reproducción en blanco y negro que se publicó en *La Esfera*. De ella se dijo que aportaba una visión de Alicante "con su luz cruda, su Mediterráneo densamente añilado, sus tierras rojas y sus palmeras que parecen suspirar de sed como las africanas." En la misma exposición Aguirre aportó otro cuadro titulado *El Puerto*, del cual ignoramos su aspecto, pero que no hace más que refrendar que este nuevo espacio ganado por la ciudad al mar se había convertido en un lugar predilecto para los artistas plásticos. LAGO, Silvio. "La vida artística. Exposiciones en Madrid", *La Esfera*, nº 366, 8 de enero de 1921, p. 17.

¹⁸³ La inmensa producción de Emilio Varela dificulta el estudio de todas sus pinturas sobre el puerto en este trabajo que no busca recuperar todas las obras de los pintores, escultores, dibujantes o arquitectos alicantinos sino, más bien, ofrecer una visión transversal de la atmósfera artística de la ciudad. Además, el hecho de que muchos de los óleos de Varela no fuesen datados en su momento hace que incluyamos, con cautela, sólo unos cuantos en nuestro discurso. De todos modos, si se desea obtener una visión general de las escenas que el pintor captó del puerto de Alicante recomendamos la lectura de: CASTELLS, Rosa M^a; LASTRES, Eduardo (com.), 2010, p. 233-257.

¹⁸⁴ AGUIRRE, Lorenzo. *Alicante. Station d'hiver. Fêtes de janvier et février 1911* (1911). A.M.A.

Vercher, realizado en 1929 para el Patronato Nacional de Turismo, donde se muestra a varias personas paseando alrededor del Real Club de Regatas (fig. 34).¹⁸⁵

Retomando el cartel de Lorenzo Aguirre de 1911, puede llamar la atención cómo el puerto se había convertido no sólo en un lugar propicio para el paseo y el disfrute a orillas del Mediterráneo, sino que también se destinaron sus espacios a acoger celebraciones de distinto carácter. De hecho, en otros afiches anunciadores de festividades se incluyeron vistas de los muelles o de la ciudad desde el mar, dando a entender la importancia de este enclave en la configuración de la nueva ciudad. Así sucede, por ejemplo, en el cartel de las fiestas invernales de 1912 o en el de las fiestas en honor a la Virgen del Remedio en 1913 (figs. 35-36).¹⁸⁶

Las visiones de la fachada marítima alicantina como espacio mercantil y militar, pero también como una zona de esparcimiento y representación social fueron también aportadas por fotógrafos y cineastas que, del mismo modo que los pintores, captaron los fondeaderos de la ciudad desde el mar y desde los muelles; ofreciendo tanto visiones de buques mercantes como de viandantes a orillas del Mediterráneo. Así, mientras que a finales del siglo XIX y principios del XX las instantáneas de Francisco Ramos, Manuel Campos, Francisco Sánchez o Ramón Irlas centraron su atención en la actividad comercial y el trabajo en las dársenas, a partir de la mitad de la primera década del novecientos la mirada se dirigió también al malecón, a su renovado mobiliario urbano a los paseantes y a las actividades de recreo que en el puerto tenían lugar.¹⁸⁷

Por otro lado, la llegada del cinematógrafo a Alicante se produjo pronto si tenemos en cuenta que, desde la presentación del invento al gran público en 1895, hasta la publicación de las primeras noticias que hablan de la instalación de pabellones desmontables en la ciudad apenas transcurrió un año. Así, desde 1896 aparecieron en prensa escritos que anunciaban la

¹⁸⁵ VERCHER, Antonio. Alicante. Die winterlose Stadt Palmenstrand (1929). A.M.A.

¹⁸⁶ ESTEVE. *Grandes fiestas invernales en Alicante. Marzo 1912* (1912). A.M.A.; ANTOLÍN. *Fiestas en Alicante* (1913). A.M.A. Acerca de las festividades celebradas en el puerto de Alicante, recomendamos la lectura de ANTÓN DAYAS, Irene, 2014, p. 521-542. La autora reflexiona acerca de cómo la transformación de los frentes marítimos de ciudades como Cartagena o Alicante posibilitó la aparición de celebraciones como batallas de flores y, sobre todo, veladas marítimas, desde finales del siglo XIX y principios del XX.

¹⁸⁷ Ante la inmensa cantidad de instantáneas conservadas en el Archivo Municipal de Alicante o en colecciones privadas, resulta imposible llevar a cabo un estudio en profundidad de la mirada al puerto a través de la fotografía. Así, hemos seleccionado un pequeño abanico de imágenes representativas de las diferentes visiones sobre la fachada marítima alicantina, aunque si se desea consultar un conjunto mayor de representaciones, el archivo de la ciudad ha llevado a cabo una valiosa labor de digitalización de las mismas, la cual es accesible a través de <<https://www.alicante.es/es/contenidos/buscador-colecciones-fotograficas-del-archivo-municipal>> (29/01/2019).

presentación de espectáculos cinematográficos en cafés o instituciones culturales como el Teatro Principal.¹⁸⁸

A partir de 1897 surgieron espacios destinados a la exhibición de películas que, si bien eran de carácter efímero, popularizaron el cine en Alicante. Estos tinglados aprovechaban que los teatros y otros espacios cerraban sus puertas en verano para ofrecer lugares adaptados para la exhibición de películas en épocas de altas temperaturas. De este modo, instalándose en la zona portuaria no sólo consiguieron atraer público, sino que contribuyeron a vincular la fachada marítima alicantina al imaginario filmico de la ciudad. Sobre estas construcciones efímeras se han hallado incluso fotografías que muestran su aspecto y los atrevidos programas decorativos que incorporaron como reclamo para el público (fig. 37).¹⁸⁹

La amplia aceptación del cinematógrafo en Alicante como espectáculo de ocio para la sociedad en la fachada marítima no ha permitido, sin embargo, constatar si las primeras proyecciones que en estos pabellones se ofrecieron representaron algún tema relacionado con la imagen de la ciudad, resultando complicado establecer cuándo se produjo la primera filmación de la urbe. La película más antigua conocida sobre Alicante es el registro de la visita del rey Alfonso XIII en 1905.¹⁹⁰ En ella queda patente la importancia que había asumido el puerto, pues el malecón aparece engalanado con guirnaldas mientras las gentes de Alicante observan el paso de carruajes a la espera del monarca, de un modo similar a lo acontecido durante la visita de Isabel II en 1858. Esta filmación da muestras del orgullo que se sentía en la urbe por su zona portuaria, ya que en ella se celebraban todo tipo de recepciones oficiales y festejos pues existen metrajes relativos a la regia visita que muestran batallas de flores en las que incluso se vio involucrado el monarca.¹⁹¹ Alfonso XIII volvería a la ciudad en 1911, pero de este segundo viaje no se han conservado rodajes. De hecho, hasta el momento no existen evidencias que nos permitan conocer la imagen filmada de la fachada marítima alicantina entre 1905 y 1927, cuando vio la luz una producción sobre las obras de acondicionamiento del puerto.¹⁹²

¹⁸⁸ LAHOZ, Nacho, 1991, p. 9-20.

¹⁸⁹ Teatro de Verano. Parque de Canalejas. Colección Manuel Cantos. A.M.A.

¹⁹⁰ *Alfonso XIII en Alicante*. Alicante, 1905. Filmoteca Española. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=BX4ytAsmkNs>> (fecha de consulta 29/01/2019).

¹⁹¹ Estas imágenes de la visita de Alfonso XIII a Alicante pueden ser consultadas en el documental: *Alicante en blanco y negro*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 2001.

¹⁹² ANÓNIMO. *Puerto de Alicante*. Alicante, 1927. A.F.V. 00004285.

En este rodaje los primeros títulos de crédito nos hacen suponer que se trató de una producción del ayuntamiento por la aparición del escudo municipal. Una nueva inscripción presenta las características del puerto de Alicante, como su privilegiada situación en el Mediterráneo o su cercanía a la capital de España. Tras ello, un plano general tomado desde el monte Benacantil ofrece una panorámica de la ciudad que crecía desde los muelles, dejando patente el vínculo existente entre la ciudad y el mar. Además, esta toma permite apreciar algunas de los edificios más singulares que se construyeron en la fachada marítima alicantina durante el primer tercio del siglo XX, como la casa Carbonell, la casa Lamaignere o el Real Club de Regatas.

Posteriormente se suceden imágenes de las dársenas que ponen de manifiesto el papel de los fondeaderos para el desarrollo de la ciudad. Fundamentalmente, la importancia de esta filmación está en relación con el estudio de las obras de acondicionamiento de los muelles, pues la gran mayoría de planos captaron el trabajo de los operarios con la maquinaria empleada en estos procesos. No obstante, en algún momento se ofrece la vista de farolas de fundición y edificios como el varadero, los tinglados, o los pabellones de saneamiento, que permiten aproximarse al estudio de estos inmuebles situándolos en su contexto urbano y recogiendo las escenas de la vida cotidiana que se desarrollaban a su alrededor.

El caso de los tinglados es significativo porque las fotografías preservadas nos permiten conocer su aspecto exterior, pero la filmación de 1927 abre al espectador la puerta de uno de estos almacenes y deja ver no sólo su aspecto interior, sino también cómo se organizaban las mercancías en ellos. Además, ofrece imágenes de sus rejillas de fundición y de las vidrieras que dotaban de luz natural al espacio de trabajo.

En 1928 se estrenó *Las Fallas de Alicante*, una producción que documentó la primera edición de las Hogueras de San Juan y fue realizada gracias a la iniciativa del abogado alicantino Ricardo Pérez Lassaleta y estrena en la localidad de Petrer, en la comarca del Vinalopó Mitjà. No obstante, su autoría pertenece a los estudios Films-Photo, que se ubicaban en la calle Miguel Soler de Alicante.¹⁹³

La importancia de la filmación, más allá de su carácter documental sobre los primeros monumentos efímeros que se construyeron en la ciudad, reside en que permite reconstruir el aspecto urbano de Alicante en la época y testimoniar la relación que se había establecido entre

¹⁹³ PÉREZ LASSALETTA, Rafael (dir.). *Las Fallas de Alicante*. Alicante, 1928 (10 min.). A.F.V. 00000021.

el núcleo urbano y el puerto desde finales del siglo XIX. Así, antes de proceder con las tomas filmadas, se incluyó una cartela que indicaba que “La ciudad se extiende, indolente, junto al mar tan azul como el cielo, bajo la sombra protectora del Benacantil”. A continuación, desde el monte, se ofrecía una panorámica de la urbe, que mostraba el desarrollo de la fachada marítima y que no distaba tanto de la incluida en la filmación del puerto de 1927, pues incluyó vistas de los mismos inmuebles: la casa Carbonell, la casa Lamaignere y el Real Club de Regatas.

En 1929 se presentó públicamente una producción de características similares a la proyectada un año antes por Lassaleta.¹⁹⁴ Al igual que *Las Fallas de Alicante*, esta nueva película titulada *Les Fogueres de San Chuan* muestra algunos de los emplazamientos y monumentos de la ciudad surgidos a raíz de las remodelaciones urbanas, el derribo de las murallas y la apertura de la ciudad al mar. De hecho, ambos ejemplos incluyeron al principio una panorámica de la ciudad desde el monte Benacantil gracias a la que podían observarse algunos importantes edificios como los balnearios de la playa del Postiguet o las ya habituales casa Carbonell y casa Lamaignere.

Sin embargo, mientras que en 1928 las vistas de estos inmuebles se producían en un segundo plano tras las tomas de las Hogueras, en 1929 se dedicó una atención especial a ellos, estando situados algunos en las inmediaciones del puerto como, por ejemplo, el kiosco de la plaza de la Constitución -hoy portal de Elche- de 1916. En la misma línea se ofrecieron vistas de esculturas urbanas cercanas a las dársenas como la fuente de la plaza de Isabel II o el monumento a José Canalejas y a los Mártires de la Libertad. Por último, la filmación de las Hogueras de 1929 incluye vistas del puerto, mostrando alguno de los edificios más importantes de la zona como el Real Club de Regatas, los tinglados o la Aduana.

También en 1929 se filmó en Alicante parte de una película de ficción titulada *Mientras arden las Fallas*, dirigida por Miguel Monleón, que narraba la discusión del matrimonio de Riteta y don Chordi, tras la cual ella se marchaba desde Alcoi a Valencia para ver las Fallas. Al mismo tiempo, su marido viajaba a Alicante creyendo que allí encontraría a su esposa. Más allá del argumento de la película, la producción ofrece datos que apoyan el discurso de la apreciación de las zonas marítimas de la urbe por sus ciudadanos y por aquellos que la visitaban. De hecho, el rótulo previo a la llegada de don Chordi a la población presenta Alicante como “Niza de España” y alaba “el azul prodigio perfumado de su explanada”. Tras este se suceden varias tomas de una gran cantidad de personas paseando por el malecón y se ofrecen vistas de

¹⁹⁴ ORS, Pascual (dir.). *Les Fogueres de San Chuan*. Alicante, 1929 (87 min.). A.F.V. 00001937.

varios inmuebles como el café del Comercio o los balnearios *Alhambra* y *Diana*, alrededor de los cuales se desarrollaba la vida de ocio en la urbe.

Respecto al comportamiento de los habitantes de Alicante en el entorno de los inmuebles, podría pensarse que, por tratarse de una producción de ficción, los datos obtenidos no sean del todo fehacientes. Sin embargo, la naturalidad en las actitudes de las personas filmadas –al margen, por supuesto, de los protagonistas- hace pensar al espectador que muchos fueron captados sin ser conscientes de que lo que se estaba rodando era una película, permitiéndonos establecer aproximaciones a lo que podría ser un día normal en la fachada marítima de la urbe.

En definitiva, el otrora espacio comercial y militar que había sido el puerto de la ciudad había pasado a convertirse no sólo en el principal foco del desarrollo urbanístico de la misma, sino también en el espacio predilecto para el esparcimiento de la sociedad, siendo una de las zonas habitadas más prósperas y concurridas. El enorme progreso experimentado por las dársenas se convirtió en motivo de orgullo para los alicantinos, algunos de los cuales constituyeron una junta, presidida por Rafael Beltrán, con el fin de promover la construcción de un monumento que diese muestras de la gratitud a José Canalejas. Este, a través de sus gestiones como diputado por Alicante en el Congreso, había conseguido que la cámara baja autorizase el ensanche, la modernización y el saneamiento del puerto, quedando estos temas plasmados en la escultura urbana a él dedicada.¹⁹⁵

El conjunto, inaugurado en 1914 –aunque las primeras gestiones se llevaron a cabo en 1912-¹⁹⁶ es obra de Vicente Bañuls, si bien en un primer momento Mariano Benlliure habría colaborado también en su construcción encargándose del modelado de la escultura en bronce

¹⁹⁵ “[...] El derribo de las detestables y poco higiénicas casuchas que formaban parte de la antigua plaza mercado y la urbanización de aquellos terrenos comprendidos en la zona del puerto, unido a la prolongación de nuestro hermoso Paseo de los Mártires, han embellecido la entrada de la población dándole aspecto de gran ciudad, y como tantos y tan grandes beneficios les debemos a la magnanimidad de don José Canalejas y Méndez, varón esclarecido por sus hechos, insigne Patricio, gloria de la nación española; Alicante agradecida, le tributa homenaje de admiración y respeto, erigiéndole soberbio grandioso y severo monumento, que alcanzará una elevación de 14 metros, y que será exornado, apareciendo, en primer lugar, mirando al mar, la estatua (sic.) de Canalejas, en bronce, y otras alegorías más en alto relieve, figurando en la cúspide un obrero, ofrendándole una corona; a su espalda, frente a la calle de Canalejas, irá una matrona llevando de la mano un niño y señalándole un letrero que dice: *Gratitud*, en la parte que mira al paseo de los Mártires, van alegorías al puerto y en la que dá (sic.) vista al Parque de Canalejas las del saneamiento; también irán dos leones, símbolo del escudo de España, y por último, en la pirámide la inscripción en hermosa letra «Alicante a Canalejas».” VERUS, Lucius. “Intereses Materiales. Mejoras realizadas en la zona, muelles y puerto de Alicante. –Monumento en homenaje a Canalejas”, *Diario de Alicante*, nº 2310, 10 de diciembre de 1914, p. 3.

¹⁹⁶ “La gratitud de un pueblo. Inauguración de unas obras”, *Diario de Alicante*, nº 1558, 20 de mayo de 1912, p. 1.

del político (fig. 38.).¹⁹⁷ No sabemos los motivos que provocaron que, finalmente, el escultor valenciano se desvinculase del proyecto pero, a mediados de 1914,¹⁹⁸ el monumento estaba preparado para comenzar a ser montado para que, finalmente, la inauguración se produjese en diciembre.¹⁹⁹

Tal y como se describió en prensa días antes de su inauguración, el conjunto, que consta de un cuerpo arquitectónico con forma de prisma en cuyos lados y tope se sitúan las esculturas, se concibió como un agradecimiento a Canalejas. En su frente, aparece la efigie del procurador en bronce y, sobre ella, la inscripción de dedicatoria de la ciudad al político (fig. 39). Bajo este, un león pétreo aparece tumbado sobre el escudo de España. En la cara posterior del conjunto se ubicó un grupo escultórico en bronce que representa a una madre señalando a su hijo la palabra “gratitud”, en referencia al reconocimiento de Alicante a su representante en las cortes (fig. 40). En la parte alta, unas figuras femeninas sostienen guirnaldas y, sobre ellas, un obrero ofrece una corona de laurel al eximio diputado. En el flanco derecho aparece una alegoría del puerto en un bajorrelieve donde se observa un pescador sosteniendo una red de pesca, con un ancla y un casco de buzo en alusión a las actividades que tenían lugar en las dársenas, todo ello flanqueado por el caduceo y la cabeza de Mercurio, dos buzos trabajando bajo el mar y un faro (fig. 41). Por último, en el flanco izquierdo se instaló un bajorrelieve alusivo al saneamiento en el que, rodeada de flores, aparece una mujer desnuda acompañada de dos bebés que surgen de huesos humanos, en alusión al renacer de una zona urbana anteriormente deteriorada (fig. 42).

Ahora que conocemos los procesos a través de los que, desde el siglo XIX, el puerto de Alicante dejó de ser sólo un espacio comercial para convertirse también en una zona de recreo y representación para la burguesía local, es fundamental valorar cómo impulsó el crecimiento urbano de la ciudad. La vinculación entre la urbe y sus muelles favoreció la aparición de zonas

¹⁹⁷ Existen varias noticias que hablan del proyecto conjunto entre Bañuls y Benlliure como “La reunión de ayer. El monumento a Canalejas”, *Diario de Alicante*, nº 1713, 22 de noviembre de 1912, p. 22; “Viaje de Benlliure. El monumento a Canalejas”, *Diario de Alicante*, nº 1743, 28 de diciembre de 1912, p. 1; “Monumento à (sic.) Canalejas”, *La unión democrática*, nº 10778, 3 de enero de 1913, p. 1; “Monumento á (sic.) Canalejas”, *El Graduador*, nº 9906, 3 de enero de 1913, p. 2.

¹⁹⁸ Tras las noticias que mencionan a Benlliure como autor del bronce de Canalejas, la siguiente noticia que habla de la autoría de la obra data de 1914 y señala a Bañuls como artífice presentando el modelo que había de ser enviado a Barcelona para su fundición: “Arte y artistas. El monumento a Canalejas”, *Diario de Alicante*, nº 2174, 27 de junio de 1914, p. 1; “El vapor «Francolí» trajo de Barcelona la estatua (sic.) que Bañuls hizo para el monumento a Canalejas. La inauguración tendrá lugar probablemente el domingo 29”, *Diario de Alicante*, nº 2292, 18 de noviembre de 1914, p. 3; “Una obra de Bañuls. La estatua (sic.) de Canalejas”, *Diario de Alicante*, nº 2312, 12 de diciembre de 1914, p. 1.

¹⁹⁹ Acerca de los actos que tuvieron lugar durante la inauguración del grupo escultórico véase: “El monumento a Canalejas”, *La unión democrática*, nº 11326, 12 de diciembre de 1914, p. 2; “El acto de ayer. El monumento a Canalejas”, *Diario de Alicante*, nº 2313, 14 de diciembre de 1914, p. 2.

ajardinadas de paseo, lugares destinados al esparcimiento y residencias para las clases acomodadas. Todos estos elementos constituyeron la fachada marítima que se convirtió en la imagen más reconocible de la población.

Ante tal situación, consideramos oportuno poner de manifiesto el estudio de este espacio como zona de representación social de las clases acomodadas que se alejan de la noción tradicional de la burguesía asociada a los centros urbanos, que fueron reformados gracias al desarrollo de la industria, pero se mantuvieron alejados geográficamente de esta. El caso alicantino es distinto, pues mientras que acogió en ellos a los estratos más altos de la sociedad, mantuvo la actividad económica que había permitido reformar sus entornos.

El nuevo espacio de esparcimiento atrajo a la burguesía local, que ubicó en el entorno de los muelles sus espacios de ocio. Ante tal situación, los artistas aprovecharon la oportunidad que les brindó la fachada marítima para erigir en ella ostentosos edificios, así como monumentos y esculturas urbanas. Por otro lado, pintores, escritores, fotógrafos y camarógrafos aprovecharon el nuevo estilo de vida nacido del acondicionamiento de los diques para retratar la vida burguesa. Estas obras constituyen un corpus de fuentes no sólo artísticas, sino también históricas y sociales que contribuyen al estudio de los modos de vida en el entresiglo y deben de ser valoradas como tal.

1.4. La ciudad redescubierta. El barrio de Santa Cruz y el Raval Roig

Indudablemente, las transformaciones que estaban teniendo lugar en Alicante atrajeron la atención de los artistas, que vieron la posibilidad de plasmar en sus producciones las nuevas escenas que tenían lugar en las zonas que la ciudad ganaba al mar o en las nuevas calles que se proyectaban en terrenos antaño sin urbanizar.

No obstante, la ciudad antigua, anteriormente constreñida entre murallas, había sobrevivido al tiempo y a la especulación urbanística. Ni siquiera las obras del ensanche, cuyo inicio se había dilatado tanto en el tiempo, tuvieron demasiada incidencia en la morfología del casco antiguo de Alicante más allá de la renovación urbana gracias a las reformas interiores del siglo XIX.²⁰⁰ Así, la antigua urbe permanecía y conservaba su existencia a la sombra de la nueva capital de provincia. En ella pervivía el alma alicantina, las tradiciones y la vida pausada al

²⁰⁰ Joan Calduch analiza la creación de la ciudad nueva de Alicante y el acondicionamiento de zonas intramuros debidas a la reforma interior de Alicante en CALDUCH CERVERA, Joan, 1990, p. 51-81.

margen del espíritu urbano y cosmopolita que comenzaba a caracterizar a otras áreas de la localidad.

Sin embargo, la autenticidad de estos barrios antiguos se encontró, en ocasiones, amenazada ante la posibilidad de que se llevasen a cabo reformas interiores que cambiasen su morfología e hiciesen desaparecer algunas manzanas con viviendas antiguas que se consideraban insalubres. Así, en los artículos 353 y 354 de las ordenanzas municipales de 1898 se especificaba que:

“[...] Art. 353. En los barrios altos de la ciudad que comprende el Arrabal Roig, Villavieja, San Roque, Santa Cruz y San Antón, en las calles que se nombrarán no se permitirán reparaciones de edificios, edificaciones ni reedificaciones. Estas calles formarán una zona de vigilancia en la que irá desapareciendo la vivienda, por exigirlo así la higiene, la seguridad y la comodidad de los moradores.

Art. 354. El Ayuntamiento destinará en su presupuesto una cantidad para la adquisición de los edificios de esta zona, para que de forma paulatina pueda conseguirse el humanitario fin que se persigue. [...]”²⁰¹

Ante tal situación, algunos sectores de la sociedad mostraron su preocupación ante la posibilidad de que desapareciese la antigua ciudad que antaño pudo pasearse al abrigo de las fortificaciones, y de la cual ya poco quedaba tras el derribo de estas. Así, determinadas personas asistieron con desasosiego a la modernización de la urbe y manifestaron una profunda desilusión ante la pérdida de su memoria en pos de un decidido paso hacia el futuro:

“[...] La arquitectura de lujo, como puede y debe llamarse á la arquitectura moderna, alinean en forma de regimientos aperecidos á celebrar una gran revista las casas; llenando las fachadas de balcones churriguerescos; disponiendo en las plantas bajas locales propios para almacenes y tiendas, oficinas y cafés; con su uniformidad rica lujosa , rica, y hasta regia si queréis, ha quitado á las calles su romanticismo clásico, y dándoles, no lo decimos en mengua suya, cierto carácter prosaico puramente mercantil. Resultaba tan agradable para los aficionados á las artes plásticas un paseo por las antiguas ciudades muradas llenas de recuerdos históricos que no les maravilla echarlas hoy de menos. Claro es que cada época tiene sus gustos, como cada individuo sus inclinaciones; pero no podemos en conciencia negar a los antiguos, la superioridad que sobre nosotros alcanzaron para ornar y embellecer sus poblaciones. [...]”²⁰²

Como uno de los profesionales de las artes plásticas a los que se refería el autor de esta cita en *El Graduador*, José Navarro Llorens supo captar la vida pausada en la ciudad antigua, antaño intramuros, al representar un grupo de personas a la salida de misa en la basílica de Santa María (fig. 43).²⁰³

²⁰¹ Ordenanzas municipales de la muy ilustre, siempre fiel y heroica ciudad de Alicante. Alicante: Imp. de la viuda de R. Jordá, 1898.

²⁰² ALBEROLA, Ginés. “Alicante. Ciudad invernal”, *El Graduador*, nº 8835, 17 de enero de 1909, p. 1.

²⁰³ NAVARRO LLORENS, José, *Salida de misa en la basílica de Santa María de Alicante* (1910 ca.). Acuarela sobre cartulina (41x51 cm.). Colección particular.

De entre los pintores de Alicante, Heliodoro Guillén, que tanto se interesó por las clases menos favorecidas de la ciudad, pintó *La última borrasca*. Este cuadro, de 1892, representa el funeral de un pescador en la calle Virgen del Socorro, en el Raval Roig (fig. 44).²⁰⁴ La escena, desde el punto de vista de este capítulo, es de gran interés por representar las calles de un barrio que apenas había sido objeto de las reformas urbanas acontecidas en otras zonas de la urbe, pues las aceras aún son de piedra, las residencias son humildes y la calzada, aunque muestra las huellas de las ruedas de los carros, es de tierra. Pero, además, *La última borrasca* acerca al espectador a la realidad en los márgenes de la ciudad cosmopolita pues, al mismo tiempo que el burgués paseaba por los muelles, las gentes que trabajaban en el Mediterráneo aún vivían en condiciones insalubres junto a sus aperos de pesca y expuestos al trabajo en alta mar. Este cuadro representa el funeral de un marinero, dando muestras de que más allá de las zonas más modernas de Alicante seguían existiendo barrios y gentes que subsistían como antaño.

Emilio Varela fue el pintor que más veces captó la ciudad que sobrevivía al paso del tiempo y que en sus calles conservaba el espíritu de la antigua urbe, anterior a los planes de ensanche y de apertura al mar. Pese a la gran modernidad plástica que caracterizó siempre al artista, sus vistas del casco antiguo pueden guardar relación con el espíritu finisecular de algunos teóricos de la generación del 98, que en ocasiones fundamentaron el desarrollo cultural en la búsqueda de las raíces propias, desdeñando la imitación de cualquier influencia extranjera. Así, a través de las vistas de los barrios antiguos, se plasmaba el carácter de la ciudad detenida en el tiempo, capaz de conservar el espíritu de sus calles y sus gentes.²⁰⁵

Las vistas que ofreció el pintor sobre el casco antiguo de Alicante son muy elevadas en número y muy pocas de ellas están datadas, por lo que resulta complicado estudiarlas todas en profundidad en este trabajo.²⁰⁶ Sin embargo, en sus obras se percibe la ciudad pausada y alejada de los nuevos centros urbanos, abiertos al exterior y articuladores de la vida cosmopolita. En las vistas del Raval Roig o del barrio de Santa Cruz de Varela, la villa aparece luminosa –pues ambas zonas se sitúan próximas al mar, siendo el Raval el barrio de los pescadores de la localidad-, pero también despoblada, quizás en un intento de mostrar que aquellas zonas habían dejado de ser los escenarios de la vida urbana. En esta línea, el caso histórico de Alicante parece un lugar en el que no transcurre el tiempo, que ha quedado olvidado durante las reformas de la

²⁰⁴ GUILLÉN, Heliodoro. *La última borrasca* (1892). Óleo sobre lienzo (130x210 cm.). Museo Nacional del Prado.

²⁰⁵ PÉREZ ROJAS, Javier, 1999, p. 34-35.

²⁰⁶ Si se desea consultar una amplia selección de vistas de Alicante de Emilio Varela, véase: CASTELLS, Rosa M^a; LASTRES, Eduardo (com.), 2010.

urbe y que, precisamente por esa razón, conserva el espíritu de la antigua localidad que fue antes de las reformas de finales del siglo XIX y principios del XX.

Varela pintó la gran mayoría de sus paisajes urbanos entre las décadas de los veinte y los treinta, antes de la Guerra Civil. Si bien dentro de su producción abundan las vistas de prácticamente cada rincón de la ciudad, son interesantes las que legó sobre las calles que se extendían a los pies del castillo de Santa Bárbara, ofreciendo un interesante contraste con los paisajes del ensanche y los alrededores del puerto. Así, para captar el carácter de la antigua Alicante, generalmente optó por ofrecer perspectivas desde zonas elevadas, que permitiesen apreciar el intrincado aspecto de la villa histórica, así como el pintoresco juego geométrico que ofrecía la superposición de tejados y fachadas.²⁰⁷

Como ejemplos ilustrativos del interés de Varela por los barrios históricos de la población, resulta interesante citar *La ciudad* (1926) o *La ciudad desde la ermita de Santa Cruz* (1932), dos óleos que representan Alicante desde el barrio de Santa Cruz (figs. 45-46).²⁰⁸ Gracias a la elevada situación desde la que trabajó el pintor, en las obras se observa tanto el puerto –quedando patente la histórica relación entre la zona marítima y la urbe–, como la colegiata de San Nicolás –en el caso de *La ciudad*–, uno de los edificios de época moderna más representativos de la localidad. No obstante, la importancia de estos lienzos dentro de nuestro discurso radica en el contraste que ofrece la representación del espacio urbano respecto a las visiones de otras zonas como el ensanche o el puerto. A diferencia de estos dos enclaves, el casco histórico apenas fue objeto de nuevos trazados y planteamientos que transformasen su morfología, y Emilio Varela representó el carácter laberíntico y la estrechez de las calles a través de una complicada perspectiva de volúmenes y colores, fruto de la superposición de tejados y fachadas.

En *Castillo de Santa Bárbara desde el barrio de Santa Cruz* o *Calle del Raval Roig*, Varela ofrece visiones de la ciudad a las faldas del monte Benacantil, alejada de la agitada vida del ensanche o del puerto (figs. 46-48). Alicante se descubre también como un enclave de calles estrechas y empedradas, de largas escalinatas hacia o alrededor de la fortaleza, sin transeúntes

²⁰⁷ CASTELLS, Rosa M^a; LASTRES, Eduardo (com.), 2010, p. 233.

²⁰⁸ VARELA, Emilio. *La ciudad*, 1926. Óleo sobre lienzo (121x110'5 cm.). Colección particular. VARELA, Emilio. *La ciudad desde la ermita de Santa Cruz*, 1932. Óleo sobre lienzo (64'3x57 cm.). Colección herederos de don Daniel Fenoll Tarí.

ni comerciantes apresurados, sin vehículos ni opulentas residencias de la burguesía.²⁰⁹ La ciudad se había transformado y modernizado desde finales del siglo XIX, pero en sus sectores más antiguos aún prevalecía el carácter de la villa amurallada que los planes higienistas habían tratado de derruir.

Algo similar ocurre con las fotografías de las zonas más vetustas de la localidad. Estrechas, prácticamente despobladas, detenidas en el tiempo y alejadas de las aglomeraciones del puerto, las calles del ensanche y la nueva ciudad. En ellas, las pocas personas que aparecen distan mucho de las captadas por pintores y fotógrafos en las zonas que se habían convertido en escenarios de la vida moderna. Ya no es el burgués quien pasea por la urbe, sino el obrero que rellena sus botijos en la fuente, desciende por las escaleras del barrio de Santa Cruz o recorre las calles del Raval Roig. Precisamente en esta última zona, Francisco Ramos captó igual que Heliodoro Guillén, pero en 1920, la calle Virgen del Socorro (fig. 49). Esta vez las personas deambulan por las calles, no se observa escena alguna más allá del devenir de los habitantes del barrio, pero sorprende comprobar que, veintiocho años más tarde de que el pintor llevase a cabo *La última borrasca*, las calles de la antigua Alicante seguían prácticamente inalterables pese a la modernización que estaban experimentando otras zonas de la ciudad.

1.6. Fuera de la ciudad. La huerta de Alicante

Al margen de las ampliaciones urbanas, el imaginario de la ciudad de Alicante también se configuró a través de los paisajes existentes más allá del ensanche, el puerto o los barrios del casco antiguo. De hecho, ya desde el siglo XVI, las clases altas de la sociedad construyeron villas de recreo en poblaciones de la huerta alicantina como San Juan, Campello, Tángel, la partida de la Condomina, Busot o Mutxamel.²¹⁰

Algunas de las quintas susceptibles de estudio dentro del marco cronológico planteado por este trabajo, fueron edificadas a lo largo del último cuarto del siglo XIX, incorporando en sus fachadas interesantes programas decorativos alineados con el eclecticismo e incluso dando muestras de la asimilación de *revivals* de distinta inspiración. Estas villas pudieron ser de planta rectangular con amplias terrazas exteriores; aunque también existen ejemplos que optan por un

²⁰⁹ VARELA, Emilio. *Castillo de Santa Bárbara desde el barrio de santa Cruz*, sin datar. Óleo sobre lienzo (72x64'5 cm.). Colección Caja Mediterráneo. VARELA, Emilio. *Calle del Raval Roig*, sin datar. Óleo sobre cartón (37x37 cm.). Colección particular.

²¹⁰ Así lo relata Viravens en la *Crónica de la ciudad de Alicante*: VIRAVENS, Rafael, 1876, p. 59-63. Acerca del estudio de la arquitectura residencial de en la huerta de Alicante véase: VARELA BOTELLA, Santiago, 1995. Igualmente enriquecedora resulta la lectura de: RIQUELME QUIÑONERO, María Teresa, 2014.

planteamiento en forma de cruz. En la gran mayoría de casos se optó por incluir cubiertas de perfil acusado y un torreón que sobresaliese al resto de la construcción.²¹¹

Resulta complicado detenerse en el análisis de cada uno de los chalets que poblaron y aún permanecen en pie en la huerta alicantina, fundamentalmente porque fueron elevados en número. De hecho, hacia 1900 aún se conservaban en pie, al menos, dieciséis según se desprende de los testimonios de Aller:

“[...] Hé aquí las casas de recreo, según nuestro amigo: Casa de *Buenavista*, propiedad de don Hugo Prytz; la de *Benalúa*, perteneciente á D.^a Paulina Aguilera; las de la *Cadena*, del Sr. Marqués de Algorfa; la *Paz*, del Sr. Marqués del Bosch; la de D.^a Rafaela de O’Gorman, que lleva el nombre de su apellido; la de *Vassallo*, hoy de D. Francisco Alberola; *Romero*, que fue de la Duquesa de Meda; la de la *Princesa*, que perteneció a la familia de Castell-Rodrigo, hoy de D.^a Luisa Bonanza; *Peñacerrada*, de los Marqueses de Beniel; la *Rumelia*, hoy del Sr. Barón de Petrés; *Capucho*, de la familia de Pobil; la de *Díe*; de los señores del mismo apellido; el *Pino*, del Sr. Barón de Finestrat; *Monzoneta*, de don Guillermo Campos; *Estrada*, de los herederos del mismo apellido; *Torre de Bonanza*, de D. Mariano Pascual de Bonanza y otras muchas que fuera prolijo enumerar, que ofrecen al viajero que las visita una serie de primores de que no es fácil formarse ni remotamente aproximada idea. [...]”²¹²

Los chalets de la huerta de Alicante fueron vistos como interesantes construcciones de los alrededores de la localidad, tal y como relataba Aller. De hecho, en 1909 se describió la finca de Pinohermoso –quizás el Pino, del barón de Finestrat, reseñada por Aller-, en las cercanías de San Juan como un enclave “[...] de jardines preciosos, salpicados de estatuas de mármol blanco, de rumorosos estanques escondidos, de laberintos floridos y paseos versallescos. [...]”²¹³

En esta línea, y pese a no ser mencionadas en las guías de Alicante, dos de las quintas que quizás tengan un mayor interés para este estudio sean Villa Marco y la Finca Abril.²¹⁴ Ambas, construidas con un lenguaje ecléctico, incorporaron detalles como molduras, balaustradas, trabajos de cerrajería y torreones, que conferían al conjunto un aspecto señorial acentuado por los densos jardines que rodeaban los inmuebles. Además, sus propietarios contrataron a artistas locales para engalanar los terrenos de su propiedad, siendo notable en estos casos la participación del escultor Vicente Bañuls, que para la finca abril realizó *Ingratitud*

²¹¹ RIQUELME QUIÑONERO, María Teresa, 2014, p. 346.

²¹² ALLER Y VICENTE, José, 1900, p. 91-92.

²¹³ ANÓNIMO. *Alicante. Estación de invierno-Winter Resort*. Alicante: Ediciones Artísticas de Turismo y Publicidad, 1909, p. 20.

²¹⁴ Sobre Villa Marco véase: VARELA BOTELLA, Santiago, 1995, p. 211-216. Respecto a la Finca Abril: VARELA BOTELLA, Santiago, 1995, p. 207-210.

(fig. 50), mientras que para Villa Marco esculpió *La Primavera*, *La Marsellesa* y *La noche*, si bien sólo se conservan las dos últimas (figs. 51-52).²¹⁵

La participación de Bañuls en las fincas periurbanas de Alicante evidencia que la actividad de los artistas plásticos no se limitó únicamente a los límites geográficos de la ciudad, sino que, en ocasiones, trabajaron para familias que poseían dominios en los alrededores de la urbe. De esta forma, el campo artístico alicantino se amplió más allá de las calles de la localidad, convirtiéndose así la huerta en otro de los paisajes culturales alicantinos.

Así, no sólo las fincas constituyeron el entorno de los alrededores de la urbe, sino que también los campos y los cultivos, así como las acequias, contribuyeron a que este fuese considerado por los ciudadanos y forasteros como un agradable enclave alejado de una ciudad en constante crecimiento. Sin ir más lejos, en la *Guía de Alicante para el año 1900*, de José Aller, se hablaba de la huerta como:

“[...] Esa aparición escondida, recatada, arrinconada como puede decirse, detrás de las sinuosidades de un terreno montuoso y estéril que tal contraste guarda con la aridez del mismo, es la pintoresca *Huerta de Alicante*, es un jardín ameno y delicioso, verdadero oasis, que es más fácil de admirar que describir como indicamos al principio.

(...) Es lo que puede llamarse un vergel risueño, ameno, pintoresco y delicioso, adornado con las galas de una vegetación exuberante y prodigiosa en lo alto grado donde el cultivo de la naturaleza alcanzara un desarrollo increíble, tratándose de un terreno tan escaso de riegos, supliendo á éstos la bondad de un suelo excesivamente fértil, el cuidadoso esmero con que es tratado por la mano del hombre y la superabundancia de savia tropical que adquiere la multitud enciclopédica de plantas indígenas y exóticas que pueblan la zona que describimos. [...]”²¹⁶

Por otro lado, este interés por el paisaje puede entenderse desde una perspectiva que ofreciese un contrapunto a los intensos cambios que experimentaba la ciudad, quizás en relación con el interés de ciertos artistas por los entornos más típicos y tradicionales de una zona geográfica determinada. En esta línea, para algunos artistas pudo resultar complicado relacionar la ciudad como representativa de unos valores asociados a una región en concreto, debido a sus constantes transformaciones que dificultaban la percepción de los rasgos definidores de un territorio y quienes lo habitaban. En cambio, desde mediados del siglo XIX, el paisaje había comenzado a ser entendido “como reflejo de una realidad geográfica que definía y condicionaba la personalidad de los pueblos, el tipo de vida de sus moradores y hasta su carácter.”²¹⁷

En esta línea, conviene señalar cómo desde mediados del siglo XIX el paisaje fue visto como un género a través del cual era posible plasmar la identidad de un pueblo, pues era en él

²¹⁵ LÓPEZ ARENAS, Víctor M., 2014, p. 130.

²¹⁶ ALLER Y VICENTE, José, 1900, p. 89-90.

²¹⁷ PÉREZ ROJAS, Javier, 1999, p. 57.

donde aún se desarrollaba la tradición. En muchos casos, la burguesía instaló sus residencias de ocio y recreo en estas zonas buscando el regocijo y el placer de reconocerse en la naturaleza típica de su entorno geográfico y en la huerta que, pese al progreso en los sistemas de cultivo, parecía permanecer ajena a los cambios de la ciudad y la vorágine de la modernidad.²¹⁸

Esta concepción, aparentemente relacionada con la concepción casticista y noventayochista del paisaje, se aleja en parte de esta por no revalorizar tanto lo castellano como lo levantino. Al contrario de lo ocurrido en otras zonas de España, el interés por el paisaje rural de levante difiere de las formas de representación de los campos de Castilla. Así, mientras que las representaciones de la meseta se caracterizaron por aportar vistas del paisaje árido, de grandes llanuras y austero; los artistas valencianos y alicantinos optaron por mirar a su entorno natural aportando grandes dosis de luz y de color, de una forma un tanto subjetiva, haciendo llegar al espectador las impresiones que el paisaje producía en el pintor o escritor que lo representó y la sensación de prosperidad de la huerta.²¹⁹

Pese a todo, y aunque el modo de representar los entornos naturales en el levante y en Castilla, la mirada sobre la huerta alicantina sí que es sintomática, al igual que el paisaje noventayochista, de la búsqueda y el ensalzamiento de las raíces de un pueblo a la búsqueda de reconocerse al margen de las ciudades, donde la historia permanecía intacta y todavía podía apreciarse el carácter genuino de las costumbres más típicas.

El hecho de que la huerta de los alrededores de Alicante fuese visto como un lugar tan pintoresco atrajo la atención de los artistas locales que, ya fuese a través de sus escritos, pero también de sus pinturas, trataron de plasmar las peculiaridades del entorno rural de la ciudad. De este modo, las visiones de la tranquilidad del paisaje agrario de los ofrecen un interesante contraste con las representaciones de las calles o el puerto en constante transformación de la capital.²²⁰

Así, mientras que las representaciones de ciudad pueden ser entendida como el reflejo del avance de la sociedad y su modernización, las visiones del paisaje pueden estar relacionadas con la búsqueda de los últimos rescoldos de un supuesto carácter alicantino. Este permanecía perenne al margen de los cambios acontecidos en la capital que, en sus procesos de

²¹⁸ PENA LÓPEZ, María del Carmen, 1998, p. 45.

²¹⁹ PENA LÓPEZ, María del Carmen, 1998, p. 89-98.

²²⁰ T.J. Clark ya reflexionó sobre este tema, si bien se basó en el estudio de la pintura de París y sus alrededores en CLARK, Timothy J., 1986, p. 147-204.

modernización, se había visto inmersa en una espiral de cambios que dificultaban la percepción de sus rasgos más genuinos.

La grata impresión que producía la huerta en los artistas de Alicante es ya perceptible en novelas de Gabriel Miró como *El libro de Sigüenza* (1917), donde describe los alrededores de la urbe como:

“[...] un hondo llano de jardines sedientos y de tierras labradas, de árboles viejos, grandes, patriarcales, de vides robustas y ardientes. La alegría, el halago fresco y azul del mar va siguiéndole hasta doblar los montes del confín, los bellos montes lisos y zarcos; y por las tardes, el sol muestra redondeces, collados, angosturas, casales y arboledas, todo rubio y de un color de carne y de rosas.
(...) Cruzan el cielo los pájaros buscando la querencia de las palmeras, de los cipreses solitarios que dan compañía y una sombra larga a los torreones moriscos, a las casas de placer, antiguas, venerables, las únicas que todavía dejan una evocación señorial en este paisaje roto por edificios nuevecitos, por hoteles pulidos, que no saben qué hacer en el silencio campesino...
[...]”²²¹

Las evocadoras palabras de Miró nos permiten extraer dos conclusiones a tenor de las ideas expuestas hasta el momento. En primer lugar, la descripción de la huerta concuerda con la ofrecida por guías de turismo como la de Aller y muestra los alrededores de la ciudad como lugares de esparcimiento alejados del trasiego de la capital. No obstante, a diferencia de lo expuesto en los indicadores de turismo, las palabras de Miró desprenden cierto desinterés por las fincas burguesas, que rompían la armonía de un paisaje formado a lo largo del tiempo, al mismo tiempo que alaban la apariencia de los “torreones moriscos” que se corresponden con las torres de la huerta, levantadas los siglos XVI y XVII para proporcionar seguridad a los señores de las tierras y a quienes trabajaban en ellas, debido a las incursiones berberiscas que asolaban la costa alicantina.²²²

Estos paisajes cercanos a Alicante fueron vistos de un modo muy similar por el pintor Emilio Varela, quien frecuentó la huerta buscando enclaves alejados de la ciudad en los que encontrar la esencia del espíritu alicantino, tan difuminado en las nuevas calles abiertas tras los planes de ensanche o las reformas del puerto. Su visión del área periurbana concuerda en gran medida con las palabras de Gabriel Miró, pues rara vez representó las nuevas fincas de recreo, prefiriendo centrar su atención en casas más humildes, la naturaleza o las torres defensivas de los siglos XVI y XVII. De hecho, no es improbable que Miró y Varela compartiesen una mirada

²²¹ MIRÓ, Gabriel, 1917, p. 33.

²²² Las torres de la huerta han sido tratadas en profundidad en estudios como: JOVER MAESTRE, Francisco Javier; MENÉNDEZ FUEYO, José Luis, 1993a; Francisco Javier; MENÉNDEZ FUEYO, José Luis, 1993b; Francisco Javier; MENÉNDEZ FUEYO, José Luis, 1997; MENÉNDEZ FUEYO, José Luis, 2017.

similar hacia la huerta alicantina si valoramos que entre el literato y el pintor se fraguó una amistad duradera en el tiempo y que ambos marcharon juntos de excursión no sólo a la huerta sino también a la sierra alicantina.²²³

La incesante producción de Varela dificulta enormemente la selección de obras que ilustren su admiración por la huerta de Alicante. Además, pese a que visitó constantemente los alrededores de la urbe, fue después de la Guerra Civil cuando recurrió a ellos más asiduamente buscando refugio lejos de las bombas, por lo que muchas de sus obras no se corresponden con los límites cronológicos marcados por este estudio.²²⁴ Por citar algunos ejemplos, *Paisaje de Busot* (1920) y *Finca “La Torreta”* (1920) dan muestras de esta admiración por el paisaje rural alejado del alboroto de Alicante (figs. 53-54). En el primero de estos dos lienzos Varela elimina cualquier referencia a la vida urbana para centrarse en la fuerza plástica de la naturaleza y la vida en el campo, mientras que en el segundo representa una humilde villa rodeada de vegetación.²²⁵

Respecto a las torres de la huerta, el hecho de que la gran mayoría de cuadros en los que Varela las representó estén sin datar, nos lleva a incluirlas con cautela en nuestro estudio. No obstante, obras como *Entrada a “Torre de Reixes”* o *Paisaje*, muestran estas construcciones que, siguiendo las palabras de Miró, convivían con la rica vegetación de la huerta de Alicante (figs. 55-56).²²⁶

1.7. La ciudad jardín en General Marvá

Ya ha quedado señalada la insuficiencia del ensanche de Alicante y cómo, ante los problemas que suponía el intento de instalarse en alguna de sus calles o en las resultantes de las reformas internas de la ciudad, algunas familias, fundamentalmente trabajadoras, buscaron una alternativa de vivienda que pudiesen adquirir en propiedad en nuevas barriadas como Benalúa.

Dejando al margen este sector, que fue incorporado al ensanche en 1896, durante las dos primeras décadas del siglo XX el campo circundante a la ciudad fue poblándose de grupos autónomos de viviendas que, poco a poco, se convirtieron en barrios periféricos. Estos se ubicaron en los márgenes de los caminos que de forma radial surgían del centro urbano y salían

²²³ Acerca de la amistad entre el pintor y el literato véase: MONZÓ, Rosa María, 2010.

²²⁴ CASTELLS, Rosa M^a; LASTRES, Eduardo (com.), 2010, p. 283.

²²⁵ VARELA, Emilio. *Paisaje de Busot*, 1920. Óleo sobre lienzo (74x64 cm.). Colección Caja Mediterráneo. VARELA, Emilio. *Finca “La Torreta”, Busot*, 1920. Óleo sobre lienzo (74x64 cm.). Colección Caja Mediterráneo.

²²⁶ VARELA, Emilio. *Entrada a “Torre de Reixes”*, sin datar. Óleo sobre lienzo (64’5x79 cm.). Colección particular. VARELA, Emilio. *Paisaje*, sin datar. Óleo sobre lienzo (71’5x64’5 cm.). Colección particular.

de la ciudad hacia la huerta. El paso de tranvías por la zona facilitaba el traslado entre Alicante y sus nuevos distritos, aunque estos no gozaron de una morfología y un planteamiento determinados por un arquitecto o un ingeniero. Con el paso del tiempo, y sobre todo durante la dictadura de Primo de Rivera, estas zonas fueron consolidándose debido al asentamiento en ellas de familias que buscaban parcelas de costes no muy elevados donde poder edificar una vivienda propia. Este afianzamiento de los nuevos espacios de la ciudad se vio favorecido por la inversión de grupos como el Círculo Obrero de Acción Católica, que contrató a Juan Vicente Santafé en 1913 para realizar los planos del Pla del Bon Repós. También la sociedad Fourcade y Provot contó con Jesús Carrasco en 1918 para desarrollar La Florida, si bien el ayuntamiento encargó las alineaciones de las calles a Francisco Fajardo en 1925. Por último, el consistorio también aprobó la ordenación del trazado de San Blas en 1928.²²⁷

No obstante, y aunque se hubiesen aprobado los planes de alineamiento, estas barriadas presentaban el problema de que, al haber surgido de forma desordenada y sin planteamiento urbanístico alguno, carecían de medidas higienistas y equipamientos. Sólo algunas familias de clase media que se trasladaron a estas zonas gozaron de mayores privilegios al situar sus nuevas casas en los solares adyacentes a las vías de comunicación con el centro urbano, quedando los obreros y trabajadores a las parcelas más económicas, a espaldas de las primeras.²²⁸

A nivel estatal, la Ley de Casas Baratas de 1911, así como las revisiones a esta ordenanza en 1921 y 1922, pusieron de manifiesto la necesidad de abordar esta problemática, planteando la posibilidad de crear ciudades satélites con casas asequibles para todos los estratos de la sociedad. La planificación de estos suburbios fue especialmente prolífica en las décadas de los años veinte y treinta, bajo la denominación de ciudad jardín, que planteaba la construcción de adosados individuales de dos plantas con jardín. Quizás el caso más conocido de esta tipología urbana sea la ciudad lineal de Arturo Soria en Madrid, aunque en el caso valenciano, este tipo de propuesta fue bastante prolífico durante los años veinte y treinta con la voluntad de configurar nuevos espacios habitables cerca del centro de la urbe y con una baja renta del suelo.²²⁹

En Alicante se promovió la creación de una colonia ajardinada con el nombre General Marvá en 1923, por iniciativa del arquitecto Francisco Fajardo y el ingeniero Julio Diamante

²²⁷ MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 49-53.

²²⁸ MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 51.

²²⁹ DE TERÁN, Fernando, 1999, p. 156-160.

en las actuales avenidas de Alcoi y de Novelda. Los encargados de proyectar las viviendas que en esta se edificarían fueron Juan Vidal y el propio Fajardo, aunque pronto se perdió de vista la idea de destinarlas a las clases menos favorecidas, y comenzaron a ser ocupadas por las clases medias de la sociedad. De hecho, las casas construidas a lo largo de las décadas de los veinte y los treinta incorporaron programas decorativos en sus fachadas que no habrían podido ser encargados por familias de clase trabajadora ante la ausencia de ingresos económicos que así lo permitiesen.²³⁰ En esta línea no existió homogeneidad en el tipo de edificación como sí que había ocurrido, por ejemplo, en Benalúa.

Las distintas manzanas se parcelaron para la edificación de los chalets y se distribuyeron a ambos lados de una avenida que atravesaba la barriada. La orientación de la vía hacia el mar permitió una mejor aireación y el disfrute de unas condiciones higiénicas superiores a las de algunas zonas del centro urbano. Estas ventajas fueron aprovechadas, fundamentalmente, por comerciantes y profesionales liberales; hecho que provocó que la nueva barriada perdiera su primigenia función de acoger a las clases trabajadoras.

1.8. La ciudad turística en la playa de San Juan

Al margen de estas zonas de la ciudad, el extrarradio de Alicante creció enormemente durante el primer tercio del siglo XX, lo que favoreció que la aparición de planes urbanísticos alejados del centro, pero igualmente importantes para entender el desarrollo de la urbe en estos años.

Gracias a su proximidad al mar, Alicante disfrutaba de unas condiciones ejemplares para convertirse en una importante estación turística. De hecho, desde finales del siglo XIX se había difundido la idea de la ciudad como una residencia invernal que acogiese a visitantes en busca del clima agradable del Mediterráneo. Así, en 1889 Esteban Sánchez Santana presentó *Residencia invernal de Alicante*, un texto que fomentaba la imagen de la capital ideal donde los ciudadanos de otras zonas más frías, tanto de España como del resto de Europa, pudiesen resguardarse durante los meses menos cálidos del año.²³¹ Esta tendencia se prolongó durante las primeras décadas del siglo siguiente con la publicación de guías de turismo que incidieron en los mismos aspectos que Sánchez buscando, de igual manera, fomentar la llegada de forasteros.

²³⁰ MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 56.

²³¹ BALLESTER AÑÓN, Rosa, 1997, p. XXIX. Sobre *Residencia invernal de Alicante* véase: SÁNCHEZ SANTANA, Esteban, 1889.

Así, desde el siglo XIX, la llegada diaria de los apodados trenes-botijo desde Madrid, propició el transporte de cada vez más viajeros en búsqueda del clima alicantino. En un primer momento, su asistencia a los balnearios de la playa del Postiguet o al malecón bastó para ofrecer a estos visitantes una oferta turística de calidad. Sin embargo, conforme fueron pasando los años, la ciudad se consolidó como estación invernal y sus dotaciones fueron creciendo. De hecho, se sabe que en la década de los treinta el número de balnearios fue de once y la cantidad de pensiones, fondas y hoteles creció exponencialmente.²³²

Detrás de muchas de estas iniciativas se situó, desde 1926, la asociación Alicante Atracción, surgida de un modo similar a Barcelona Atracción o Valencia Atracción. Este colectivo, al igual que en otras ciudades, surgió con la voluntad de convertir el turismo local y regional en una actividad económica de primer orden para la ciudad. De hecho, desde Alicante Atracción se potenció tanto el restablecimiento de los trenes-botijo en 1927, la dinamización del carnaval, o la creación de *les Fogueres de Sant Joan* en 1928.²³³

Visto el potencial turístico de Alicante, la Compañía Nacional de Industrias del Turismo encargó un anteproyecto para la construcción de un Gran Hotel Balneario en 1926 que, si bien no llegó a ser construido, sentó las bases de la planificación de un futuro complejo turístico de gran tamaño.²³⁴ La ciudad Prieto, nombre con el que se bautizó a esta ampliación urbanística, fue ideada durante los primeros años de la Segunda República como una ciudad para el ocio a orillas del Mediterráneo y orientada a la atracción de turistas. Este nuevo entramado urbano fue proyectado entre los términos municipales de Alicante y El Campello, en la playa de San Juan.²³⁵

La urbanización de esta zona fue impulsada por el Ministerio de Obras Públicas, con Indalecio Prieto a la cabeza, a partir de 1933, con toda una serie de adelantos y progresos modernos como un gran hotel, balnearios, club de golf y campos de deporte. Por supuesto, para que dicha idea pudiese quedar materializada, se convocó un concurso al que presentaron sus

²³² Sobre estos alojamientos en Alicante durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX recomendamos la lectura de: VALDÉS CHÁPULI, Caridad, 2016.

²³³ Sobre el restablecimiento de los trenes-botijo: “El éxito de una gestión. Los trenes especiales de baños”, *El Luchador*, nº 4712, 7 de julio de 1927, p. 1; “Los trenes «botijos»”, *El Día*, nº 3721, 15 de julio de 1927, p. 2. La asociación también organizó verbenas para despedir a los visitantes: *El Luchador*, nº 4757, 29 de agosto de 1927, p. 1. Acerca de su participación en el carnaval véase: “Carnaval de 1928”, *El Día*, nº3880, 7 de febrero de 1928, p. 1. En cuanto a la organización de las Hogueras de San Juan: ALDEGUER JOVER, Francisco, 1979.

²³⁴ MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 33.

²³⁵ GIMÉNEZ GARCÍA, Efigenio; GINER ÁLVAREZ, Álvaro; VARELA BOTELLA, Santiago, 1985, p. 49-50.

anteproyectos Pedro Muguruza, un equipo de arquitectos catalanes y Gabriel Penalva, siendo este último el único alicantino que atendió a la convocatoria del Ministerio. Finalmente el proyecto ganador fue el de Muguruza, quien se encontraba respaldado por un importante grupo financiero.²³⁶

Este planteó la creación de una nueva ciudad turística dividida en varias zonas interconectadas por un viario. Todos los espacios estuvieron cuidadosamente diseñados contemplando aspectos como los vientos a evitar, las orientaciones para potenciar la visibilidad o el disfrute del sol y el aprovechamiento de algunas zonas con puntos de vista panorámica. Los sectores fueron diseñados con base en su funcionalidad, atendiendo a cuestiones como la necesidad de zonas verdes, la apertura de las playas al entramado urbano, la aparición de paseos, la existencia de fincas preexistentes o la construcción de nuevas viviendas.²³⁷

Estos sectores en los que se planificaron las nuevas viviendas, estuvieron diferenciados en función del poder adquisitivo de quienes las fuesen a ocupar. Así, se plantearon tres tipos de espacio residencial. El primero de ellos fue denominado Gran Turismo, donde abundaban los puntos de vista panorámica, las dotaciones deportivas y el aeródromo. Los dos restantes se ubicaron en el centro del nuevo entramado y a orillas de la playa, siendo equipados con los servicios de uso masivo como las estaciones de ferrocarril, el estadio, el pabellón de exposiciones y los balnearios.²³⁸

El proyecto, paralizado por el estallido de la Guerra Civil y la posterior autarquía, no fue retomado hasta los años sesenta del siglo XX, aunque bajo un nuevo proyecto del arquitecto Guardiola Gaya. No obstante, y aunque esta ciudad turística no fuese construida para Alicante durante la cronología marcada por este estudio, su planificación supone una muestra más acerca de cómo se percibieron la ciudad y sus entornos a finales del siglo XIX y principios de la centuria posterior.

Ahora que conocemos cómo fueron percibidas distintas áreas de Alicante y su entorno podemos concluir que no todas las zonas de la ciudad recibieron la misma atención que el resto por parte de los artistas plásticos. Así, pese a la admiración que suscitó el barrio de Benalúa, sorprende no encontrar ninguna representación plástica del mismo. Por otro lado, el ensanche y la reforma interior no fueron proyectos tan aplaudidos, aunque algunos pintores los

²³⁶ GIMÉNEZ GARCÍA, Efigenio; GINER ÁLVAREZ, Álvaro; VARELA BOTELLA, Santiago, 1985, p. 52.

²³⁷ GIMÉNEZ GARCÍA, Efigenio; GINER ÁLVAREZ, Álvaro; VARELA BOTELLA, Santiago, 1985, p. 55.

²³⁸ GIMÉNEZ GARCÍA, Efigenio; GINER ÁLVAREZ, Álvaro; VARELA BOTELLA, Santiago, 1985, p. 55.

representaron en sus lienzos. En esta línea, algunos sectores de la ciudad que habían quedado al margen de la modernización, también fueron objeto de las vistas de los artistas plásticos que trataron de buscar la esencia de la antigua urbe, como el Raval Roig o el barrio de Santa Cruz.

Sin embargo, por encima de Benalúa, el ensanche y el resto de barrios de Alicante, el puerto se convirtió en el enclave urbano más apreciado por sus habitantes y, como consecuencia, el número de obras en las que se representaron los muelles de la ciudad es sustancialmente mayor al de los paisajes urbanos de cualquier otra localización. De hecho, según se efectuaron las obras de acondicionamiento de la antigua dársena, el modo de ver y representar la zona cambió con el paso del tiempo. Mientras que a finales del siglo XIX primó una visión del mismo como enclave comercial, con la entrada de la centuria siguiente el número de obras y referencias a este enclave como un espacio propicio para el ocio, la cultura y el desenvolvimiento de la vida fue cada vez mayor, llegando a convertirse en el escenario de la vida moderna en la urbe.

Así, Alicante se descubría, a través de las artes, como una ciudad en constante desarrollo y abierta al mar, pero también con enclaves céntricos y periféricos en los que todavía era posible encontrar la esencia de la antigua urbe, aquella anterior al derribo de las murallas y en la que la vida transcurría ajena a la neurosis de la metrópolis, pausada y al ritmo de los pescadores y los trabajadores de la huerta. La localidad se convertía así en un campo artístico sin límites, donde era tan sencillo retratar al marinero en el Raval Roig como el paseo del burgués en el puerto.²³⁹

En esta línea, cabe remarcar lo complicado que resulta establecer unos límites que permitan comprender el arte en Alicante bajo unos parámetros estilísticos o temáticos. Por esta razón, tras estudiar el desarrollo urbano y social de la población, se puede llegar a la conclusión de que las propuestas artísticas que tuvieron presencia en la ciudad fueron tan diversas como la vida que en esta transcurría día a día.

²³⁹ En cuanto a la multiplicidad de puntos de vista sobre una ciudad y las contradicciones y contrastes sociales y urbanos; así como su representación en la pintura de los siglos XIX y XX recomendamos la lectura de PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (com.), 2003, p. 21-33.

2. HAZ Y ENVÉS DEL PROGRESO: LA SOCIEDAD ALICANTINA ENTRE 1894 Y 1936

Ahora que conocemos los cambios que experimentó la ciudad y cómo estos fueron percibidos por los artistas, conviene establecer una aproximación a la vida que en sus calles se desarrollaba, prestando atención a cuestiones como la economía local, la demografía, la política, las cuestiones sociales, los servicios urbanos, los movimientos obreros, las luchas de clases o la educación. Estos fenómenos no pasaron desapercibidos para los artistas, que ofrecieron visiones sobre su entorno social más inmediato.

Mención aparte merecen tanto la prensa como la burguesía por el papel desempeñado al influir de forma directa en la articulación del gusto. En el caso de los diarios, si bien desde Alicante no hubo –o no se conocen- publicaciones especializadas en Bellas Artes, algunos rotativos sí que ofrecieron críticas artísticas que permiten trazar un discurso acerca de la aceptación de las corrientes artísticas que tuvieron vigencia en la población.

En cierto sentido, las opiniones vertidas en estos escritos ilustraban el sentir de las familias pertenecientes a la burguesía local, que compraron obra a los artistas alicantinos para incorporarla a sus colecciones, compartieron con ellos sus espacios de reunión y esparcimiento y les ofrecieron plataformas desde las cuales dar a conocer sus producciones a través de exposiciones de carácter temporal.

No obstante, y aunque algunas publicaciones se han encargado del estudio de la modernización de la ciudad desde distintos ámbitos,²⁴⁰ este trabajo busca la relación directa entre la evolución social de Alicante y las prácticas artísticas que en ella se desarrollaron. Así, el estudio que se ofrece aquí sobre estos temas constituye una aproximación para facilitar la comprensión de determinadas obras de arte producidas en la localidad a finales del siglo XIX y principios de la centuria siguiente.

²⁴⁰ MATEO MARTÍNEZ, Carlos (coord.), 1999; SÁNCHEZ RECIO, Glicerio; MORENO SÁEZ, Francisco (coords.), 1990; MORENO SÁEZ, Francisco (dir.), 1990.

2.1. Crecimiento de la población

El crecimiento urbano de Alicante, desde finales del siglo XIX y hasta el estallido de la Guerra Civil en 1936, estuvo acompañado de un aumento prácticamente ininterrumpido de su población, que pasó de los 50.142 habitantes a principios del novecientos a 73.071 en 1930. Así, y al igual que ocurrió en el resto de España, en Alicante el crecimiento de la esperanza de vida se vio acompañado del descenso de los índices de natalidad y mortandad desde 1905, lo que a su vez conllevó un paulatino envejecimiento de la población.²⁴¹

Por otro lado, pese a la importancia del puerto de la ciudad y el constante intercambio humano que en sus muelles se producía a diario, el fenómeno de la emigración apenas tuvo incidencia en la capital de la provincia, pues la gran mayoría de personas que se trasladaron al norte de África procedían de los pueblos de la huerta y de la vecina Murcia. Además, este tipo de éxodo hacia Argelia fue temporal, lo que permitió que aquellos alicantinos que se habían trasladado al continente vecino pudiesen mantener el contacto y sus vínculos familiares y culturales con su provincia de origen.²⁴²

Los avances sanitarios experimentados en Alicante también facilitaron que la población creciese a un ritmo constante. Así, desde la década de los ochenta del siglo XIX, se publicaron varios tratados médicos que pusieron de manifiesto problemas de salubridad como el alcantarillado, el vertido de aguas residuales al puerto, la adulteración de alimentos, las deficientes condiciones higiénicas en distintos edificios o los problemas en el cementerio y el muladar. En esta línea cabe citar escritos como *Estudios sobre la Topografía Médica de Alicante*, de Evaristo Manero Mollá (1883); *Memoria Higiénica de Alicante* de Esteban Sánchez Santana y José Guardiola Picó (1894); los tres tomos de *Reformas en Alicante para el siglo XX*, de José Guardiola Picó (1895-1909); las Ordenanzas Municipales de 1898; o el Reglamento para la Higiene y la Salubridad de Alicante (1913).²⁴³

Al mismo tiempo que surgieron estos escritos, los servicios sanitarios de la capital, muchos de los cuales habían sido fundados a mediados del ochocientos, comenzaron a

²⁴¹ “Al iniciarse el siglo XX, Alicante tenía una población de 50.142 habitantes, que pasó a ser de 55.300 en 1910, de 63.908 en 1920 y de 73.071 en 1930: hubo, pues, un crecimiento sostenido, con la única excepción del año 1918, cuando se produjo una epidemia de gripe que causó en la ciudad, en apenas unos meses, 342 muertos [...]” MORENO SÁEZ, Francisco, 1990a, p. 601. Las cifras varían según los estudios, pues algunas investigaciones cifran en 74.258 los habitantes de la ciudad en 1930: GOZÁLVEZ PÉREZ, Vicente, 1999, p. 119.

²⁴² MORENO SÁEZ, Francisco, 1990a, p. 602.

²⁴³ PERDIGUERO, Enrique; BERNABÉU, José, 1999, p. 139-143, 150-151.

organizarse de un modo más formal. Así además de los centros ya existentes de las casas de la Beneficencia y el Hospital Provincial, en 1883 se estableció la Casa de Socorro y se aprobó, en 1886, el reglamento para la hospitalidad domiciliaria.²⁴⁴ Respecto al control de plagas y epidemias, se procuró, a partir de 1886, que los trabajadores de los lazaretos y otros servicios de Sanidad Marítima fuesen médicos o farmacéuticos capaces de hablar francés. En 1887 se abrió un Laboratorio Químico Municipal que, en 1911, fue sustituido por el Instituto de Higiene y Laboratorio Municipal. En este último establecimiento se proporcionaron sueros y vacunas, se analizaron productos patológicos y se realizaron análisis químicos de alimentos y bebidas, además de contar con un servicio antirrábico y, desde 1914, con un dispensario antituberculoso y una sección de veterinaria.²⁴⁵

Es conveniente remarcar que estos intereses higienistas tuvieron su impacto no sólo en las dotaciones de la ciudad, sino que también supusieron un impulso para la renovación arquitectónica y urbanística a través de la elaboración de nuevos planes de alcantarillado, tratamiento de aguas residuales, control de animales o limpieza de la vía pública entre otros muchos asuntos recogidos en las ordenanzas municipales de la ciudad.²⁴⁶

2.2. Sanidad, acondicionamiento y proliferación de los nuevos servicios urbanos

Gracias a su desarrollo, desde finales del ochocientos, Alicante gozó de la instalación de servicios, fundamentalmente provenientes de capital extranjero animado por las posibilidades de la especulación en una ciudad en pleno auge. Pese a todo, en algunos casos las quejas acerca del funcionamiento de ciertas facilidades fueron constantes, lo que en ocasiones provocó que surgiesen iniciativas para municipalizar algunas empresas de suministros.²⁴⁷

Respecto a las empresas que abastecieron la capital, cabe mencionar las eléctricas Prytz y Campos, La Eléctrica Alicantina o Fourcade y Provot. Pese a todo, durante la primera década del siglo XX, aunque el alumbrado público contaba con farolas de gas, se agilizaron las gestiones para dotar a ciertas zonas de la urbe de iluminación eléctrica, siendo el paseo de los Mártires el primer lugar que pudo contar con fanales de este tipo en 1912. Respecto a la

²⁴⁴ PERDIGUERO, Enrique; BERNABÉU, José, 1990, p. 1999, 145-147.

²⁴⁵ PERDIGUERO, Enrique; BERNABÉU, José, 1990, p. 1999, 145-147.

²⁴⁶ Ordenanzas municipales de la muy ilustre, siempre fiel y heroica ciudad de Alicante. Alicante: Imp. de la viuda de R. Jordá, 1898, p. 26-84.

²⁴⁷ MORENO SÁEZ, Francisco, 1990a, p. 604-605.

iluminación en el ámbito privado en Alicante, la sustitución del gas por el suministro eléctrico se demoró hasta la década de los veinte.²⁴⁸

La provisión de aguas ya se encontraba solucionada desde finales del siglo XIX gracias a la instalación de fuentes públicas inauguradas con motivo de la puesta en funcionamiento del canal de las aguas de Sax, también conocido como el canal del Cid o de los Belgas, debido a que había sido promovido por la compañía belga *Compagnie General de Conduits d'Eau*. Este hecho fue enormemente celebrado en Alicante, cuyo consistorio organizó fiestas, y por la prensa, que se hizo eco de tal efeméride.²⁴⁹

El transporte urbano también contribuyó al desarrollo de la ciudad desde principios del siglo XIX. En 1883 ya se había presentado un proyecto para el tendido del tranvía en la ciudad alegando su necesidad como elemento dinamizador de la industria y la economía en la ciudad, además de su papel como facilitador del movimiento de la población, tanto dentro de la capital como entre Alicante y los pueblos de su huerta.²⁵⁰ Pese a todo, la llegada definitiva del tranvía a la capital no se produjo hasta 1893, cuando la sociedad de Los Nueve construyó e inauguró el primer recorrido entre Benalúa y el centro de la ciudad, consiguiendo así estructurar y unir un barrio periférico con el resto del núcleo urbano.²⁵¹

Los Nueve estuvieron al frente de la gestión del tranvía alicantino hasta 1913, cuando la compañía belga *Tramways Électriques d'Alicante* comenzó a explotar el negocio del

²⁴⁸ MORENO SÁEZ, Francisco, 1990a, p. 604-605; VIDAL OLIVARES, Javier, 2007, p. 37. Javier Vidal expone las dificultades que tuvieron que sortearse desde mediados del siglo XIX para que Alicante contase con una red de alumbrado de gas y las distintas empresas que se hicieron cargo de esta dotación en: VIDAL OLIVARES, Javier, 2007, p. 37-39.

²⁴⁹ “[...] Para solemnizar tan señalado acontecimiento se organizaron en Alicante brillantes fiestas durante los días 15 al 18 de octubre de 1898, realizadas por el hecho, siempre de importancia en Alicante, de traer la venerada reliquia de la Santa Faz, y a las tres y media de la tarde del día 16 se bendijo el surtidor colocado en el centro de los jardines de la plaza de Isabel II, asistiendo al acto las autoridades eclesiásticas y civiles, que después del mismo se trasladaron a la Colegiata de San Nicolás, donde se cantó un solemne Te-Deum. También la ciudad de Alicante dedicó a este acontecimiento una calle, con el nombre de Aguas de Sax.

Entre los días 13 al 18 de octubre de 1898 la prensa local de Alicante, representada por *El Liberal*, *La Correspondencia Alicantina*, *El Correo*, *La Opinión*, *El Graduador* y *El Noticiero*, dieron amplia información sobre el programa de festejos que el Ayuntamiento de Alicante organizó con motivo de la inauguración oficial de la llegada de las aguas de Sax, editándose incluso un libro con el programa de festejos. [...]” VÁZQUEZ HERNÁNDEZ, Vicente, 1997, p. 406.

²⁵⁰ En el Archivo Municipal de Alicante se conservan las primeras solicitudes para la instalación del tranvía en la ciudad, cursadas por Federico Lucini, que inciden en la necesidad del establecimiento del sistema de transporte, señalando los objetivos del proyecto, así como sus características y ventajas: *Antecedentes del tranvía de Alicante y solicitud de estudio de líneas*. A.M.A. Legajo-1912-25-13/0. Véase también: *Proyecto presentado por Federico Lucini Biderman para establecer un servicio de tranvías*. A.M.A. Legajo-1912-1-1/0. El estudio de este último documento puede consultarse en AGUILAR CIVERA, Inmaculada, 2007, p. 9-10. Véase también: PONCE HERRERO, Gabino, 1999, p. 186.

²⁵¹ AGUILAR CIVERA, Inmaculada, 2007, p. 10; PONCE HERRERO, Gabino, 1999, p. 186.

transporte público en la ciudad, siendo su principal objetivo, sobre todo desde 1916, el de sustituir los transportes de mulas por nuevos coches que circularan por vía eléctrica.²⁵² Sin embargo, este proyecto tardó en llevarse a cabo y, en 1923, la *Société Hispano-Belge de Tramways et Électricité* pasó a hacerse cargo de la electrificación del tranvía en la ciudad.²⁵³

Respecto a las líneas de transporte con otras poblaciones, Alicante contaba con una línea de tren hasta Madrid explotada, desde 1858, por la compañía MZA.²⁵⁴ Por otro lado, y a partir de 1884, la ciudad quedó comunicada también con Murcia mientras que, en los albores de la década de los noventa del siglo XIX, se comenzó a gestionar la construcción de líneas de ferrocarril de vía estrecha hacia Alcoi y Dénia, si bien sólo la segunda quedaría inaugurada en 1915.²⁵⁵

En gran parte, las líneas de ferrocarril y de tranvías en Alicante suplieron el déficit de carreteras provocado por los cambios de titularidad entre el Estado y la Diputación. Esta última institución tuvo que hacerse cargo del mantenimiento y la reparación de los viarios existentes, además de continuar con su plan de construcciones, a partir de 1914. De hecho, en 1910, Alicante todavía tenía 144 kilómetros de carretera dependientes del gobierno central y 139 de titularidad provincial sin construir.²⁵⁶

Al margen del ferrocarril y las carreteras y caminos, el puerto de Alicante se consolidó como principal núcleo de tráfico humano y comercial en la provincia.²⁵⁷ En parte, su afianzamiento como principal motor de intercambio de personas y mercancías vino dado por la ampliación de su área de influencia tras quedar comunicado con Madrid gracias a la inauguración de la línea ferroviaria en 1858. Este hecho hizo necesarias una serie de reformas que buscaron tener un impacto directo no sólo en el acondicionamiento de la dársena, sino también en la riqueza económica y social para su entorno.²⁵⁸

Con tal propósito, en 1900 se nombró Ingeniero Director a José Nicolau, que redactó un informe acerca de las deficiencias y las necesidades del puerto con el fin de mejorar la situación competitiva de los muelles alicantinos y atender a las demandas del comercio. Los principales

²⁵² MARTÍNEZ LÓPEZ, Alberte, 2007, p. 93-97.

²⁵³ MARTÍNEZ LÓPEZ, Alberte, 2007, p. 100-103.

²⁵⁴ Véase: AGUILAR CIVERA, Inmaculada (coord.), 2008.

²⁵⁵ VIDAL OLIVARES, Javier, 1999, p. 105-107.

²⁵⁶ SALIDO JIMÉNEZ, Julio César, 2013, p. 257.

²⁵⁷ PALAZÓN FERRANDO, Salvador, 2013, p. 205-223; MORENO FONSERET, Roque, 2013, p. 229-251.

²⁵⁸ SALIDO JIMÉNEZ, Julio César, 2013, p. 257.

problemas de la dársena eran la falta de muelles verticales en los que los barcos pudiera atracar de costado, la falta de tranquilidad de las aguas, un calado insuficiente para algunos vapores, la necesidad de espacio para el almacenaje de mercancía, una mala conexión ferroviaria para el muelle de Levante, el escaso número de grúas, un varadero de reducido tamaño y la poca salubridad de las aguas, que recibían los vertidos de las alcantarillas de la ciudad.²⁵⁹

Para solucionar tales deficiencias, se trazó un plan de mejoras valorado en 6.800.000 pesetas que contemplaba intervenciones como el dragado para ampliar los calados de la bocana y la parte interior del puerto, obras para mejorar el abrigo y la capacidad de la dársena, actuaciones para mejorar el saneamiento, la ampliación de los muelles, el establecimiento de muros verticales para que los barcos pudiesen atracar de costado, un nuevo sistema de vías férreas, la instalación de grúas mecánicas y mejora de las existentes, la construcción de tinglados y la pavimentación de los muelles.²⁶⁰

Las prolongadas intervenciones de mejora en el puerto de Alicante tuvieron un impacto directo en el tráfico mercantil, sobre todo entre 1895 y 1913, ya fuese este de importación, exportación o de cabotaje, puesto que era más económico y eficiente que el transporte ferroviario o por carretera.²⁶¹ Respecto a las exportaciones, el vino fue el principal producto enviado a Francia debido a la filoxera, que diezmó los viñedos del país vecino, aunque también salieron desde la capital de la provincia destacados cargamentos de almendras, alcaparras, esparto, alpargatas, fruta, cerámica, azafrán y mármol.²⁶²

Las mercancías energéticas, como el carbón y el petróleo, que se destinaban a la industria cerámica, fueron las principales importaciones; si bien la llegada de materiales para la construcción de barricas para el vino, productos químicos, abonos y trigo también fueron recibidos en grandes cantidades.²⁶³

En cuanto al comercio de cabotaje, las exportaciones más importantes fueron el vino, la cerámica, el tabaco, el petróleo refinado, las hortalizas, el esparto y los materiales de construcción. Las importaciones más significativas las constituyeron los cargamentos de

²⁵⁹ SALIDO JIMÉNEZ, Julio César, 2013, p. 258-259.

²⁶⁰ SALIDO JIMÉNEZ, Julio César, 2013, p. 259.

²⁶¹ Respecto a la lenta evolución de las obras del puerto véase: SALIDO JIMÉNEZ, Julio César, 2013, p. 262-263. De forma más detallada: SUBIRÁ JORDANA, Guillermina, 1987 y SUBIRÁ JORDANA, Guillermina, 2013.

²⁶² SALIDO JIMÉNEZ, Julio César, 2013, p. 260; ABAD SALA, Javier et. al.; 1999, p.79-94.

²⁶³ SALIDO JIMÉNEZ, Julio César, 2013, p. 260-261.

toneles vacíos resultantes del comercio del vino, la harina de trigo, el hierro, el acero, los carbones, el azúcar o los tejidos de algodón.²⁶⁴

Gracias a la incesante actividad portuaria, en Alicante se afianzaron familias burguesas que comenzaron a constituir la clase social dominante en la ciudad. En muchos casos, incluso se trató de extranjeros procedentes, en su mayoría, de Francia o Italia como los Leach, Laussat, Visconti, Ravello, Salvetti, Prytz, Lamaignere o Maisonnave. No obstante, también muchos ciudadanos alicantinos vieron en el puerto la posibilidad de enriquecerse y progresar socialmente, como los Campos, Guardiola Forgas o Carreras entre otros.²⁶⁵

Estos, asociados en instituciones lúdicas y culturales, como el Casino y el Real Club de Regatas, pero también en los patronatos de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, el Banco de España, la Cámara de Comercio o el Sindicato de Exportadores de Vino, establecieron lazos políticos con los partidos dinásticos ejerciendo cierto dominio sobre el devenir político de la ciudad.²⁶⁶

2.3. Reconocimiento y gratitud. La política y la sociedad de Alicante

En una sociedad en la que el acceso a la educación estaba limitado únicamente a ciertos estratos sociales, la política también estuvo dominada por las clases altas, agrupadas en los partidos Conservador y Liberal que, ante la ausencia de representación de miembros no burgueses en sus filas, no tuvieron una organización formal del todo definida ni se rigieron por estatutos electorales que definiesen sus organigramas, asentados normalmente en las relaciones establecidas entre sus miembros.²⁶⁷

Esto, a su vez, derivó en un caciquismo que mantuvo a las mismas personas asentadas en el poder gracias, en parte, a la perpetración de delitos tales como la rotura de urnas o la ubicación de los colegios electorales en lugares de difícil acceso para las clases más humildes de la sociedad, como la isla de Tabarca.²⁶⁸ Además, desde el Gobierno Civil se llegaron a

²⁶⁴ SALIDO JIMÉNEZ, Julio César, 2013, p. 261-262.

²⁶⁵ MORENO SÁEZ, Francisco, 1999, p. 199. Sobre el papel desempeñado por alguno de los miembros de esta burguesía en la Cámara de Comercio recomendamos la lectura de VIDAL OLIVARES, Javier, 2013, p. 435-437.

²⁶⁶ MORENO SÁEZ, Francisco, 1999, p. 199. Sobre el papel desempeñado por alguno de los miembros de esta burguesía en la Cámara de Comercio recomendamos la lectura de VIDAL OLIVARES, Javier, 2013, p. 435-437.

²⁶⁷ MORENO SÁEZ, Francisco, 1990b, p. 621. Recomendamos igualmente la lectura de: FORNER MUÑOZ, Salvador, 1999.

²⁶⁸ Acerca del fraude electoral y el caciquismo en la circunscripción de Alicante: FORNER MUÑOZ, Salvador, 1984-1985, p. 281-316.

falsificar las actas, buscando el acuerdo entre ambos partidos políticos, por lo que en muchas ocasiones la prensa llegó a profetizar, casi de forma milagrosa, el resultado de las elecciones.²⁶⁹

Alicante fue, principalmente, una ciudad donde prevaleció el dominio del partido Liberal, siendo personalidades muy influyentes para el desarrollo de la vida política Eleuterio Maisonnave, José Canalejas, José Francos Rodríguez o Rafael Beltrán; todos ellos representantes por Alicante en el parlamento por el partido Liberal. Por otro lado, Alfonso de Rojas y Salvador Canals fueron los políticos más influyentes para los conservadores. Prácticamente la totalidad de los alcaldes del municipio pertenecieron al partido Liberal, si bien en algunas ocasiones se alternaron con representantes conservadores.²⁷⁰

El reconocimiento de Alicante hacia estos políticos fue visible a través de la construcción de monumentos en su memoria. Tal fue el caso del grupo escultórico erigido en el puerto para mostrar la gratitud de la ciudad hacía José Canalejas en 1914, que ya ha sido contemplado anteriormente en este estudio, o la efigie de Eleuterio Maisonnave, fundador de *El Graduador*, alcalde y parlamentarista liberal posibilista (fig. 57).²⁷¹ Esta fue diseñada para la avenida con su mismo nombre en 1895 por Vicente Bañuls sobre un pedestal de José Guardiola Picó, y se convirtió rápidamente en motivo de orgullo para los ciudadanos de Alicante:

“A las puertas de nuestra capital, y como para mostrar al viajero que Alicante cuenta, entre sus más preciados timbres, la gratitud, elévase soberbio monumento en honor al ilustre patricio D. ELEUTERIO MAISONNAVE CUTAYAR. (...)

(...) Artística verja rodea el pedestal que el distinguido arquitecto don José Guardiola Picó, supo hermanar con notable acierto la sencillez y la elegancia: sobre un basamento de granito descansa el segundo cuerpo del pedestal, terminado por un cornisamento que sostienen cuatro columnitas que forman los chaflanes, con capiteles estilo renacimiento y volutas de muy buen gusto; en el frontis y por bajo del escudo se lee la siguiente inscripción: AL ILUSTRE HIJO DE ALICANTE D. ELEUTERIO MAISONNAVE CUTAYAR: 1895.

El conjunto es agradable y de bien calculadas proporciones.”

Obra de empeño y que presentaba no escasas dificultades para su realización, era el modelado de una estatua que personificase, al que aún nos parecía verle entre nosotros animado de vida; pero todas supo vencerlas con soberano empuje, el hoy ya notable escultor alicantino, D. Vicente Bañuls.

Recibió Bañuls el encargo de modelar un boceto de dicha estatua, cuando solo veíamos en él la esperanza de un artista; Bañuls trabajó con empeño; su inspiración y talento vencieron los inconvenientes que se presentaban, y al acabar su obra, todos vieron ya en él una realidad. Muy adelantados llevaba ya los trabajos de su primer boceto que representaba á Maisonnave en arrogante apostura, puesto artísticamente el gabán, y el sombrero de copa en la mano derecha, cuando algunos *inteligentes* hubieron de emitir su parecer, que era, el de encontrar algún atrevimiento en tal postura.

²⁶⁹ MORENO SÁEZ, Francisco, 1990b, p. 622.

²⁷⁰ MORENO SÁEZ, Francisco, 1990b, p. 622-623.

²⁷¹ PANIAGUA, Javier; PIQUERAS, José A., 2003, p. 332-334.

Por recientes fotografías hemos visto, que el boceto premiado, que para la estatua del Marqués de Larios en Málaga, ha presentado Mariano Benlliure, parece copia exacta del primitivo boceto que para la estatua de Maisonnave hizo Bañuls.

La estatua, que mide 2 metros 25 centímetros de altura ha sido fundida en los acreditados talleres Masriera en Barcelona. El parecido resulta exacto, la actitud arrogante y admirable el modelado. En ella ha demostrado Bañuls, que la indumentaria moderna es tan susceptible como la antigua de producir artística silueta para la estatuaria. En suma: una obra escultórica que no se desdeñaría de firmarla cualquiera de nuestros primeros artistas.

Plácemes y felicitaciones recibió por ella su autor y el Gobierno de S.M. premió su relevante mérito otorgándole el título de Caballero de la Real y distinguida Orden de Isabel la Católica. La inauguración oficial se celebró el día 30 de Junio próximo pasado, asistiendo representaciones de todas las corporaciones y fuerzas vivas de Alicante, y pronunciando sentidas y elocuentes oraciones el entonces Alcalde D. José Gadea y Pro (á cuyo entusiasmo se debe mucho y á la actividad con que procuró allanar las dificultades que retardaban la erección de este monumento), el distinguido abogado D. Rafael Beltrán y el conocido periodista y orador D. Rafael Sevilla.

Alicante cuenta hoy con orgullo un monumento, que no solo habla en pro de su cultura artística, si que también patentiza cómo paga las deudas de gratitud contraídas.

Allí acudirá de hoy en adelante el 5 de Mayo, todo un pueblo, á elevar una plegaria, á depositar una flor y á derramar una lágrima en loor á la memoria de aquel, que con hechos, demostró que era su lema: Todo por Alicante y para Alicante.²⁷²

A juzgar por la opinión suscitada por el monumento, Alicante se enorgulleció de sus políticos más importantes, pero también de sus artistas plásticos que, en ocasiones, labraron las efigies de aquellos cargos públicos que obraron con el fin último de lograr grandes progresos para la ciudad. Sólo la dictadura de Primo de Rivera pareció frenar el apoyo popular a los políticos liberales, que en ocasiones llegaron a ser inhabilitados.²⁷³

No obstante, y pese a la instauración del régimen militar, se produjo cierto continuismo respecto a la tendencia política de los años anteriores, puesto que los intentos de formar un partido único resultaron en vano, aunque en ocasiones se confiase la alcaldía de la ciudad a militares como Miguel Salvador, Julio Suárez-Llanos o Miguel de Elizaicín,²⁷⁴ este último muy comprometido con la cultura y las artes plásticas alicantinas desde la fundación, a principios del siglo XX, de la revista *Museo Exposición*, con la que intentó promover la creación de un museo de arte e industrias de la provincia.

Al margen de los dos bloques políticos dominantes, los republicanos desempeñaron también una importante actividad política, aunque más bien por el carisma de alguna de las personalidades que conformaban el partido –Antonio Rico Cabot, José Guardiola Ortiz, Pascual Ors, Emilio Costa o César Oarrichena, entre otros- que por la fortaleza del grupo. Los pocos afiliados con los que contó esta entidad fueron comerciantes, industriales y trabajadores pertenecientes a las profesiones liberales que se desarrollaban en la ciudad, por lo que cabe

²⁷² GUARDIOLA ORTIZ, José. “Monumento á Maisonnave”, *El Ateneo*, nº 9, 30 de abril de 1896, p. 7-8.

²⁷³ MORENO SÁEZ, Francisco, 1990b, p. 623.

²⁷⁴ MORENO SÁEZ, Francisco, 1990b, p. 623.

pensar que un gran número de los artistas estudiados en este trabajo se mostraron afines a la ideología de este partido. Obviamente, durante la dictadura primorriverista, la actividad política de los republicanos cesó por completo, quedando su labor reducida a la promoción cultural desde el Ateneo y a las manifestaciones cívicas cada ocho de marzo entorno al monumento a los Mártires de la Libertad.²⁷⁵

El desaparecido monumento a los Mártires de la Libertad de Alicante constituyó la representación de la lucha liberal progresista durante gran parte del siglo XIX y durante el primer tercio del siglo XX gracias, en parte, a la construcción de un conjunto de madera desmontable a mediados del siglo XIX que, en 1907, sería construido en piedra por Vicente Bañuls. Este, en 1916 y 1926, sufrió reformas y cambios de ubicación hasta su definitiva desaparición tras la Guerra Civil.²⁷⁶

La obra definitiva (fig. 58) sirvió para conmemorar la memoria de Pantaleón Boné y su regimiento en 1844 contra el gobierno liberal moderado de González Bravo tras la regencia de Espartero. Tras caer derrotados, el fusilamiento de Boné y sus compañeros en el Malecón de Alicante se convirtió en un hito de referencia para las movilizaciones republicanas progresistas.²⁷⁷

Este monumento de Bañuls, que en origen se situó en el paseo de los Mártires –actual explanada de España-, consistía en una columna sobre la que se erigió una alegoría de la Libertad, que portaba en sus brazos una guirnalda de flores y una palma, símbolo del martirio.²⁷⁸ Bajo ella, y en la parte alta de la columna, un agradecimiento de Alicante a Boné y su regimiento y su fecha de la ejecución. Más abajo, en la base del conjunto, una figura femenina de menor tamaño sostenía en cada mano dos cartelas con inscripciones ilegibles en las fotografías que hemos podido recuperar. En las últimas ampliaciones, y tras su traslado a la actual plaza del

²⁷⁵ MORENO SÁEZ, Francisco, 1990b, p. 624.

²⁷⁶ Sobre la historia del monumento véase ROSSER LIMIÑANA, Pablo, 1994. En cuanto a la desaparición del mismo, la memoria y el olvido al que ha quedado confinado véase SANTACREU SOLER, José Miguel, 2015. Recomendamos, igualmente, la lectura de fuentes de archivo como *Monumento y terminación del Paseo de los Mártires*. A.M.A. Otros-101-0-2015/0 e *Inauguración del monumento en conmemoración a los Mártires de la Libertad, obra de Bañuls*. A.M.A. Otros-0-0-163/0. Existen también testimonios de prensa que nos permiten aproximarnos a la historia constructiva del conjunto escultórico como *Diario de Alicante*, nº 174, 29 de agosto de 1907, p. 2 o “Llegó la hora”, *El Graduador*, nº 8447, 31 de agosto de 1907, p. 2. Es también aconsejable la lectura de “El monumento a los mártires”, *La unión democrática*, nº 11751, 4 de marzo de 1916, p. 2.

²⁷⁷ Sobre el levantamiento de Pantaleón Boné en Alicante véase: VIRAVENS Y PASTOR, Rafael, 1889. Un estudio más reciente puede consultarse en: SÁNCHEZ RECIO, Glicerio, 1990, p. 507-515.

²⁷⁸ En el monumento anterior al construido por Bañuls la figura femenina portaba una corona de laurel en su mano derecha, símbolo del triunfo, mientras que con la izquierda sostenía un cetro –símbolo de la autoridad- sobre el que aparecía un gorro aludiendo a la costumbre romana de poner un gorro a los esclavos tras concederles la libertad afeitándoles la cabeza. RIPA, Cesare, 1987b, p. 19-20.

Mar, se incorporó un pedestal, con una inscripción más, quizás con motivo del cambio de emplazamiento y conmemoración de la memoria de los fusilados.

Tras el abandono de Miguel Primo de Rivera y de Dámaso Berenguer, el republicanismo creció en Alicante y, a través de la organización de asambleas, comenzó a organizar sus estructuras políticas. Gracias a la debilidad de la Dictablanda, tanto el Partido Republicano Radical Socialista como el Partido Republicano Radical, que se aliaron con el minoritario Partido Republicano Federal, formaron la Plataforma de la Alianza Republicana. Esta organización, a su vez, trazó una alianza con el Partido Socialista que, en 1930, organizó el Congreso de la Federación Socialista en la capital de la provincia. Al socaire de la organización de los partidos republicanos, las movilizaciones sociales y las huelgas a finales de 1930 contribuyeron igualmente a que la conciencia antimonárquica se instalase en la ciudad, llegando incluso a declararse el estado de guerra el 15 de diciembre tras un paro obrero que se prolongó durante cinco días.²⁷⁹

El crecimiento del republicanismo en Alicante quedaría patente también por la construcción de monumentos dedicados a personalidades afines a esta causa política, como del busto dedicado al médico Antonio Rico Cabot (1866-1927) en un parque también a él dedicado en las faldas del monte Tossal. Su busto se erigió en reconocimiento de las reformas para la ciudad que promovió desde el partido republicano y desde su acta de concejal entre 1910 y 1913, de entre las cuales quizás la más importante fue la compra por parte del ayuntamiento y repoblación de las laderas del Tossal en 1911. Por otro lado, también ganó popularidad entre las clases humildes alicantinas por la fundación del Orfeón de Alicante, por su labor filantrópica y su decidido anticlericalismo.

Tal fue el desconsuelo que el fallecimiento de Rico provocó en la sociedad alicantina que, en los diarios de los días siguientes a su deceso, acaecido el 5 de abril de 1927, se vertieron ríos de tinta recordando su figura y la labor que había desarrollado para la ciudad. Quizás el artículo más interesante para esta investigación sea el publicado en el *Diario de Alicante* el 6 de abril, no sólo porque repasó la labor del doctor en su ciudad, sino porque recogió las

²⁷⁹ MARTÍNEZ LEAL, Juan, 1990, p. 641-643.

colaboraciones tanto del escultor Vicente Bañuls como del dibujante Rafael Azuar y del pintor Emilio Varela, que enviaron retratos *post mortem* del finado (figs. 59-61).²⁸⁰

Sin embargo, el mayor reconocimiento a la figura de Antonio Rico Cabot en el que participó algún artista plástico alicantino fue el monumento escultórico que se dedicó a su memoria.²⁸¹ Pese a que fue presentado a la sociedad en el monte Tossal en 1930, las gestiones para su construcción comenzaron a los pocos días del fallecimiento del médico, pues el 7 de abril, ya se propuso que Bañuls –no sabemos si Vicente o Daniel- erigiese un busto junto a los pinos que se habían plantado para repoblar las laderas del promontorio:

“Alicante debe un homenaje de gratitud a la memoria del ilustre doctor. (...) No pensamos en proyectos espectaculares, en nada apoteósico que pudiera oponerse al espíritu recto, sencillo, del doctor. Un busto suyo entre los pinos del Castillo de San Fernando, entre esos pinos humildes que fundamentan su gran obra alicantinista y simbolizan su gran fervor por nuestra ciudad. Bañuls, amigo de siempre del doctor; alicantino también, enamorado de su tierra; ilustre artista maestro, podría encargarse de llevar a realización esta ofrenda de todos. De todos, porque todo alicantino querrá aportar a la noble obra su cooperación fervorosa. En el Colegio de Médicos, en el Ateneo, en el Círculo Mercantil, en la Casa del Pueblo, pudieran abrirse suscripciones populares. Hágase como se crea, pero hágase pronto cuanto antes. La ofrenda leal, unánime y eterna de Alicante al doctor Rico no debe sufrir aplazamiento alguno.”²⁸²

La iniciativa propuesta desde el *Diario de Alicante* no tardó en ponerse en marcha a juzgar por lo expresado pocos días después en el periódico, donde se afirmaba que en sólo dos días se había recibido un número considerable de cartas mostrando su apoyo a la solicitud de crear un monumento dedicado a la memoria de Rico. Además, en este recorte de prensa se reprodujeron las misivas enviadas desde distintas asociaciones y organismos que mostraban sus deseos de adherirse al homenaje, si bien resulta interesante la remitida por Bañuls –de nuevo no sabemos si Vicente o Daniel- aceptando la responsabilidad de esculpir el monumento:

“9 abril de 1927
Señor don Emilio Costa
Estimado amigo Emilio: en tu DIARIO DE ALICANTE de anteayer leí tu propósito de hacer un busto o estatua de nuestro malogrado e inolvidable amigo el doctor Rico. Me parece muy bien la idea y puesto que en tu escrito propones que sea yo por ser alicantino y amigo del doctor, el que realice dicha obra, he de manifestarte que nunca con mayor entusiasmo y devoción habré realizado un trabajo como el de modelar la estatua de este gran alicantino amigo de todos.

²⁸⁰ “Alicante de luto. Ha muerto el doctor Rico”, *El Luchador*, nº 4638, 6 de abril de 1927, p. 1-2; “Un gran alicantino desaparece. Ayer murió el ilustre doctor Antonio Rico Cabot”, *Diario de Alicante*, nº 4850, 6 de abril de 1927, p. 1.

²⁸¹ La documentación relativa acerca de las gestiones para la construcción del monumento se encuentra recogida en *Antecedentes sobre levantar un monumento al doctor Rico*. A.M.A. Legajo-9999-21-38/0.

²⁸² “La ofrenda de Alicante. Por el doctor Rico”, *Diario de Alicante*, nº 4851, 7 de abril de 1927, p. 1.

De modo que ya lo sabes; estoy dispuesto a contribuir a cuanto pueda honrar la memoria del doctor.

Te quiere tu amigo de siempre, *Bañuls*.”²⁸³

La siguiente noticia recabada respecto a la construcción del monumento data de casi un año después, pues el 16 de febrero de 1928 se reuniría la comisión organizadora del homenaje al doctor Rico, de la cual formaba parte Bañuls, con la intención de publicitar la reactivación de la recaudación pública de fondos.²⁸⁴

La primera noticia en la que figura Daniel Bañuls como autor del monumento fue publicada en *El Luchador* el 4 de abril de 1930. En ella se relata cómo el artista había acudido a las laderas del monte Tossal junto al alcalde, Florentino de Elizaicin, y al ingeniero municipal para escoger el emplazamiento más adecuado para el busto. De igual manera se notificó que un día después, 5 de abril de 1930, se colocaría la primera piedra en una parcela del promontorio recayente a la calle Maestro Barbieri.²⁸⁵

Sabemos por otros testimonios de prensa que, para cuando se colocó la primera piedra del monumento en la ladera del Tossal, el monumento ya estaba terminado en el taller de Daniel Bañuls y a la espera de ser instalado en el lugar escogido por el alcalde, el escultor y el ingeniero municipal ese mismo día:

“[...] El monumento está terminado ya en el estudio del escultor Bañuls y va a ser montado en el lugar de emplazamiento inmediatamente con el fin de poderlo inaugurar el día 1 de mayo próximo [...]”²⁸⁶

En la misma línea, *El Luchador* también anunció que Bañuls había concluido el busto del doctor Rico, publicando una fotografía del mismo para celebrar la fidelidad con la que había plasmado los rasgos del mismo. Igualmente, anunciaba la fecha de la inauguración para el primero de mayo:

“[...] El cincel de Daniel Bañuls ha sabido plasmar con feliz acierto los rasgos geniales del doctor Rico en el monumento que habrá de ser inaugurado el 1º de Mayo.”²⁸⁷

²⁸³ “Una iniciativa en marcha. La gratitud de Alicante a la memoria del doctor Rico”, *Diario de Alicante*, nº 4853, 9 de abril de 1927, p. 1. Tres días más tarde, el *Diario de Alicante* volvería a cartas de adhesiones de otros organismos en: “El monumento al doctor Rico. Una iniciativa del DIARIO en vías de realización”, *Diario de Alicante*, nº 4855, 12 de abril de 1927, p. 1.

²⁸⁴ “El homenaje al Doctor Rico”, *Diario de Alicante*, nº 5109, 16 de febrero de 1928, p. 3.

²⁸⁵ “Notas de la Alcaldía”, *El Luchador*, nº 5586, 4 de abril de 1930, p. 1. En *El Día* también se dijo que la fecha prevista para la inauguración del monumento sería el 1 de mayo de 1930: “Al monumento al doctor Rico”, *El Día*, nº 4493, 4 de abril de 1930, p. 2.

²⁸⁶ “In memoriam”, *Diario de Alicante*, nº 5823, 5 de abril de 1930, p. 4.

²⁸⁷ “Horas de meditación. Para completar una necrología del doctor Antonio Rico y Cabot”, *El Luchador*, nº 5587, 5 de abril de 1930.

Sin embargo, la revisión de la prensa de mayo da noticia de la inauguración del monumento no el primer día del mes, sino el cuarto.²⁸⁸ La grata impresión que produjo la obra fue recogida en prensa, pues algunos acérrimos admiradores de los Bañuls dedicaron grandes elogios a la figura pétreo de Rico:

“[...] He visto como emergía de la piedra, hasta verlo plasmado, el semblante del doctor. El arte humano, con modalidades clásicas del padre, ha encarnado en el hijo esta obra admirable.

El avatar del ilustre imaginero, ha sido perfecto, sin reservas en Daniel Bañuls. El busto de Rico modelado por Daniel es una obra que por su acierto, por la naturalidad de sus líneas, por el humanismo del gesto podría firmarla Vicente. La identificación de las ideas del padre y del hijo en esta concepción del arte, ha sido soberana: Y es que para llegar a la perfección en escultura, como en pintura, se ha de prescindir de estilos, de vanguardismos... Los modernismos no caben en este arte supremo. (...)

(...) Esta expresión de Belleza pura no puede concebirse sin las alas del genio; no puede engendrarse sin el humanismo de la forma clásica. Por eso es perfecto el semblante del doctor Rico. El artista no ha hecho otra cosa que concebirlo con la visión de la realidad.

Allí, en aquel lugar de sus amores, en la hondonada del Castillo de San Fernando, remanso donde el espíritu del maestro se rementaba a las regiones etéreas, han enclavado su monumento; en el corazón de la pinada, bajo el palio de aquellos cuatro eucaliptus que él mismo plantaría...

Allí acudirán mañana los alicantinos en peregrinación amorosa, a contemplar la imagen de su ídolo, de su inolvidable doctor. Allí, en años venideros, iremos todos los que le conocimos, todos los que nos honrábamos con su amistad, los que alimentábamos nuestro espíritu con sus enseñanzas, con sus bondades, con la elación de su piedad, de su valor, de su magnanimidad, de su verdad, verdadera fuerza –dice Pitágoras- donde radica la ley de Dios. Fuera de esto, todo es inseguridad y miseria...”²⁸⁹

A juzgar por las palabras de este último artículo, algunos ciudadanos de Alicante acudieron al monumento el día de su inauguración como reconocimiento al doctor Rico. En este sentido, cabe valorar como una escultura pública y su entorno más inmediato podían convertirse en un enclave urbano en torno al cual se celebrasen actos y conmemoraciones. De hecho, la acción de peregrinar alrededor de este tipo de obras de arte se convirtió en una costumbre, según se deduce de artículos posteriores que hablan de homenajes en los parques y plazas en los que estos fueron erigidos.²⁹⁰

El monumento representa a Antonio Rico Cabot de medio cuerpo, con las manos entrelazadas. No obstante, toda la atención recae sobre el rostro del doctor, pues en el cuerpo apenas se incluyeron detalles. Su efigie se alza sobre un pedestal de varios volúmenes superpuestos que incorporan motivos geométricos decorativos y la inscripción “La veneración

²⁸⁸ “La admiración y gratitud de un pueblo. Ayer fue inaugurado el monumento al doctor Rico”, *El Luchador*, nº 6011, 5 de mayo de 1930, p. 1.

²⁸⁹ BELTRÁN, Claudio. “Glosas a un monumento”, *Diario de Alicante*, nº 5845, 3 de mayo de 1930, p. 1.

²⁹⁰ “En el VI aniversario de la muerte del doctor Rico. El pueblo acudió a depositar flores el pie del monumento que en el Parque Rico, erigió la gratitud popular al ejemplar alicantino”, *El Luchador*, nº 6864, 6 de abril de 1933, p. 1.

y gratitud de Alicante dedican esta ofrenda al Dr. Rico. Abril 1930". A ambos lados del pedestal se construyeron dos bancos decorados que, en la parte más próxima al retrato del galeno, se decoraron con una estrella de ocho puntas (fig. 62).

No cabe duda de que en Alicante fue, durante el primer tercio del siglo XX, un importante foco republicano que, ya fuese a través de manifestaciones cívicas u homenajes a personalidades afines a estas ideologías, dio muestras de su sentir político. Así, el ocho de marzo de 1931, la tradicional procesión cívica de los republicanos hacia el monumento a los mártires de la libertad reunió a miles de ciudadanos, quedando patente la inclinación antimonárquica de gran parte de la población que, finalmente, vio satisfechos sus anhelos de cambio político tras las elecciones del doce de abril, en las que más del ochenta por ciento de los votos fueron recibidos por la coalición republicana y socialista, lo cual permitió a las izquierdas ocupar 29 de las 39 concejalías en Alicante.²⁹¹

La conflictividad laboral, traducida en huelgas a principios de 1932 y en mayo de 1933 debilitó, a modo de reflejo de lo que ocurrió a nivel nacional, al bloque de izquierdas. Así en las nuevas elecciones, los partidos progresistas concurren por separado, mientras que la derecha se presentó agrupada en Alicante bajo el epígrafe de Bloque Agrario Antimarxista. Aun así, en la primera vuelta de las elecciones del 33, la coalición conservadora fue la fuerza menos votada en la capital de la provincia, pero tuvo la oportunidad de lograr el triunfo en la segunda vuelta puesto que ninguno de los partidos republicanos consiguió el 40% de los votos mínimos necesarios para obtener escaños. Ante esta situación, la C.E.D.A se alió con los radicales en la circunscripción provincial, mientras que los partidos republicanos decidieron no presentarse recomendando el voto al Partido Socialista, que se había obstinado en no formar coalición, para así no debilitar el voto de las izquierdas.²⁹²

La voluntad republicana triunfó de nuevo en la ciudad a diferencia de lo ocurrido a nivel estatal, pues mientras que los cedistas y radicales obtuvieron únicamente el 24'75% de los votos, el Partido Socialista llegó a alcanzar el 69'62% de los mismos. Pese a todo, y aunque Alicante se había manifestado de nuevo como una ciudad de izquierdas, el viraje del gobierno central hacia la derecha tuvo también su impacto en la capital de la provincia.²⁹³

²⁹¹ MARTÍNEZ LEAL, Juan, 1990, p. 655.

²⁹² MARTÍNEZ LEAL, Juan, 1990, p. 655.

²⁹³ MARTÍNEZ LEAL, Juan, 1990, p. 656.

Aunque a nivel estatal, entre 1934 y 1936, el gobierno estuviese en manos de Lerroux gracias al apoyo de la C.E.D.A., frente al gobierno municipal de Alicante se situó Lorenzo Carbonell, del Partido Republicano Radical Socialista. Este fue apartado de sus funciones tras la huelga general de 1934, si bien fue repuesto tras las elecciones nacionales de 1936 con la victoria del Frente Popular.²⁹⁴

Sin embargo, la creciente conflictividad y polarización social tras estos comicios, la ejecución de José Antonio Primo de Rivera en noviembre de 1936 y el golpe militar de julio por parte del general Francisco Franco, truncaron las aspiraciones liberales de una ciudad que, durante gran parte del siglo XX se había mostrado abiertamente republicana y comprometida con la cultura y la democracia.

2.4. Las reivindicaciones de los olvidados. El movimiento obrero en la capital de la provincia

En una ciudad como Alicante, con tan escasa representación política de las clases subalternas, se podría llegar a pensar que el proletariado se encontró sin representación frente al resto de estamentos sociales. No obstante, y más allá del poder fáctico que los trabajadores fuesen capaces de ejercer en los órganos gubernamentales de la localidad, lo cierto es que la polarización social y los beneficios de los que únicamente gozó la burguesía, acucieron el surgimiento del movimiento obrero en la capital.²⁹⁵

Durante todo el siglo XIX, y sobre todo a lo largo del último cuarto de la centuria, en el aumento del número de jornaleros y la proletarización del trabajo acrecentaron las diferencias sociales en Alicante. De hecho, el trabajo por jornal en la capital de la provincia no sólo se redujo a la actividad agraria, sino que también fue algo habitual en sectores como el ferrocarril, las actividades portuarias y pesqueras, los almacenes comerciales, la construcción o la limpieza y el acondicionamiento de las calles. Del mismo modo, la incorporación de la mujer al mundo laboral en la ciudad, se intensificó a finales de la centuria, siendo necesario el desempeño de cualquier trabajo como complemento a la precaria situación económica de las familias más desfavorecidas de la población. Así, las mujeres desempeñaron sus tareas fundamentalmente en el esparto, el trabajo doméstico y la fábrica de tabacos.²⁹⁶

²⁹⁴ MARTÍNEZ LEAL, Juan, 1990, p. 657.

²⁹⁵ GUTIÉRREZ LLORET, Rosa Ana, 1990a, p. 557-558.

²⁹⁶ GUTIÉRREZ LLORET, Rosa Ana, 1990a, p. 557-558.

Aparte de la dureza de los trabajos, los obreros alicantinos tuvieron que sobrellevar las injusticias de percibir salarios insuficientes, de jornadas laborales abusivas de más de diez horas o de falta de higiene y seguridad en sus puestos de trabajo.²⁹⁷ Por esta razón, en los albores del siglo XX se propuso en los plenos del Ayuntamiento el establecimiento del turno de ocho horas a razón de un salario mínimo de dos pesetas y cincuenta céntimos, aunque únicamente en el caso de los obreros que contratase el consistorio. Aun así, la Diputación invalidó el acuerdo a petición de algunos concejales que manifestaron la falta de potestad del cabildo municipal para poner trabas a la libertad de trabajo y al derecho individual para contratar.²⁹⁸

También la dieta del trabajador fue insuficiente, pues estaba compuesta por productos de segunda calidad. Además, la vida de las familias se desarrollaba en viviendas difícilmente habitables por su poca salubridad y en barrios donde la limpieza de las calles dejaba mucho que desear, siendo la miseria algo habitual en los distritos en los que habitó el proletariado.²⁹⁹

Ante la complicada situación vivida por los trabajadores alicantinos, el movimiento obrero comenzó a gestarse durante las dos últimas décadas del siglo XIX. Si bien su desarrollo se produjo de forma lenta, fue progresivo y sus planteamientos fueron surgiendo de forma paralela a la toma de conciencia de las difíciles condiciones sufridas, día a día, por las familias más desfavorecidas de la ciudad.³⁰⁰

Algunos autores señalan que la escasa industrialización de la ciudad, en comparación con otras poblaciones como Alcoi, ralentizó la ebullición del socialismo, si bien las primeras sociedades obreras aparecieron alrededor de 1881. Estas agrupaciones, de carácter mutualista y cooperativo, tuvieron un carácter gremial debido a la persistencia del sector artesanal. Así, surgieron distintas asociaciones como la Asociación de Panaderos, la Sociedad de Obreros de Alicante o la Asociación del Arte de Imprimir. Al margen de estas se crearon distintos ateneos populares que, si bien únicamente cumplieron funciones culturales y de instrucción popular, contribuyeron a crear un sentimiento de pertenencia a la clase obrera y su lucha. En este grupo de instituciones cabe citar La Fraternal u otras de carácter religioso como el Círculo Católico de Obreros.³⁰¹ Sin embargo, estas organizaciones que, en realidad, estuvieron auspiciadas por

²⁹⁷ MORENO SÁEZ, Francisco, 1999, p. 203-208.

²⁹⁸ GUTIÉRREZ LLORET, Rosa Ana, 1990a, p. 558.

²⁹⁹ GUTIÉRREZ LLORET, Rosa Ana, 1990a, p. 558.

³⁰⁰ GUTIÉRREZ LLORET, Rosa Ana, 1990a, p. 558.

³⁰¹ GUTIÉRREZ LLORET, Rosa Ana, 1990a, p. 560.

los propios empresarios, deben ser entendidas como iniciativas para evitar, a través del catolicismo, la vinculación de los obreros con corrientes anarquistas y socialistas.³⁰²

Al margen de la fundación de los Círculos Obreros, se produjo un extraordinario incremento del asociacionismo a través de organizaciones que, sin definir del todo su ideología, trataron de incrementar sus salarios, subsistir a la carestía o mejorar sus condiciones laborales a través de la resistencia al capital o el socorro mutuo. Estas agrupaciones, que deben ser entendidas como el germen de los sindicatos, y de entre las cuales la más importante fue el Centro Obrero, reunieron en su seno a trabajadores de distintos sectores.³⁰³

Con el paso del tiempo incluso se consiguió establecer, aunque de forma tímida, una legislación social amparada por la acción reivindicativa de las distintas agrupaciones obreras que solicitaron constantemente la mejora de sus condiciones laborales ya fuese a través de la convocatoria de huelgas o manifestaciones o motines populares contra la subida de impuestos municipales o la falta de recursos para las clases menos favorecidas de la sociedad.³⁰⁴ De hecho, el aumento de las tarifas municipales en Alicante provocó incidentes que, en 1907, saldaron con dos muertos, dos heridos graves y numerosas personas con lesiones leves. Igualmente, se produjeron tardíos brotes de ludismo, como los acaecidos en 1908, cuando las operarias de la fábrica de tabacos incendiaron unas máquinas que los empresarios al cargo de la factoría pretendían instalar en la planta de trabajo.³⁰⁵

La lucha de clases y la tensión social debida a la opresión ejercida sobre los trabajadores se trasladó, en ocasiones, al terreno ideológico, siendo habituales los enfrentamientos entre sectores clericales y anticlericales de la sociedad. De hecho, en la ciudad existió un grupo bastante numeroso de ciudadanos que buscaron otorgar un carácter laico a la sociedad enfrentándose a la Iglesia y los colectivos más conservadores de la ciudad.³⁰⁶ Estos enfrentamientos se intensificaron a partir de mayo de 1931, cuando los rumores de una supuesta conjura del clericalismo contra la República desembocaron en asaltos a edificios religiosos en toda España y, por supuesto, en la capital de la provincia.³⁰⁷

³⁰² MORENO SÁEZ, Francisco, 1999, p. 208-210.

³⁰³ MORENO SÁEZ, Francisco, 1999, p. 210-218.

³⁰⁴ MORENO SÁEZ, Francisco, 1990b, p. 625.

³⁰⁵ MORENO SÁEZ, Francisco, 1999, p. 222.

³⁰⁶ MORENO SÁEZ, Francisco, 1990b, p. 625-626. Véase también MARTÍNEZ LEAL, Juan, 1990, p. 650-651.

³⁰⁷ MARTÍNEZ LEAL, Juan, 1990, p. 651.

El trabajador se mostró, por lo general, contrario a las actitudes y la mentalidad burguesas, posicionándose en contra de los vicios que caracterizaban, según los obreros, a las familias acomodadas de la sociedad alicantina. Así, las críticas se dirigieron, fundamentalmente, hacia la costumbre de beber, el juego, la tauromaquia y las fiestas populares; siendo la más criticada el Carnaval, considerada como una prueba de la decadencia de las clases superiores capaz de embrutecer el carácter de los trabajadores.³⁰⁸

Frente a estas inmoralidades, algunos colectivos trataron de definir el modelo de comportamiento por el que se debían regir las personas de su clase, definiendo ciertos rasgos como la austeridad, el interés por la cultura y la ciencia, el rechazo a la influencia clerical, el amor por la naturaleza o la racionalización de la procreación. El obrero modelo, además, evitaba la bebida y el juego, no asistía a la iglesia y repartía su tiempo libre entre su familia y las asociaciones donde realizar alguna actividad cultural.³⁰⁹

Con tales ideas se buscaba evitar la marginación social y la mendicidad que, desde las clases dominantes, también se había tratado de combatir a través de medidas de diversa índole que iban desde la represión hasta la creación de lugares de acogida donde repartir ropa y comida en determinadas fechas señaladas. Se trataba, en definitiva, de evitar la proliferación de delincuentes en lugares públicos como cafés, tabernas y lupanares ante la inoperancia de una policía escasa y mal preparada.³¹⁰

La clase obrera también se alzó para protestar contra el golpe de estado de Sanjurjo, llegando a protagonizar escenas de tensión frente a las sedes de los diarios conservadores. No obstante, las manifestaciones no sólo se produjeron contra la movilización de la derecha estatal, sino que las expectativas creadas para la clase trabajadora y posteriormente incumplidas durante el bienio de izquierdas tensaron la situación en el campo por la explotación laboral y desataron temporadas de conflictividad en la ciudad debido al paro creciente.³¹¹

Con la llegada al poder central de Lerroux y las derechas de la C.E.D.A., en 1934 la izquierda alicantina se manifestó contra el fascismo, si bien esta movilización fue prohibida y reprimida por el gobernador civil. No obstante, durante ese año las movilizaciones progresistas no cesaron y se llegaron a fundar el Frente contra la Guerra y el Fascismo o la Alianza Obrera de Alicante, organismos que se opusieron a la burguesía y demandaron la unión de la clase

³⁰⁸ LA PARRA LÓPEZ, Emilio; MORENO SÁEZ, Francisco, 1999, p. 254-255.

³⁰⁹ LA PARRA LÓPEZ, Emilio; MORENO SÁEZ, Francisco, 1999, p. 254-256.

³¹⁰ FERRATER, Carlos, 1999, p. 353-354.

³¹¹ MARTÍNEZ LEAL, Juan, 1990, p. 650-652.

trabajadora. Debido a la organización de la izquierda, el gobernador civil actuó con celeridad ante la huelga general de octubre del 34 –debida a la entrada de cuatro cedistas en el gobierno de Lerroux- y detuvo al alcalde progresista Lorenzo Carbonell. A finales del mismo mes, el gobierno municipal fue depuesto por desobediencia al gobierno estatal, desembocando este hecho en una radicalización de los partidos de izquierda, si bien también en 1935 apareció el primer centro falangista en la ciudad.³¹²

La reposición de Carbonell en la alcaldía de la ciudad no detuvo una creciente oleada de conflictividad política, pese a que en las elecciones de febrero de 1936 la victoria del Frente Popular en Alicante fue incontestable con un 80'72% de los votos, hecho que derivó en una euforia descontrolada de algunos grupos de la izquierda que atacaron las sedes de los partidos conservadores y algunos templos religiosos, por lo que la tensión en la urbe fue creciendo a lo largo del año hasta la sublevación militar de julio y el ajusticiamiento de José Antonio Primo de Rivera en noviembre.³¹³

2.5. Anhelos de culturización. La promoción de grupos escolares

Ante esta situación de la clase obrera, y pese a experimentar un desarrollo tanto urbano como cultural y artístico, Alicante fue, durante las dos primeras décadas del siglo XX, una ciudad con un elevado índice de analfabetismo si consideramos que, en 1920, el 43% de su población no sabía ni leer ni escribir. De hecho, en 1925 existían veinte centros educativos públicos, pero sólo en el centro urbano, quedando muchas barriadas desasistidas escolarmente. La cultura sí que era accesible, sin embargo, a través de la educación privada, ofrecida por órdenes religiosas como Maristas, Jesuitas, Salesianos, Teresianas o Franciscanos.³¹⁴

Al margen de estas comunidades, también existieron centros dirigidos por maestros laicos como la Escuela Modelo, la escuela *La Caridad* de la Sociedad de Estudios Psicológicos, el Colegio *La Educación* o el Colegio Francés. Respecto a la enseñanza superior existieron en Alicante varios centros como la Escuela Especial de Náutica, la Escuela del Trabajo, la Escuela

³¹² MARTÍNEZ LEAL, Juan, 1990, p. 656-657.

³¹³ MARTÍNEZ LEAL; Juan, 1990, p. 658-660. Para mayor información acerca de la conflictividad social y el movimiento obrero en Alicante entre 1923 y 1936 recomendamos la lectura de: FORNER MUÑOZ, Salvador, 1982.

³¹⁴ MORENO SÁEZ, Francisco, 1990a, p. 610-611. PONCE HERRERO, Gabino, 1999, p. 191-193. Si se desea profundizar en el estudio del panorama educativo alicantino entre 1875 y 1936 recomendamos la lectura de: MORENO SECO, Mónica, 2009.

Normal de Maestros, la Escuela Normal de Maestras, la Escuela de Comercio o el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza.³¹⁵

La situación hacia 1930 tampoco era del todo halagüeña. Más del 38% de la población era analfabeta, cifra que en el caso de las mujeres se situaba por encima del 43%. De igual forma, la distribución de maestros por niños en edad escolar para la educación pública era preocupante, hecho que derivó en que casi el 60% de la población infantil no estuviese escolarizada. Por esta razón el consistorio planificó la construcción de veinticinco grupos escolares, veintitrés de los cuales ya estaban concluidos a finales de 1932.³¹⁶

El elevado índice de analfabetismo de Alicante nos hace cuestionar hasta qué punto el ambiente cultural que se gestó en la ciudad desde finales del siglo XIX y durante todo el primer tercio de la centuria siguiente tuvo incidencia en todos los estratos sociales o si, por el contrario, las exposiciones, el contacto con las obras de arte y la práctica de la pintura, escultura o cualquier otra disciplina estuvieron reservadas únicamente a ciertos sectores de la población.

Esta situación hace necesario insistir en la complejidad de abordar un estudio tan amplio como el que presentamos en esta investigación, tratando con cautela el impacto que pudiese tener la producción artística de un pintor, un escultor o un arquitecto determinado y valorando si el reconocimiento por estos alcanzado fue profesado por la sociedad en conjunto o únicamente por aquellos que tuvieron acceso a la cultura gracias a la educación recibida durante sus años de formación escolar.

2.6. La prensa y las Bellas Artes en Alicante

Desde el último cuarto del siglo XIX, la prensa experimentó un notable crecimiento en Alicante, pues fueron numerosos los diarios que se publicaron –en torno a quince dependiendo del año–, aunque de tirada escasa. Debido al elevado número de cabeceras impresas en la ciudad, la población tuvo la oportunidad de elegir periódico dentro de un amplio abanico de propuestas ideológicas, si bien el número de publicaciones republicanas y liberales fue más elevado que las de tintes conservadores.³¹⁷

³¹⁵ MORENO SÁEZ, Francisco, 1990a, p. 610-611. Véase también: MORENO SECO, Mónica, 2009.

³¹⁶ MARTÍNEZ LEAL; Juan, 1990, p. 649-650.

³¹⁷ Un breve estudio de la evolución de la prensa alicantina entre liberalismo y la transición democrática puede consultarse en: MORENO SÁEZ, Francisco, 2004.

Así, en la ciudad se pudieron leer diarios de tinte liberal como *El Día*, pero también conservadores como *El Correo* o *El Tiempo*, católicos como *La Voz de Levante*, republicanos como *El Luchador* o de ideología menos evidente y de carácter más informativo como *Diario de Alicante*, *La Correspondencia de Alicante* o *El Periódico para todos*. Al margen de estos diarios, cabe mencionar publicaciones de menor tirada y de carácter no tan informativo, sino más bien satírico como *El Tío Cuc* o *Alicante Gráfico*.³¹⁸

Si bien ninguno de los más de veinte títulos que se han consultado en este estudio fue de naturaleza artística, muchos de los diarios que se publicaron en Alicante dieron noticia de las actividades relacionadas con las Bellas Artes que tenían lugar en la ciudad, ya fuese la inauguración de una exposición en las instituciones culturales de la urbe o cualquier otro dato de interés respecto a la carrera de alguno de los artistas que trabajaron en la población. De entre todos los diarios consultados, aquellos con mayor presencia de noticias acerca de las Bellas Artes son los siguientes:

El primer número de *El Graduador* se publicó en 1875 y siguió editándose hasta 1922 de forma diaria salvo algunos parones debidos a la censura institucional. Su director fue Antonio Galdó, si bien durante el mes de marzo de 1883 fue Francisco Díaz quien estuvo al frente de la redacción. Su tendencia política fue moderadamente republicana, llegando a polemizar con diarios dinásticos como *El Eco de la Provincia*. A diferencia de lo ocurrido en otros diarios de tendencia liberal y republicana como *El Luchador* o *El Día*, la presencia de escritos acerca de arte en *El Graduador* fue bastante limitada. Es cierto que ofreció un elevado número de noticias acerca de la Escuela de Artes y Oficios que han contribuido al conocimiento de esta institución, hasta la fecha obviada por otros estudios, pero las crónicas sobre pintura o escultura fueron muy reducidas en número y, en la totalidad de los casos, anónimas o firmadas con seudónimos.³¹⁹

La Correspondencia de Alicante comenzó a distribuirse por la ciudad en 1877 de forma diaria y, aunque se dejó de publicar en 1912, tuvo una segunda época a partir de 1918.³²⁰ Estuvo dirigido por Rafael Campos y Vasallo y, posteriormente, por Antonio Galdó Chápuli. No tuvo tendencia política marcada, pero en alguna noticia dio muestra de cierto conservadurismo.

³¹⁸ MORENO SÁEZ, Francisco, 2004, p. 229.

³¹⁹ MORENO SÁEZ, Francisco (ed.), 1995a, p. 235-248.

³²⁰ Pese a que se indique que muchos de los periódicos alicantinos se distribuyeron todos los días de la semana, la gran mayoría no sacó a la venta sus números ningún lunes, siendo esta una costumbre bastante habitual hasta los años ochenta y noventa del siglo XX.

Dentro de esta investigación ha servido, en gran medida, para historiar el surgimiento del Círculo de Bellas Artes, si bien también Rafael Altamira dejó entrever en sus páginas su posicionamiento respecto al comercio de chinerías y arte japonés en Alicante.³²¹

El diario de tendencia conservadora *La Provincia* apareció en Alicante en 1878 y se publicó diariamente hasta al menos 1918.³²² Sus directores fueron Máximo Herreros, entre 1878 y 1881, y Juan Serrano Patrocinio desde 1918. Las noticias relativas a la pintura y la escultura en él localizadas han permitido reconstruir la historia del Círculo de Bellas Artes y las exposiciones celebradas en sus salones, cuyas crónicas fueron firmadas por Crespo-Lozano.

El Liberal se distribuyó en Alicante entre 1886 y 1900 de forma diaria. Su inclinación ideológica fue monárquica y constitucional y estuvo dirigido por Ventura Arnáez Pérez (1886), Alberto Ganga Bru (1887), Luis de Loma (1887), Francisco Figueras Bushell (1897) y Francisco Guardiola Ortiz (1898). Los artículos de mayor interés para este estudio se refieren a la actividad expositiva del Casino en los albores del siglo XX, así como a la decoración de algunas de sus estancias.³²³

El diario católico *El Alicantino* se publicó entre 1888 y 1895, cuando fue sustituido por *El Nuevo Alicantino*, que se mantuvo en impresión hasta 1898. Este último se transformó en *El Semanario Católico* hasta 1902.³²⁴ Se distribuyó todos los días de la semana. Su tendencia fue claramente conservadora y tradicionalista, y estuvo dirigido por Vicente Calatayud y Emilio Senante (hasta 1890), Benedicto Mollá (hasta 1895) y Cristóbal Falcón. *El Alicantino* efectuó el seguimiento de la Exposición Provincial de Bellas Artes de 1894, estableciendo una relación tanto de algunos expositores como de los premiados. Por otro lado, el *Nuevo Alicantino* ofreció bastantes noticias acerca de la Escuela de Artes y Oficios, así como sobre las exposiciones llevadas a cabo por los alumnos de la misma. En cuanto a *El Semanario Católico*, son pocas las

³²¹ MORENO SÁEZ, Francisco (ed.), 1995a, p. 174-178.

³²² Sobre este tema existen ciertos interrogantes. Se ha conseguido constatar la publicación de *La Provincia. Diario Liberal* entre los años 1878 y 1881. Más tarde, en 1918 se han recuperado varios números de *La Provincia. Diario Político de la mañana*. Entre 1881 y 1918 no se tienen noticias de la existencia de ningún periódico alicantino publicado bajo un título similar, por lo que suponemos que la edición de este diario cesó a finales del siglo XIX y pudo ser retomada en los albores de la segunda década del siglo XX. Acerca del diario publicado entre 1878 y 1881 véase: MORENO SÁEZ, Francisco (ed.), 1995a, p. 352-357.

³²³ MORENO SÁEZ, Francisco (ed.), 1995a, p. 266-284.

³²⁴ *El Semanario Católico* ya había existido entre 1870 y 1887. En este año es sustituido por *El Alicantino*, pero vuelve a surgir en 1902 tras la desaparición de *El Nuevo Alicantino*. MORENO SÁEZ, Francisco (ed.), 1995a, p. 387-390.

noticias localizadas relativas a la creación plástica en la ciudad, si bien notificó algunas de las actividades llevadas a cabo en el Círculo de Bellas Artes.³²⁵

El primer número de *La Unión Democrática* apareció en Alicante en 1897 y se publicó diariamente hasta 1920. Dirigido por Rafael Sevilla Linares, su tendencia fue republicana y progresista, llegando a polemizar abiertamente con otros diarios dinásticos. Al no ser un periódico dedicado íntegramente a las Bellas Artes, es complicado encontrar artículos acerca de exposiciones, pintura, escultura o arquitectura, si bien ha resultado de gran utilidad a la hora de establecer una aproximación a la historia constructiva del monumento a Canalejas, de Vicente Bañuls.³²⁶

La Correspondencia Alicantina se publicó diariamente –con edición de mañana y de tarde–, aproximadamente, entre 1892 y 1904, si bien durante abril de 1917 volvió a publicarse de forma puntual. Se trató de un diario considerado como apolítico, si bien en 1898 sus duras críticas al gobierno por la pérdida de las colonias provocaron que sufriese una dura censura. Estuvo a cargo de Tomás Muñoz Coloma y José de Ugarte y su importancia dentro de esta investigación radica en las noticias que aporta acerca de la gestación Círculo de Bellas Artes durante los primeros años del siglo XX.³²⁷

Poco se conoce de *La Lealtad*, que empezó a publicarse en 1892 hasta, al menos, 1916, aunque no sabemos si con continuidad o interrumpidamente. Se trató de un diario conservador dirigido durante un largo tiempo por José Juan Plaza. No prestó especial atención a la promoción de las Bellas Artes en la ciudad, pues sólo se ha localizado un artículo sobre Lorenzo Aguirre entre todos los números comprendidos en la cronología marcada por esta investigación.³²⁸

El Íbero, que se publicó quincenalmente entre 1898 y 1903 a cargo de Francisco Figueras Pacheco, se presentó a sus lectores como una revista sin tendencia política definida y orientada, fundamentalmente, a la difusión científica y literaria. La presencia en sus páginas de noticias sobre artistas plásticos no fue tan frecuente como en otros diarios, si bien contuvo anuncios de talleres de artes aplicadas a la arquitectura que nos permiten reconstruir el trabajo

³²⁵ Sobre *El Alicantino* véase MORENO SÁEZ, Francisco (ed.), 1995a, p. 74-80. En cuanto a *El Nuevo Alicantino*: MORENO SÁEZ, Francisco (ed.), 1995a, p. 320-325. Por último, respecto a *El Semanario Católico*: MORENO SÁEZ, Francisco (ed.), 1995a, p. 387-392.

³²⁶ MORENO SÁEZ, Francisco (ed.), 1995a, p. 407-418.

³²⁷ MORENO SÁEZ, Francisco (ed.), 1995a, p. 168-174.

³²⁸ MORENO SÁEZ, Francisco (ed.), 1995a, p. 266.

de artistas y artesanos poco conocidos pero capitales en la evolución de los lenguajes constructivos en la capital de la provincia.³²⁹

Entre 1900 y 1910 se publicó de forma quincenal *Museo Exposición*, una revista que, pese a ser creada para promover la creación de un Museo Provincial permanente de arte e industrias alicantinas, acabó teniendo carácter misceláneo pues en sus páginas se unieron artículos sobre Bellas Artes, industria, esperanto, tácticas militares o sobre las labores de la Cruz Roja en Alicante. Su director fue Miguel de Elizaicín y la importancia de esta publicación dentro de nuestro estudio radica en su papel promotor de la Exposición Provincial de 1903 que, si bien no tuvo el esperado carácter permanente, contribuyó a la difusión de la pintura y la escultura en la ciudad.³³⁰

El *Diario de Alicante* se distribuyó por la ciudad desde 1907 hasta 1935. Estuvo dirigido por Emilio Costa y se definió como un periódico crítico con los partidos dinásticos, ya fuesen estos liberales o conservadores, llegando a recibir con esperanza la dictadura de Primo de Rivera, si bien la definió como una fórmula no del todo adecuada pero necesaria para modernizar el país. En cierta forma, en alguno de sus artículos se percibía una orientación representativa de la burguesía con un tono reformista respecto a las clases populares. Dio noticia de las exposiciones del Ateneo y de otros temas de interés, como los proyectos de creación del Museo Provincial, cuyas noticias redactó Juan de Rojas. Al margen de este colaborador, son destacables las aportaciones de Eduardo Irles, quien siguió con gran interés a Emilio Varela cada vez que expuso en el Ateneo.³³¹

Todas las tardes entre 1912 y 1925 se publicó *El Periódico para Todos* bajo la dirección de José García García. Polemizó constantemente con *El Luchador*, pues su tendencia política fue abiertamente conservadora y antirrepublicana. Siguió con bastante interés el nacimiento del Círculo de Bellas Artes, pero no se han localizado crónicas de las exposiciones de pintura o escultura que se celebraban en la ciudad, ni ningún artículo dedicado a la figura de alguno de los creadores alicantinos de la época.³³²

³²⁹ MORENO SÁEZ, Francisco (ed.), 1995a, p. 256-258.

³³⁰ La revista, sobre la que no existe todavía un estudio en profundidad, se encuentra tanto en formato físico como microfilmado en la Biblioteca Pública del Estado en Alicante José Martínez Ruiz "Azorín" (signaturas 64-5-21, 64-5-22, 64-5-23, 64-5-24).

³³¹ MORENO SÁEZ, Francisco (ed.), 1995a, p.194-196. Véase también: MORENO SÁEZ, Francisco (ed.), 1995b, p.94-106.

³³² MORENO SÁEZ, Francisco (ed.), 1995b, p. 167-172.

En 1913 se imprimiría por primera vez *El Luchador* que, de forma diaria salvo los domingos y festivos, estuvo disponible en Alicante hasta 1938. Dirigido por Juan Botella y, posteriormente, por Álvaro Botella, se identificó siempre como diario republicano y trató de defender los principios democráticos de forma tolerante y abierta a todos los ciudadanos conscientes de sus derechos y deberes. De hecho, quizás fuese la publicación más crítica con la dictadura de Primo de Rivera a pesar de la censura. Dedicó gran atención a las exposiciones del Ateneo, sobre todo a través de artículos firmados por José Ferrándiz Torremocha, gran valedor de Emilio Varela, a quien también defendieron otros colaboradores del diario como Antonio Blanca o Carlos Carbonell.³³³

El Día apareció en Alicante en 1915 y se mantuvo en edición hasta 1937 con periodicidad diaria salvo suspensiones por mandato del gobernador civil en contadas ocasiones. Sus directores fueron Emilio Costa, Vázquez Llop y Juan Sansano. Hasta 1926 el carácter del diario fue abiertamente liberal, pero, a partir de ese año, su filiación política no estuvo nunca clara. De hecho, llegó a ser contradictoria, pues apoyó abiertamente a la dictadura de Primo de Rivera en la ciudad pese a su origen izquierdista. Desde los años veinte, sobre todo, *El Día* ofreció crónicas de gran parte de las exposiciones y charlas acerca de arte que se celebraron en el Ateneo, muchas de ellas firmadas por Rafael Piqueres Muñoz.³³⁴

Al margen de todos estos diarios, que son aquellos de los que más noticias se han recabado para esta investigación, se han localizado algunas crónicas en otros periódicos que, si bien no están estrictamente relacionadas con las Bellas Artes en Alicante, han contribuido notablemente a reconstruir el panorama sociocultural de la ciudad como *El Constitucional*, *La Unión Ibérica*, *La Voz de Alicante*, *el Heraldo de Alicante*, *El Pueblo*, *El Popular*, *Alicante Obrero* o *El Imparcial* entre otros.

Llegados a este punto conviene valorar cómo Alicante, pese a ser una ciudad en continua evolución e inmersa en procesos de modernización y alfabetización, mostró diversidad de inclinaciones políticas e ideológicas, patentes en la multitud de periódicos publicados en la localidad, que abogaron por defender intereses políticos distintos. Por otro lado, también la evolución urbana, cultural y social estuvo marcada por la desigualdad de oportunidades para los alicantinos, dependiendo de la clase social a la que perteneciesen. Que las tasas de analfabetismo fuesen considerablemente elevadas durante gran parte de los siglos XIX y XX

³³³ MORENO SÁEZ, Francisco (ed.), 1995b, p. 124-133.

³³⁴ MORENO SÁEZ, Francisco (ed.), 1995b, p. 83-94.

pone de manifiesto que el acceso a la educación fue desigual. Así, cabe señalar que, en muchos casos, la idea de modernidad alcanzada en un entorno concreto puede ser contada de forma sesgada, sobre todo si valoramos que los testimonios y las obras que se han conservado hasta la actualidad remiten básicamente a las clases más altas y, por lo tanto, más formadas de la sociedad.

En este sentido, es necesario el estudio de la burguesía como clase dominante y más relacionada con los círculos culturales de la capital de la provincia. Pero, igualmente, las manifestaciones artísticas nos pueden servir para, a través de la representación de otras realidades, poner de manifiesto la pluralidad de significados que pudo adquirir la modernidad en la ciudad. También las ausencias derivadas de la escasa participación de colectivos como los trabajadores, las mujeres o ciertas etnias en la producción plástica alicantina, revelan que el desarrollo cultural de la ciudad fue espoleado por unos pocos habitantes. Así, el estudio de todos aquellos –ya sea como objetos de representación o como sujetos creadores- que quedaron en los márgenes de la realidad artística local, también nos permite comprender mejor esta modernidad y definir sus límites.

2.7. La burguesía. Promotora de las Bellas Artes en la ciudad

Aunque para comprender de un modo más amplio la relación entre los artistas alicantinos y la burguesía local sea necesario un estudio que trate con mayor profundidad estos lazos, conviene establecer una aproximación a las clases acomodadas para entender el papel que desempeñaron como promotoras de las artes en la ciudad durante finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX.

Del mismo modo que sucedía en urbes de mayor tamaño en la España contemporánea, en Alicante existieron distintos grupos sociales diferenciados entre las clases dominantes, compuesta por familias como las de Viudes Girón, Rojas, Sandoval, Pascual del Pobil, Pascual de Bonanza, Miralles de Imperial o Roca de Togores; una burguesía de menor abolengo y de mentalidad más liberal que la anterior y, por último, las clases trabajadoras. Estas, que estuvieron alejadas de las esferas de poder y no tuvieron posibilidad de acceder a las élites artísticas y culturales, pero que sin duda son imprescindibles para entender el surgimiento de corrientes artísticas que dirigieron su mirada hacia los obreros, los pescadores o los campesinos,

incorporándolos como ejemplos de la idiosincrasia de una ciudad de contrastes, entre la tradición y la renovación, como Alicante.³³⁵

La ausencia de trabajos sobre la burguesía alicantina dificulta su conocimiento y, más aún si cabe, el estudio de las relaciones que se tejieron entre algunas de las familias de las clases acomodadas de la ciudad y los artistas locales. Sin embargo, los industriales, comerciantes y banqueros que conformaron esta clase social tuvieron un papel fundamental en el desarrollo económico de la ciudad, lo que revirtió directamente en la mejora social, cultural y artística de la urbe; pues muchos de ellos auspiciaron la creación de distintas instituciones de las que fueron socios, al mismo tiempo que requirieron de la participación de los artistas alicantinos para su propio beneficio, acudiendo sobre todo a arquitectos que les proyectasen sus casas.³³⁶

Aunque durante todo el siglo XIX la economía de las familias adineradas alicantinas dependió básicamente de la Fábrica de Tabacos –fundada en 1801- y la actividad portuaria - determinante desde el siglo XVIII ante el retroceso de la actividad agraria-, con la entrada del siglo XX los sectores secundario y terciario experimentaron un amplio crecimiento del que se aprovecharon determinadas familias locales e incluso algunas extranjeras que se habían instalado en la ciudad.³³⁷

Esta tendencia de crecimiento de la actividad portuaria explica que, desde los siglos XVIII y XIX, en Alicante se hubiesen instalado varias familias extranjeras como los Maisonnave, los Salvetti o los Visconti entre otros que, unidos a familias locales como, por ejemplo, los Campos o los Carreras, conformaron una clase acomodada enriquecida gracias al comercio marítimo.³³⁸

La postura neutral de España en la Gran Guerra favoreció enormemente que Alicante, como ciudad portuaria no involucrada en el conflicto armado, recibiese gran parte del tráfico marítimo derivado de otros fondeaderos dañados en las batallas. No obstante, y aunque el puerto de la urbe gozó de gran prosperidad a principios del siglo XX, la economía de la ciudad creció

³³⁵ MORENO SÁEZ, Francisco, 1999, p. 199.

³³⁶ Acerca de los estudios que se han centrado en el caso de la burguesía alicantina como de su importancia en el desarrollo económico, social y cultural de la ciudad véase: GARCÍA ANDREU, Mariano, 1986.

³³⁷ MORENO SÁEZ, Francisco, 1999, p. 199. Acerca de la actividad portuaria en Alicante en los siglos XVII y XX véase ZABALA URIARTE, Angieru, 2013a, p. 145-176; ZABALA URIARTE, Angieru, 2013b, p. 183-199; PALAZÓN FERRANDO, Salvador, 2013, p. 205-223.

³³⁸ MORENO SÁEZ, Francisco, 1999, p. 199.

a un ritmo pausado entre 1902 y 1914 debido al lento desarrollo de la industria en gran parte del territorio nacional.³³⁹

Desde 1914, las familias burguesas se beneficiaron de la Guerra Mundial, fundamentalmente las que poseían negocios en los sectores industrial y mercantil. Sus empresas, salvo algunos apuros en los años de posguerra, crecieron a un ritmo más o menos constante, favoreciendo su enriquecimiento y facilitando que pudiesen invertir tanto en nuevas sociedades y compañías como en instituciones culturales o en la adquisición de obras de arte.³⁴⁰

Estas familias, enriquecidas a través del comercio marítimo, pero también gracias a otros negocios como las dotaciones urbanas, la industria, las finanzas o la abogacía; mostraron siempre su afán de distinción a través de unos valores propios de su condición social. Por encima de todos ellos se destacaron el valor otorgado al orden y el rechazo a los extremismos políticos y sociales. En este sentido, se dio validez a todo pensamiento religioso o político si no implicaba un cambio profundo en las estructuras políticas, tal y como preconizaban, por ejemplo, los grupos anarquistas y socialistas.³⁴¹ De hecho, en Alicante, a finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, fue posible simpatizar con ideas anticlericales, ser adepto al espiritismo o dedicarse a la masonería sin que por ello se corriese el riesgo de quedar relegado en asuntos de ciudadanía.³⁴²

Independientemente de su signo político o creencia religiosa, las clases más pudientes de la sociedad alicantina mostraron un gran interés por la cultura como rasgo de diferenciación social, siendo los certámenes de poesía y los juegos florales, celebraciones de gran concurrencia celebrados en espacios privativos como el Casino o el Teatro Principal, lejos de las clases humildes, consideradas como incultas y torpes.³⁴³ Por otro lado, organizaron las fiestas de verano y de invierno para su disfrute particular, si bien en ellas, al margen de celebraciones vetadas para las clases más humildes como corridas de toros, verbenas, juegos florales, regatas o concursos de mantones de Manila; desempeñaron una actividad caritativa a través del reparto de limosnas y ropas a pobres y presos, o mediante la organización de actividades para el disfrute de todos los estratos sociales, como fuegos artificiales o procesiones cívicas.³⁴⁴

³³⁹ GARCÍA ANDREU, Mariano, 1986, p. 94-95.

³⁴⁰ GARCÍA ANDREU, Mariano, 1986, p. 99-101.

³⁴¹ LA PARRA LÓPEZ, Emilio; MORENO SÁEZ, Francisco, 1999, p. 246.

³⁴² Sobre el desempeño de labores políticas de ciertos cargos del republicanismo alicantino que pertenecieron a logias masonas: GUTIÉRREZ LLORET, Rosa Ana, 1990b.

³⁴³ LA PARRA LÓPEZ, Emilio; MORENO SÁEZ, Francisco, 1999, p. 249-251.

³⁴⁴ FERRATER, Carlos, 1999, p. 339.

Las motivaciones culturales y de distinción de estas clases provocaron que, pese a que en ocasiones decidiesen organizar actividades con ánimo cívico, requiriesen de espacios donde reunirse con sus iguales. Surgieron así instituciones en las que las élites pudieron desempeñar labores de activismo cultural a través de tertulias, exposiciones, certámenes literarios u otro tipo de actividades a través de las cuales distinguirse de las clases humildes. Fueron lugares de carácter privativo como el Casino, el Ateneo, el Tiro Pichón, el Real Club de Regatas, el Círculo Unión Mercantil, la Cámara de Comercio o la Sociedad Económica de Amigos del País, en muchos de los cuales se organizaron exposiciones de alguno de los artistas contemplados en este estudio.³⁴⁵

Pero al estudiar el papel que desempeñaron las distintas personalidades que compusieron esta clase social, es necesario remarcar de dónde provino la fortuna que les permitió distinguirse y dinamizar la vida cultural de la ciudad. En este sentido, algunos empresarios supieron apreciar cómo el crecimiento poblacional y urbanístico experimentado en Alicante desde finales del siglo XIX y durante todo el primer tercio del siglo XX derivó en el surgimiento de necesidades relativas al sector terciario. Estos canalizaron sus ingresos hacia la creación de empresas que pudiesen generarles altos beneficios en un mínimo lapso de tiempo, como el negocio del agua, en el que Juan Leach invirtió capital para crear la compañía *Société d'Eaux d'Alicante* con el fin de canalizar agua potable desde poblaciones cercanas, como Villena, a la capital de la provincia en 1898. Poco después, a principios del siglo XX surgirían también las compañías *Sociedad Canal de la Huerta* (1907) y *Riegos de Levante S.A.* (1918), que se dedicaron igualmente a canalizar agua desde el Alto Vinalopó hasta *L'Alacantí*.³⁴⁶

En lo referente al transporte público, la dotación de líneas de tranvía en Alicante también dependió de iniciativas privadas, como la llevada a cabo por la *Sociedad Anónima los Nueve*, fundada en 1892 en el barrio de Benalúa con el fin de dotar a este de una línea de comunicación directa con el centro de la ciudad salvando el barranco de san Blas, hoy avenida Óscar Esplá.³⁴⁷

En cuanto al alumbrado de Alicante, sabemos que, desde 1871, se hizo cargo de su explotación la *Compañía Madrileña de Alumbrado y Calefacción por Gas*, si bien poco a poco abandonó sus inversiones en la ciudad. Por lo tanto, su gestión pasó a estar controlada, a partir de los años veinte, por un grupo de empresarios locales dirigidos por el abogado Rafael Beltrán

³⁴⁵ LA PARRA LÓPEZ, Emilio; MORENO SÁEZ, Francisco, 1999, p. 251.

³⁴⁶ GARCÍA ANDREU, Mariano, 1986, 144-151.

³⁴⁷ DE VERA FERRE, Jesús Rafael, 1989, p. 136.

Ausó, quien también desempeñó cargos políticos como Presidente de la Diputación de Alicante entre 1899 y 1901 o diputado en las Cortes entre 1903 y 1905, e invirtió capital en otras empresas como la *Caja de Ahorros de Alicante*, o *Riegos de Levante S.A.*.³⁴⁸

La figura de Beltrán Ausó resulta de gran interés para comprender el papel desempeñado por la burguesía alicantina como promotora de la cultura y las Bellas Artes en la ciudad, ya fuese reuniendo obras de distinta temática en sus colecciones o encargando obras a los artistas locales. De hecho, la Diputación de Alicante conserva su colección de forma íntegra. Compuesta por seiscientos setenta y tres piezas de diversa índole, el muestrario de Beltrán supone la aproximación más fidedigna al coleccionismo burgués en Alicante entre los siglos XIX y XX. Si bien la colección permanece a la espera de un estudio exhaustivo, el gran número de piezas conservadas tanto en el Museo Arqueológico de Alicante (MARQ) como en el Museo de Bellas Artes Gravina (MUBAG) demuestra que en la capital de la provincia existieron burgueses interesados en coleccionar cerámica, abanicos, objetos orientales, miniaturas, grabados, planos, armas, piezas arqueológicas y obras de artistas locales y de la provincia.³⁴⁹

De entre las empresas de suministro eléctrico, cabe destacar la *Sociedad Colectiva Regular Prytz & Campos*, constituida en 1891 por el sueco Hugo Prytz y el alicantino Campos Carreras. Este último resulta de gran interés para nuestro estudio por ser el propietario del edificio de viviendas que, en 1908, encargó a Enrique Sánchez Sedeño en la plaza del abad Penalva, de marcado carácter ecléctico con ciertas alusiones al modernismo en su decoración.³⁵⁰ Al margen de la empresa de Prytz y de Campos, es conveniente señalar otras sociedades dentro del sector como *Fourcade y Provot*, creada por capital francés en el siglo XIX; la *Electromecánica e Industrial de Alicante S.A.* –instaurada en 1911- o la *Eléctrica Alicantina S.A.*-fundada en 1920-.³⁵¹

Más allá de estas empresas, algunos burgueses alicantinos destinaron su fortuna o la ampliaron gracias a las rentas del suelo urbano, pues muchos de ellos poseían un elevado número de propiedades de las que obtenían beneficios. Luisa Laussat poseía un total de ochenta y dos fincas, siendo la propietaria más importante a diferencia de otros rentistas como José

³⁴⁸ PANIAGUA, Javier; PIQUERAS, José Antonio, 2003, p. 78.

³⁴⁹ Algunos estudios sobre la colección de arte y curiosidades de Rafael Beltrán Ausó pueden consultarse en: GADEA CAPÓ, M^a José, 2006; CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa María, 2014, p. 482-499. También en: CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa María; LLOPIS GARCÍA, Teresa María, 2013.

³⁵⁰ GARCÍA ANDREU, Mariano, 1986, p. 154-161.

³⁵¹ GARCÍA ANDREU, Mariano, 1986, p. 154-161.

Rojas, Joaquín Guardiola, Camila Batllé, Juan Maisonnave, Nicolás Campos, Ramón Vidal o Victorina Amérigo entre otros.³⁵² Resulta curioso cómo entre los apellidos figuran algunos de origen extranjero, ya instalados en la ciudad desde los siglos XVII y XIX, a los que algunas investigaciones añaden otros como Cumming, O'Connor, O'Gorman, Leach, Raggio, Bushell, Barrie, Courtelle, Comunie, Lamaignere, Savignoni, Insajou, Cristiarnin, Delille, Rouvier o Salvetti. Estos dan muestra de la existencia de familias foráneas pero asentadas plenamente en la vida económica de la ciudad, que pudieron favorecer la adopción de modas artísticas provenientes de otros países, sobre todo en la construcción de edificios debidos a su patronazgo.³⁵³

El comercio portuario fue otra de las actividades de las que se beneficiaron las familias adineradas de Alicante para ampliar su fortuna, dedicándose principalmente al comercio al por mayor. De hecho, hacia 1925 existían en la ciudad alrededor de doscientos cincuenta establecimientos comerciales distribuidos por sectores como los productos alimenticios, los productos textiles –fundamentalmente trapos y tejidos–, los productos químicos, la madera, la maquinaria y el metal.³⁵⁴

Sin embargo, el principal producto exportado desde Alicante fue el vino. El incremento de la productividad económica portuaria respondía principalmente al auge de la demanda proveniente de Francia, que había sufrido sendas plagas de oídio y filoxera en sus viñedos. Este hecho propició que gran parte de los comerciantes alicantinos estableciesen contactos con puertos extranjeros como el de Sète, Marsella o Burdeos; fenómeno que pudo favorecer la entrada de modelos internacionales en la arquitectura alicantina del momento.³⁵⁵ Pese a todo, y tras el incremento de la producción vinatera en la década de los ochenta del siglo XIX, en los últimos años de la centuria confluyeron diversas causas que generaron un descenso de la viticultura aunque ya se hubiesen asentado las bases económicas para el progreso de la ciudad. No obstante, superada esta recesión, el vino continuó exportándose al extranjero y a él se añadieron otros productos como el regaliz, la almendra, el aceite, el plomo, los textiles, el calzado o el cuero.³⁵⁶

³⁵² GARCÍA ANDREU, Mariano, 1986, p. 161-164.

³⁵³ MORENO SÁEZ, Francisco, 1999, p. 199.

³⁵⁴ GARCÍA ANDREU, Mariano, 1986, p. 175-179.

³⁵⁵ GUTIÉRREZ LLORET, Rosa Ana, 1990a, p. 550-551.

³⁵⁶ GARCÍA ANTÓN, Irene, 1980, p. 52-53.

Del mismo modo, la importación de salazones desde puertos franceses también favoreció un intercambio cultural en la ciudad que pudo desembocar en la asimilación de modelos constructivos y ornamentales extranjeros.³⁵⁷ Sin ir más lejos, cabe destacar que algunas de las empresas más importantes que se instalaron alrededor del puerto alicantino eran de origen francés, como Bonzon & Laserre, establecida en 1904, o Wessel & Cía. en 1923.³⁵⁸

Desde luego, la actividad portuaria se convirtió en un campo de inversión para muchas familias adineradas alicantinas que deseaban ampliar su capital de un modo sencillo, seguro y sustancioso. Sin embargo, eran pocos los burgueses que podían acceder a este sector, controlado por un reducido grupo de miembros de la clase acomodada que monopolizaba los intercambios comerciales en las dársenas. Así, los representantes más destacados del comercio marítimo de Alicante fueron Enrique Ravelló Mathett, José y Antonio Lamaignere, Juan Guardiola y José Pelá.³⁵⁹

De entre todos ellos cabe destacar a José Lamaignere como muestra de burgués promotor de las artes en Alicante, pues fue quien encargó, en 1917, la construcción de la casa Lamaignere al arquitecto Juan Vidal Ramos. Este edificio se construyó en el malecón, demostrando la relación entre el mar y su propietario, e incorporó una ornamentación de carácter afrancesado en sus fachadas de forma que quedara patente la concordancia entre el apellido del comitente y el inmueble.

Si bien la industria tuvo un peso menor que el comercio marítimo para la economía alicantina, existieron ciertos sectores donde la aparición de manufactureras fue un hecho reseñable. Este es el caso de la química, el textil, la metalurgia, la alimentación y la cerámica, que a finales del siglo XIX ya estaban presentes en la ciudad debido a la existencia de pequeños talleres que, con la entrada de la siguiente centuria fueron modernizándose lentamente.³⁶⁰

Al igual que sucedía con el comercio portuario, la industria dedicada al vino se aprovechó de la gran demanda extranjera para desarrollar sus instalaciones de producción vinícola y embotellado. Así, del mismo modo que las empresas exportadoras, las fábricas

³⁵⁷ GUTIÉRREZ LLORET, Rosa Ana, 1990a, p. 550-551.

³⁵⁸ GARCÍA ANDREU, Mariano, 1986, p. 182.

³⁵⁹ GARCÍA ANDREU, Mariano, 1986, p. 198-200.

³⁶⁰ GARCÍA ANDREU, Mariano, 1986, p. 254.

estuvieron también en manos de burgueses de origen extranjero como Leon Dupuy, José María Meziat, los hermanos Riveill, Otto Drack o Julio Carrière.³⁶¹

Más allá de bodegas, las plantas de procesamiento de alimentos que también tuvieron cierta incidencia en la economía alicantina fueron las dedicadas a la industria harinera, seguidas de las empresas de gaseosas, las chocolateras y las productoras de turrone.³⁶²

Respecto a la industria textil, su crecimiento se produjo, fundamentalmente, durante los años de duración de la Gran Guerra, si bien su evolución y modernización fue bastante lenta. De entre las muchas empresas dedicadas al sector que se instalaron en Alicante, destacó *La Alicantina* debido a que se fundó con capital extranjero proveniente del grupo Fourcade-Provot. Este hecho nos permite constatar que, pese a que en la ciudad existieron compañías locales, muchos empresarios europeos vieron la oportunidad de introducirse en el mercado alicantino para hacer fortuna, trayendo consigo formas de entender el arte que posteriormente serían desarrolladas por los pintores, los escultores y, sobre todo, los arquitectos de la ciudad.³⁶³

Las fábricas de materiales para la construcción, sobre todo aquellas destinadas al procesamiento de cal y cementos, así como a la fabricación de tejas y ladrillos fueron bastante numerosas en Alicante, siendo destacables *La Cerámica Alicantina*, *La Lucentina*, la *Cerámica de la Virgen de la Salud* o *El Sol* entre otras. Estas abastecieron las obras de nueva planta y la renovación de los inmuebles locales, al mismo tiempo que satisficieron la demanda regional.³⁶⁴

Respecto a la madera, cabe destacar que, pese a la existencia de pequeños talleres sin mecanizar durante el primer cuarto del siglo XX, el desarrollo del sector y la implantación de grandes fábricas no se produjo hasta 1923. Hasta esta fecha sólo existieron seis plantas de procesamiento de madera: *Sucesores de Antonio Martínez Pérez*, *Llaude y Guijarro*, *Morant y Sellés*, *Deltell*, *Francés y Berenguer* y *Sales y Baeza*. Fueron estas las que nutrieron a los pequeños talleres de material para trabajar en la producción a pequeña escala.³⁶⁵

En la industria química se destacaron igualmente empresas extranjeras como *La Británica*, una planta fundada en 1880 por parte de la compañía *Deutsch*. También *Fourcade y Provot* se dedicó al refinado de petróleo, mientras que la *Unión Española* –de capital francés–

³⁶¹ GARCÍA ANDREU, Mariano, 1986, p. 254.

³⁶² MORENO FONSERET, Roque, 2013, p. 229-251.

³⁶³ GARCÍA ANDREU, Mariano, 1986, p. 254.

³⁶⁴ GARCÍA ANDREU, Mariano, 1986, p. 274-278.

³⁶⁵ GARCÍA ANDREU, Mariano, 1986, p. 274-278.

se dedicó a la producción de superfosfatos y ácido sulfúrico. Al margen de estas cabe citar la química *S.A. Cros*, con central en Barcelona, y la *Compañía Madrileña de Gas*.³⁶⁶

Por otro lado, algunos de los comerciantes e industriales instalados en Alicante destinaron gran parte de sus ingresos para convertirse en accionistas de entidades financieras que les permitiesen invertir en nuevos capitales. La principal institución en la que los burgueses alicantinos invirtieron fue la *Caja de Ahorros y Monte de Piedad*, fundada en 1877 por Eleuterio Maisonnave, que creció imponentemente durante el primer cuarto del siglo XX.³⁶⁷

De hecho, al frente de los cargos directivos de la institución se situaron personas provenientes de las principales familias adineradas alicantinas como José Ausó, José Guardiola, Pascual Asensi, Lorenzo Irizar, Antonio Guillén, Eleuterio Llorca, Alfredo Javaloy o Luis Rodes Lamaignere.³⁶⁸

En cuanto a la sucursal del Banco de España, algunos estudios afirman que la mayor parte del capital existente en ella perteneció a un conjunto de accionistas provenientes de las clases más pudientes de la sociedad, destacando los nombres Matías Torres, Fernando de las Heras, Emilio Figueras, Alejandro Harmsen, Blas Loma, Guillermo Campos, Julián Ugarte, Ramón Martínez, Luis Penalva o Federico Leach entre otros.³⁶⁹

Ahora que conocemos algunos de los apellidos de las familias más pudientes de Alicante a finales del siglo XIX y durante el primer tercio del siglo XX, es interesante, para un estudio de estas características, conocer hasta qué punto ejercieron labores de coleccionismo y patrocinio, impulsando la creación artística en la capital. En esta línea, aunque a lo largo de nuestro estudio hayamos comentado varios casos de personajes pertenecientes a la burguesía que actuaron como mecenas de las artes, como los Lamaignere, Campos Carreras o Beltrán Ausó, resulta difícil saber cuántas familias acomodadas alicantinas reunieron en sus residencias colecciones que nos lleven a comprender mejor la relación establecida entre estas y los artistas locales.

A excepción de la colección de arte y curiosidades reunida por Beltrán Ausó, se desconoce la existencia de otras similares en Alicante, pero existen fuentes de diversa naturaleza que nos permiten afirmar que en la ciudad hubo más familias acomodadas que

³⁶⁶ GARCÍA ANDREU, Mariano, 1986, p. 284-288.

³⁶⁷ MORENO SÁEZ, Francisco, 1999, p. 199.

³⁶⁸ MORENO SÁEZ, Francisco, 1999, p. 199.

³⁶⁹ GARCÍA ANDREU, Mariano, 1986, p. 331-340.

encargaron pinturas y esculturas para sus hogares y compraron objetos de distinta procedencia, convirtiéndose así en promotores de la cultura local.

La fuente más antigua, dentro de la cronología establecida por este estudio, que posibilita afirmar que el coleccionismo de arte era una práctica habitual en Alicante desde el siglo XIX es el catálogo de la Exposición Provincial de Bellas Artes celebrada en 1894 gracias a la iniciativa de Lorenzo Casanova. Evidentemente, más allá de dar a conocer los avances artísticos que se estaban alcanzando en la provincia, en este certamen se buscaba que los jóvenes pintores que a él concurrieron se presentasen ante los entendidos alicantinos. Pero resulta llamativo comprobar que algunas de las obras presentadas ya pertenecían a colecciones privadas, aunque, lamentablemente, en muchos casos desconozcamos más datos sobre los artistas, sus trabajos y las personas que los adquirieron.

Así, sabemos que Luis Penalva presentó a la exposición dos cuadros de su propiedad pintados por Rafael Alberola Berenguer, otro de Mariano Antón Serra, *La papilla* de Lorenzo Casanova, *El pescador de perlas* de Heliodoro Guillén y un crucifijo en madera de Vicente Bañuls;³⁷⁰ Arturo Salvetti era poseedor de dos pinturas de flores de Francisco Bushell y Laussat,³⁷¹ Juan Leach contribuyó con dos paisajes también de Bushell,³⁷² Juan Reig y Cantó aportó varios apuntes de Fernando Cabrera,³⁷³ Enrique Carratalá y Utrilla expuso el *San Francisco de Asís* de Lorenzo Casanova,³⁷⁴ Victorina Amérigo era la propietaria de dos pinturas de flores del valenciano Julio Cebrián Mezquita,³⁷⁵ José Santías envió una marina de Baldomero Galofre,³⁷⁶ Rafael Escala participó con un retrato realizado por José López Tomás,³⁷⁷ Eduardo Riquelme cedió una cabeza de estudio pintada por el murciano Obdulio Miralles,³⁷⁸ Ricardo Sánchez Palacio hizo lo propio con otro estudio de Adelardo Parrilla,³⁷⁹ Joaquín Orozco era poseedor de un episodio del Quijote en barro cocido de Rafael Berenguer,³⁸⁰ José Ferrer presentó un ramo de flores en escultura realizado por Francisco Morel,³⁸¹ Julián Daroca prestó

³⁷⁰ Pintor natural de Novelda, pero afincado en Alicante. Su estudio se ubicaba en la calle Castaños, nº 51. SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, p. 3, 6, 13, 28, 53.

³⁷¹ SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, p. 8.

³⁷² SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, p. 8.

³⁷³ SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, p. 11.

³⁷⁴ SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, p. 13.

³⁷⁵ SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, p. 14.

³⁷⁶ SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, p. 18.

³⁷⁷ SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, p. 31.

³⁷⁸ SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, p. 32.

³⁷⁹ SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, p. 37.

³⁸⁰ SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, p. 54.

³⁸¹ SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, p. 56.

un busto de niña de Antonio Parera,³⁸² Antonio Puigcerver depositó dos figuritas de barro cocido de Peñas de León,³⁸³ y Juan Miró depositó *Los primeros pasos* de Lorenzo Casanova.³⁸⁴

Como balance que sintetice los datos expuestos anteriormente, cabe señalar que, del total de obras que se presentaron a la Exposición Provincial de Bellas Artes de 1894, veinticuatro pertenecían a colecciones particulares, si bien se han contabilizado los apuntes de Fernando Cabrera, propiedad de Juan Reig, como una sola obra al desconocer cuántos fueron en total. De las veinticuatro piezas, quince eran pinturas, seis esculturas y tres fueron estudios, dibujos o apuntes. Catorce obras, entre pintura y escultura, estaban realizadas por artistas residentes en Alicante en el momento de celebración del certamen, una por un pintor de Elche, una por un artista de Alcoi –los apuntes de Cabrera, que pudieron ser más-, dos por un pintor y un escultor de Catalunya, dos por un pintor de Valencia, una por un artista de Murcia, una por un escultor francés y dos por un modelador cuya procedencia se desconoce.

En esta línea podemos concluir que, al menos en los albores del nuevo siglo, las preferencias de los coleccionistas alicantinos se dirigieron hacia los pintores de su propia ciudad y no tanto a los de otras zonas. Se creaba de este modo una suerte de mecenazgo que en contadas ocasiones sobrepasó los límites locales, quizás por la ausencia de un mercado artístico que facilitase la compra de obras procedentes de otras zonas de la geografía española y europea y que, del mismo modo, impedía la exportación de obra de artistas alicantinos a otras capitales del país.

Al margen de los burgueses que poseían obras pictóricas y escultóricas, hubo un nutrido grupo de personalidades de las clases altas alicantinas que aportaron arte retrospectivo, miscelánea y curiosidades, hecho que no hace más que corroborar que el coleccionismo era un hecho en Alicante, si bien no pueda compararse su importancia al de otras grandes ciudades españolas y europeas. Así, y aunque no resulta preciso especificar qué tipo de piezas aportó cada expositor, conviene establecer una relación de sus personalidades.

Gracias al catálogo de la exposición de 1894 sabemos el nombre de algunos coleccionistas establecidos en Alicante como Juan Baso y Madrid, Eduardo Carretero y Fuentes, Trino Franco, Hermenegildo Giner de los Ríos, Ramón Guillén López, Francisco Just

³⁸² SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, p. 57.

³⁸³ SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, p. 57.

³⁸⁴ SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, p. 82.

Valentí, Rafaela Llorente y Aguilar Tablada, el Marqués del Bosch, Rafael Mengual y Segura, Mariano Mingot y Shelly, Francisco Mingot y Valls, Domingo Muñoz y Ramírez, Rafaela Pascual de Bonanza, Hugo Prytz, Manuel Rico, Arturo Salvetti y García y Ricardo Sánchez Palacio.³⁸⁵

Más allá del catálogo anteriormente comentado, existe otro tipo de fuentes que nos permiten aproximarnos a la faceta de la burguesía alicantina como poseedora y coleccionista de objetos artísticos. A finales del siglo XIX y principios de la centuria siguiente, el fotógrafo Oscar Vaillard Gascard dedicó gran parte de su tiempo a fotografiar la vida pública y la vida privada en la ciudad, legando varias instantáneas que nos permiten observar cómo en el interior de las residencias de las familias acomodadas existieron pinturas, esculturas y otros objetos, bien encargados a artistas locales, bien adquiridos en negocios o viajes.³⁸⁶

En esta línea, resulta llamativa una fotografía de la familia de Pedro Pérez alrededor de un piano sobre el que aparecen varias esculturas de pequeño tamaño y, colgados en la pared, seis cuadros de dimensiones variables (fig. 63). Ninguna de estas piezas es identificable, pero demuestran el interés por atesorar obras de arte de la burguesía alicantina.³⁸⁷ En otra fotografía, identificada como *Le quadrille* (fig. 64), aparece la misma familia en actitud de bailar y, de nuevo rodeados por piezas artísticas tales como un abanico y una talla de aspecto oriental o la pintura de un labrador sentado, difícilmente identificable, que, por temática y tamaño, podría ser atribuida a Adelardo Parrilla.³⁸⁸

Vaillard también fotografió a la familia Carratalá en 1895, siendo esta tal vez la poseedora del *San Francisco de Asís* de Lorenzo Casanova que se había presentado en 1894 a la Exposición Provincial de Bellas Artes (fig. 65). Lo interesante de esta imagen, que nos muestra a varias personas reunidas en torno a una mesa, no radica en las actitudes de los retratados sino en la pintura que ocupa la pared del fondo a modo de trampantojo, combinada con tres arcos ciegos. La obra, que constituye una vista del puerto de Alicante, pudo ser

³⁸⁵ Los nombres de todos los expositores y los objetos que presentaron aparecen recogidos en: SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, p. 61-79.

³⁸⁶ Todas las fotografías referenciadas han sido catalogadas por el colectivo *El Nostre Alacant d'Antany*, al que agradecemos enormemente su colaboración y la cesión de las imágenes.

³⁸⁷ Foto cedida por Jose Manuel Collado Vaillard a *El Nostre Alacant d'Antany*. Foto Vaillard N° 492 *En casa de Don Pedro Pérez, salón del piano*.

³⁸⁸ Foto cedida por Jose Manuel Collado Vaillard a *El Nostre Alacant d'Antany*. Foto Vaillard N° 493. *Le quadrille*. Somos conocedores de que la forma correcta de denominar esta danza es *La quadrille*, si bien hemos optado por conservar la denominación indicada por *El Nostre Alacant d'Antany*.

encargada tanto a un pintor decorador como a cualquier especialista en marinas, pero, lamentablemente, desconocemos su autoría, pues el mural se ha perdido con el paso de los años y en la fotografía resulta imposible advertir firma alguna.³⁸⁹ Sin embargo, y pese a que sea complicado atribuir las pinturas fotografiadas a la mano de un pintor concreto, estas nos sirven para constatar la relación que se tejió entre los artistas y la burguesía local.

Respecto a noticias de prensa que nos hablen de la relación establecida entre personalidades de la burguesía y artistas locales, destaca la crónica sobre la fiesta de sociedad celebrada con motivo de la bendición de la capilla encargada por Carmen Doménech para su residencia en la calle pintor Lorenzo Casanova.³⁹⁰ Este testimonio no sólo resulta interesante porque permite conocer cómo se desarrolló la velada y quiénes asistieron, sino también porque nombra los artífices de las reformas que tuvieron lugar tanto en la construcción del oratorio como en su entorno. Así, sabemos que Doménech contrató a José Cort Botí para la dirección de las obras y que encargó a Daniel Bañuls la realización de varios grupos escultóricos y el diseño de las fuentes para los jardines.³⁹¹

Por último, y dejando a un lado la fotografía y las fuentes hemerográficas, se conservan algunas pinturas que permiten igualmente comprobar que, en muchos casos, las familias burguesas alicantinas recurrieron a los artistas locales, bien fuese para decorar las estancias de sus residencias o para encargales retratos, siendo este el género pictórico del que se ha logrado rescatar un mayor número de obras. Así son destacables los que Emilio Varela hizo a las señoritas Ignacia Pastor, Carmencita Raggio y Josefina Millet en 1935 (figs. 66-68).³⁹²

No obstante, pese a que fuentes como las fotografías nos permiten testificar que hubo familias que coleccionaron obras de arte, que estas permanezcan ocultas o en colecciones privadas nos impide saber la autoría de las mismas y establecer relaciones más directas entre los pintores y escultores y la burguesía. De todos modos, el desconocimiento general sobre la

³⁸⁹ Foto cedida por Jose Manuel Collado Vaillard a *El Nostre Alacant d'Antany*. Foto Vaillard N° 504 Alicante 20 de Julio de 1895 *El comedor de los Carratalá*.

³⁹⁰ El edificio desapareció con el transcurso del tiempo. El proyecto del mismo se conserva en el Archivo Municipal de Alicante: *Construcción de una capilla, jardines y ampliación de habitaciones en casa*. A.M.A. Legajo-9999-92-34/0; *Proyecto de capilla y jardines para Carmen Doménech*. A.M.A. O.P. Leg. 92-34.

³⁹¹ “En casa de la Sa. Vda. De Aznar. Bendición de la Capilla-Oratorio”, *Diario de Alicante*, n° 5438, 7 de enero de 1929, p. 2.

³⁹² Sabemos que las retratadas pertenecían a la alta sociedad alicantina y que asistían a eventos relacionados con la beneficencia como los promovidos a favor de la Gota de Leche gracias a noticias como: “La Verbena de la «Gota de Leche», *El Día*, n° 5976, 9 de agosto de 1935, p. 1. Del mismo modo, se ha localizado la noticia sobre la exposición en la que Varela dio a conocer estos lienzos: FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Trazos. Cuadros de Varela”, *El Luchador*, n° 8154, 23 de mayo de 1935, p. 1.

vida privada de las clases acomodadas alicantinas también dificulta conocer sus gustos, sus costumbres y sus aficiones y priva al investigador de trazar un estudio más pormenorizado acerca de la relación establecida con los artistas a través de otros documentos por consultar, como correspondencia o facturas de las cuales desconocemos su paradero.

Aun así, llegados a este punto, resulta conveniente valorar que en Alicante existió una burguesía que reunió obras de arte en sus colecciones y encargó viviendas a los arquitectos locales como símbolo distintivo de su rango social. Este hecho le permitió establecer relación directa con los artistas de la ciudad, dinamizando la intensa vida cultural que estaba teniendo lugar en la urbe. En muchos casos, las familias de las clases acomodadas alicantinas fueron de origen extranjero, pudiendo importar a la población modas artísticas y gustos relacionados con el coleccionismo más habituales en otras zonas de Europa.

Este afán por atesorar objetos en sus colecciones privadas debe ser entendido como un rasgo propio de la burguesía, afanada en hallar modos de diferenciarse del resto de la sociedad.³⁹³ Así, para el burgués, la cultura se correspondía con la capacidad de conocer y apreciar los avances literarios, filosóficos y artísticos del momento que, por otro lado, ignoraban los estratos más humildes de la ciudadanía. A través de sus colecciones artísticas, el burgués no sólo se distinguía como poseedor de una serie de objetos inalcanzables para la clase trabajadora, sino que tenía en sus manos la posibilidad de orientar el gusto y las tendencias plásticas que se siguieron en Alicante en la cronología marcada por nuestro estudio. Esto, en gran medida, también fue posible a través de la cesión a los artistas de espacios exclusivos para el esparcimiento burgués, con el fin de que estos expusiesen en sus salas sus últimos adelantos.³⁹⁴

Ahora que conocemos cómo la sociedad alicantina se modernizó durante las primeras décadas del siglo XX y cómo los artistas tomaron parte en estos procesos, conviene establecer una aproximación a su condición a través del estudio de aspectos como su formación y su proyección social en el entorno en el que desarrollaron sus carreras profesionales.

³⁹³ Sobre este tema véase: BOURDIEU, Pierre, 1979.

³⁹⁴ LA PARRA LÓPEZ, Emilio; MORENO SÁEZ, Francisco, 1999, p. 248.

3. ENTRE LA ACADEMIA Y EL TALLER: LA FORMACIÓN DEL ARTISTA EN ALICANTE

3.1. La formación del artista en el taller de Lorenzo Casanova

A la hora de abordar la relación entre el artista y el entorno geográfico y social en el que desarrolló su carrera, es fundamental conocer los espacios en los que este se formó y educó. Generalmente, los trabajos acerca de las etapas de estudio de pintores, escultores y arquitectos, han centrado su atención en los centros de enseñanzas regladas tales como las Academias de Bellas Artes.³⁹⁵ Sin embargo, en Alicante, al igual que en otras tantas ciudades de España, la ausencia de estos lugares propició el surgimiento de otro tipo de iniciativas que acogieron a jóvenes creadores con la voluntad de iniciar una carrera profesional como pintores, escultores o dibujantes.

Por otro lado, conviene señalar que desde mediados del siglo XIX las Academias de Bellas Artes oficiales perdieron parte del crédito que había permitido que se erigiesen como las instituciones de referencia en cuanto a la formación de artistas plásticos. En gran medida, las críticas que se dirigieron hacia estos centros de estudio hicieron especial hincapié en el carácter anticuado de sus enseñanzas, que prácticamente se reducían a la enseñanza del dibujo y de géneros desactualizados. Para quienes se opusieron a ellas, las Academias ofrecían nociones básicas indispensables para iniciar una carrera como artista, pero el trato despersonalizado del profesor con sus alumnos impedía que estos pudiesen desarrollar un estilo y una personalidad propios.³⁹⁶

Tras estas opiniones subyacía la voluntad de otorgar mayores libertades a los artistas, tanto para enseñar como para formarse, por lo que muchos pintores y escultores, como Lorenzo Casanova en Alicante, decidieron abrir sus propios talleres y estudios de formación en los que desarrollar un estilo propio y acoger a jóvenes discípulos y discípulas que no tuviesen los medios para acceder a las enseñanzas de las Academias de Bellas Artes.

³⁹⁵ Véase, por ejemplo: GÓMEZ ROMÁN, Ana María, 2016, p. 10-49.

³⁹⁶ PEVSNER, Nikolaus, 1982, p. 158-163.

El caso de los arquitectos, que no debe dejar de ser contemplado, no distó mucho del resto de creadores. La existencia de Escuelas de Arquitectura en Madrid y en Barcelona, pero en ninguna ciudad cercana a Alicante, propició que muchos de estos profesionales nacidos en la capital de la provincia levantina tuvieran que marchar a uno de los dos centros. Tales fueron los casos, por ejemplo, de José Guardiola Picó, Francisco Fajardo y Gabriel Penalva, formados en Madrid; o de Juan Vidal Ramos, que obtuvo su titulación en Barcelona.³⁹⁷

Pero, volviendo al caso de los pintores y escultores, muchos de ellos no se vieron obligados a marchar fuera de la localidad gracias a la existencia de otro tipo de centros de formación en los que pudieron iniciarse en sus respectivas disciplinas. De hecho, a finales del siglo XVIII, Vicente Suárez Ordóñez fundó una escuela de dibujo en el Consulado del Mar de la Capital. Si bien los datos que se conocen de la misma, como su programa de estudios y profesores, son muy limitados, sí que se han conservado varios trabajos de sus alumnos que ponen de manifiesto las labores formativas que se llevaban a cabo en este centro.³⁹⁸ Esta, que se mantuvo en funcionamiento hasta, quizás, 1872, suplió las carencias formativas a las que se enfrentaron los jóvenes pintores y escultores alicantinos a lo largo de todo el siglo XIX. No obstante, tras su desaparición, los jóvenes artistas plásticos de la localidad perdieron la oportunidad de acudir a un centro de formación de estas características.

Por esta razón, resulta crucial el papel desempeñado por la academia del pintor alcoyano Lorenzo Casanova Ruiz (1844-1900) en los procesos de renovación artística que tuvieron lugar tanto en la provincia de Alicante como en la capital. Su importancia va más allá de su singular figura como artista formado en Valencia, Madrid, París y Roma, y abarca también su labor

³⁹⁷ VARELA BOTELLA, Santiago, 2001.

³⁹⁸ No existe información detallada de esta Escuela de Dibujo más allá de un folleto-catálogo de breves textos editado por el Instituto de Estudios Alicantinos en 2014: A.A.V.V., 2014. También resulta conveniente consultar: TÉBAR MARTÍNEZ, Pilar, 2014. A la espera de un estudio en profundidad sobre la enseñanza de las Bellas Artes en el Consulado Marítimo de Alicante, se puede aportar información sobre el mismo a partir de la crónica de Alicante de Rafael Viravens (VIRAVENS, Rafael, 1876, p. 350-351) u otros documentos como la Real Cédula que permitía el establecimiento del Consulado en 1785 (*Real Cedula expedida por S.M. para la erección de un consulado marítimo y terrestre comprehensivo de esta ciudad de Alicante y pueblos del obispado de Orihuela*. Valencia: Imprenta de Joseph, y Thomas de Orga, 1785). Ante tal falta de información, la fecha de desaparición de la Escuela de Dibujo es una incógnita, aunque una noticia de prensa del año 1872 en el diario *El Constitucional* se refiere al mal estado del Consulado comentando que “[...] todo el mundo sabe que hace ya tiempo hubo de hundirse en una noche tempestuosa gran parte del mencionado edificio, dejando al descubierto, y por lo tanto completamente inservible, el piso segundo, donde se hallaba la escuela de dibujo [...]”. Este último recorte de prensa se encuentra disponible en: “Parte política. Alicante 17 octubre 1872. Lo que sería justo”, *El Constitucional*, nº 304, 17 de octubre de 1872, p. 2.

formativa dedicando su tiempo a multitud de discípulos, aunque ello supusiera renunciar al reconocimiento y a la fama más allá de los límites de su provincia de nacimiento.

Casanova debió marchar en sus años de juventud a Valencia para formarse en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos junto al pintor Daniel Cortina.³⁹⁹ No obstante, la ausencia de documentación relativa a la supuesta formación del pintor alcoyano en la ciudad dificulta que podamos afirmar con rotundidad que, efectivamente, uno de sus primeros maestros fuese Cortina.⁴⁰⁰

Aun así, no podemos dejar de valorar como posible una estancia, por breve que fuese, de Lorenzo Casanova en Valencia si reparamos en que, años más tarde, Casanova marcharía a Madrid, aunque no sabemos si llegó a estudiar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por falta de documentación. Sí sabemos que se formó junto a Federico de Madrazo y, más tarde, en el taller de Eduardo Rosales, gracias a escritos de personalidades cercanas a Casanova, como *Artistas Levantinos* de Luis Pérez Bueno, quien ubicó al pintor alcoyano durante el proceso de ejecución del *Testamento de Isabel la Católica*.⁴⁰¹

La estancia en Madrid aproximó a Casanova a la realidad pictórica española del momento, lo que facilitó que a su vuelta a la provincia de Alicante transmitiese estos conocimientos a todos los discípulos y discípulas que acogió en sus academias. Más allá de su vinculación con Rosales, sabemos que Casanova se relacionó con otros artistas como Miguel Jadrque, de quien realizó al menos un retrato,⁴⁰² o Mariano Fortuny. Sabemos de la amistad de Casanova y Fortuny no solo por las palabras que dedicó el pintor alcoyano a su colega en *Artistas Levantinos*, ensalzando su “exquisito gusto y delicada observación unida a una ejecución brillante y sólida”,⁴⁰³ sino también gracias a la pintura *Fantasia sobre Fausto* (1866) del propio Fortuny (fig. 69).⁴⁰⁴ En este cuadro el pintor catalán retrató al pianista Juan Bautista Pujol interpretando su obra *Gran Fantasia sobre Fausto* en el taller de Francisco Sans y Cabot

³⁹⁹ ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 18.

⁴⁰⁰ Así lo afirma Adrián Espí en: ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 18-20. Véase también: ESPÍ VALDÉS, Adrián (com.), 2002, p. 17-20.

⁴⁰¹ Sobre la formación de Casanova junto a Madrazo véase: “Nuestros grabados. Bellas Artes”, *La ilustración española y americana*, año 38, nº 28, 30 de julio de 1894, p. 58-59. Respecto a la estancia del maestro alcoyano en el taller de Rosales recomendamos la consulta de: PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 14.

⁴⁰² CASANOVA, Lorenzo. *El pintor Miguel Jadrque*, 1875. Óleo sobre lienzo (69x51 cm.). Museo Nacional del Prado, P04270.

⁴⁰³ PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 21.

⁴⁰⁴ FORTUNY, Mariano. *Fantasia sobre Fausto*, 1866. Óleo sobre lienzo (40x69 cm.). Museo Nacional del Prado, P02605.

ante Agapito Francés y el propio Lorenzo Casanova; pintores que por su parte llevaron a cabo las obras *Fausto y Margarita* y *Mefistófeles acompaña a Fausto al aquelarre del sábado iluminados por un fuego fatuo* respectivamente.⁴⁰⁵

Estas obras demuestran la relación que entabló Lorenzo Casanova con algunos de los pintores más destacados de la segunda mitad del siglo XIX en España, cuyos consejos y enseñanzas seguramente transmitiese a sus discípulos en Alcoi y Alicante. No obstante, antes de establecerse definitivamente en su provincia de origen, Casanova disfrutaría de una beca de formación en la Real Academia Española en Roma concedida por la Diputación de Alicante, siendo el tercer alicantino que optaba a esta ayuda tras Francisco Bushell en 1863 y Joaquín Agrasot hacia 1864. Casanova llegó a Roma en 1874, según puede deducirse de algunos documentos del Archivo Provincial de Alicante.⁴⁰⁶

La estancia de Casanova en Italia resulta importante porque supuso la toma de contacto del maestro alcoyano con las principales corrientes artísticas europeas y con algunos de los pintores y escultores españoles más reconocidos en el último cuarto del siglo XIX, reunidos en la Academia de Bellas Artes de Roma. Esta institución constituyó no sólo un centro docente que permitió a los artistas españoles completar su formación en Italia, sino que también actuó como un referente modélico al que miraron muchos creadores para situar sus obras en consonancia con las aspiraciones estéticas oficiales.⁴⁰⁷

En Roma Casanova conocería a otros muchos artistas españoles que posteriormente influirían en la forma de entender el arte del maestro alcoyano, así como en sus enseñanzas a sus discípulos. Entre los pintores más destacados con los que Casanova pudo entablar relación cabe destacar a Mariano Fortuny, Ignacio Pinazo, José Benlliure o José Echena. Respecto a la amistad entablada entre el alcoyano y los dos artistas valencianos, Espí señala como muestras de esta amistad un *Retrato de Caballero* en acuarela que Casanova regaló a Benlliure, mientras que a Pinazo le entregó un estudio anatómico al carboncillo.⁴⁰⁸

Es evidente que el bagaje adquirido por el maestro alcoyano contribuyó notablemente a que, más tarde, la formación de sus discípulos se desarrollase en consonancia con las corrientes

⁴⁰⁵ BARÓN THAIDIGSMANN, Javier, 2007, p. 298-300.

⁴⁰⁶ Libro de Actas de la Diputación Provincial de Alicante, 8 de abril de 1874; Libro de Actas de la Diputación de Alicante, 10 de abril de 1897. ADPA signatura: GE-24489/2.

⁴⁰⁷ REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia, 1999, p. 226.

⁴⁰⁸ ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 25-26.

que habían renovado el panorama artístico español de las décadas anteriores. Sea como fuere, tras su experiencia formativa en Roma Casanova se instaló en Alcoi en 1883, donde recibió numerosos encargos que llevó a cabo en su estudio-academia de la calle San José. Allí formó a pintores como Manuel Cara y Espí, Ramón Ferreres Sesbasià o Fernando Cabrera Cantó entre otros.⁴⁰⁹

El último tramo de su vida transcurrió en Alicante, ciudad en la que se instaló entre 1885 y 1887 para inaugurar una academia de Bellas Artes en la calle Luchana -hoy avenida Doctor Gadea-. No existen datos que permitan establecer una fecha concreta de un modo fehaciente, aunque sí se pueden formular hipótesis que sugieren que probablemente la mudanza del pintor de Alcoi a su estudio definitivo en Alicante se produjese en un período de tiempo más largo de lo que comúnmente se ha pensado.

Espí señala que la llegada del maestro a la capital de la provincia se produjo definitivamente en 1885, coincidiendo con la muerte de la madre del pintor. En la ciudad residían dos de las hermanas de Casanova, hecho que favoreció que el artista se mudara una vez desapareció el último vínculo familiar que tenía en Alcoi.⁴¹⁰ Estos datos parecen coincidir con lo observado en la prensa del momento, pues en el diario *El Serpis* de Alcoi se dio noticia del fallecimiento de Josefa Ruiz, madre de Lorenzo Casanova, el día 18 de octubre de 1885. En el artículo se señaló también que el pintor no había podido acompañar a su madre en los momentos previos a su muerte por estar en Alicante, lo que nos da a entender que posiblemente Casanova ya se hubiese instalado en la capital o, al menos, estuviese preparando su mudanza.⁴¹¹

Sin embargo, llama la atención que la prensa de Alicante no se hiciese eco de la llegada del artista a la ciudad; pues no encontramos menciones sobre su actividad en la vida cultural alicantina hasta 1886, cuando entró a formar parte de la comisión de apertura del Ateneo de Alicante en su sección de Bellas Artes o como constituyente del jurado de las convocatorias de nuevas pensiones para Roma.⁴¹²

⁴⁰⁹ ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 81-101.

⁴¹⁰ ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 32.

⁴¹¹ “Alcoy y su región”, *El Serpis*, nº 2307, 18 de octubre de 1885, p. 1.

⁴¹² Sobre el papel de Casanova en los procesos de constitución del nuevo Ateneo véase: “Acta de constitución del Ateneo, científico, artístico, literario de Alicante”, *La unión democrática*, nº 2200, 24 de febrero de 1886, p. 2; “Ateneo”, *El Liberal*, nº 253, 9 de noviembre de 1886, p. 1; “Movimiento intelectual”, *La unión democrática*, nº 2396, 10 de noviembre de 1886, p. 1. Respecto a la labor del pintor en los jurados de las pensiones de Bellas Artes: “Ecos locales”, *El Liberal*, nº 170, 31 de julio de 1886, p. 2; “Alicante y su región”, *El Graduador*, nº 6172, 1 de agosto de 1886, p.1; “Ecos locales”, *El Liberal*, nº 171, 1 de agosto de 1886, p. 2; “Crónica local y general”, *La unión democrática*, nº 2316, 3 de agosto de 1886, p. 2.

Estos datos nos permiten suponer que Casanova ya se habría instalado en Alicante en 1886, pero no podemos asegurar con rotundidad que su estudio ya estuviese abierto dicho año. La primera referencia fiable es una breve mención al estudio del pintor en la revista *La ilustración española y americana* en 1894, en la que se afirma que Casanova ya llevaba ocho años enseñando en Alicante. Por lo tanto, el maestro alcoyano comenzaría a enseñar en la ciudad en 1886, un año después de la fecha propuesta por Espí. Sin embargo, el estudio definitivo en la calle Luchana no se inauguraría hasta 1887, si tomamos como referencia un proyecto de obra para una vivienda en esa dirección bajo la dirección del arquitecto José Guardiola Picó y a nombre de Lorenzo Casanova.⁴¹³

Respecto a las labores que se llevaban a cabo dentro del taller del pintor alcoyano, las únicas referencias fiables son una serie de fuentes literarias, de las cuales la más antigua es *Bocetos y episodios* de Carmelo Calvo, de 1894. Esta obra, compuesta por una serie de ensayos de temática diversa, es de gran interés por la descripción de los talleres de varios artistas, como el propio Lorenzo Casanova, Heliodoro Guillén, Rafael Hernández y Vicente Bañuls.

Gracias a este relato podemos conocer que Casanova se dedicó a la enseñanza de las Bellas Artes, rasgo que Carmelo Calvo destacó sobre el resto de artistas recogidos en *Bocetos y episodios*. Por supuesto, esto no quiere decir que Guillén, Hernández y Bañuls no acogiesen a jóvenes aprendices en sus estudios, aunque es posible que Casanova estuviese más volcado en la docencia que el resto de maestros alicantinos. Al menos así lo retrata Calvo, quien afirma que era difícil ver a Casanova fuera de su estudio donde permanecía “a todas horas, viendo pintar a sus discípulos siempre”.⁴¹⁴

Según el autor, detrás de la elección de Casanova de permanecer recluido en su estudio subyacía el interés de “ver crecer a su lado ese plantel de jóvenes cuya dirección le está encomendada”, siendo este “un placer que no es permitido gozar a todos”.⁴¹⁵ Evidentemente, a través de esta última cita Carmelo Calvo parece indicar que no todos los pintores alicantinos tuvieron tantos discípulos juntos en su estudio como Casanova.

Estas observaciones parecen coincidir con la opinión que, también en 1894, se recogía en *La ilustración española y americana*, donde se indicaba que Lorenzo Casanova había

⁴¹³ *Casa en la calle Luchana*. A.M.A. Legajo-9999-27-12/0.

⁴¹⁴ CALVO, Carmelo, 1894, p. 8.

⁴¹⁵ CALVO, Carmelo, 1894, p. 8.

fundado “en poco tiempo una escuela de pinturas, ignorada de casi todos hasta esta ocasión, en la que tan brillante muestra de vida ha dado”. En ella el maestro predicaba “principalmente el culto del dibujo y del color, no sólo con la palabra, sino también con el ejemplo”.⁴¹⁶

Cinco años más tarde de la aparición de *Bocetos y episodios* y de la noticia en *La ilustración española y americana*, Luis Pérez Bueno, licenciado en Derecho, profesor de Historia y Técnica de las Artes Decorativas en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid y alcalde de Alicante en 1905 y 1909, publicaría en la capital de España *Artistas Levantinos* en 1899 con prólogo de Azorín. Al igual que Carmelo Calvo, el interés del autor fue dar a conocer las figuras de algunos de los artistas más insignes del entresiglos alicantino. Lorenzo Casanova, Heliodoro Guillén y Vicente Bañuls volvían a ser tres de los elegidos por el autor, artistas a los que se unieron Lorenzo Pericás, Adelardo Parrilla, José López Tomás y Francisco Prunier.

Pero volviendo al estudio de Casanova, Pérez Bueno coincide con Carmelo Calvo al afirmar que “Si algo se hace de arte en Alicante es debido únicamente a la Academia que dirige el ilustre Casanova. De no haberse retirado el maestro fijando su residencia en esa ciudad, todo el plantel de aficionados, con más o menos aptitudes, hubiera muerto en flor”.⁴¹⁷

No sólo quienes rodearon fueron conscientes de la importancia de su taller. El propio Casanova, conocedor de la importante labor que estaba llevando a cabo en la ciudad, se dirigió a la Diputación de Alicante en abril de 1890 con la intención de que la institución subvencionase su estudio. El alcoyano sostenía que podría ser más conveniente que la corporación destinase todo o parte del dinero que empleaba en pensionar artistas en la formación de los mismos en la academia de Casanova. De ser así, el pintor se comprometía a “admitir como protegidos de la Diputación, ocho discípulos”, aparte de aquellos que pagasen su propia matrícula. Poco tiempo después, la Diputación consideró la petición del pintor otorgando, en cierto modo, oficialidad a su centro de formación de jóvenes artistas.⁴¹⁸

Sin embargo, y más allá del reconocimiento de Casanova como maestro, queda por resolver la incógnita de cómo se desarrollaba el trabajo en su taller y cómo era este visto desde

⁴¹⁶ “Nuestros grabados. Bellas Artes”, *La ilustración española y americana*, año 38, nº 28, 30 de julio de 1894, p. 58-59.

⁴¹⁷ PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 13.

⁴¹⁸ La misiva y la información acerca de este proceso se encuentran disponibles en: ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 37-43.

el interior. Según algunos especialistas, la respuesta a esta incógnita la ofrece el escritor Gabriel Miró, hijo de Juan de Dios Miró Moltó, hermano de Teresa Miró Moltó, esposa del pintor. Por lo tanto, Gabriel Miró era el sobrino de Casanova y, como tal, siempre se mantuvo cercano al taller del mismo y al círculo de artistas que se reunieron en él.⁴¹⁹ Sin ir más lejos el propio escritor reconoció haber seguido las enseñanzas de su tío en su taller. Estas declaraciones fueron recogidas en un breve “memento autobiográfico” contenido en la obra *Los contemporáneos* (1906) de Andrés González Blanco:

“[...] Pasablemente yo sería pintor si no hubiera muerto el maestro Lorenzo Casanova, el discípulo amado de Rosales, espíritu exquisito, activo y profundo (...). Era deudo mío, casó con una hermana de mi padre. Amábame intensamente. Según dicen, muy chico yo, y sin saber dibujar todavía, ya logré estilo propio. [...]”⁴²⁰

Así pues, según Espí se puede encontrar un retrato tanto de Casanova como de su taller en *La novela de mi amigo* (1908).⁴²¹ Esta relación se sostiene en cómo Miró retrata a su amigo Federico Urios: un pintor enfermo, cansado y de aspecto decadente. El escritor habla de Urios como un artista menudo, barbado, de marcadas mejillas, frente arada (quizás acusando la calvicie) y ojos hondos.⁴²² Esta descripción parece coincidir con los retratos que se conservan de Lorenzo Casanova en edad madura, como su obra *Éxtasis de San Francisco*, en la que Espí percibe un autorretrato; un grabado en la revista *La ilustración española y americana*; una fotografía acompañando la noticia de su sepelio en *Blanco y negro* o un retrato escultórico realizado por Lorenzo Ridaura (figs 70-73).⁴²³

Por lo tanto, parece ser que Miró habló de su tío al referirse a Federico Urios a lo largo de la narración de *La novela de mi amigo*. En este sentido, si el retrato del pintor era fidedigno podríamos suponer que la descripción que se hizo de su taller también lo fue:

⁴¹⁹ Respecto a la relación entre Gabriel Miró y su tío Lorenzo Casanova véase: RAMOS, Vicente, 1979, p. 22-23. King establece igualmente un recorrido por la infancia y la educación de Miró en KING, Edmund L., 1982, p. 32-63. Por otro lado, Coope no sugiere la relación entre Casanova y Federico Urios, sino que afirma el vínculo directo entre ficción y realidad en COOPE, Marian G.R., 1984, p. 10. En los estudios realizados acerca del epistolario del escritor también se ha señalado la estrecha relación que este mantuvo con su tío y la posibilidad de que estableciese un retrato del mismo en *La novela de mi amigo*: MACDONALD, Ian R.; BARBERÀ, Frederic, 2009, p. 25.

⁴²⁰ GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, 1906, p. 291. Referencia recogida igualmente en: COOPE, Marian G.R., 1984, p. 10; KING, Edmund L., 1982, p.32.

⁴²¹ ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 234-236.

⁴²² MIRÓ FERRER, Gabriel, 1908, p. 43-44.

⁴²³ CASANOVA, Lorenzo. *El éxtasis de San Francisco*. 1884. Óleo sobre lienzo (220x145 cm.). Colección particular. Véase: ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 26-29. Respecto al grabado de Lorenzo Casanova: *La ilustración española y americana*, nº 28, 30 de julio de 1894, p.68. Por último, para apreciar la fotografía de Casanova: “Actualidades”, *Blanco y negro*, nº 466, 7 de abril de 1900, p. 11. En cuanto al retrato escultórico: RIDAURA, Lorenzo. *Retrato de Casanova*. Sin datar. Museo Nacional del Prado. Estos y otros retratos y autorretratos de Casanova aparecen recogidos en ESPÍ VALDÉS, Adrián (com.), 2002.

“[...] En el tejado verde y costroso del casón de mi amigo, se levantaba un aposento, techado por una lucera defendida con celosía de alambres.

Y este era el estudio del pintor.

Yo estuve en él una tarde estival.

Llegábase por retorcida escalera labrada con ruínas (sic.) de cajas y puertas, que empezaba en las tinieblas de un largo pasillo.

-«No tema- me dijo el artista al subir el primer peldaño que hizo quejumbres de vejez y flaqueza. –Aquí la impresión es de tumba, pero arriba se nos premia con el júbilo del cielo.»

(...) Cuando arribamos cayó sobre mi carne abrasamiento de horno. Estaba el desván cerrado. Los maderos descolgados y nudosos de alguna puerta, se encendían de llagas de luz y regueros de sangre de sol.

Abrimos las ventanas, y pasó delicia de tarde, de altura y de cielo.

Vestían las paredes del estudio apuntes y láminas arrancadas de Ilustraciones. Presidía un espejo de cornucopia de escayola dorada; la luna empañada de verdosidad, guardaba un encanto de aguas de estanque de jardín abandonado. Bajo había un arcaz y sobre su tapa el busto en barro de un Zeus y dos potes de loza talavereña, por cuyos bordes asomaban manojos de pinceles. El caballete reposaba en un ángulo. Otro muro lo ocupaba un diván herido en su vientre, desentrañado y pavoroso.

Le hacían estrado dos butacas anchas y profundas, butacas muy tristes, de humano regazo, que estuvieron en salas de casas en desgracia y ampararon ancianos y señoras cansadas, enfermas, llorosas, de noble busto y cabello de plata.

...Pendía del tragaluz una cobriza lámpara de altar olvidado y del seno herrumbroso desbordaban haces de trigos doblados y secos. [...]”⁴²⁴

Queda patente el reconocimiento que adquirió el estudio de Casanova en la ciudad desde su apertura hasta el fallecimiento del maestro, pues desde el cierre de la decimonónica Escuela de Dibujo del Consulado Marítimo antes de 1872 -inaugurada en 1795 bajo la dirección de Vicente Suárez Ordóñez- nadie se había encargado de la docencia de las Bellas Artes en la capital de la provincia.⁴²⁵

Pero evidentemente, el reconocimiento otorgado al pintor alcoyano y a su taller iba más allá de la docencia de las Bellas Artes o de haber recogido el testigo de la desaparecida Escuela de Dibujo del Consulado Marítimo. La fama de Casanova se debió también a su incansable lucha por ofrecer oportunidades de progreso a sus discípulos. De entre estas destacan los intentos del pintor por conseguir que la Diputación Provincial otorgase pensiones en Roma a los jóvenes pintores y escultores que se formaron en su estudio, tal y como se recoge en algunos documentos del Archivo Provincial de Alicante que ya fueron reunidos en otras investigaciones.⁴²⁶

⁴²⁴ MIRÓ FERRER, Gabriel, 1908, p. 113-116. Francisco Calvo Serraller apuntó que la aparición del artista como protagonista –real o ficticio- de una novela, tiene que ver con la secularización de la cultura desde la Revolución Francesa. En esta línea, la visión bohemia e intelectualizada de los mismos contrastaba con el espíritu burgués, ofreciendo una visión romántica de ideales de libertad y originalidad frente al *statu quo*: CALVO SERRALLER, Francisco, 2013.

⁴²⁵ Sobre el cierre de la escuela de dibujo del Consulado del Mar: “Parte política. Alicante 17 octubre 1872. Lo que sería justo”, *El Constitucional*, nº 304, 17 de octubre de 1872, p. 2.

⁴²⁶ ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 37-43.

3.2. Apoyo institucional. Noticias de algunos artistas subvencionados por la Diputación Provincial de Alicante

Desde mediados del siglo XIX, las diputaciones españolas acometieron labores de patrocinio con artistas plásticos nacidos en su territorio con el fin de que estos completasen su desarrollo profesional, en un intento de solventar las carencias artísticas españolas frente a las de otros países como Francia. Por lo general, las plazas que se concedían dependieron de los fondos económicos de los que dependía cada diputación; por lo que los concursos para obtener este tipo de becas se convocaron, en muchos casos, con discontinuidad.⁴²⁷

En muchos casos, estas ayudas se destinaron a personas que optaron a ellas ante la dificultad de costearse los estudios por sus propios medios. De todos modos, la adjudicación de la plaza se resolvía mediante concursos en los que los aspirantes debían competir llevando a cabo pruebas de dibujo y pintura. Estas se dividían en ejercicios “de pensado”, para los que los artistas disponían de varios días; “de repente”, a elaborar en pocas horas; y de dibujo.⁴²⁸

Aun así, en muchos casos existió cierta controversia en los procesos de adjudicación de estas ayudas. Ciertos artistas cuestionaban que algunas becas se destinasen a artistas sin un adecuado nivel, acusando a los tribunales de personalismo y de aceptar peticiones y recomendaciones directas sin convocar concurso alguno. Del mismo modo, y aunque en otros casos las pensiones se concediesen a artistas reconocidos tras haber obtenido algún logro en certámenes de Bellas Artes, las críticas no se desvanecieron, acusando a las corporaciones provinciales de congraciarse con los ciudadanos al anunciar en los diarios que se destinaba dinero a la formación de la juventud artística del momento, sin preocuparse de elegir buenos talentos ni de ofrecerles posibilidades laborales a su regreso.⁴²⁹

Generalmente, los destinos de los pensionados fueron Roma y Madrid, si bien algunas corporaciones comenzaron a enviar a sus becados a París, advirtiendo el cambio de polaridad de los centros artísticos europeos en el siglo XIX. Por otro lado, tanto la dotación económica ofrecida a los beneficiarios de las ayudas, como el tiempo que estos debieron transcurrir en sus destinos, varió dependiendo de la corporación que sufragase sus gastos. Aun así, las diputaciones, como benefactoras de los artistas, solicitaban que estos acreditasen sus progresos

⁴²⁷ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, 2016, p. 229-245.

⁴²⁸ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, 2016, p. 252-255.

⁴²⁹ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, 2016, p. 238-242.

mediante el envío de trabajos de dificultad creciente, que también eran publicitados por los periódicos.⁴³⁰

La primera ayuda de estudios concedida por la Diputación de Alicante data de 1863, cuando se destinó a Francisco Bushell y Laussat a Roma, atendiendo a una solicitud firmada por el propio pintor para continuar con sus estudios de pintura en Italia, tras haberse formado en Madrid y haber obtenido una medalla de plata en una exposición de Bellas Artes celebrada en Alicante en 1860. En 1868 Joaquín Agrasot también se trasladaría a Roma y Lorenzo Casanova lo haría en 1874. Un poco más tarde, en 1880, Antonio Amorós, que había estado becado en Madrid, ocupó en Roma la vacante dejada por Casanova. En 1877, Rafael Farach y Vicente Poveda se instalaron en Madrid, aunque el segundo se trasladó a Italia en 1882. Ese mismo año se otorgarían las plazas en la capital de España a Eduardo Dagnino y Pedro Serrano Bossío, aunque la del primero sería ocupada, tras su fallecimiento, por Mariano Antón Serra y por Vicente Navarro Tormo. En 1885 Rafael Hernández también se instalaría en Madrid y, un año más tarde, Fernando Cabrera seguiría el mismo camino. Este mismo artista fue enviado a Roma en 1891 sin tener que concurrir a ninguna oposición, pues la Diputación de Alicante consideró el éxito obtenido en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, con su obra *Huérfanos*, como demostrativo de sus capacidades.⁴³¹

El hecho de que todos los pensionados en el extranjero que otorgó la Diputación de Alicante tuviesen como destino Roma respondió al prestigio social que suponía haberse formado en Italia. Si bien París también se había convertido en un centro receptor de pintores españoles, el tipo de pintura que se practicaba en Roma atrajo hacia allí a un gran número de artistas en busca de reconocimiento y clientela ávida temas figurativos más tradicionales.⁴³² Por otro lado, la fama y el éxito comercial cosechados por Mariano Fortuny en la ciudad eterna hasta su muerte en 1873, animó a distintas corporaciones provinciales a becar a sus artistas más jóvenes para que marchasen a formarse siguiendo la estela del pintor catalán, quien no sólo había progresado artísticamente, sino que había conseguido atraer hasta su atelier a algunos de los más importantes marchantes del momento como Alphonse Goupil.⁴³³

⁴³⁰ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, 2016, p. 255-262.

⁴³¹ ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1996, p. 79-87. Véase también: GAZABAT BARBADO, María, 2014, p. 150-161.

⁴³² REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia, 1999, p. 227. Respecto a los pintores españoles pensionados en París véase: REYERO, Carlos, 1993a.

⁴³³ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, 2016, p. 237-238. El interés por perfeccionar la pintura a través de estancias en Roma se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX, según se recoge en: REYERO, Carlos, 1993b.

Hasta estas fechas, el sistema de adjudicación de las becas dependía de los méritos que acreditase el solicitante y de los apoyos que tuviese en la sociedad alicantina. No obstante, puede que, por críticas a una posible parcialidad en las decisiones de los jurados, en 1883 la corporación provincial decidió otorgar las pensiones mediante la celebración de un concurso que comenzó a ser efectivo desde 1886. En las bases del mismo se debía adjuntar la fe de bautismo que acreditase que el solicitante era natural de la provincia de Alicante y menor de treinta años. Del mismo modo se realizaron pruebas de pintura consistentes en pintar ante el tribunal durante horas.⁴³⁴ A este primer concurso se presentaron Pedro Serrano Bossío, ganador y por lo tanto enviado a Roma; Fernando Cabrera Cantó, que ocupó la plaza de Madrid; y Mariano Antón Serra, a quien la corporación compró el cuadro *José interpretando los sueños del panadero y el copero*.⁴³⁵

Las pensiones en Roma y Madrid siguieron concediéndose, si bien con menor frecuencia, durante la cronología establecida por este trabajo de investigación. Sin embargo, la documentación tratada hasta el momento, no nos permite afirmar que el proceso seguido en 1886 para la aprobación de estas ayudas siguiese estando en vigor. En los fondos del Archivo de la Diputación Provincial de Alicante se conserva documentación acerca de traslados a Madrid y a Roma de varios artistas. Del mismo modo, la prensa de la época estableció un sistema de seguimiento de los mismos que facilita el estudio de sus carreras fuera de Alicante.

En 1897, Vicente Bañuls se dirigió a la Diputación para solicitar la plaza de pensionado que, a partir del mes de junio, quedaría vacante tras la finalización de los estudios de Fernando Cabrera en Roma. En su escrito, el escultor enumeró sus logros artísticos como demostración de su valía para optar a la ayuda de la corporación, siendo el más señalado la obtención del título de Caballero de la Real Orden de Isabel la Católica por la construcción del monumento a Maisonnave en 1894.⁴³⁶

Aunque varios diputados sostuvieron que era necesario celebrar una oposición entre Bañuls y Adolfo Durá, el otro solicitante, la gran mayoría de políticos intercedió por el escultor. De este modo, se aprobó su partida a Roma, si bien esta no se produjo hasta 1898.⁴³⁷ Allí, el escultor alicantino, al igual que tantos otros artistas no italianos abrió un taller en *via Margutta*,

⁴³⁴ GAZABAT BARBADO, María, 2014, p. 151-152.

⁴³⁵ GAZABAT BARBADO, María, 2014, p. 159.

⁴³⁶ La carta se encuentra reproducida en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, 1979, p. 45-47.

⁴³⁷ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, 1979, p. 47. *El Graduador*, nº 6728, 21 de junio de 1898, p. 3; *El Liberal*, nº 3633, 21 de junio de 1898, p. 3; *La Correspondencia Alicantina*, nº 2081, 6 de agosto de 1898, p. 2.

lugar de encuentro entre creadores y marchantes de arte. La actividad que allí desarrolló fue intensamente seguida desde los diarios de su ciudad natal. En prensa se anunció su elección como jurado para la elección del boceto del mausoleo del rey Humberto I,⁴³⁸ así como de alguna de las obras que en Italia produjo:

“Hemos visto en *La Ilustración Española y Americana* un boceto, proyecto de estatua del inmortal Goya, hecho en Roma por el laureado artista alicantino don Vicente Bañuls, trabajo, que á juicio de los inteligentes, es una delicada y verdadera obra de arte primorosamente ejecutada.

Nuestra más cumplida enhorabuena al notable escultor por su nuevo trabajo que, como todos los suyos, lleva el sello de su asombrosa inspiración.”⁴³⁹

Además, al conocerse los reconocimientos que obtenía el artista, los periódicos locales celebraron su participación en algunas exposiciones organizadas en Italia:

“[...] hoy trasladamos con el mayor gusto á estas columnas lo que dice el «Heraldo de Madrid» (...) por boca de su ilustrado corresponsal en Roma:

«Vicente Bañuls expone trabajos de pintura y escultura. Los cuadros son cuatro:

- 1.- «Un negocio de pollos.»
- 2.- «Música á buen precio.»
- 3.- «Viejo galante.»
- 4.- «Un rincón del estudio». Es un taller de escultor.

La escena está muy bien descrita.

5.- «Cabezas» (estudio).

En todos estos trabajos se distingue mucha expresión de vida y muy exquisito arte.

En la escultura se distingue, aun entre artistas de otras naciones, Vicente Bañuls, que ha expuesto también en la pintura, y que presenta tres obras:

- 1.- «Una tocadora de organillo».
- 2.- «Marianela» (busto muy expresivo de mujer.)

El artista se ha inspirado en la heroína de la célebre novela de Pérez Galdós y ha triunfado en toda línea.

3.- «Un estudio de cabeza.» Muy bien hecho.»

Repetimos nuestra enhorabuena al laureado artista que en tan distinguido lugar pone el nombre del pueblo que le vió nacer.»⁴⁴⁰

No cabe duda de que la trayectoria de Bañuls en Roma llamó notablemente la atención de varios medios alicantinos. Además, la admiración por los logros del escultor en Italia inspiró un relato de Rafael Altamira en *Fantasías y Recuerdos* en el que, si bien no ofrecía datos sobre las obras producidas por el escultor ni por su estudio en *via Margutta*, hablaba de él como una personalidad importante de quien los alicantinos debían sentirse orgullosos.⁴⁴¹

Así, sabemos que en 1901 la corporación provincial acordaría una pensión de mil quinientas pesetas anuales para Mariano Orts Masiá, que se trasladó a la capital de Italia para

⁴³⁸ “Noticias de todas partes. Honrosa distinción”, *El Graduador*, nº 7431, 3 de octubre de 1900, p. 3.

⁴³⁹ “Obra de arte”, *El Graduador*, nº 7723, 27 de septiembre de 1901, p. 3.

⁴⁴⁰ “Bañuls en Roma”, *El Graduador*, nº 7905, 14 de mayo de 1902, p. 3.

⁴⁴¹ ALTAMIRA, Rafael, 1910, p. 126-130.

completar y perfeccionar sus estudios de pintura y escultura. Como contraprestación, la Diputación estipuló que el escultor habría de enviar dos obras cada año que sirviesen para demostrar sus avances.⁴⁴² No obstante, antes de marchar, el artista hizo llegar a la corporación un altorrelieve titulado *La cremación de un cadáver en Pompeya*, actualmente en paradero desconocido, como agradecimiento por haber sido pensionado:

“Como pensionado por la Excm. Diputación á la que nunca podré agradecer bastante la distinción y consideración que se ha servido dispensarme y antes de emprender mi viage á Italia para dedicarme á los estudios de la escultura á la que profeso verdadero culto, he creído de mi deber dedica á esa Excm. Corporación, como humildísima prueba de mi profundo reconocimiento, un alto relieve que he titulado: “Cremación de un cadáver en Pompeya”, por ser la obra para mí más querida y que representa el mayor esfuerzo que he realizado en los comienzos de mi vida artística. [...]”⁴⁴³

Parece ser que la autorización definitiva para que Orts se trasladase a Roma, al taller de Mariano Benlliure, no se produjo hasta 1902, a juzgar por los libros de actas de ese año y alguna noticia de prensa al respecto.⁴⁴⁴ En 1903 el artista viajaría finalmente a su destino y, de vez en cuando, algún diario daría noticia de sus progresos.⁴⁴⁵

“Hemos tenido ocasión de ver algunas fotografías de los hermosos trabajos que el joven escultor alicantino, pensionado en Roma por la Diputación Provincial, D. Mariano Orts, está ejecutando, inspirándose en las grandiosas concepciones del poema de Dante Alighieri, La Divina Comedia.

Los trabajos en cuestión revelan las brillantes facultades y los envidiables talentos artísticos del joven Orts, á quien enviamos desde aquí nuestro modesto pero entusiasta aplauso, animándole á perseverar en el estudio de su difícil arte, en el cual ha de brillar seguramente, proporcionando á nuestra querida ciudad un nuevo timbre de orgullo y de gloria.”⁴⁴⁶

Al mismo tiempo que Orts disfrutó de su pensionado en Roma, el también escultor José Samper solicitó una beca de estudios para formarse en Madrid y para ocupar la plaza en Italia cuando esta quedase vacante. No obstante, desconocemos si la corporación provincial aprobó o desestimó la petición de Samper.⁴⁴⁷ El pintor alcoyano José Mataix Monllor solicitó lo mismo que Samper, aunque en este caso tampoco se ha localizado información que nos permita afirmar

⁴⁴² Libro de actas del pleno de la Diputación (22/04/1901 al 22/04/1902). A.D.P.A. Signatura GE- 24493/4, p. 24. También se dio noticia de este acuerdo en *La Correspondencia Alicantina*, nº 3068, 27 de abril de 1901, p. 2 y en *El Graduador*, nº 7593, 27 de abril de 1901, p. 3.

⁴⁴³ Expediente del acuerdo de la Diputación agradeciendo el regalo presentado por Mariano Orts, becado como estudiante de pintura y escultura, el alto relieve *La cremación de un cadáver en Pompeya*. A.D.P.A. Signatura GE-11787/30.

⁴⁴⁴ Libro de actas del pleno de la Diputación (23/04/1902 al 23/04/1903). A.D.P.A. Signatura GE- 24493/5, p. 5. La noticia se encuentra recogida en: *La Correspondencia de Alicante*, nº 5744, 25 de abril de 1902, p. 3; *La Correspondencia Alicantina*, nº 5169, 16 de abril de 1902, p. 2.

⁴⁴⁵ Sabemos de la llegada de Orts a Roma gracias a una noticia publicada en: *La Correspondencia Alicantina*, nº 5421, 6 de marzo de 1903, p. 2.

⁴⁴⁶ *La Voz de Alicante*, nº 243, 26 de noviembre de 1904, p. 2. También en: *El Graduador*, nº 6811, 1 de diciembre de 1904, p. 4.

⁴⁴⁷ Libro de actas del pleno de la Diputación (23/04/1902 al 23/04/1903). A.D.P.A. Signatura GE- 24493/5, p. 42.

si se trasladó a alguna de las dos ciudades subvencionado por la corporación.⁴⁴⁸ Seguramente, y a juzgar por el comunicado que en 1905 se hizo llegar a Rafael Reus Molla aduciendo que las dos plazas de pensionado estaban ocupadas, es posible que ninguno de los dos artistas antes citados obtuviesen ese privilegio.⁴⁴⁹

En 1907, el pintor Saúl Cabrera, de Benissa, solicitó también un pensionado a Roma que no le fue concedido.⁴⁵⁰ Posiblemente, y a juzgar por la documentación relativa a la instancia de Emilio Varela solicitando una beca para continuar los estudios que en 1905 había iniciado en Madrid con Joaquín Sorolla, la Diputación de Alicante habría decidido no conceder pensiones tras la vuelta de Mariano Orts ante la falta de fondos:

“Vista la instancia de D. Emilio Varela Isabel en solicitud de que se le conceda una pensión para poder continuar sus estudios de pintura en Madrid con el reputado pintor D. Joaquín Sorolla y considerando que la situación económica de la Excm. Diputación no le permite conceder más pensiones de esta índole, los que suscriben tienen el honor de proponer a la misma se sirva desestimar la petición de que se lleva hecho mérito. [...]”⁴⁵¹

Al igual que sucedió con Varela, Juan Sempere, que también solicitó una estancia en Madrid para perfeccionar sus estudios de dibujo y pintura en 1910, se encontró con la negativa de la Diputación, que volvió a exponer que la mala situación de sus arcas dificultaba la concesión de este tipo de ayudas.⁴⁵²

Desconocemos si la Diputación de Alicante concedió otras ayudas en los años en los que desestimó las peticiones de Mataix, Reus, Cabrera, Varela o Sempere. Del mismo modo, resulta complicado establecer la fecha exacta en la que volvió a admitir pensionados, y afirmar hasta qué año mantuvo a estudiantes formándose en Madrid o en Roma. La última noticia de una beca de Bellas Artes durante los años que comprende este estudio data de 1912, cuando el escultor alicantino Rafael Juan Planelles se trasladó a Roma.⁴⁵³

Sin embargo, y aunque esta pensión fue concedida por la Diputación de Alicante, la mala situación económica a la que la propia corporación había aludido años atrás, impidió que

⁴⁴⁸ Libro de actas del pleno de la Diputación (14/10/1903 al 14/10/1904). A.D.P.A. Signatura GE- 24493/5, p. 10.

⁴⁴⁹ Libro de actas del pleno de la Diputación (26/04/1905 al 21/04/1906). A.D.P.A. Signatura GE- 2449/3, p. 39.

⁴⁵⁰ Libro de actas del pleno de la Diputación (24/04/1907 al 15/10/1908). A.D.P.A. Signatura GE- 24494/5, p. 17.

⁴⁵¹ Expediente de desestimación a Emilio Varela Isabel de una pensión para continuar sus estudios de pintura en Madrid con Joaquín Sorolla. A.D.P.A. Signatura GE-5180/23. Sobre la denegación de la ayuda recomendamos igualmente la lectura del Libro de actas del pleno de la Diputación (24/04/1907 al 15/10/1908). A.D.P.A. Signatura GE- 24494/5, p. 48. Acerca de la formación de Emilio Varela en el estudio de Sorolla entre 1905 y 1908 véase: SÁNCHEZ MONLLOR, Manuel, 2011, p. 22-23. También en: CASTELLS, Rosa M^a, 2010, p. 321-410.

⁴⁵² Libro de actas del pleno de la Diputación (01/10/1910 al 03/05/1911). A.D.P.A. Signatura GE- 24495/2, p. 12.

⁴⁵³ “Viajeros”, *Diario de Alicante*, nº 1534, 19 de abril de 1912, p. 2.

sus becados pudiesen cobrar los sueldos acordados, según se recoge en alguna nota de prensa del año 1913.⁴⁵⁴ Quizás esta precaria situación, además de su delicado estado de salud y la tensa situación que se vivía en Europa momentos antes del estallido de la Gran Guerra, motivó a Rafael Ángel Juan Planelles a solicitar su traslado a Madrid.⁴⁵⁵ Finalmente, no sabemos si autorizado por la Diputación o no, la llegada del escultor a Madrid se produjo a mediados de abril de 1915, a juzgar por varios recortes de prensa de ese mismo año.⁴⁵⁶

La última noticia acerca de la solicitud de una beca de estudios en Madrid o en Roma data de 1918 y fue firmada por Matilde Gamarra.⁴⁵⁷ Su petición fue denegada, una vez más, ante la falta de fondos de la Diputación, un problema que había servido para justificar, en varias ocasiones, la imposibilidad de subvencionar los estudios de varios artistas alicantinos a principios del siglo XX. Es esta la última noticia recabada acerca de los pensionados de la corporación a principios de la centuria, aunque no sabemos si existió algún otro beneficiario de este tipo de ayudas cuyo nombre no haya sido localizado durante nuestra investigación.

Al margen de la concesión de ayudas económicas para la continuación de los estudios artísticos en Madrid o en Roma, la Diputación de Alicante también desarrolló otras labores de mecenazgo. Es notable la relación que estableció con Emilio Varela, a quien le concedió una ayuda de dos mil pesetas anuales entre 1930 y 1934 con el fin de que el pintor progresase profesionalmente a cambio de entregar obras que engrosasen la colección artística provincial.⁴⁵⁸

Pero, además, el gobierno provincial acordó en 1931 que Varela pudiese instalarse en una de las torres del Palacio Provincial que el arquitecto Juan Vidal Ramos había acabado de construir para las dependencias de la corporación. No obstante, desconocemos durante cuánto tiempo ocupó este espacio el pintor, si bien pudo disfrutar de un amplio espacio cedido de forma gratuita.⁴⁵⁹

Este tipo de testimonios sobre el mecenazgo de las instituciones con los artistas plásticos de la ciudad constituyen una valiosa fuente de información que permite reconstruir y aportar

⁴⁵⁴ “Es de justicia”, *La Unión Democrática*, nº 11058, 18 de diciembre de 1912, p. 1.

⁴⁵⁵ Así se recoge en: Libro de actas del pleno de la Diputación (02/05/1914 al 04/05/1915). A.D.P.A. Signatura GE- 24496/2, p. 38.

⁴⁵⁶ “Notas de sociedad”, *Diario de Alicante*, nº 2412, 20 de abril de 1915, p. 2; *Heraldo de Alicante*, nº 2879, 21 de abril de 1915, p. 3; “Noticias”, *El Periódico para todos*, nº, 1247, 22 de abril de 1915, p. 3.

⁴⁵⁷ Expediente de denegación de la solicitud de pensión de Matilde Gamarra y Lledó para continuar estudiando pintura en Madrid y Roma. A.D.P.A. Signatura GE-11803/13.

⁴⁵⁸ El estudio de las fuentes del Archivo de la Diputación Provincial de Alicante, así como de la trayectoria de Emilio Varela durante estos años se encuentra recogida en: CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa M^a, 2011, p. 61-62.

⁴⁵⁹ CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa M^a, 2011, p. 63.

nuevos datos a la vida de estos creadores que, incluso en su época, fue objeto de estudio para algunos biógrafos.

3.3. Otros centros de formación: el Círculo de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios

Desde luego, no todos los artistas alicantinos gozaron de las mismas oportunidades de formación. Muchos de ellos no lograron nunca una pensión en Madrid o en Roma para progresar con sus estudios, ni conocieron en vida a Lorenzo Casanova, fallecido en 1900. En este sentido, tras la muerte del maestro y ante la dificultad de obtener una ayuda económica para marchar fuera de la ciudad con el propósito de estudiar pintura o escultura, la necesidad de crear nuevos centros comenzó a ser patente en Alicante. En esta línea, cabe valorar la importancia de espacios como el Círculo de Bellas Artes o la Escuela de Artes y Oficios como espacios de formación, exposición y reunión.

3.3.1. El Círculo de Bellas Artes de Alicante

La falta de fuentes y documentos sobre este tipo de instituciones dificulta reconstruir con exactitud la trayectoria y las labores que desde ellas se llevaron a cabo con el fin de promover la renovación de la cultura y el arte en España. En el caso alicantino, ningún estudio ha indagado en profundidad acerca de los orígenes y desarrollo del Círculo de Bellas Artes, si bien en ocasiones se ha especulado con su creación y primeros años de vida.

Con el fin de ahondar en su estudio, la lectura de prensa se antoja fundamental para conocer los motivos que impulsaron la creación de este nuevo espacio, siendo el principal perpetuar la labor de magisterio en Bellas Artes que había desempeñado Lorenzo Casanova hasta su muerte. Tras el fallecimiento del maestro, en abril y mayo de 1900 comenzaron a aparecer noticias que indicaron que el *Círculo Casanova-Academia de Bellas Artes* se estaba gestando bajo el auspicio del Barón de Petrés, a quien se nombró presidente honorario; Heliodoro Guillén como presidente efectivo; Vicente Bañuls como director artístico y Salvador Vilaplana como secretario.⁴⁶⁰

Desafortunadamente no hemos localizado ninguna noticia que nos permita conocer con exactitud la fecha exacta de inauguración del Círculo de Bellas Artes, aunque deducimos que

⁴⁶⁰ Hasta donde podemos saber, Salvador Vilaplana no fue un artista consagrado dentro de la sociedad alicantina. De hecho, en la noticia de *El Liberal* que informaba sobre el avance de las gestiones para la inauguración del Círculo de Bellas Artes se le definía como amateur. “Notas de arte”, *El Liberal*, nº 5054, 7 de abril de 1900, p. 1; “Misceláneas”, *Semanario Católico*, nº 64, 12 de mayo de 1900, p. 301-302.

no transcurrió mucho tiempo después de las primeras noticias que hablaban de las gestiones para que la institución pudiese iniciar su andadura. De hecho, en julio de 1900 el Círculo participó en los juegos florales ofreciendo un cuadro como premio a la mejor composición poética dedicada a la memoria de Lorenzo Casanova.⁴⁶¹

El hecho de que entre las noticias de la fundación del Círculo de Bellas Artes y el comienzo de su actividad transcurriese tan poco tiempo, nos hace pensar que quizás no se tratase de una institución nueva, sino que es posible que los seguidores de Casanova hiciesen un esfuerzo por mantener la actividad del taller del pintor alcoyano regentándolo ellos mismos. Sin ir más lejos, en octubre de 1900 vemos aparecer el nombre de Lorenzo Pericás como presidente del Círculo, coincidiendo con su responsabilidad de hacerse cargo del estudio de su maestro.⁴⁶² Así pues, parece ser que el Círculo de Bellas Artes no surgía con la motivación de homenajear la figura de Casanova, sino más bien con la de perpetuar su labor de formación de jóvenes artistas. Este dato nos hace pensar que, aunque no se hayan localizado datos concluyentes sobre la ubicación del Círculo, este podría haber ocupado el lugar del estudio de pintura de Casanova en la calle Luchana.

Esta suposición cobra sentido gracias a una noticia de principios de 1901 en la que se indica que la junta rectora se reunía en el estudio de Pericás –aquel de la calle Luchana que antaño había pertenecido a Casanova- con el fin de planificar actividades y de buscar una nueva sede social en el barrio de Benalúa. En este momento, Pericás había abandonado la presidencia, que pasó a ser ostentada por Miguel de Elizaicín, mientras que el pintor se centraría únicamente en la docencia de las Bellas Artes.⁴⁶³ En este sentido podemos entender que el Círculo de Bellas Artes de Alicante era una institución que incorporaba el antiguo estudio de pintura de Lorenzo Casanova, que había sido su primera sede, como lugar para la enseñanza de la pintura y la

⁴⁶¹ “Juegos Florales”, *La Unión Democrática*, nº 6370, 8 de julio de 1900, p. 2; “Juegos Florales”, *La Correspondencia Alicantina*, nº 2824, 8 de julio de 1900, p. 2.; “Fiestas de la Virgen del Remedio en Alicante. Programa de los Juegos Florales”, *El Liberal*, nº 6025, 10 de julio de 1900, p. 2; “Fiestas de la Virgen del Remedio. Cartel de los Juegos Florales. 17 de agosto de 1900”, *Semanario Católico*, nº 73, 14 de julio de 1900, p. 442-444; “Las Fiestas de Alicante”, *El Íbero*, nº 54, 16 de julio de 1900, p. 784-786; “Juegos Florales”, *El Liberal*, nº 6061, 24 de agosto de 1900, p. 1; “Juegos Florales”, *La Unión Democrática*, nº 6409, 26 de agosto de 1900, p. 1.

⁴⁶² Lorenzo Casanova aparece vinculado al Círculo de Bellas Artes en calidad de presidente en octubre de 1900: *La Correspondencia de Alicante*, nº 5200, 6 de octubre de 1900, p. 2.

⁴⁶³ “Círculo de Bellas Artes”, *La Correspondencia Alicantina*, nº 2987, 20 de enero de 1901, p. 2. Una de las funciones que asumió la institución a partir de 1901 fue el engalanamiento de la ciudad durante los festejos. Sabemos pues que, en 1901, se le encargaron dos carrozas para la celebración del carnaval: una encargada por el Ayuntamiento y dedicada al dios Momo y otra de temática desconocida. “Festejos”, *El Graduador*, nº 7527, 31 de enero de 1901, p. 3; “Sección Recreativa. Crónica. Confetti, indigestiones y otras mangas de riego”, *El Graduador*, nº 7546, 24 de febrero de 1901, p. 3.

escultura; pero que conforme su actividad fue mayor se hizo necesario el traslado a una nueva sede.

Después de esta última noticia la actividad de la institución parece diluirse hasta 1918, fecha de la que data un documento de archivo relativo a la inauguración del Círculo de Bellas Artes y de una lápida dedicada al dramaturgo alicantino Joaquín Dicenta.⁴⁶⁴ Posteriormente, en 1919 se encargaría la decoración de las puertas de la nueva institución.⁴⁶⁵

Tampoco aparecen noticias de prensa alusivas al Círculo de Bellas Artes de Alicante entre 1901 y 1917, lo que nos hace pensar que, pese a los intentos de crear la institución a partir del estudio del eximio Lorenzo Casanova, nunca se logró separar las funciones del Círculo de las del taller de pintura, diluyéndose en el tiempo la presencia de la nueva institución en la vida cultural alicantina. Sin embargo, en 1917 vuelve a aparecer una noticia en prensa que demuestra que la intención de crear un Círculo de Bellas Artes en la ciudad aún persistía en la mente de muchos intelectuales alicantinos. Según esta, la intención de los fundadores de este nuevo Círculo de Bellas Artes era crear un espacio que hiciese las veces de “academia, exposición, centro de cultura en general”.⁴⁶⁶

Poco a poco los artículos a favor del nuevo Círculo de Bellas Artes se fueron sucediendo en la prensa alicantina y fueron muchos quienes escribieron a distintos periódicos cartas manifestando su interés por la nueva institución que estaba a punto de ser inaugurada. Estos escritos, al fin y al cabo, no hacían más que constatar el anhelo de quienes consideraban que Alicante se había convertido en una ciudad propensa a la creación artística pero que desafortunadamente carecía de centros en los que esta pudiese ser desarrollada:

“[...] Indiscutiblemente hace falta en Alicante un Centro donde se haga Arte y pueda la juventud manifestar sus entusiasmos, talento y facultades artísticas.

Afortunadamente en nuestra ciudad se siente pasión por lo bello; la juventud quiere ser artista pero sus entusiasmos se estrellan ante las dificultades que se presentan para aprender. De ahí la necesidad partir á otras poblaciones, donde buscan lo que aquí podían y debían tener, sin necesidad de salir de su «tierra», cosa esta que no siempre pueden realizar, por falta de recursos ó protección, decayendo por tal motivo los ánimos y perdiendo la ocasión de conseguir artistas que en su día serían tal vez la honra de nuestra patria chica.

⁴⁶⁴ Inauguración del Círculo de Bellas Artes y de una lápida dedicada a Joaquín Dicenta. A.M.A. Legajo-1905-28-10/0.

⁴⁶⁵ Decoración de las puertas en el Círculo de Bellas Artes. A.M.A. Legajo-9999-72-81/0.

⁴⁶⁶ “En marcha. El Círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1376, 10 de octubre de 1917, p. 2. A través de esta noticia conocemos el nombre de algunos de los socios que quisieron formar parte del Círculo de Bellas Artes tras su refundación: Luis Casteig Torregrosa, Antonio Rico Cabot, Vicente Poveda Vilanova, Rafael Pastor Mingot, Eugenio Ribelles Pérez, José Dorado Martín, Rafael Reus Mollá, José Martínez Sogorb y José Misó Ivars. De todos ellos destacamos, por su interés para este estudio, las figuras de Casteig (pintor), Dorado (periodista y crítico de arte) y Reus (escultor).

Por el Arte, por la Cultura del pueblo, por dignidad debemos unirnos hasta conseguir realizar el ideal más noble. [...]”⁴⁶⁷

Testimonios como este dan cuenta de la importancia otorgada a esta institución por la sociedad, que no escatimó en esfuerzos para que el deseo de inaugurar un Círculo de Bellas Artes en Alicante se cumpliera con las mayores garantías posibles. De hecho, existen noticias en prensa que, más allá de ilustrar la ilusión ante la inminente apertura de la institución, relataron cómo el alcalde Ricardo Pascual del Pobil y Chicherri anunció una moción para que el ayuntamiento prestara apoyo a la idea de dotar a la ciudad de dicho centro cultural.⁴⁶⁸

El interés por el Círculo de Bellas Artes en Alicante era creciente y esto desembocó en la adhesión de nuevos artistas plásticos. A las inscripciones de Luis Casteig y Rafael Reus se unió el pintor y fotógrafo Manuel Cantos a finales de 1922 y seguramente fuesen otros tantos los pintores, escultores, arquitectos y fotógrafos quienes paulatinamente mostrasen su apoyo al proyecto de creación de la institución. De hecho, no sólo los artistas alicantinos recibieron con gran ilusión esta empresa, sino que desde fuera de la ciudad se celebró igualmente y algunos artistas plásticos ofrecieron su ayuda con el fin de que el círculo pudiese contar con actividades desde el momento de su apertura. En esta línea cabe situar la carta enviada desde la Juventud Artística Valenciana a *El Luchador*:

“[...] Leo con curiosidad, con curiosidad que es simpatía é interés cariñoso la campaña por la fundación den un Círculo de Bellas Artes. Son mis letras, precisamente, para felicitaros. Es necesario vencer en este propósito sin embargo. Es muy necesario pues Alicante no tiene artistas porque falta calor de cordialidad que cobije las hermosas inquietudes que todo levantino lleva en su ánimo como una suprema vibración de ideal.

Lo cierto y positivo es que Alicante tiene imperiosa necesidad de un centro de amplia orientación en arte y en cultura. Es absurdo que Alicante no tenga un arte suyo. El levantino tiene ante sí una naturaleza espléndida. Esas llanuras rojizas, ahora nagadas, el mar, las palmeras que se recortan sobre el azarcón crepuscular. Sobre todo, sí, los anocheceres. Los anocheceres en ese aire tan diáfano, en el dilatado horizonte azul, en el que parece el sol un avaro que robe el oro postrero á la atmósfera y lo esconda en el mar...

Vayamos pues al Círculo de Bellas Artes. En nombre de la «Juventud Artística», acordado entre los compañeros de la junta, puedo ofrecer una exposición que sea la apertura de vuestro Círculo. Además podría organizarse una excursión de artistas que asistiesen al acto, que así sería todo fraternal optimismo. [...]”⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ CARRATALÁ, B. “¡Adelante! El Círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1377, 11 de octubre de 1917, p. 2.

⁴⁶⁸ “Con satisfacción nos enteramos de que el señor Pobil tiene anunciada una moción para que el Ayuntamiento preste su apoyo á la idea”. M.L.G.. “El círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1379, 13 de octubre de 1917, p. 1. En el mismo artículo podemos conocer el nombre de un nuevo afiliado: Eduardo García Marcili (periodista también conocido como Aristarco). Otra noticia que muestra la ilusión por la inminente fundación del Círculo de Bellas Artes de Alicante puede ser consultada en: M.L.G. “El Círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1381, 16 de octubre de 1917, p. 1.

⁴⁶⁹ “El círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1385, 22 de octubre de 1917, p. 1. Las apreciaciones del presidente de la Juventud Artística Valenciana estaban lejos de ser acertadas, pues pese a que Alicante no gozaba de una nómina de artistas y de una vida cultural tan significativa como la de Valencia, desde finales del siglo XIX contaba

Hasta la fecha únicamente *El Luchador* parecía haber tomado postura a favor de la creación del Círculo de Bellas Artes de Alicante, mientras que el resto de diarios locales tardaron unos cuantos días más en hacerse eco de la necesidad de crear una institución de estas características en la ciudad. El hecho de permanecer durante pocos días al margen del entusiasmo que caracterizaba las noticias de *El Luchador* provocó que el *Diario de Alicante* tuviese que salir en defensa de su postura favorable a la inauguración del círculo pues, según se desprende de una carta abierta publicada en este rotativo, las preguntas formuladas por algunos de sus periodistas sobre cómo iba a ser gestionada la institución habían sido malinterpretadas y se había llegado a pensar que el periódico no apoyaba la inauguración del centro.⁴⁷⁰

Pese a contar con el apoyo de algunos sectores de la sociedad, en noviembre de 1917 el Círculo de Bellas Artes no contaba con sede fija ni con un lugar de reuniones, pues aún no se había constituido oficialmente. Conocemos sin embargo la fecha de la primera reunión informativa, que se celebró el domingo 4 de noviembre de 1917 en los salones del Orfeón Alicantino. En este encuentro entre los primeros adheridos al proyecto de creación del Círculo de Bellas Artes seguramente se abordase la cuestión sobre el financiamiento con fondos del Ayuntamiento, que habían sido aprobados con anterioridad al 30 de octubre, según se desprende de la noticia publicada por *El Luchador*.⁴⁷¹ En este artículo también se manifestaba la voluntad de solicitar apoyo a la Diputación y se informaba de que un gran número de niños y niñas habían solicitado la inscripción en Bellas Artes, aunque el proceso no se había completado por no estar aún fundada legalmente la institución.⁴⁷²

La reunión informativa para los primeros socios del Círculo de Bellas Artes de Alicante sirvió, fundamentalmente, para nombrar una comisión que redactara el borrador del primer reglamento de la institución, que debería ser aprobado en la siguiente reunión de afiliados. Esta

con un gran número de pintores y escultores formados en la academia de Lorenzo Casanova e incluso en importantes ciudades como Madrid o Roma. Resulta oportuno definir la Juventud Artística Valenciana como una agrupación de jóvenes creadores auspiciada por Joaquín Sorolla entre 1916 y 1919 que mantuvo una intensa actividad con el fin de promover exposiciones de artistas valencianos no sólo en Valencia, sino en otras ciudades españolas como Madrid, Barcelona, Bilbao o Zaragoza. En esta línea, el ofrecimiento que hacían llegar al Círculo de Bellas Artes de Alicante debería ser contemplado dentro de esta campaña de promoción de los pintores y escultores levantinos. Sobre este tema véase: PÉREZ ROJAS, Javier (dir.), 2017. No sabemos con seguridad quién era el presidente de la Juventud Artística Valenciana en el momento de la inauguración del Círculo de Bellas Artes de Alicante, si bien Pérez Rojas apunta que Alfredo Marco ostentó este cargo en la fundación de la asociación de artistas plásticos en 1916: PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (com.), 1998, p. 230.

⁴⁷⁰ “Ecos”, *Diario de Alicante*, nº 3138, 23 de octubre de 1917, p. 1.

⁴⁷¹ “El Círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1390, 27 de octubre de 1917, p. 2.

⁴⁷² “El Círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1392, 30 de octubre de 1917, p. 2.

tarea recayó en manos de los señores Candela Ardit, Poveda, Albert, López González y Moscat, este último desempeñando la labor de secretario.⁴⁷³

La redacción del borrador del reglamento fue gestándose durante el mes de noviembre mientras que se fueron sucediendo las inscripciones de nuevos socios, algunos de ellos tan notables como el poeta y dibujante Salvador Sellés.⁴⁷⁴ De este modo, a finales del mes de noviembre se convocó una nueva asamblea para el día 2 de diciembre en la que se tratarían tres puntos: la explicación de los trabajos realizados por la comisión hasta el momento; la lectura, discusión y aprobación del borrador del nuevo reglamento y la votación de la junta directiva y los jefes de sección.⁴⁷⁵

Esta última reunión fue celebrada en un salón privado del Café Comercio. Como se adelantó en algunos periódicos días atrás, se enumeraron los trabajos realizados hasta entonces por la comisión gestora, tales como la solicitud de subvención al Ayuntamiento –pero también a la Dirección General de Bellas Artes y a la Diputación Provincial-, la organización de un “espectáculo artístico asombroso” en el teatro Principal para la primera quincena de enero de 1918. Igualmente se aprobó el nuevo reglamento y se constituyó la nueva junta directiva. Esta estaba formada por Salvador Sellés como presidente, Rodolfo de Salazar en calidad de vicepresidente, Joaquín Candela y Federico Moscat ocupando la secretaría, Vicente Poveda como tesorero y Luis Abenza fue nombrado contador. Las vocalías fueron ocupadas por Juan Latorre, Eduardo García Marcili, Juan Albert Roses, Vicente Espinosa y Rafael Reus. Por último se nombró socios honoríficos a Rafael Altamira, Óscar Esplá, Gabriel Miró y José Mariano Milego.⁴⁷⁶

Los intentos de conseguir una subvención del Ayuntamiento fructificaron tan sólo un día después de la reunión de socios. En el pleno del 5 de diciembre de 1917 se acordó conceder la subvención prometida al Círculo de Bellas Artes.⁴⁷⁷ Por otro lado, según se anunció en *El*

⁴⁷³ “El Círculo de Bellas Artes. La reunión de anoche”, *El Luchador*, nº 1395, 5 de noviembre de 1917, p. 1.

⁴⁷⁴ Sobre las reuniones de la comisión redactora del reglamento del Círculo de Bellas Artes véase: “Noticias”, *El Luchador*, nº 1416, 29 de noviembre de 1917, p. 2. En cuanto a la inscripción como socio de Salvador Sellés: “El Círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1405, 16 de noviembre de 1917, p. 2.

⁴⁷⁵ “El Círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1417, 30 de noviembre de 1917, p. 1.

⁴⁷⁶ “El Círculo de Bellas Artes”, *La Unión Democrática*, nº 11657, 5 de diciembre de 1917, p. 1.

⁴⁷⁷ Dependiendo del periódico que se consulte, resulta complicado definir la subvención recibida por el Círculo de Bellas Artes. Así, según *La Correspondencia Alicantina* el Ayuntamiento entregó doscientas pesetas, mientras que *El Luchador* afirmó que la cantidad recibida por la institución fue de seiscientas pesetas. “La sesión de ayer”, *La Correspondencia Alicantina*, nº 215, 6 de diciembre de 1917, p. 2; “La sesión”, *El Luchador*, nº 1422, 6 de diciembre de 1917, p. 1.

Luchador la institución pudo contar con una sede propia a principios de diciembre. De este modo, la sociedad quedó instalada en la primera planta de un edificio entre las calles Sagasta – hoy san Francisco- y Calatrava –Médico Manero Mollá en la actualidad- con fachada a la plaza de la Constitución –hoy Portal de Elche-.⁴⁷⁸ Gracias a contar con una sede fija en la que desarrollar su actividad, la inauguración oficial del Círculo de Bellas Artes quedó programada para principios de enero de 1918.⁴⁷⁹

Con el cambio de año se procedió a la elección de una nueva junta directiva, para lo que se convocó a los socios el día 13 de enero en la sede del Círculo de Bellas Artes.⁴⁸⁰ Tras la celebración de la asamblea el nuevo órgano rector de la institución apenas sufrió cambios, pues tanto Salvador Sellés, Rodolfo de Salazar y Vicente Poveda se mantuvieron en la presidencia, vicepresidencia y tesorería respectivamente; mientras que la contaduría fue ocupada por Rafael Campos de Loma y las secretarías por Eduardo García Marcili y Francisco Moscat Idóyaga. Los nuevos vocales fueron Joaquín Candela Ardit, Emilio Costa, Ángel Pascual, Joaquín de Rojas y Juan Albert. Del mismo modo, en esta nueva reunión se comunicó que pronto serían nombrados los directores y profesores de las distintas secciones del Círculo de Bellas Artes.⁴⁸¹ Por desgracia, actualmente desconocemos los nombres de quienes ocuparon los cargos en el momento de constitución de la junta rectora.

Finalmente, la inauguración del centro quedó prevista para el 20 de enero de 1918 a las diez de la noche. No obstante, debido a un levantamiento obrero el día 19 que se saldó con un gran número de heridos, tuvo que ser aplazada una semana más hasta el día 27.⁴⁸²

Ante la falta de documentación resulta complicado establecer un seguimiento sobre los planes de estudios del Círculo de Bellas Artes de Alicante, aunque sabemos gracias a la prensa

⁴⁷⁸ “El Círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1425, 11 de diciembre de 1917, p. 2.

⁴⁷⁹ *Diario de Alicante*, nº 3186, 20 de diciembre de 1917, p. 3; “Círculo de Bellas Artes”, *El Periódico para todos*, nº 1939, 7 de enero de 1918, p. 3.

⁴⁸⁰ “Círculo de Bellas Artes. Convocatoria”, *Diario de Alicante*, nº 3197, 7 de enero de 1918, p. 3; “Círculo de Bellas Artes. Convocatoria”, *El Luchador*, nº 1445, 7 de enero de 1918, p. 3; “Círculo de Bellas Artes. Convocatoria”, *El Luchador*, nº 1450, 12 de enero de 1918, p. 3.

⁴⁸¹ “El Círculo de Bellas Artes. Nueva Junta Directiva”, *El Periódico para todos*, nº 1944, 15 de enero de 1918, p. 1.

⁴⁸² La primera noticia sobre la fecha de inauguración del Círculo de Bellas Artes se encuentra disponible en: *Diario de Alicante*, nº 3206, 18 de enero de 1918, p. 3. Sobre el anuncio definitivo de apertura de la institución: “Círculo de Bellas Artes”, *Diario de Alicante*, nº 3210, 26 de enero de 1918, p. 1. En cuanto a los sucesos acaecidos el 19 de enero, podemos pensar que se trató de protestas obreras debidas a la deflación de algunos sectores de la industria en los últimos momentos de la Gran Guerra, al impacto de la Revolución Rusa y a las consecuencias de la huelga general de 1917. Para su comprensión recomendamos la lectura de: FORNER MUÑOZ, Salvador, 1982; MORENO SÁEZ, Francisco, 1988.

qué estudios se cursaron, al menos entre 1918 y 1919: solfeo, piano, violín, canto, preceptiva literaria y declamación, aparte de las disciplinas más interesantes para nuestro estudio como fueron la pintura, la escultura, el dibujo y una “clase especial de pintura para señoritas”.⁴⁸³ En cuanto al claustro de profesores, sabemos que estuvo compuesto por Daniel Llopis como profesor de solfeo, Vicente Poveda para las clases de piano, Manuel Ríos para las de violín, Juan Latorre en canto y José Dorado se hizo cargo de la declamación. Respecto a las artes plásticas, Rafael Reus enseñó dibujo, Adelardo Parrilla pintura y Vicente Bañuls escultura.⁴⁸⁴

No sabemos, sin embargo, durante cuánto tiempo permaneció vigente la oferta de estas enseñanzas en el centro, ni si el claustro de profesores varió. Es este, por lo tanto, un obstáculo más a la hora de recomponer y estudiar la historia del Círculo de Bellas Artes de la urbe, aunque este hecho no deba suponer un impedimento para valorar la importancia de esta institución en los procesos de formación de artistas plásticos en Alicante.

Llegados a este punto, podemos afirmar que esta institución surgió con la doble voluntad de constituir tanto un centro cultural, donde los artistas pudiesen reunirse y exponer sus obras dándolas a conocer al público alicantino, como un espacio de formación tras el fallecimiento de Lorenzo Casanova, cuya academia acogió a tantos creadores locales que no gozaron de la oportunidad de marchar a formarse a otras ciudades o a las Reales Academias de Bellas Artes de San Carlos en Valencia o San Fernando en Madrid.

3.3.2. La Escuela de Artes y Oficios de Alicante

No cabe duda de que en una ciudad con un ambiente artístico tan pujante como fue Alicante a finales del siglo XIX y durante el primer tercio del siglo XX tuvo que existir una Escuela de Artes y Oficios donde se formase a una serie de artistas menos visibles que los pintores, escultores y arquitectos pero igualmente importantes para el progreso cultural que se estaba experimentando en la urbe como pudiesen ser los ilustradores gráficos, dibujantes, ebanistas, tallistas o canteros entre otros muchos profesionales.

El estudio tanto del centro de formación como de los artistas que en él se prepararon supone, sin duda, un campo de estudio aún por explorar debido a la ausencia de un corpus de documentación suficientemente extenso que permita al investigador realizar un trabajo pormenorizado y extraer conclusiones más precisas. No obstante, debido al papel que la Escuela

⁴⁸³ “Círculo de Bellas Artes. La apertura de las clases”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 46, 6 de marzo de 1918, p. 1.

⁴⁸⁴ “Círculo de Bellas Artes de Alicante. Enseñanzas”, *Diario de Alicante*, nº 3385, 6 de septiembre de 1918, p. 1.

de Artes y Oficios de Alicante pudo desempeñar en los procesos de modernización artística de la ciudad, consideramos oportuno incluir en nuestro trabajo los datos de la misma extraídos del estudio de los documentos y fuentes dispersos en archivos y hemerotecas.

A nivel estatal, la Asociación Obrera Fomento de las Artes, que estuvo activa entre 1847 y 1912, persiguió la formación educativa del proletariado otorgando importancia en sus planes de estudio a asignaturas como el dibujo y la aritmética. Del mismo modo, durante los años de actividad de este colectivo se publicaron sus estatutos que, poco a poco, fueron imitados en distintas ciudades de España que comenzaron a inaugurar centros de formación para el obrero. Estos, tras la definitiva desaparición de los gremios, ofrecían una instrucción reglada por profesionales que conducía a la obtención de un título válido en todo el ámbito nacional. Así, las Escuelas de Artes y Oficios se encargaron de formar a profesionales con habilidades mecánicas y artesanales, pero también con la capacidad de trabajar con la maquinaria propia de las industrias artísticas de los siglos XIX y XX.⁴⁸⁵

Se conoce que, en 1886, se aprobaron los estatutos de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y se inauguraron siete escuelas de distrito -en Logroño, Alcoi, Vilanova i la Geltrú, Almería, Béjar, Gijón y Santiago de Compostela- que siguieron el modelo marcado por el centro existente en la capital de España. Este hecho respondía a la voluntad del gobierno central de crear una red de este tipo de centros con el fin de fundar instituciones que asumiesen la enseñanza de los oficios artísticos aplicados a la industria. La decisión subsanaba las necesidades surgidas en 1869 tras la supresión de las enseñanzas artísticas dirigidas a la industria de las Academias de Bellas Artes. De este modo, a partir últimas décadas del siglo XIX fue preciso plantear la construcción de nuevos centros de formación que asumiesen la enseñanza de los oficios artísticos aplicados a la industria y la arquitectura, siendo esta necesidad mayor si cabe en las ciudades que no contaban con Academias de Bellas Artes.⁴⁸⁶ Tal era el caso de Alicante, que había perdido su único centro de formación artística en dibujo y grabado con el hundimiento del Consulado Marítimo en la segunda mitad del siglo XIX.⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ GÓMEZ ROMÁN, Ana María, 2016, p. 12-13.

⁴⁸⁶ GÓMEZ ROMÁN, Ana María, 2016, p. 32-33.

⁴⁸⁷ Sobre la desaparición de la escuela de dibujo y grabado del Consulado Marítimo de Alicante nos remitimos la noticia de prensa del año 1872 en el diario *El Constitucional* recogida anteriormente: “[...] todo el mundo sabe que hace ya tiempo hubo de hundirse en una noche tempestuosa gran parte del mencionado edificio, dejando al descubierto, y por lo tanto completamente inservible, el piso segundo, donde se hallaba la escuela de dibujo [...]”. Este último recorte de prensa se encuentra disponible en: “Parte política. Alicante 17 octubre 1872. Lo que sería justo”, *El Constitucional*, nº 304, 17 de octubre de 1872, p. 2.

No sabemos a exactitud la fecha de inauguración del centro alicantino, aunque en el Archivo Municipal de Alicante se conserva un documento relativo a la creación de una Escuela de Artes y Oficios que contiene una serie de indicaciones relativas al mantenimiento del centro.⁴⁸⁸ El legajo, datado en 1889, fue elaborado por la Sociedad Económica de Amigos del País que, al igual que sucedió en muchas otras ciudades del territorio español, estuvo detrás de la inauguración de escuelas de artes y oficios a partir de 1886, gracias al Real Decreto que posibilitaba la apertura de estas instituciones.

Sin ir más lejos y al margen del documento conservado en el Archivo Municipal, el hecho de que desde 1886 comenzasen a proliferar las escuelas de artes y oficios en España hace suponer que la inauguración de este tipo de centros en Alicante pudiese ser anterior a 1889. En este sentido, un breve repaso a la prensa local nos permite afirmar que la apertura del mismo estaba prevista para 1886 y su director sería el ingeniero industrial Francisco Esplugues.⁴⁸⁹ Así pues, según relatan los periódicos de la época la iniciativa de la Sociedad de Amigos del País de Alicante fue llevada al Ministerio de Fomento por el diputado a cortes por Alicante Eleuterio Maisonnave, quien consiguió que desde el gobierno se accediese a promover la creación de la Escuela de Artes y Oficios de la capital de la provincia en el momento en el que los presupuestos lo permitiesen.⁴⁹⁰ No obstante, la idea de inaugurar esta institución educativa en la ciudad se dilataría en el tiempo aunque a finales de octubre de 1886 se confiaba en la apertura para ese mismo año y ya se había redactado un borrador del reglamento rector del centro.⁴⁹¹

⁴⁸⁸ Mantenimiento de la escuela de Artes y oficios, A.M.A., Legajo-19-92-22/0.

⁴⁸⁹ “Muy en breve será un hecho la instalación y apertura de una escuela de artes y oficios que se propone crear la Sociedad Económica de Amigos del País de Alicante. [...] Mucho celebraremos ver pronto establecidas las clases de la escuela de artes y oficios, donde las clases trabajadoras puedan adquirir la instrucción que les ha de reportar beneficios inmensos, y cuya necesidad se hacía sentir grandemente en nuestra capital. [...]”. “Ecos locales”, *El Liberal*, nº 100, 7 de mayo de 1886, p. 3. “Bajo la inteligente dirección del distinguido ingeniero industrial, D. Francisco Esplugues, vá á crearse en los salones de la «Sociedad Económica de Amigos del País», una escuela de artes y oficios, llamada á reportar grandes beneficios á nuestra clase obrera”. *El Constitucional*, nº 6267, 8 de mayo de 1886, p. 2.

⁴⁹⁰ “El Sr. Dahlander, director de la Sociedad Económica de Amigos del País, ha recibido carta del diputado por Alicante Sr. Maisonnave, participándole haber puesto en manos del señor ministro de Fomento y recomendado muy especialmente la solicitud que la junta directiva de dicha sociedad eleva al señor Montero Ríos, pidiendo la instalación en esta ciudad de una escuela de Artes y Oficios y el necesario apoyo de aquel elevado centro para el mejor desarrollo del fin que se propone la Económica. El ministro ha ofrecido al señor Maisonnave acceder á la petición, así que haya cantidad consignada en los presupuestos”. *El Constitucional*, nº 6317, 9 de julio de 1886, p. 2.

⁴⁹¹ Sobre las noticias de la posible fecha de apertura véase: “En la Económica de Amigos del País”, *El Graduador*, nº 6239, 26 de octubre de 1886, p. 2. Respecto a la presentación del reglamento de la Escuela de Artes y Oficios: “Alicante y su región”, *El Graduador*, nº 6243, 30 de octubre de 1886, p. 1.

Pese a todo, sabemos que las obras del mismo no se iniciarían hasta marzo de 1887 bajo la dirección del ingeniero Rafael Santonja y del arquitecto Manuel Chápuli, quienes en abril ya habrían dado por concluidas las obras de acondicionamiento de unos salones de la Sociedad Económica de Amigos del País y habrían comenzado a instalar el mobiliario y los aparatos de gas.⁴⁹² En mayo comenzaron a recibirse materiales y a principios de octubre, casi un año después de la propuesta de apertura del centro, se empezó el debate sobre la fecha de inauguración y se abrió el plazo de matriculaciones.⁴⁹³

La Escuela de Artes y Oficios de Alicante fue inaugurada el 30 de octubre de 1887 ante la admiración y reconocimiento de algunos de los periódicos que se publicaban en la ciudad.⁴⁹⁴ De hecho, *El Graduador*, que había seguido con gran interés todo el proceso constitutivo del centro, dedicó un extenso artículo al acto de apertura valorando enormemente los beneficios que suponía para la ciudad una institución que formase a la clase obrera y favoreciese el desarrollo de la ciencia y el arte.⁴⁹⁵

Respecto al programa de estudios de la Escuela de Artes y Oficios de Alicante, que quedó definido en octubre de 1887, sabemos que se distribuyó de la siguiente manera: durante el primer curso se impartirían las asignaturas de aritmética y geometría con aplicación a las artes y oficios y de dibujo industrial a mano alzada; en el segundo curso geometría y álgebra prácticas y la primera parte de la asignatura de dibujo profesional; en tercero la segunda parte de dibujo profesional y mecánica, química y física aplicadas; y en cuarto geometría descriptiva y construcciones, mecánica industrial y máquinas de vapor y dibujo de proyectos. No obstante,

⁴⁹² Sobre el inicio y dirección de las obras: “Alicante y su región”, *El Graduador*, nº 6359, 23 de marzo de 1887, p. 1. Sobre el avance de las mismas: “Alicante y su región”, *El Graduador*, nº 6376, 16 de abril de 1886, p. 1.

⁴⁹³ Sobre la recepción de material bibliográfico en para la escuela de artes y oficios de Alicante véase: “Alicante y su región”, *El Graduador*, nº 6408, 26 de mayo de 1887, p. 2. Respecto a las reuniones para planificar la apertura del centro: “Alicante y su región”, *El Graduador*, nº 9762, 1 de octubre de 1887, p. 1. La noticia de la apertura del plazo de matrícula puede consultarse en: “Alicante y su región”, *El Graduador*, nº 9776, 18 de octubre de 1887, p. 1.

⁴⁹⁴ Valgan como ejemplo las siguientes referencias: “Noticias”, *El Constitucional*, nº 6709, 1 de noviembre de 1887, p. 2; *El Liberal*, nº 536, 1 de noviembre de 1887, p. 2.

⁴⁹⁵ “Como oportunamente anunciamos, ayer tarde á las seis, se verificó la inauguración de la Escuela de Artes y Oficios creada por la Sociedad Económica de Amigos del País, que ha dado una relevante muestra de amor á nuestro suelo y protección á la clase trabajadora. El acto revistó caracteres muy solemnes, y en todos los semblantes de la numerosa y distinguida concurrencia, se veía tratada la satisfacción que producía la fiesta de los hijos del pueblo. De esa satisfacción íntima participamos nosotros, que siempre nos identificamos con toda aspiración de progreso y de mejoramiento para la clase obrera. [...]El acto inaugural de la Escuela de Artes y Oficios dejó ayer imperecedero en nuestra alma. Al abandonar, á las siete y media de la noche en que finalizó la apertura de curso, los salones de la Económica, llevábamos en nuestra mente las más gratas impresiones. Allí, en aquel local santificado por la Ciencia y el Arte, habíamos visto representadas todas las clases sociales [...]”. “Acto inaugural de la Escuela de Artes y Oficios”, *El Graduador*, nº 9789, 1 de noviembre de 1887, p. 2.

según se deduce de algunas noticias vertidas en la prensa del momento sabemos que la oferta docente se iría ampliando conforme pasaron los años pues, por ejemplo, en el curso académico 1888-1889 se ofertó la asignatura de dibujo aplicado a los tejidos.⁴⁹⁶

En el mismo periódico en el que se adjuntaba el programa de estudios se incluyó una lista de los profesores que constituyeron el primer cuerpo docente: Francisco Esplugues y Giner, ingeniero industrial y director de la escuela, Rafael Santonja y Pérez, ingeniero industrial y vicedirector de la escuela; Manuel Chápuli y Guardiola, arquitecto; José Guardiola Picó, arquitecto; Miguel Aulló Lozano, ingeniero de montes; y Juan Miró Moltó, ingeniero de caminos. Igualmente, existió un cuerpo de profesores auxiliares formado por Antonio Puigcerver Llopis, director de caminos; Eleuterio Llorca Maisonnave, ayudante de caminos; José Antonio Chápuli Guardiola, perito mercantil y profesor caligráfico. Del mismo modo, el cuerpo de ayudantes lo constituyeron Juan de Dios Lledó Mallol, perito agrónomo y Lorenzo Pericás, industrial.

Ahora que conocemos los orígenes de la Escuela de Artes y Oficios de Alicante conviene recordar el documento de 1889 conservado en el Archivo Municipal de Alicante respecto al mantenimiento del centro. Este documento, que aborda cuestiones presupuestarias es ilustrativo del complicado momento que atravesaba la institución, cuya situación económica requería de donaciones que evitaran en cierre.⁴⁹⁷

Afortunadamente la Escuela de Artes y Oficios seguiría funcionando en la ciudad, e incluso incorporó nuevos estudios a su programa docente, como la asignatura de dibujo de adorno y figura a cargo del profesor Elio Guillén Berenguer, cuyos primeros exámenes documentados se realizaron a finales del curso académico 1891-1892.⁴⁹⁸ Del mismo modo, tenemos noticia de la incorporación de Emilio Orduña como profesor de modelado y vaciado en la escuela alicantina durante el curso académico 1897-1898.⁴⁹⁹

⁴⁹⁶ “Noticias locales y regionales”, *El alicantino*, nº 263, 18 de noviembre de 1888, p. 3.

⁴⁹⁷ El diario *El Alicantino*, en una noticia sobre la apertura del curso académico 1889-1890, reseñó la intervención del director del centro, Francisco Esplugues, donde se ponía de manifiesto la precaria situación económica de la Escuela de Artes y Oficios: “[...] El Sr. Esplugues terminó escitando el celo de todos los amantes del adelanto moral y material de nuestra querida Alicante para que hagan cuantos esfuerzos estén á su alcance á fin de que termine la angustiosa situación económica de la Escuela de Artes y Oficios, pues de otra suerte tendría que cerrar sus puertas aquel centro que tanto bien puede reportar á nuestros obreros [...].” “Dos aperturas”, *El Alicantino*, nº 521, 8 de octubre de 1889, p. 2.

⁴⁹⁸ “Noticias locales y regionales”, *El Alicantino*, nº 1298, 1 de junio de 1892, p. 2.

⁴⁹⁹ No sabemos si Orduña se incorporó por vez primera a la Escuela de Artes y Oficios de Alicante en 1897 o si la asignatura de modelado y vaciado se impartía con anterioridad a esta fecha. Su nombre aparece vinculado a la

Estos testimonios de prensa resultan interesantes porque ilustran la incorporación de asignaturas relacionadas con la pintura y la escultura a un plan de estudios que, desde la fundación de la Escuela de Artes y Oficios había permanecido bastante ligado a la arquitectura y la ingeniería. Lamentablemente, la ausencia de memorias de los años académicos y de documentación sobre el centro más allá de la que proporcionan los rotativos alicantinos de la época nos impiden conocer el nombre de más profesores de dibujo, modelado y vaciado que pudiesen haber impartido docencia en la institución. Pese a todo, sabemos que hacia 1912 la Escuela de Artes y Oficios de Alicante cambió de director y quien se hizo cargo del puesto fue Manuel Cantos, fotógrafo y pintor que sin duda pudo contribuir a la ampliación del programa educativo con la apertura de estudios más orientados hacia las Bellas Artes.⁵⁰⁰

A lo largo de 1916 Cantos trató de que la Escuela de Artes y Oficios dejase de estar sustentada por las donaciones de la Sociedad Económica de Amigos del País de Alicante, solicitando a la Diputación que intercediese para lograr financiación pública, debido a que la inversión privada no bastaba para el mantenimiento del centro.⁵⁰¹ Esta petición se repetiría con el paso de los años, no sólo desde la dirección de la escuela, sino también por parte de particulares, que consideraban fundamental que los gobiernos municipal y provincial destinasen partidas presupuestarias para contribuir a la formación de la clase obrera.⁵⁰²

No sabemos la fecha exacta de cierre de la Escuela de Artes y Oficios de Alicante, pero lo cierto es que permaneció en funcionamiento, por lo menos, hasta 1936. Igualmente, suponemos que el progreso de este centro reportó grandes beneficios al avance de las Bellas

Escuela de Artes y Oficios de Alcoi a principios de 1897, pero la noticia que referenciamos hace alusión a su llegada a Alicante para impartir clases en el escuela de la capital de provincia: “Procedente de la corte ha llegado á nuestra ciudad, nuestro querido amigo el distinguido profesor de modelado y vaciado de esta Escuela de Artes y Oficios , don Emilio Orduña, después de haber pasado tres meses en Gijón y las costas de Galicia, dedicado á la pintura de imitación á mosaicos. Sea bienvenido el ilustrado Profesor, como simpático amigo.” “Alicante”, *La correspondencia alicantina*, nº 1785, 9 de octubre de 1897. Sobre la presencia de Orduña en Alcoi véase: *La correspondencia alicantina*, nº 1572, 27 de febrero de 1897, p. 2; “Ecos de la provincia”, *El nuevo Alicantino*, nº 627, 28 de febrero de 1897, p. 3; GARRIGÓS OLTRA, Lluís; SEBASTIÀ-ALCARAZ, Rafael; BLANES NADAL, Georgina, 2002-2003, p. 103-104.

⁵⁰⁰ Sobre la primera noticia localizada sobre la dirección de la Escuela de Artes y Oficios a cargo de Manuel Cantos véase: “Asuntos locales. Buena iniciativa”, *El popular*, nº 527, 12 de marzo de 1912, p. 1. No sabemos con exactitud hasta qué fecha ocupó Manuel Cantos la dirección del centro, aunque la última noticia que hemos encontrado que hace referencia a tal cargo apareció en 1935 con motivo de su fallecimiento a la edad de 66 años: “Sucesos”, *El Luchador*, nº 8101, 22 de marzo de 1935, p. 3.

⁵⁰¹ CANTOS, Manuel. “Carta abierta”, *El Luchador*, nº 892, 4 de febrero de 1916, p. 1.

⁵⁰² Se han localizado artículos de prensa datados en 1924 y 1925: X. “Por la cultura popular. La Escuela de Artes y Oficios”, *Diario de Alicante*, nº 3873, 22 de septiembre de 1924, p. 1; THOMSON GRISLLEY, J. “Nuestros establecimientos docentes”, *Diario de Alicante*, nº 3983, 6 de febrero de 1925, p. 1; “Información municipal. La sesión de hoy”, *Diario de Alicante*, nº 5636, 28 de agosto de 1929, p. 1.

Artes en la ciudad, al formar en sus aulas a dibujantes y escultores que, más tarde, fuesen partícipes de la vida cultural alicantina desempeñando sus trabajos de forma autónoma o exponiendo sus obras al público. De hecho, hemos recogido varios testimonios en prensa que ilustran cómo al final de algunos cursos académicos, la Sociedad de Amigos del País organizó muestras de los trabajos realizados en la Escuela de Artes y Oficios.⁵⁰³

Del mismo modo, pensamos que muchos de los alumnos de la institución intentaron lograr una clientela exponiendo públicamente su obra, tal y como intuimos a partir de una noticia de 1904 sobre el escultor Blas Giner, quien mostró un relieve en un comercio local recibiendo grandes elogios por parte de la prensa local.⁵⁰⁴ Este ejemplo puede ser ilustrativo de cómo en la Escuela de Artes y Oficios de Alicante se formaron artistas y artesanos capaces de abrir sus propios talleres para contribuir al desarrollo cultural de la ciudad, pues Blas Giner, tras graduarse en el centro de formación regentó un taller de escultura, talla, carpintería y ebanistería desde 1902 hasta aproximadamente 1915, cuando marchó a Valencia. Así pues, siguiendo el ejemplo de Giner podemos suponer que gran parte de los talleres de artes aplicadas que surgieron en Alicante desde finales del siglo XIX y durante todo el primer tercio del siglo XX estuvieron regentados por antiguos alumnos de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad.

3.4. Lugares de trabajo: las artes y las industrias aplicadas a la arquitectura

Fruto del desarrollo alcanzado por la Escuela de Artes y Oficios de Alicante desde finales del siglo XIX comenzaron a proliferar en la ciudad varios talleres artísticos sin los cuales no es posible entender el progreso cultural alcanzado en la ciudad. El avance de las formas

⁵⁰³ Estas exposiciones aparecieron publicitadas en prensa. Como ejemplo de estos anuncios véase: “El día en Alicante”, *El nuevo Alicantino*, nº 454, 31 de julio de 1896, p. 3; “El día en Alicante”, *El nuevo Alicantino*, nº 733, 16 de julio de 1897, p. 32; “Varias noticias”, *La unión democrática*, nº 5508, 17 de julio de 1897, p. 3; “Fiestas en Alicante”, *El nuevo Alicantino*, nº 744, 29 de julio de 1897, p. 7; “El día en Alicante”, *El nuevo Alicantino*, nº 757, 14 de agosto de 1897, p. 3; “Alicante. Grandes fiestas en honor de Nuestra Señora del Remedio. Para mañana”, *La correspondencia alicantina*, nº 1729, 14 de agosto de 1897, p. 2; “El día en Alicante”, *El nuevo Alicantino*, nº 758, 15 de agosto de 1897, p. 3; “Festejos para hoy y mañana”, *El graduador*, nº 19311, 15 de agosto de 1897, p. 3; “Escuela de Artes y Oficios”, *El graduador*, nº 8017, 28 de septiembre de 1902, p. 3; *La correspondencia alicantina*, nº 5300, 1 de octubre de 1902, p. 2; *La correspondencia de Alicante*, nº 6852, 32 de julio de 1903, p. 3; “En el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 203, 2 de octubre de 1907, p. 1; *La unión democrática*, nº 11596, 4 de agosto de 1915, p. 3; “Noticias locales”, *Heraldo de Alicante*, nº 2963, 11 de agosto de 1915, p. 2-3; “Exposición de trabajos. Escuela de Artes y Oficios de la S.E. de Amigos del País”, *Diario de Alicante*, nº 3331, 3 de julio de 1918, p. 1; “Escuela de Artes y Oficios. Exposición aplazada”, *La Provincia*, nº 69, 30 de agosto de 1918; “La Escuela de Artes y Oficios. Exposición de trabajos”, *El Luchador*, nº 4136, 4 de agosto de 1925, p. 2; “Exposición de trabajos. La Escuela de Artes y Oficios”, *El Luchador*, nº 4425, 23 de julio de 1926, p. 2; *Diario de Alicante*, nº 4647, 24 de julio de 1926, p. 3; “Escuela de Artes y Oficios de la Sociedad Económica de Amigos del País”, *El Luchador*, nº 4819, 9 de noviembre de 1927, p. 1; “Escuela de Artes y Oficios”, *Diario de Alicante*, nº 5349, 22 de septiembre de 1928, p. 1; “Escuela de Artes y Oficios. Inauguración de los trabajos escolares”, *El Luchador*, nº 6128, 18 de septiembre de 1930, p. 3.

⁵⁰⁴ “Crónica local”, *El graduador*, nº 8497, 10 de junio de 1904, p. 4.

artísticas, y sobre todo de las arquitectónicas, alcanzado en el Alicante de finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX es un fenómeno indisoluble de la aparición de estas pequeñas industrias que recuperaron procedimientos artesanales introduciendo nuevos materiales y técnicas en busca de óptimos resultados, pero también para lograr una producción seriada de mayor rendimiento, mejores precios y más competitividad en un mercado en el que se buscaba el reconocimiento de una amplia clientela en constante crecimiento.⁵⁰⁵

Detrás de la creación y la modernización de estos talleres subyacía la voluntad de renovar las industrias tradicionales alicantinas, de innovar y de crear sistemas y productos nuevos que cambiasen el modo de entender las artes plásticas en la ciudad.⁵⁰⁶ El estudio de este fenómeno, paralelo al que se estaba produciendo en otras ciudades europeas y españolas,⁵⁰⁷ es fundamental para una investigación que trate de recuperar los nombres y todos los documentos posibles de los talleres que contribuyeron a modernizar el arte de la ciudad.

Sin embargo, conviene señalar que el estudio de las artes aplicadas e industriales puede retrotraerse hasta los siglos XVII y XVIII, cuando el interés por la máquina y su aplicabilidad a la producción de objetos artísticos fue creciendo paulatinamente. Durante estos años, algunas corrientes de pensamiento, como el funcionalismo, incidieron en la idea de para que los productos industriales fuesen considerados bellos debía existir una relación o concordancia entre la forma y la función de los mismos. Estos movimientos filosóficos tuvieron una alta incidencia en el modo de valorar el diseño hasta el siglo XIX, llegando incluso a surgir movimientos ludistas, que no sólo se opusieron a la máquina por privar al obrero de su trabajo, sino por alienarlo a ella y privarle de su originalidad.⁵⁰⁸

De hecho, a finales del ochocientos el diseño industrial, capitalizado por la máquina, comenzó a destinarse a la producción en serie dejando de lado las relaciones entre forma y función por las que abogaba el funcionalismo. Esto produjo que en distintas partes de Europa surgiesen nuevas corrientes de pensamiento aplicadas al diseño, que abogaron por la renovación de los lenguajes artísticos aplicados al trabajo en los talleres y la dignificación de los artesanos.⁵⁰⁹

⁵⁰⁵ VÉLEZ, Pilar, 2015, p. 58.

⁵⁰⁶ VÉLEZ, Pilar, 2015, p. 58.

⁵⁰⁷ Sobre la aparición de talleres y publicaciones sobre artes y oficios artísticos en Europa, aunque especialmente en Barcelona, véase SALA, Teresa-M., 2015, p. 28-51.

⁵⁰⁸ MALDONADO, Tomás, 1993, p. 19-28.

⁵⁰⁹ MALDONADO, Tomás, 1993, p. 33-35.

Son conocidos movimientos como *Arts and Crafts*, auspiciado por William Morris en Inglaterra en el último cuarto del siglo XIX; la *Deutscher Werkbund*, fundada en Múnich en 1907 por Herman Muthesius tras pronunciar la conferencia “La importancia del arte aplicado”; o la Bauhaus, ideada por Walter Gropius en Weimar en 1919.⁵¹⁰ En el ámbito nacional, Cataluña se descubrió como el principal foco industrial desde la Guerra de Sucesión, lo que explica la gran cantidad de industrias que se dedicaron a la elaboración de productos artísticos aplicados a la arquitectura. En cierta medida, el enfrentamiento entre máquina y obrero fue menor en España, siendo habituales las formas mixtas de producción, es decir, objetos producidos por máquinas, pero con acabados manuales; o diseñados por artistas y fabricados a través de sistemas modernos.⁵¹¹

En una fecha tan temprana como 1857, Lluís Rigalt elaboró un volumen con diseños para industriales que fue dado a conocer tanto en la *Escola de la Llotja* para que tanto los alumnos como los profesionales tuviesen a su alcance modelos para las industrias y las artes aplicadas modernas. A partir de 1860, y con bastante regularidad, se celebraron exposiciones que buscaron difundir los productos fabricados en Cataluña y en España y que, poco a poco, tuvieron su reflejo en distintas ciudades del territorio nacional.⁵¹² De hecho, es importante señalar que en 1903 tuvo lugar en Alicante la Magna Exposición Provincial de 1903, donde se exhibieron los hallazgos arqueológicos más importantes, un muestrario de obras debidas a los artistas plásticos más notables de la región y, por supuesto, una representación de las industrias más prósperas de la provincia.

Que en Cataluña y en otras partes de España apareciesen escuelas de diseño o Escuelas de Artes y oficios en las que formar a profesionales, favoreció la proliferación de talleres capaces de abastecer la demanda de artes aplicadas al gran número de obras que se llevaron a cabo en ciudades inmersas en procesos de crecimiento urbano. Desde luego, en Alicante la incesante promoción de obras de nueva planta se nutrió de un gran número de talleres que poblaron las calles de la urbe. Estos, surgieron gracias a la creación de la Escuela de Artes y Oficios de la capital de la provincia, donde se formaron los profesionales que más tarde regentarían estas pequeñas industrias locales.

⁵¹⁰ MALDONADO, Tomás, 1993, p. 35-37.

⁵¹¹ FREIXA, Mireia, 2015, p. 17.

⁵¹² FREIXA, Mireia, 2015, p. 18-19.

Sin embargo, abordar el estudio acerca de los talleres e industrias artísticas aplicadas a la arquitectura en Alicante es una tarea harto difícil por la ausencia de fuentes que permitan cartografiar la trayectoria de todos y cada uno de los talleres que existieron en la ciudad entre 1894 y 1939. El listado más completo sobre industrias artísticas que hemos localizado en este estudio se publicó en el anuario para 1918 de la revista *Arquitectura y construcción*.⁵¹³ En él se referenciaban varios talleres según el apellido de su propietario y su ubicación en el callejero alicantino. Además, se establecía una clasificación según la disciplina artística de la que se ocupaban. No obstante, pese al gran interés de esta relación de establecimientos es necesario conocer más en profundidad las figuras de sus propietarios, averiguando sus nombres y rastreando otros indicios que nos permitan estudiar mejor los talleres artísticos que existieron en la urbe.

Del mismo modo, el listado que nos ofrece la revista *Arquitectura y construcción* es insuficiente para nuestro estudio por recoger únicamente las industrias que prestaban servicio entre los años 1917 y 1918, quedando un vasto espacio de tiempo por investigar. Así pues, resulta fundamental seguir recurriendo a la prensa del momento y a otras fuentes como guías de turismo o anuarios comerciales para intentar completar un listado que, pese a nuestros esfuerzos, permanece inconcluso a la espera de un estudio de mayor calado.

Gracias a la búsqueda en fuentes de distinto carácter, se ha logrado documentar alrededor de cien industrias artísticas aplicadas a la arquitectura. Aunque de muchas de estas empresas se ha logrado reunir una importante cantidad de datos, la ausencia de documentación sobre ellas sigue impidiendo una mayor aproximación al estudio sobre la labor que desempeñaron. Por esta razón consideramos que, pese al elevado número de talleres censados hasta la fecha, hubo muchos más de los que aún se desconoce su existencia y los datos aportados en muchos casos, como la ubicación o las fechas de actividad, pueden estar sujetos a revisiones futuras.

Debido al gran número de industrias artísticas localizadas en distintas fuentes resulta complicado prestar atención individualizada a cada una de ellas. Por esta razón, en el presente estudio hemos optado por ofrecer tablas de contenidos –disponibles en el apartado de anexos– en las que pueden observarse la primera referencia recogida de cada uno de los talleres, así como la última con el fin de que se conozcan los años en los que se mantuvieron activos en la ciudad de Alicante. Del mismo modo, se han aportado casillas de observaciones en las que se

⁵¹³ “Alicante. Sección Técnica”. En: VEGA, M. (dir), 1917, p. 371.

han incluido otros datos de interés, así como una última en la que se especifica su ubicación en el callejero alicantino siempre y cuando ésta haya sido recuperada.

Aun así, conviene destacar, aunque brevemente, alguno de estos obradores, bien porque se haya recuperado algún documento de valor para su estudio, bien porque se conozca alguna obra en la que participasen o porque incluso se haya logrado rescatar alguna de sus creaciones.

Respecto a los talleres de ebanistería y carpintería mecánica (Tabla 1), quizás los establecimientos más destacables para un estudio de estas características sean fundamentalmente dos: Primitivo Fajardo, que con el paso de los años pasaría a denominarse Rodes Fajardo Hermanos, y el establecimiento de Ismael Vicedo. La elección de estos negocios se fundamenta en que se ha logrado rescatar alguna fotografía o catálogo de los mismos, o en que conocemos la ubicación de los muebles que han sobrevivido al paso del tiempo.

Sabemos que la casa Fajardo fue la encargada de amueblar la sede de instituciones alicantinas como el Casino, el Real Club de Regatas y algunas estancias del cuartel militar de Rabasa o de las sedes del Banco de Bilbao, el Banco de Vizcaya, el Banco Central, la Central de Teléfonos o el Reformatorio de Adultos.⁵¹⁴ El estilo del mobiliario era distinto según el edificio al que estaba destinado. Así, los sofás para el Casino fueron diseñados en estilo imperio, mientras que los instalados en el Real Club de Regatas se construyeron en estilo árabe (figs. 74-75).

Sobre el negocio de Ismael Vicedo, hemos logrado averiguar que el titular se dedicaba al comercio de carbones, pero, tras asociarse con el ebanista eldense Guillermo Ramos, inauguró un nuevo negocio dedicado a la fabricación y venta de muebles. La prensa pronto se hizo eco de la calidad de los muebles vendidos en el local, comparándolos a los fabricados en otras grandes ciudades españolas:

“[...] Los marcos para espejos, cuadros y ampliaciones fotográficas son de verdadero mérito, como así mismo las mesas para té, jugueteros, centros para salón, pedestales, mesitas de noche y otra infinidad de artefactos que esta casa produce en madera de nogal, satén, caoba, haya y roble. También hace toda clase de talla para carpinteros y ebanistas. (...) (...) Tal es la importancia del taller que nos ocupa, único en la provincia que compete en manufactura y precios con los muchos que existen en Barcelona y Valencia. [...]”⁵¹⁵

Por fortuna se ha logrado rescatar un catálogo de los muebles de la casa Vicedo en el que pueden apreciarse muchos de los muebles anunciados en el *Diario de Alicante*, además de

⁵¹⁴ “Mueblistas admirables”, *El Luchador*, nº 5508, 31 de diciembre de 1929, p. 6.

⁵¹⁵ “Nuestros industriales. Taller artístico de ebanistería y talla”, *Diario de Alicante*, nº 2396, 29 de marzo de 1915, p. 1.

otros de mayor tamaño como camas (fig. 76). El estilo de éstos está alineado con el mobiliario inspirado por la *Sezession* vienesa por su carácter rectilíneo y la incorporación de detalles decorativos como medallones y guirnaldas, si bien pensamos que sólo se trata de una pequeña muestra de la amplia variedad de formas que ofreció la empresa durante sus años de funcionamiento en Alicante.

En cuanto a las casas de fabricación y venta de mosaicos hidráulicos y cerámica (Tabla 2), son destacables La Perfecta Alicantina, establecimiento del cual se conservan fotografías (fig. 77);⁵¹⁶ La Cerámica Alicantina, de la que se han localizado un catálogo de apliques (fig. 78);⁵¹⁷ y el taller de José Antón Bernabéu, del cual gracias a una noticia de prensa intuimos algunos de los edificios a los que aportó sus mosaicos, como el situado actualmente en el número 7 de la Rambla de Méndez Núñez.⁵¹⁸

Por otro lado, se han localizado hasta nueve talleres de escultores y marmolistas (Tabla 3), aunque el hecho de haber rescatado una fotografía del taller de Ángel Custodio y Ramón Ripoll justifica que destaquemos su existencia por encima del resto de obradores, de los cuales no hemos encontrado más información que la hallada en los periódicos. En la instantánea recuperada podemos apreciar que el tipo de escultura que se llevaba a cabo en el local de Custodio y Ripoll era, principalmente, de pequeño tamaño y de carácter ornamental, apta para la decoración de pequeños espacios o para la inclusión en edificios en forma de apliques.⁵¹⁹

Respecto a la cerrajería y las fundiciones (Tabla 4), conviene señalar que estudiar los talleres que trabajaron el hierro implica el problema de discernir cuáles de ellas desarrollaron sus trabajos aplicados a la arquitectura, pues en un gran número de casos, las industrias de fundición estuvieron orientadas a la fabricación de máquinas y no a la elaboración de elementos constructivos como columnas o rejías. Por otro lado, en el caso de la ciudad de Alicante, es el tipo de talleres sobre el que menos información se ha recabado, aunque se han localizado referencias sobre quince establecimientos, siendo quizás el más destacable Tomás Aznar e

⁵¹⁶ ANÓNIMO. *Guías Arco. Guía práctica de Alicante y su provincia*. Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 1908, p. 125.

⁵¹⁷ <http://bivaldi.gva.es/es/consulta/resultados_ocr.cmd?tipo=elem&buscar_cabecera=Buscar&id=2343&tipoResultados=BIB&posicion=2&forma=ficha> (fecha de consulta 10/04/2018).

⁵¹⁸ “Industrias alicantinas. Fábrica de Mosaicos de don José Antón”, *La correspondencia alicantina*, nº5426, 12 de marzo de 1903, p. 2. Un listado más amplio de talleres de mosaicos y materiales para la construcción en: VEGA, M. (dir), 1917, p. 371.; BONELLS, M., 1928, p. 313-320.

⁵¹⁹ ANÓNIMO. *Guías Arco. Guía práctica de Alicante y su provincia*. Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 1908, p. 120.

Hijos, pues sus aportaciones se pueden observar actualmente en inmuebles de la ciudad como el edificio Esquerdo.⁵²⁰

En Alicante, aparte de los pintores de caballete existieron, también, al menos veinticuatro pintores decoradores dedicados al ornato de interiores y a la realización de cenefas decorativas (Tabla 5). No obstante, los datos obtenidos sobre los distintos talleres imposibilitan que aportemos datos fehacientes sobre todos ellos más allá de su ubicación.

Por último, en ausencia de los arquitectos, que se personaban en la obra para la supervisión de los avances, los trabajos generalmente quedaron bajo la responsabilidad de los maestros de obra y contratistas (Tabla 6). Posiblemente, estos sean los oficios aplicados a la arquitectura más interesantes dentro de este trabajo pues, además de haber encontrado referencias sobre veintiuna empresas, que en muchos de los anuncios se incluyesen fotos de los edificios por éstas construidos posibilita relacionar a los profesionales con el levantamiento de inmuebles del primer tercio del siglo XX en Alicante.⁵²¹ Así pues, podrían ser tres ejemplos el caso de Cabrera Hermanos, constructores de la Casa de Socorro o Juan Huesca, constructor del desaparecido Central Cinema.⁵²²

Al margen de la recopilación de talleres profesionales, y como ejemplo que nos permita comprender hasta qué punto su labor fue importante ejerciendo como trabajadores a las órdenes de un arquitecto, hemos escogido el trabajo de Juan Vidal Ramos, quien dotó a Alicante de alguno de sus edificios más representativos durante el primer tercio del siglo XX.

De este modo, una búsqueda en profundidad de artículos de prensa dirigidos a su obra ha permitido recuperar algunos nombres de talleres de artes aplicadas a la construcción. De hecho, incluso en revistas de tirada nacional como *La Esfera*, se especificó qué empresarios habían colaborado con Vidal en la modernización arquitectónica de la ciudad.

En el edificio Carbonell los trabajos escultóricos corrieron a cargo de Ángel Custodio y Ramón Ripoll; las fundiciones de Bonifacio y Colomer y de Antonio García Álamo se encargaron de los armazones; Eugenio Ribelles facilitó materiales constructivos como el

⁵²⁰ MENDARO, Ernesto, 1901, p. 132-135.

⁵²¹ Listado disponible en: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.), 1917, p. 371; BONELLS Y BERNADÁS, Manuel, 1928, p. 313-320.

⁵²² BONELLS Y BERNADÁS, Manuel, 1928, p. 104, 120.

cemento o los pavimentos y Manuel Gutiérrez Muñoz, de quien se alabó su labor en el estucado, ejerció como contratista de la obra.⁵²³

También en *La Esfera* se indicó que, durante la construcción del edificio Alberola, el arquitecto había contado con Ángel Custodio para los trabajos de decoración; con los señores Martínez, Roselló y López para la cerrajería; con Antonio Picó para el suministro de materiales de construcción; con la fábrica de mosaicos de la viuda de Francisco Garrigós y con Marcial Jiménez para la decoración en piedra y en mármol.⁵²⁴

Del mismo modo, podría citarse el edificio diseñado por Gabriel Penalva en 1935 y situado en el número 12 de la calle Segura. En la construcción de dicho inmueble participaron profesionales como el constructor José Espuch, Juan Martínez instalando la cerrajería, Juan Bautista Alcaraz suministrando los pavimentos y otros materiales de construcción, José Espuch Lillo como pintor decorador, Elías López y Salas en la instalación de plafones decorativos y molduras o Ramón Terol con los estucados.⁵²⁵

3.5. El taller del pintor y el escultor: punto de encuentro, lugar de creación

Al margen de los talleres e industrias artísticas aplicadas a la arquitectura, el taller del pintor y del escultor se convirtió, como en tantas otras ciudades, en un punto de encuentro alrededor de la figura del artista, así como en un espacio de creación observado por muchos con gran admiración. En gran medida, la importancia otorgada a estos talleres se debió a la proyección social de los creadores que los ocuparon una vez concluida su etapa de formación, concedores de que el ambiente cultural que se desarrollaba en la ciudad les permitiría labrarse una carrera atendiendo encargos públicos, privados o formando nuevos discípulos en sus estudios. De hecho, muchos de los aprendices de Casanova ya poseían sus propios espacios creativos en 1894, fecha de partida de esta investigación, y otros tantos los fundaron a lo largo de las primeras décadas del siglo XX.

Es importante reseñar el papel desempeñado por estos espacios si consideramos que, en España, la ausencia de una red galerística y comercial sólida convirtió al taller del artista en el principal lugar de venta de obras de arte. Fue espacio de encuentro, de conversación, de encuentro y de intercambio con curiosos, clientes, literatos, músicos u otros artistas plásticos;

⁵²³ “La moderna construcción. Una casa verdaderamente regia”, *La Esfera*, nº 616, 24 de octubre de 1925, p. 37.

⁵²⁴ “La moderna construcción en Alicante. El arquitecto D. Juan Vidal y sus colaboradores”, *La Esfera*, nº 657, 7 de agosto de 1926, p. 44.

⁵²⁵ “La construcción en Alicante. Una obra modelo”, *El Día*, nº 6078, 20 de diciembre de 1935, p. 3.

pero también de reclusión, introspección y concentración en solitario donde el artista imaginaba y creaba obras de arte. Aquellas que no fueron vendidas se almacenaban apiladas en las paredes a la espera de compradores, dialogando con los objetos que el propio pintor o escultor compraba para hallar en ellos la inspiración. Los espacios de trabajo de los artistas plásticos también se convirtieron en espacios de aprendizaje en los que acogieron discípulos, quienes en ocasiones describieron los talleres de sus maestros.⁵²⁶

Estos y otros escritos constituyen la fuente más común que permite reconstruir la apariencia de los talleres de artistas, si bien las fotografías han contribuido igualmente a conocer su importancia social. Son ampliamente conocidos los casos de los espacios de trabajo de Mariano Fortuny o José Benlliure, aunque también se conservan testimonios de otros estudios como Manuel Benedito, José López Mezquita, Julio Romero de Torres o José Moreno Carbonero entre otros.⁵²⁷

Los testimonios que se han conservado acerca de estos lugares en Alicante, fundamentalmente escritos, los describen repletos de curiosidades, artesanía y obras de arte creadas desde la individualidad del artista, emancipado de su maestro. A través de todos los objetos amontonados en cada rincón de aquellos lugares, pintores y escultores encontraron la inspiración y volcaron su individualidad en cada una de sus creaciones. En esta línea, resulta interesante conocer el entorno en el que se gestó una obra de arte para profundizar en el conocimiento de las motivaciones que impulsaron el surgimiento de ciertas corrientes estéticas y artísticas en un entorno determinado.⁵²⁸ Al margen de los escritos, la fotografía se descubre como una valiosa herramienta a través de la cual comprender la dimensión de estos espacios gracias a que van más allá de la descripción literaria de los mismos, pues muestran el mobiliario y las colecciones de objetos de los artistas, y llegan en ocasiones a revelar la atmósfera del lugar.⁵²⁹

⁵²⁶ MUÑOZ SÁNCHEZ, Óscar, 2015, p. 35. Respecto a las descripciones de los talleres de pintores o escultores por parte de sus discípulos consideramos importante retomar el escrito publicado por Laura García en el *Diario de Alicante* sobre el estudio de Lorenzo Casanova: GARCÍA DE GINER, Laura. “Visita a casa del maestro”, *Diario de Alicante*, nº 337, 12 de marzo de 1908, p. 1.

⁵²⁷ Existen infinitud de estudios acerca de los talleres de Fortuny, si bien recomendamos la lectura de: PÉREZ CELLINI, Juan José, 2015. Véase también: NAVARRO, Carlos G., 2007-2008. Por último: ROCA CABRERA, María, 2019. Respecto al taller de José Benlliure: ALEJOS MORÁN, Asunción, 1978. Respecto a las fotografías de los estudios de otros artistas: ARGERICH, Isabel; MUÑOZ, Óscar (com.), 2017.

⁵²⁸ MUÑOZ SÁNCHEZ, Óscar, 2015, p. 35.

⁵²⁹ MUÑOZ SÁNCHEZ, Óscar, 2015, p. 37.

El valor de estas fuentes trasciende de la mera descripción de los talleres, pues permiten reconstruir y recuperar su memoria si tenemos en cuenta que muchos de ellos han desaparecido y han sido desmantelados con el transcurso del tiempo por razones diversas, como el traslado del artista a otro estudio o la muerte del creador y abandono de su espacio de trabajo ente otros.⁵³⁰ Afortunadamente, en 1894 Carmelo Calvo no sólo describió el taller y las labores docentes de Lorenzo Casanova, sino que en *Bocetos y episodios* el escritor detalló además el aspecto de los estudios de Heliodoro Guillén y Francisco Hernández.

En el caso del taller de Guillén, Calvo lo describe como un “nido de águila”, un espacio en lo alto de un edificio de la Explanada desde el cual era posible apreciar el panorama del puerto y de los paseos marítimos alicantinos. En su interior, el escritor afirmó sentirse asombrado por “[...] todos esos apuntes, cuadros comenzados, tablas llenas de color, paletas y pinceles al pié del caballete que están esperando la mano del artista para que el lienzo se anime y cobre vida [...]”.⁵³¹ Pero, más allá de todo lo que Guillén poseía en su estudio, Carmelo Calvo describe un espacio más en el que el pintor atesoraba, “[...] formando armónico conjunto, sus obras y las de sus amigos. En sitio preferente están todos los apuntes, reproducciones y recuerdos que ha podido reunir de su inolvidable maestro Plasencia [...]”.⁵³² Además, Guillén también había distribuido por su taller “[...] panoplias, tablas, bocetos, tapices, telas, torsos, cascos, cabezas, corazas, cuanto puede adornar el estudio de un artista [...]”.⁵³³

Se podría pensar que la descripción que Calvo ofreció del estudio del pintor no se ajustaba del todo a la realidad por su carácter literario, pero algunas fotografías de los espacios que utilizó Guillén para llevar a cabo sus obras aportan veracidad a *Bocetos y episodios*. En 1896, Oscar Vaillard retrataría al artista plástico en una de las salas de su estudio que parece coincidir con el relato de Calvo si tenemos en cuenta la aparición, colgadas en las paredes, de panoplias, tablas, telas, cascos y corazas que ya habían sido descritas por el literato (fig. 79).⁵³⁴ Al margen de esta instantánea que parece coincidir con el segundo espacio que se describe en *Bocetos y episodios*, en el Archivo Municipal de Alicante se conservan dos más, obra de Ramón Vidal Irlés, que podrían estar en relación con la primera habitación sobre la que escribió el literato. En la primera de ellas, de hacia 1920, Guillén aparece representando a una mujer que

⁵³⁰ MUÑOZ SÁNCHEZ, Óscar, 2015, p. 40.

⁵³¹ CALVO, Carmelo, 1894, p. 14

⁵³² CALVO, Carmelo, 1894, p. 16.

⁵³³ CALVO, Carmelo, 1894, p. 16.

⁵³⁴ Foto cedida por José Manuel Collado Vaillard a *El Nostre Alacant d'Antany*. Foto Vaillard N° 667. *Taller de pintura de Heliodoro Guillén*.

sostiene una guitarra, pero el interés de la fotografía reside en los apuntes, dibujos, telas y obras por terminar que acontecen en prácticamente cada rincón del taller (fig. 80).⁵³⁵ En la otra, Guillén pinta ante la atenta mirada de Joaquín Sorolla y otros dos personajes masculinos, pero llama la atención que los tapices y las telas sobre la pared de la derecha parecen coincidir con el escrito de Carmelo Calvo (fig. 81).⁵³⁶

La visión del escritor no fue un hecho aislado en el caso del taller de Heliodoro Guillén, pues otro escrito aporta una descripción bastante similar a la contenida en *Bocetos y episodios*. En esta, el autor afirma llegar jadeante al ático del pintor para describir su espacio de trabajo como un templo del arte:

“[...] pues allí tiene en constante exposición buen número de objetos artísticos tanto antiguos como modernos, además de cuadros y bocetos debidos al pincel ó lápiz de los más afamados artistas españoles.

Siempre que se hace una visita al estudio de Guillén hay que admirar alguna novedad, en primer lugar por su afán de coleccionar antigüedades valiosas y después por su amor al trabajo, lo que proporciona muy a menudo el placer de aplaudir nuevos trabajos debidos á su ingenio, que le acredita como verdadero maestro del arte pictórico.

Ahora puede ver sus últimas adquisiciones, dos tapices del inimitable flamenco Thenier, y las últimas producciones de su paleta [...].”⁵³⁷

Pero, a juzgar por otros testimonios aparte de *Bocetos y episodios* o el artículo contenido en *La Correspondencia de Alicante*, parece ser que Guillén no sólo poseía un único lugar de trabajo. Además del emplazado en la ciudad, el pintor se trasladaba en ocasiones a la huerta, donde pintaba al aire libre y se resguardaba en un pequeño local. Así lo describía él mismo en *Artistas levantinos*:

“[...] -Este es mi estudio durante el verano,- me decía Guillén mientras me enseñaba, sirviéndome de guía, la preciosa quinta que habita.

-Aquí trabajo á gusto. Luz y color sin limitación alguna. La naturaleza, tal cual es, con esa intensidad de tonos que profundamente envidiamos los que manejamos el pincel. En el campo se aprende mucho. Esa luz igual y monótona del estudio de la ciudad llega á viciar la vista; vicio que sólo puede evitarse trabajando al aire libre de vez en cuando. Y aunque los insectos resultan demasiado amigos del hombre, y los labriegos suelen molestar con impertinencias, y alguna vez el viento tira la tela, y..... hay que empezar de nuevo el trabajo, aún le quedan al campo encantos suficientes que contrarrestan esas pequeñas quiebras del oficio. [...].”⁵³⁸

Al margen del estudio de Guillén, en *Bocetos y episodios* se ofreció también una descripción del taller de Rafael Hernández. En este caso se encontraba emplazado en la calle de Guzmán –hoy plaza de la Santísima Faz-, en pleno centro histórico de la ciudad y a espaldas

⁵³⁵ Estudio del pintor Heliodoro Guillén. Modelo posando con una guitarra. Colección Ramón Vidal Irlés. A.M.A.

⁵³⁶ Estudio del pintor Heliodoro Guillén. El artista pintando con la presencia de dos señores. Colección Ramón Vidal Irlés. A.M.A.

⁵³⁷ SIDY. “Arte y artistas”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 6087, 14 de febrero de 1903, p. 2.

⁵³⁸ PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 72-73.

del Ayuntamiento. Según Carmelo Calvo, en el mismo edificio se encontraban la vivienda y el local de trabajo de Hernández, que fue descrito de la siguiente manera:

“[...] Entramos en él y nos quedamos aterrados. De las cuatro paredes tres tenían abierto un hueco cada una. Uno de ellos era la puerta de entrada, frente a ésta se hallaba el balcón que daba á un patio interior; y la otra pared tenía otra puerta que comunicaba, si no recuerdo mal, con una alcoba. De la cuarta pared solo puedo decir que la ocupaba un lienzo que estaba lleno de color en sus dos terceras partes superiores. En un par de sillas había un paño de seda carmesí, un casco y un trozo de terciopelo, tapiz ó vestidura, de cuya antigüedad o mérito no puedo responder. [...]”⁵³⁹

A diferencia del taller de Heliodoro Guillén, no existen más datos que posibiliten un estudio del espacio de trabajo de Hernández con mayor profundidad. Sin embargo, los relatos de Calvo nos permiten suponer que las visitas a los locales regentados por artistas en Alicante fue un hecho bastante común. En esta línea, conviene remarcar algunos testimonios recogidos en prensa sobre el estudio de Vicente Bañuls, que relataban la experiencia de acudir a ver trabajar al escultor.⁵⁴⁰

“Para los amantes de la escultura y de la pintura, es el estudio de este genial artista lugar que se visita con singular deleite, pues siempre se encuentra alguna nueva obra de arte que admirar y aplaudir. [...]”⁵⁴¹

Hasta el momento, y a juzgar por los testimonios recogidos a través de las fuentes, parece que en las visitas a los estudios de los artistas únicamente participaba un grupo reducido de personas. Sin embargo, las crónicas que describen el taller de Bañuls nos permiten afirmar que en estos lugares podía llegar a reunirse un número considerable de personas que conversarían sobre arte, ya fuese a propósito de la producción del artista que les recibiese, o sobre cualquier otro:

“Anteayer fue visitado por los señores Francos Rodríguez, Ortega Gasset, Valcázer, Gómez Tortosa y Pérez Bueno, el estudio que en la carretera de San Vicente tiene nuestro querido amigo el genial escultor Bañuls.

D. Francisco Aznar, fue el que llevó á los citados señores al estudio de Bañuls con objeto de que pudieran apreciar las nuevas obras de arte que está terminando para ornamentar el vestíbulo del piso principal de nuestro Casino. [...]”⁵⁴²

A juzgar por este tipo de testimonios, al estudio del artista acudían personalidades de la sociedad alicantina y, en ocasiones de otras partes del país, bien con la intención de encargarle alguna escultura, bien por la curiosidad de visitar al pintor o al escultor durante los procesos de

⁵³⁹ CALVO, Carmelo, 1894, p. 25.

⁵⁴⁰ Carmelo Calvo también incluyó la figura de Vicente Bañuls en *Bocetos y episodios*, pero, a diferencia de Lorenzo Casanova, Heliodoro Guillén y Francisco Hernández, no describió el taller del escultor. CALVO, Carmelo, 1894, p. 31-40.

⁵⁴¹ G. “El estudio de Bañuls”, *El Liberal*, nº 3218, 16 de enero de 1897, p. 3. Esta misma noticia también puede consultarse en: G. “El estudio de Bañuls”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 3946, 16 de enero de 1897, p. 2.

⁵⁴² “De arte. En un estudio”, *Diario de Alicante*, nº 410, 13 de junio de 1908, p. 2.

ejecución de alguna de sus obras. En este sentido, conviene señalar cómo el cantante Claudio Beltrán narró una de las ocasiones en las que se encontró con Bañuls en su estudio para observar la escultura del doctor Ricardo Ayela, que este estaba realizando por encargo del Ayuntamiento de Xixona:

“[...] Lentamente me encaminé al estudio de Bañuls de nuestro gran imaginero, autor del monumento. Encontré al artista arrellanado en una butaca de mimbre, en la terraza de su vivienda, acompañado de su familia. Ambiente tamizado por los árboles que se levantaban al fondo daban al paraje tonalidades bucólicas. La atmósfera era tibia, suave, invitaba al reposo. Salió a relucir el anecdótico de nuestra vida de arte, como siempre que nos juntamos. Vicente me hablaba de su estancia en Roma, de sus aficiones al canto que siempre ha compartido con sus estudios de escultor y pintor. (...)

(...) –Bueno, ahora, a lo que he venido, ¿Qué hay del monumento al doctor Ayela?... ¿Cuándo se inaugura?

- Ven conmigo- arguyó el artista acompañándome al patio donde trabaja. [...].”⁵⁴³

Debido al tono poético con el que Beltrán describió su estancia al estudio de Bañuls, cabe pensar que la experiencia de acudir al taller de un artista se convertía en un suceso digno de ser contado. En esta línea, también Beltrán relató, en dos ocasiones más, cómo se desarrolló una de sus visitas a Bañuls para que este le hiciese un retrato:

“[...] Cuando nos vemos en sus estudios, no hablamos más que de cómicos y danzantes, glosando la conversación con trozos de nuestras viejas zarzuelas...

- ¡Hombre! A propósito- díjome un día Vicente- quiero hacerte un retrato con tus «arreos de matar»... Con eso tendrás un recuerdo de mi afición al teatro. La policromía del atuendo escénico, se presta mucho para la pintura. Ven un domingo y en un par de sesiones, retrato hecho... [...].”⁵⁴⁴

Estos testimonios sobre el estudio de Bañuls, si bien lo presentan como un lugar de encuentro y tertulia, no describen el espacio físico como sí que ocurría, por ejemplo, con el taller de Guillén. Por fortuna, Luis Pérez Bueno relató el aspecto interior del espacio de trabajo del escultor, aproximándonos al conocimiento del mismo:

“[...] ¿Cómo es el de Bañuls? Un salón de regulares dimensiones. Claraboya en el centro del techo para la luz cenital. El piso *sembrado* de obstáculos, telas mojadas que cubren el barro preparado para modelar; tablas y lienzos para pintar al óleo; rollos de papeles y dibujos. En un rincón, un pequeño horno para fundir metales. Algunos caballetes con tableros cubiertos de barro que ha de transformar el artista en bajo-relieves. Fotografías en las paredes y cuatro ó cinco pedestales de yeso sosteniendo bustos. Uno de ellos, de admirable parecido, es el retrato de Manolo Harsem, obra con la cual rindió Bañuls justo tributo á la amistad y al compañerismo. Por último, como digno de mención, en un extremo de la estancia, un tabladillo y un diván, único sitio reservado á la comodidad de los amigos que van á visitar al artista. [...].”⁵⁴⁵

⁵⁴³ BELTRÁN, Claudio. “Inauguración del monumento al doctor Ayela”. *Diario de Alicante*, nº 6528, 9 de agosto de 1932, p. 2.

⁵⁴⁴ BELTRÁN, Claudio. “En el estudio de Bañuls. Evocación de la Farándula”, *Diario de Alicante*, nº 6810, 7 de julio de 1933, p. 2. Unos años más tarde, tras la muerte del escultor, el actor volvería a relatar la visita al estudio en: BELTRÁN, Claudio. “Evocación. Vicente Bañuls”, *El Día*, nº 6110, 31 de enero de 1936, p. 1.

⁵⁴⁵ PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 33-34.

Del taller de Bañuls, igual que del de Heliodoro Guillén, se han podido rescatar algunas fotografías, dos de ellas resultantes de la conversión del espacio en un estudio-museo dedicado a la figura de Vicente y Daniel Bañuls en los años sesenta del siglo XX.⁵⁴⁶ En estas instantáneas se muestra no sólo alguna de las esculturas de Vicente Bañuls, sino también un elevado número de pinturas, dibujos y apuntes distribuidos por las paredes del local (figs. 82-83). Estas obras, en paradero desconocido permanecen a la espera de ser redescubiertas y estudiadas, pero evidencian que la labor de los Bañuls fue mucho más allá de la construcción de los monumentos públicos que han justificado, en gran parte, la inclusión de ambos artistas en este trabajo de investigación.

El problema que presentan las fotografías tomadas en los años sesenta del estudio de Vicente y Daniel Bañuls radica en que, pese a que el espacio que en ellas quedó captado pudiese ser el mismo que ocuparon los escultores durante la primera mitad del siglo XX, la distribución de las obras que en él se expusieron posiblemente no fuese idéntica. Aun así, es innegable el valor de estos documentos visuales porque testimonian la existencia de un espacio de creación en Alicante y nos aproximan, en cierta medida, al conocimiento de los lugares en los que se gestaron algunas de las obras de arte que contribuyeron al florecimiento cultural de la capital de la provincia desde finales del siglo XIX y durante el primer tercio del siglo XX.

Al margen de estas instantáneas sí se han recuperado dos más de Vicente Bañuls en otro estudio que ocuparía en la calle Castaños en fechas muy cercanas a las descripciones del mismo en *Artistas Levantinos*.⁵⁴⁷ En 1897, Óscar Vaillard retrató a Bañuls centrando la atención en su figura y en la obra en la que estaba trabajando: un bajorrelieve consistente en una efigie femenina ricamente enmarcada. A la derecha de la fotografía, y delante de un biombo, puede apreciarse una pintura sobre caballete, aunque sea complicado dilucidar si esta estaba acabada o no en el momento en el que Vaillard visitó al escultor.⁵⁴⁸ Al fondo aparece un gran panel en el que se observa la figura abocetada de un ángel y una muchacha en el suelo en lo que parece

⁵⁴⁶ En 1968 se editó, en Alicante, un pequeño folleto con motivo de la apertura del antiguo estudio de Vicente y Daniel Bañuls al público. En él se publicaron algunas fotografías del espacio y, en detalle, de ciertas esculturas, pinturas y dibujos conservados en su interior. El taller de los Bañuls permanece en pie en el barrio del Altozano-Conde Lumiáres, aunque cerrado al público. De hecho, y por desgracia, ni siquiera durante el transcurso de esta investigación ha sido posible acceder al lugar de trabajo de los escultores, por lo que la aproximación a este únicamente ha sido posible a través de las fotografías conservadas, tanto en la breve publicación de los años sesenta, como en la delegación alicantina del Colegio de Arquitectos de la Comunidad Valenciana. Acerca del folleto de 1963 véase: MUSEO BAÑULS, 1968. También se encuentran reproducidas en: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, 1979.

⁵⁴⁷ Conocemos la ubicación del taller del pintor gracias a LÓPEZ ARENAS, Víctor M., 2014.

⁵⁴⁸ Foto cedida por José Manuel Collado Vaillard a *El Nostre Alacant d'Antany*. Foto Vaillard N° 1044. *Alicante, 8 de marzo de 1897. Vicente Bañuls*.

ser una Anunciación. Sin embargo, y a tenor de la cantidad de obras que aparecen junto a Bañuls, esta fotografía permite suponer que los artistas acometían varios encargos al mismo tiempo, pudiendo concluir que en Alicante y sus alrededores existió una clientela (fig. 84).

Por otro lado, se ha rescatado una fotografía que muestra un espacio distinto al de trabajo, en el que el pintor aparece rodeado de muchas de sus esculturas, que parecen estar a la vista del público. Es posible que estas estuviesen expuestas para que aquellos que acudiesen el taller pudiesen apreciar la calidad de Bañuls antes de adquirir una de sus producciones. De hecho, al fondo de la instantánea se puede observar al escultor dialogando con un visitante y, tras ellos, una gran cantidad de cuadros y apuntes colgados sobre la pared que recuerdan a la descripción que, sobre el taller de Guillén, hizo Carmelo Calvo en *Bocetos y episodios* (fig. 85).

Otro taller de escultura que llamó la atención de los interesados por las Bellas Artes en Alicante fue el de Mariano Orts. Su estudio fue descrito en 1900 en el diario *La Correspondencia de Alicante* a propósito de una visita del periodista para contemplar la lápida que el escultor estaba preparando para la sepultura de Lorenzo Casanova:

“... Al entrar en aquella casa, me quité respetuosamente el sombrero, sintiendo una emoción que no acertaba á definir, al verme dentro de un templo del arte y contemplar sus altares: hermosas esculturas, bajo relieves y lienzos, que ostentaban briosas manchas de gran armonía y múltiples colores.

Me habían invitado á visitar el estudio de Mariano Orts y ni corto ni perezoso abandoné el circo taurino, antes de terminado el espectáculo, dirigiéndome, en para mi grata compañía, á su vivienda.

El joven escultor nos recibió en la puerta, vistiendo el típico traje de faena; larga blusa, que denunciaba el honroso arte ejercitado por aquel, con gran entusiasmo y no menos aprovechamiento.

Poco después nos hallábamos en su estudio, conversando afablemente con D. Ángel Rivas, el Mecenaz de «Marianet», distinguido propietario madrileño, que con tanto desinterés como bondad, le proteje en los primeros pasos de su honroso difícil arte. [...]»⁵⁴⁹

La importancia de la descripción de este taller es que lo muestra no como un lugar de trabajo para el artista –pues no hace referencia a ello–, sino más bien como un espacio de exposición de sus trabajos dispuestos para que todo aquél que quisiera adquirir uno –en este caso Ángel Rivas–, pudiese aproximarse al estudio y entablar trato directo con el escultor.

Otro testimonio, aunque breve, del atelier de uno de los artistas que trabajaron en Alicante entre finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX lo constituye la descripción del taller de Adelardo Parrilla contenida *De mi barrio*, de Ernesto Mendaro del Alcázar. En este texto se explicaba que varios apuntes cubrían “las paredes de su modesto estudio en Benalúa,

⁵⁴⁹ ELE. “Boceto”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 5141, 9 de agosto de 1900, p. 1-2.

aquellas notas sencillísimas trazadas al desgarre en un momento de inspiración y que son la más pura esencia del alma del pintor.”⁵⁵⁰

En 1919 el fotógrafo Francisco Ramos visitaría en dos ocasiones a Parrilla en su estudio, de las cuales se conserva un par de instantáneas que posibilitan conocer al artista en su lugar de trabajo. Es cierto que estas instantáneas fueron tomadas dieciocho años después de la descripción del taller del pintor en *De mi barrio* y que, por lo tanto, este pudo haber cambiado de atelier durante todo ese tiempo. Sin embargo, en una de ellas resulta interesante comprobar cómo las paredes del local aparecen cubiertas por pinturas inconclusas y apuntes, siendo este un dato que coincide con lo expuesto en el escrito de Mendaro (fig. 86).⁵⁵¹

En cuanto a la otra fotografía, el pintor aparece en su taller ante uno de sus bodegones. De nuevo, al fondo y sobre la pared puede apreciarse una gran cantidad de obras en línea con lo descrito en *De mi barrio*, pero son otros los aspectos sobre los que consideramos interesante incidir. En primer lugar, es llamativo cómo sobre una mesa se encuentran dispuestos los objetos que el artista estaba plasmando en ese mismo instante sobre el lienzo, lo que nos permite constatar que, al igual que muchos de sus colegas, Adelardo Parrilla, poseía objetos que le sirviesen de modelo para sus obras (fig. 87).⁵⁵²

Por otro lado, el hombre que acompaña al pintor en la escena nos permite afirmar que el estudio era un espacio de trabajo y de reunión pero que, desde luego, también era un lugar al que acudir para adquirir de forma directa una obra. En este sentido, el hecho de que las pinturas de Parrilla aparezcan colgadas en las paredes de la habitación puede entenderse como una medida para almacenarlas a la espera de que estas fuesen vendidas; pero también como una forma de exposición para que aquellos que acudiesen al atelier pudiesen contemplar la producción del artista antes de decidirse por un cuadro en concreto y efectuar la transacción. De hecho, cabe recordar que en Alicante no existió una red de galería ni de puntos de venta de obras de arte consolidada, por lo que acudir a los talleres de los pintores o escultores era el método más directo para comprar sus óleos o esculturas.

Más allá de las fuentes textuales sobre los estudios de Guillén, Hernández, Parrilla, los Bañuls u Orts, se han podido recuperar fotografías del estudio de Lorenzo Pericás, aunque la

⁵⁵⁰ MENDARO DEL ALCÁZAR, Ernesto, 1901, p. 86.

⁵⁵¹ Estudio del pintor Parrilla. El artista pintando un bodegón. Colección Francisco Ramos Martín. A.M.A.

⁵⁵² Estudio del pintor Parrilla. Bodegón y cuadros. Colección Francisco Ramos Martín. A.M.A.

ausencia de descripciones nos impide hacer un estudio de su local de trabajo al mismo nivel que el del resto de pintores. Estas imágenes, anteriores a 1912 –fecha de la muerte del pintor– son difícilmente datables, pero es muy probable que sean posteriores a 1894, después de que el pintor, natural de Alcoi, se instalase definitivamente en la capital de la provincia.⁵⁵³

En una de estas instantáneas se observa al artista, paleta en mano, ante uno de sus cuadros. A diferencia, por ejemplo, de la fotografía de Vaillard sobre el estudio de Guillén, Pericás no aparece rodeado de una cantidad ingente de objetos. No obstante, tras él se observa un jarrón sobre pedestal, que podría estar en relación con la afición de los pintores por coleccionar curiosidades con las que poder encontrar la inspiración para alguna de sus creaciones (fig. 88).⁵⁵⁴

La otra imagen conservada del estudio de Pericás muestra al pintor en su obrador, cargando la paleta, pero frente a una mesa sobre la que desarrolla algún tipo de actividad difícilmente identificable por la mala calidad de la fotografía.⁵⁵⁵ En este caso, sí que se observa un número mayor de objetos dispersos por la estancia, tales como jarrones o telas; pero quizás sea más interesante el elevado número de obras dispuestas tanto en las paredes como apoyadas sobre el suelo. Pero, además, muestra al artista acompañado de un grupo de personas, posiblemente familiares y amigos, que refrendan la idea de que el taller del artista plástico no sólo era un espacio de trabajo y negocios, sino también de encuentro y tertulia (fig. 89).⁵⁵⁶

Al margen de los testimonios fotográficos, existen dos últimos ejemplos de representación del interior de un taller que, por su singularidad en el marco de este estudio, deben ser igualmente estudiados. Las vistas del estudio de Manuel Cantos en la Escuela de Artes y Oficios son las dos únicas obras localizadas que representan el espacio de trabajo del artista a través de la pintura y no de la fotografía o la literatura (figs. 90-91).⁵⁵⁷ Dedicados al Ayuntamiento de Alicante, estos óleos muestran las salas destinadas a la preparación de dibujantes, pintores y escultores. Según se deduce del mural pintado en una de ellas, esta aula acogía las clases de dibujo de figura mientras que, en el otro caso, la multitud de yesos

⁵⁵³ Estas dos fotografías fueron recogidas en ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 102 y ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 107. Sobre la biografía de Pericás véase ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 255-265.

⁵⁵⁴ Imagen recogida en: ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 102

⁵⁵⁵ La fotografía se encuentra disponible en: ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 107.

⁵⁵⁶ CREIXELL, Rosa M., 2012, p. 291-292.

⁵⁵⁷ CANTOS, Manuel. *Interior Escuela de Artes y Oficios*. 1928. Óleo sobre tabla (16'3x26'8 cm.). Colección Ayuntamiento de Alicante; CANTOS, Manuel. *Interior estudio de artista*. 1928. Óleo sobre tabla (16'1x26'8 cm.). Colección Ayuntamiento de Alicante.

distribuidos por el suelo y la pared, sugieren que en ella se pudiesen llevar a cabo las lecciones de vaciado.

Por último, y aunque no se conserven escritos con los cuales relacionarlas, existen también fotografías tomadas por Francisco Sánchez en los talleres de algunos artistas constructores de hogueras, tales como Gastón Castelló y Fernando Guillot (figs. 92-93). Estos espacios son notablemente distintos a los estudiados anteriormente, pero arrojan interesantes datos acerca de cómo se desarrollaba el trabajo en ellos. El interés de estas imágenes radica, no sólo en que nos permite estudiar los procesos constructivos del monumento efímero, sino en que nos permite afirmar que, al menos en lo relativo a las hogueras, los artistas alicantinos requirieron de la participación de colaboradores para levantar tales conjuntos escultóricos.⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ Gastón Castelló en su taller. Escenas de la Hoguera de Benito Pérez Galdós. Colección Francisco Sánchez. A.M.A.; Gastón Castelló en su taller. Trabajando en la Hoguera de Orán. Colección Francisco Sánchez. A.M.A.; Taller de Gastón Castelló. Elementos de la Hoguera de la Plaza de la República. Colección Francisco Sánchez. A.M.A.; Taller de Gastón Castelló. Diversos motivos de sus hogueras. Colección Francisco Sánchez. A.M.A.; Gastón Castelló en su taller. Trabajando en la Hoguera de la Plaza de la República. Colección Francisco Sánchez. A.M.A.; Gastón Castelló en su taller. Trabajando con Manuel Albert en la Hoguera de Benito Pérez Galdós. Colección Francisco Sánchez. A.M.A.; Taller de Fernando Guillot. Construyendo la Hoguera del Barrio de Benalúa. Colección Francisco Sánchez. A.M.A.; Taller de Fernando Guillot. Elementos de la Hoguera del Barrio de Benalúa. Colección Francisco Sánchez. A.M.A.

4. CARRERA PROFESIONAL Y PROYECCIÓN SOCIAL DE LOS ARTISTAS EN ALICANTE

4.1. Amistad, proyectos conjuntos y asociacionismo

Algunas investigaciones ponen de manifiesto que la relevancia de un artista en un entorno determinado pudo estar, en muchos casos, condicionada por el reconocimiento que sus pares le brindaron. Así, podemos afirmar que la posibilidad de que un pintor, un escultor o un arquitecto alcanzase cierta notoriedad vino dada por una suerte de hermandad surgida entre este y otros creadores. Por esta razón, y ya desde sus etapas de formación, que un artista novel fuese acogido por un maestro consagrado y reconocido socialmente, le aportaba prestigio y le ofrecía una plataforma desde la que darse a conocer al iniciar su carrera profesional.⁵⁵⁹

En esta línea, la Exposición Provincial de Bellas Artes organizada en 1894 por Lorenzo Casanova ofreció a sus discípulos la posibilidad de darse a conocer al público alicantino y compartir espacio expositivo, no sólo entre ellos, sino también con artistas venidos de otras partes de España y tan importantes como Joaquín Sorolla e Ignacio Pinazo –que participaron fuera de concurso-, pero también Eulogio Varela, Joaquín Agrasot, José Garnelo, Cecilio Pla o Plácido Francés entre muchos otros.

Por supuesto, el maestro alcoyano también aportó una de sus pinturas al certamen, pero fuera de concurso. Esta, que pertenecía a la colección de Juan Miró se titula *Los primeros pasos* y, aunque puede estar en línea con la tendencia de Casanova por representar niños y niñas en muchas de sus producciones, pudo adquirir una nueva interpretación en la exposición alicantina de 1894 (fig. 94).⁵⁶⁰ En su obra, el pintor representó a una madre en un espacio doméstico junto a su hija y su bebé recién nacido. En un extremo de la obra la niña, agachada, llama a su hermano, que es sostenido por la madre en el otro lado de la composición. Así, en esta escena familiar se representa el momento en el que el bebé aprende a caminar, tal y como reza el título de la pintura. Alrededor de ellos Casanova representó juguetes, flores y otros objetos con gran

⁵⁵⁹ Así lo señala, por ejemplo, BOWNESS, Alan, 1989, p. 21-38. Estas ideas aparecen igualmente recogidas en FURIÓ, Vicenç, 2000, p. 227-238 y en FURIÓ, Vicenç, 2012, p. 151-153.

⁵⁶⁰ CASANOVA, Lorenzo. *Los primeros pasos*. 1894 ca. Óleo sobre lienzo (53'5x70'5 cm.). Colección particular.

detallismo, aproximando su pintura a las representaciones preciosistas de pintores con quienes se relacionó durante su formación en Roma, como Fortuny.

La obra de Casanova se ha relacionado con el sentimiento de amor hacia los niños que siempre tuvo el maestro, en parte porque nunca llegó a formar una familia junto a su esposa. No obstante, si tratamos de entender el significado de la pintura en el espacio en el que fue expuesta, este puede variar considerablemente. Por supuesto, Lorenzo Casanova había recibido a muchos de sus alumnos cuando estos eran solo niños y los había educado en las Bellas Artes viéndolos crecer. Por ello, quizás *Los primeros pasos* adquiriese, en el contexto concreto de la exposición de 1894, el significado de alegoría acerca de su labor como docente. Así, del mismo modo que una madre enseñaba a andar a su hijo, Casanova había permitido a sus discípulos labrarse una carrera como artistas plásticos y, a través de la exposición de 1894, ofreció a muchos de ellos la posibilidad de emprender sus primeros pasos como artistas independientes.

En este sentido, cabe valorar que muchos de los discípulos de Casanova, no sólo de Alicante sino también de Alcoi, formaron parte de la Exposición de Bellas Artes de 1894. De hecho, en el catálogo de la muestra figuran nombres como los de Lorenzo Pericás, Heliodoro Guillén, Vicente Bañuls, José López Tomás, Adelardo Parrilla o Manuel Harmsen entre otros alicantinos; así como los de Fernando Cabrera o Manuel Cara entre los alcoyanos.⁵⁶¹

La relación que existió entre los pintores y escultores formados en el estudio de Casanova les impulsó a colaborar en proyectos artísticos conjuntos, de los cuales quizás uno de los más interesantes y mejor conservados sea el Salón Imperio del Casino de Alicante, datado entre 1906 y 1908. Estas pinturas, alabadas por la crítica de su tiempo, se distribuyeron en varios paneles y tondos llevados a cabo por Vicente Bañuls, Heliodoro Guillén, Lorenzo Pericás y Adelardo Parrilla (fig. 95).⁵⁶²

El conjunto está compuesto por un lienzo circular situado en el techo de la estancia, firmado por Guillén, que representa una apoteosis de la naturaleza con figuras femeninas y angelillos que emergen del cielo arrojando flores (fig. 96). En la parte superior de cada uno de los cuatro lados de la estancia, Bañuls y Pericás se repartieron otros tantos plafones. Pericás pintó los del ala sur con una alegoría de la ciencia y la tecnología, el lado este con una alegoría de la literatura, y el flanco oeste con una representación de damas burguesas participando en

⁵⁶¹ Sobre la participación de estos artistas véase “Exposición de Bellas Artes”, *El alicantino*, nº 1895, 13 de junio de 1894, p. 2. Respecto a la relación entre los pintores mencionados con Lorenzo Casanova: ESPÍ, Adrián, 1983.

⁵⁶² *La Correspondencia de Alicante*, nº 7695, 15 de junio de 1906, p. 2.

los juegos florales (figs. 97-99). Por su parte, Bañuls decoró el lado norte con una alegoría de la música, la pintura y la escultura (fig. 100).

Teniendo en cuenta que muchos de los aprendices de Lorenzo Casanova compartieron no solo espacio de formación, sino también primeras experiencias expositivas y laborales, es lógico pensar que entre ellos no sólo se gestase una competencia en esos ámbitos, sino también una estrecha relación de amistad. De hecho, si en cierta ocasión alguno de ellos se vio envuelto en una situación complicada, no fue extraño que el resto de artistas se movilizase para ofrecerle apoyo económico o moral. Así ocurrió en 1912 con Lorenzo Pericás que, enfermo, desahuciado y a las puertas de la muerte, recibió la atención de otros artistas locales tras el llamamiento del escritor Gabriel Miró. Este solicitó al *Diario de Alicante* que celebrase una exposición con obras del propio Pericás y de Lorenzo Casanova.

Con el dinero recogido a través de la entrada se conseguiría reunir una cantidad de dinero que ayudase a la familia del pintor a sobrellevar tan angustiosa situación. Además, Miró indicó que otros pintores y escultores como Heliodoro Guillén, Fernando Cabrera, Vicente Bañuls o Adelardo Parrilla estaban dispuestos a ceder obras para la celebración de una rifa cuyos beneficios se destinarían también a la mujer e hijos de Pericás.⁵⁶³

La amistad entre Miró y los artistas plásticos alicantinos se revela como un hecho continuado en Alicante. En algunos casos, el literato ejerció de vínculo entre los creadores locales y personalidades foráneas. Así, en ocasiones introdujo a sus comprovincianos en círculos culturales de otras ciudades. Un caso interesante es la reunión que organizó Gabriel Miró en su domicilio barcelonés entre Enrique Granados, el pintor Carlos Pellicer y Rouvière y el escultor alicantino Vicente Bañuls en 1914.⁵⁶⁴

Pero Miró también intercedió por Adelardo Parrilla con el fin de buscar trabajo para este fuera de la ciudad. De hecho, se conserva una carta de 1928 dirigida al editor y fundador de Biblioteca Nueva, José Ruiz Castillo, en la que el escritor comentó a Ruiz que el pintor le haría

⁵⁶³ La carta se puede consultar en: [De Gabriel Miró (Alicante) a Emilio Costa (Alicante). 4 de marzo de 1912.] Contendida en MACDONALD, Ian R.; BARBERÀ, Frederic (eds.), 2009, p. 126-127. Igualmente, el *Diario de Alicante* hizo llegar la carta de Miró a sus lectores: MIRÓ, Gabriel. "Por un artista pobre. Una carta de Miró", *Diario de Alicante*, nº 1500, 5 de marzo de 1912, p. 1.

⁵⁶⁴ "[...] Aquí está el matrimonio Bañuls. Cenaron con nosotros la noche de Pi. Después vinieron los Granados, Pellicer y C^a, un matrimonio de artistas que nos presentó Granados; ella pianista y él, el pianista Llovet. Los Bañuls estaban rendidos y se retiraron pronto; nosotros continuamos hasta el alba. [...]" [De Gabriel Miró (Barcelona) a Germán Bernácer (¿Alicante?). Septiembre de 1914.] Reproducido en MACDONALD, Ian R.; BARBERÀ, Frederic (eds.), 2009, p. 175-176.

llegar un bodegón con la esperanza de que pudiese recomendarle para el Salón de Otoño de ese año, así como para una exposición en la sala Calpe.⁵⁶⁵ Lo cierto es que la relación entre Miró y Parrilla ya había dado sus frutos bastantes años atrás, si consideramos que el pintor había ilustrado el capítulo noveno de la novela *Del Vivir*, que se publicó en el primer y único número de la revista *Renacimiento Latino* en abril de 1905.⁵⁶⁶ Del mismo modo, Parrilla diseñó la portada de las primeras ediciones de *Del Vivir* y de *Del Huerto Provinciano* (fig. 101).⁵⁶⁷

Al margen de las iniciativas llevadas a cabo por Miró, es interesante comprobar cómo los artistas plásticos alicantinos dieron muestras de los lazos que entre ellos mismos habían establecido llevando a cabo proyectos conjuntos, como la decoración del Palacio Provincial, inaugurado en 1931. Si bien esta nunca llegó a realizarse, es interesante observar que varios creadores locales unieron sus fuerzas para conseguir el encargo de un proyecto ambicioso, eliminando así cualquier competencia que les pudiese surgir y favoreciendo un reparto equitativo de los trabajos artísticos de mayor importancia en la provincia.

De hecho, la documentación relativa a este tema que se conserva en el Archivo de la Diputación de Alicante, constituye una herramienta de gran valor para entender este asociacionismo entre pintores y escultores para asumir un encargo que, en primera instancia, debería haber sido adjudicado mediante concurso.⁵⁶⁸ Las primeras noticias conservadas al respecto remiten al envío, a principios de noviembre de 1930, de una propuesta de decoración firmada por Lorenzo Aguirre para el techo del salón de actos del edificio, cuyas obras habrían de concluir al año siguiente. Ante tal situación, la corporación decidió, en diciembre, convocar un concurso para que se presentasen otras propuestas de decoración.

Este anuncio fue publicado tanto en el Boletín Oficial de la Provincia como en los periódicos *Diario de Alicante* y *El Tiempo*.⁵⁶⁹ El concurso, que fue prorrogado hasta el 31 de enero de 1931 únicamente recibió una propuesta formal de participación de Juan Albert Selva,

⁵⁶⁵ Sobre la figura de José Ruiz Castillo véase: SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel, 2002, p. 123-140. En cuanto a la carta de Miró al editor: [De Gabriel Miró (Madrid) a José Ruiz Castillo (Madrid). Junio de 1928.] Reproducido en MACDONALD, Ian R.; BARBERÀ, Frederic (eds.), 2009, p. 692.

⁵⁶⁶ MACDONALD, Ian R.; BARBERÀ, Frederic (eds.), 2009, p. 57, nota 14.

⁵⁶⁷ Acerca de la primera edición de *Del Huerto Provinciano*, con portada y exlibris de Parrilla véase: [De Gabriel Miró (Alicante) a Enrique Puigcerver y Ernesto Chápuli (Alicante). 22 de noviembre de 1909.] Contendida en MACDONALD, Ian R.; BARBERÀ, Frederic (eds.), 2009, p. 95-98. Acerca de la participación de Parrilla en la portada de *Del Vivir*: MACDONALD, Ian R.; BARBERÀ, Frederic (eds.), 2009, p. 96, nota 71.

⁵⁶⁸ La documentación relativa a este proyecto decorativo se encuentra recogida en: *Edificios de Diputación. Expedientes de obras. Proyectos y planos*. A.D.P.A. Signatura GE-16154/1.

⁵⁶⁹ Tanto los diarios como el Boletín Oficial de la Provincia se encuentran contenidos en: *Edificios de Diputación. Expedientes de obras. Proyectos y planos*. A.D.P.A. Signatura GE-16154/1.

natural de Petrer pero residente en Alicante, si bien consideró el proyecto de Aguirre dentro del mismo. Sin embargo, el dato que resulta verdaderamente llamativo dentro del proceso de concesión de la decoración de los techos del palacio provincial es la instancia, fuera de concurso –aunque enviada el 16 de enero-, que dirigieron a la Diputación Heliodoro Guillén, Adelardo Parrilla, Vicente Bañuls y Emilio Varela.

En este escrito no se hacía constar el deseo de los artistas por participar en el concurso, pero sí su voluntad de que este fuese cancelado, pues consideraban que era de “estricta justicia” que la decoración de la obra no dependiese de un único creador, sino de varios artistas alicantinos con el fin de evitar una “estéril competencia”, nada favorable al interés artístico del nuevo edificio. Adjunto a esta solicitud se entregó un croquis que ilustraba cómo podría decorarse el techo de la institución dejando espacios para hasta ocho pinturas.⁵⁷⁰

No sabemos la presión que pudieron ejercer estos artistas sobre la Diputación ni sobre otros pintores o decoradores, pero es muy llamativo que desde los periódicos locales se aplaudiese su iniciativa a la par que se silenciaba la propuesta de Juan Albert.⁵⁷¹ De hecho, y aunque la corporación provincial siguió adelante con el concurso para la decoración del salón de actos, anunció que se “propondría extender la labor decorativa a otros lugares del salón de sesiones y a diversas salas”.⁵⁷² Desde luego, cabe considerar la unión de varios pintores y escultores como un gesto de asociacionismo y como una muestra de la consideración social que algunos de ellos alcanzaron gracias, en parte, al apoyo prestado por sus iguales. Atendiendo a la cesión de nuevos espacios para decorar en el palacio provincial, Guillén, Parrilla y Varela volvieron a presentar un nuevo proyecto de decoración incluyendo a Lorenzo Aguirre, pero también a Daniel Bañuls, Andrés Buforn y Fernando Cabrera.⁵⁷³

Heliodoro Guillén se encargó de diseñar una alegoría de la provincia de Alicante para el techo del salón de sesiones, que también albergaría un panel pintado por Fernando Cabrera y catorce escudos alegóricos y un retrato de Alfonso XIII de Adelardo Parrilla. Por otro lado, Andrés Buforn diseñó cuatro paneles consistentes en vistas de la provincia para la sala de la comisión permanente, al tiempo que Lorenzo Aguirre y Emilio Varela se encargaron de

⁵⁷⁰ Edificios de Diputación. Expedientes de obras. Proyectos y planos. A.D.P.A. Signatura GE-16154/1.

⁵⁷¹ “La justa pretensión de los artistas citados merece ser tomada en consideración. Ya antes ahora abogamos –de ello hace más de dos años- porque las firmas de nuestros pintores y escultores den valor al nuevo edificio que se construye”. En: “Los artistas alicantinos”, *Diario de Alicante*, nº 6056, 17 de enero de 1931, p. 1.

⁵⁷² “El decorado de la Diputación”, *Diario de Alicante*, nº 6061, 23 de enero de 1931, p. 2. También en: “El decorado de la Diputación”, *El Luchador*, nº 6230, 24 de enero de 1931, p. 1.

⁵⁷³ CASTELLS, Rosa M^a, 2011, p. 64-65.

proyectar unos paneles para el despacho de la presidencia. Por último, Daniel Bañuls modelaría un grupo escultórico para la entrada del edificio.⁵⁷⁴

El asociacionismo entre pintores y escultores alicantinos fue una constante, sobre todo a partir de 1928 con la creación de las Hogueras. A partir de este momento fue habitual que dos o más artistas aunasen sus capacidades con el fin de aspirar a uno de los primeros premios otorgados a los mejores monumentos plantados en las calles de la ciudad. Así, entre 1928 y 1936, es habitual encontrar proyectos firmados por más de un autor.

Por ejemplo, en 1928 Juan Such, José Marced y Gastón Castelló firmaron *Parada y fonda* para el barrio de Benalúa obteniendo un cuarto premio.⁵⁷⁵ En 1929 Francisco Hernández y Gastón Castelló ganaron el segundo premio por *El futur Benacantil*, plantado para la comisión de San Roque y Villavieja; aunque también colaboraron, esta vez sin premio en la hoguera de Alfonso el Sabio-Navas, construida bajo el lema *Ofrendas de amor*.⁵⁷⁶ Francisco Muñoz y Juan Esteve unirían sus fuerzas en 1930 para plantar *Vistes de barrio* en el barrio de San Fernando, un colectivo denominado Unión Arte –cuyos componentes variaron en función del proyecto y del año- diseñó *La rifa d'els egos* para la plaza Reina Victoria, y Federico Lledó se asoció con Víctor Gadea presentando *La millor...* en la plaza del Hospital.⁵⁷⁷ De los proyectos conjuntos de 1930, sólo el plantado por Unión Arte en la plaza Reina Victoria obtuvo un quinto premio.

En 1931 Francisco Muñoz y Juan Esteve volverían a presentar hasta 3 hogueras de forma conjunta: *Lo que va d'ahir a hui* –o *El dragó ya se morí-* para la comisión de la plaza de las Monjas-San Agustín, con la que ganaron el premio de Turismo; *El millor disco de l'any* –o *La voz de su amo-* para el barrio de Benalúa, aunque sin premio; y *Cant a Alacant* –o *El triunfo de les Fogueres-* en la plaza de la República, también sin premio.⁵⁷⁸ El mismo año Unión Arte plantó *Alacant progressa* –también bajo el título de *El túnel de les delísies-* en la Rambla de Méndez Núñez y *Tregua de paz* para la comisión Bernardo López, aunque tampoco obtuvieron

⁵⁷⁴ CASTELLS, Rosa M^a, 2011, p. 65.

⁵⁷⁵ PARODI, Armando, 2010, p. 31.

⁵⁷⁶ Respecto a *El futur Benacantil*: PARODI, Armando, 2010, p. 48. En cuanto a *Ofrendas de amor*: PARODI, Armando, 2010, p. 49.

⁵⁷⁷ Si se desea consultar información acerca de *Vistes de barrio*: PARODI, Armando, 2010, p. 70. En cuanto a *La rifa d'els egos*: PARODI, Armando, 2010, p.71. Por último, un breve estudio de *La millor...* se encuentra disponible en: PARODI, Armando, 2010, p. 72.

⁵⁷⁸ *Lo que va d'ahir a hui* en: PARODI, Armado, 2010, p. 93-94. Sobre *El millor disco de l'any* véase: PARODI, Armado, 2010, p. 107. En cuanto a *Cant a Alacant*: PARODI, Armado, 2010, p. 102.

ninguna condecoración.⁵⁷⁹ No obstante, este colectivo sí que logró alzarse con una segunda mención en la plaza del 14 de abril, donde plantaron *La virtud de nostres aigües*, también titulada *Aigua va*.⁵⁸⁰

Al año siguiente, Fernando Guillot y Rafael Peral presentarían la hoguera *L'ensómit de Llorenset* en la plaza Gabriel Miró, por la que consiguieron un premio de Turismo; y *Sobre el castell d'Alacant crema el dimoni tot lo sobrant* para el barrio de Benalúa, que fue galardonada con el séptimo premio y una mención de Turismo.⁵⁸¹ Unión Arte firmó el proyecto *Tira que ve peix* en la plaza 14 de abril–tercer premio y premio de Turismo-, *Lo que no tenim no hu volem* para Carolinas Bajas –no premiado-, *República de treballaors* en la plaza Ruperto Chapí –cuarto premio- y *Sis d'un colp* para la plaza Hernán Cortés –premio de Turismo-.⁵⁸²

Esteve Hermanos –Juan y Gaspar Esteve- se encargó de la del diseño de la barraca de la peña *los Gorilas* en 1933, pero también de la construcción de los monumentos *Anguileta amagà* u *On estarà la anguileta*- en la calle Díaz Moreu, que no fue premiado; la hoguera *El triunfo del amor* en el barrio Santa Isabel, que además de no obtener mención alguna fue censurada y *Rapto de Alacant per el Mediterráneo* en Carolinas Bajas, también sin galardón.⁵⁸³ Unión Arte construyó los monumentos *Hasta el arte se invierte* en la plaza de Ruperto Chapí, que no obtuvo ninguna recompensa; *La radio y sus ruidos* para el barrio de Carolinas Altas, condecorada con el premio de la Diputación y *Tornem a lo de antes en el vestir* para la comisión de Orán, que fue premiada por la Cámara de Comercio y por Turismo.⁵⁸⁴

También en 1933, Antonio Marco y Domingo Tafalla construyeron *Concurso de bocetos* en Alfonso el Sabio-Quintana, ganando el tercer premio; *La perla de Llevant* en el barrio de san Fernando, aunque en este caso sin premio; y *Nuestra opinión al estatuto*

⁵⁷⁹ La información relativa a *Alacant progressa* o *El túnel de les delísies* puede consultarse en: PARODI, Armado, 2010, p. 110. Por otro lado, sobre *Tregua de paz*: PARODI, Armado, 2010, p. 103.

⁵⁸⁰ PARODI, Armado, 2010, p. 104-105.

⁵⁸¹ *L'ensómit de Llorenset* en: PARODI, Armado, 2010, p. 130. Respecto a *Sobre el Castell d'Alacant crema el dimoni tot lo sobrant*: PARODI, Armado, 2010, p. 144.

⁵⁸² Para consultar la información de *Tira que ve peix*: PARODI, Armado, 2010, p. 131. En cuanto a *Lo que no tenim no hu volem*: PARODI, Armado, 2010, p. 134. *República de treballaors* en: PARODI, Armado, 2010, p. 136. Por último, respecto a *Sis d'un colp*: PARODI, Armado, 2010, p. 148.

⁵⁸³ La barraca de la peña *Los Gorilas* en: PARODI, Armado, 2010, p. 153. *Anguileta amagà* puede consultarse en: PARODI, Armado, 2010, p. 157. Respecto a *Rapto de Alacant per el Mediterráneo* véase: PARODI, Armado, 2010, p. 182.

⁵⁸⁴ Para consultar un resumen de *Hasta el arte se invierte*: PARODI, Armado, 2010, p. 171. *La radio y sus ruidos* puede encontrarse en: PARODI, Armado, 2010, p. 177. Por último, *Tornem a lo de antes en el vestir* en: PARODI, Armado, 2010, p. 192-193.

valenciano para la Rambla de Méndez Núñez, que obtuvo la mención de Riegos de Levante.⁵⁸⁵ Fernando Guillot y Rafael Peral erigieron *Les vagues de Alacant* en Pascual Pérez, Torrijos, Navas y Bazán, aunque sin premio; levantaron *Atracció de forasters* en la calle Trafalgar, galardonada por la Diputación; *Tres enemics de Alacant* en San Agustín-el Carmen, sin reconocimiento alguno; *El Teatro nacional* en la plaza de Gabriel Miró, que fue merecedora del premio de Tranvías; y *Una essena de Sainét en la font del cantonét* en la calle General Villacampa, sin galardonar.⁵⁸⁶ Por último, otros artistas que colaboraron en las Hogueras de 1933 fueron Agustín Pantoja y Manuel Baeza con el monumento *Gran ejemplo* para la comisión de Campoamor, por el que lograron el tercer premio.⁵⁸⁷

Unión Arte volvería a participar en la edición de la festividad en 1934 con varios monumentos como *Per molt que apretes...* para la comisión Magritas Club, que no fue condecorada; *Espera sentad* en Alfonso el Sabio, laureada por la Cámara de la Propiedad; y *El mort resusitat* en la Rambla de Méndez Núñez, sin premio.⁵⁸⁸ Esteve Hermanos construiría *Este no és aquell poble vell, que és altre Alacant* en la plaza de Juan Poveda, premiada por la Diputación; y *Frutos de paz y frutos de guerra* en el barrio de San Fernando, que no obtuvo galardones.⁵⁸⁹ Además, Adrián Carrillo, José Barahona y Antonio Esplá fueron los autores de *El puñao de rosas* en la plaza del 14 de abril, por el que obtuvieron el tercer premio.⁵⁹⁰ Por último, José Tomás Blanes y Antonio Ferrari plantaron *El cuento de la lechera* para la comisión del Alto-Sano, ganando el séptimo premio y el galardón de Turismo.⁵⁹¹

En 1935 Esteve Hermanos construyó dos monumentos: *Ali-Cantara. Leyenda etimológica de Alicante*, para el barrio de San Fernando y *Lo que puede ser*, para el Arrabal

⁵⁸⁵ *Concurso de bocetos* aparece referenciada en: PARODI, Armado, 2010, p. 158. *La perla de Llevant* se recoge en: PARODI, Armado, 2010, p. 161. En cuanto a *Nuestra opinión sobre el estatuto valenciano* véase: PARODI, Armado, 2010, p. 188.

⁵⁸⁶ *Les vagues de Alacant* en: PARODI, Armado, 2010, p. 163. *Atracció de forasters* se puede consultar en: PARODI, Armado, 2010, p. 168. *Tres enemics de Alacant* en: PARODI, Armado, 2010, p. 175. La información relativa a *El Teatro nacional* puede consultarse en: PARODI, Armado, 2010, p. 176. Por último, *Una essena de Sainét en la font del cantonét* se encuentra disponible en: PARODI, Armado, 2010, p. 186.

⁵⁸⁷ PARODI, Armado, 2010, p. 178.

⁵⁸⁸ Armando Parodi establece un breve estudio de *Per molt que apretes...* en: PARODI, Armado, 2010, p. 199. El autor recoge igualmente datos de *Espera sentad* en: PARODI, Armado, 2010, p. 206-207. Respecto a *El mort resusitat* véase: PARODI, Armado, 2010, p. 229.

⁵⁸⁹ *Este no és aquell poble vell, que és altre Alacant* puede consultarse en: PARODI, Armado, 2010, p. 224. En cuanto a *Frutos de paz y frutos de guerra*: PARODI, Armado, 2010, p. 228.

⁵⁹⁰ PARODI, Armado, 2010, p. 200.

⁵⁹¹ PARODI, Armado, 2010, p. 230-231.

Roig, por las que consiguió un galardón de Turismo y el tercer premio respectivamente.⁵⁹² Adrián Carrillo y Pedro Valdés presentaron *La isla olvidada* en la Rambla de Méndez Núñez, que obtuvo un premio de Turismo; y *Alicante ideal* para la plaza Hernán Cortés, sin premio.⁵⁹³ José Barahona y Agustín Pantoja fueron los autores de *El trabajo es virtud* para la comisión de la calle San Agustín, aunque no consiguieron alzarse con ninguna condecoración.⁵⁹⁴ Barahona también se asoció con Antonio Esplá para erigir *¡Com pasa el temps!* en la plaza del 14 de abril, monumento por el que se les otorgó un reconocimiento de Turismo.⁵⁹⁵ Por último, Melchor Aracil y Manuel González Santana levantaron frente al mercado *Nostra festa no pot morir*, que no recibió ninguna mención.⁵⁹⁶

En la edición de las Hogueras de 1936, la última de las recogidas por la cronología que plantea este estudio, sólo se construyeron tres monumentos efímeros en los que colaboraron artistas. Agustín Pantoja y Manuel Baeza fueron los autores de *Un negocio nacional* para la comisión del mercado, aunque no obtuvieron premio alguno.⁵⁹⁷ Por otro lado, Manuel González Santana y Rafael Blanco plantaron *Deporte femenino* para la comisión Alfonso el Sabio-Quintana, que recibió la mención de la Cámara de Comercio; y *Les queixes (keises) del bon veí* en el Pla del Bon Repós, que no fue galardonada.⁵⁹⁸

Al margen de los proyectos que llevaron a cabo varios artistas de manera conjunta, es interesante comprobar cómo en otras ocasiones la colaboración se transformaba en apoyo, fundamentalmente cuando un artista en concreto requería de la ayuda de sus iguales para abrirse camino en el mundo profesional. Esto sucedió, por ejemplo, en el concurso de proyectos para la fuente que debía instalarse en la plaza de la Independencia –hoy de los Luceros-, al que se presentaron varios escultores, siendo José Samper, Juan Esteve y Daniel Bañuls oriundos de Alicante, y Casiano Copal de Valencia. El escrutinio total daría como vencedor al proyecto *Levante* de Bañuls –aunque este había presentado dos más a concurso- y resulta muy llamativo

⁵⁹² *Ali-Cantara, leyenda etimológica de Alicante* en: PARODI, Armado, 2010, p. 266-267. *Lo que puede ser* en: PARODI, Armado, 2010, p. 267.

⁵⁹³ La hoguera de Carrillo y Pedro Valdés, titulada *La isla olvidada*, aparece referenciada en: PARODI, Armado, 2010, p. 248. Respecto a *Alicante ideal*: PARODI, Armado, 2010, p. 269.

⁵⁹⁴ PARODI, Armado, 2010, p. 260.

⁵⁹⁵ PARODI, Armado, 2010, p. 264.

⁵⁹⁶ PARODI, Armado, 2010, p. 270.

⁵⁹⁷ PARODI, Armado, 2010, p. 296-297.

⁵⁹⁸ *Deporte femenino* quedó recogida en: PARODI, Armado, 2010, p. 288. Por otro lado, si se desea ampliar la información sobre *Les queixes (keises) del bon veí* véase: PARODI, Armado, 2010, p. 294.

que, de los sesenta y nueve votos emitidos, sólo uno fuese a parar a Casiano Copal y el resto se repartiesen entre los escultores locales.⁵⁹⁹

No obstante, si nos detenemos a valorar el voto de los artistas alicantinos, se puede constatar las buenas relaciones de Bañuls con sus iguales. De hecho, todos los creadores locales que participaron en la elección de la nueva fuente dirigieron sus votos a alguno de los proyectos de Bañuls y resulta llamativo cómo algunos de ellos –Emilio Varela, Heliodoro Guillén, Lorenzo Aguirre y Andrés Buforn– habían colaborado con el escultor en la decoración del palacio de la Diputación. Al margen de estos, también el fotógrafo Manuel Cantos, el pintor Manolo Baeza y los arquitectos Juan Vidal, Ildefonso Bonells y César Cort se posicionaron a favor de Daniel Bañuls. También emitió su voto favorable a este escultor el compositor Óscar Esplá, que mantuvo una estrecha amistad con algún artista plástico de la localidad como Emilio Varela.⁶⁰⁰

Así pues, los creadores alicantinos no sólo convivieron y trabajaron en un mismo espacio estableciendo relaciones de competencia, sino que en muchos casos aunaron esfuerzos para asumir importantes encargos o se ayudaron entre ellos para que estos les fuesen asignados. En esta línea, aquellos artistas que estuvieron apoyados por sus iguales accedieron a los círculos culturales con mayor facilidad que quienes no encontraron sustento entre el resto de pintores, escultores, arquitectos, músicos o dibujantes de la sociedad. Por esta razón, la trascendencia de un artífice quedaba determinada, al menos en parte, por la percepción que sobre ellos tuvieron sus pares contemporáneos.

4.2. El artista visto por sus iguales. Retratos

Esta visión de los artistas hacia sus iguales constituye un interesante campo de estudio para valorar hasta qué punto entre ellos existió una relación de amistad o admiración. En este sentido, conviene valorar cómo algunos artistas representaron a sus pares. Los retratos que se han conservado son fundamentalmente pictóricos, siendo estas obras de arte documentos que nos aproximan no sólo a la apariencia de la persona representada sino, en muchas ocasiones, a la visión que sobre ella tenía quien la retrató. Estos testimonios aportan una valiosa información

⁵⁹⁹ Proyectos y resolución para la fuente de la Plaza de Los Luceros. A.M.A. Legajo-9999-63-55/0.

⁶⁰⁰ Óscar Esplá, Emilio Varela, Lorenzo Aguirre y Andrés Buforn votaron el proyecto nº 4, sin título. Por otro lado, Juan Vidal, Ildefonso Bonells, Manolo Baeza, Heliodoro Guillén y Manuel Cantos votaron por la maqueta nº 6, *Levante*. Sobre este tema véase: *Proyectos y resolución para la fuente de la Plaza de Los Luceros*. A.M.A. Legajo-9999-63-55/0. Acerca de la amistad entre Óscar Esplá y Emilio Varela recomendamos la lectura de MONZÓ, Rosa María, 2010, p. 71-81.

sobre personas que ya no existen y nos permiten comprender cómo se les apreció en la época en la que se efectuó su retrato. De este modo, es posible mirar cara a cara a gentes que vivieron en el pasado y aproximarnos a la personalidad y la fisionomía de un ser humano en concreto.

601

Además, la existencia de retratos de artistas llevados a cabo por sus iguales es un hecho demostrativo de la admiración que sus figuras suscitaron, al menos, en su entorno más inmediato. En este sentido, que un fotógrafo, un pintor o un escultor retratase aun compañero suponía un ejercicio de amistad, admiración y reconocimiento hacia este.⁶⁰² De hecho, el retrato no busca únicamente trasladar al soporte artístico la apariencia física del retratado. Se pretende, además, ofrecer una visión de la posición social que ocupa la persona representada por el artista, que recurre a toda una suerte de efectos –ya sean estos cromáticos, simbólicos o compositivos– para transmitir la visión del retratado que desea.⁶⁰³

Por supuesto, algunos artistas plásticos de Alicante dejaron constancia de sus iguales representándolos a través de la pintura y la fotografía fundamentalmente. Sin embargo, antes de estudiar los retratos pictóricos y escultóricos, resulta interesante valorar las representaciones de Lorenzo Casanova en algunas manifestaciones literarias. Si bien ya nos hemos aproximado a la imagen que Gabriel Miró ofreció sobre el pintor en *La novela de mi amigo*, es igualmente interesante la que hizo la artista Laura García de Giner, formada en su taller.⁶⁰⁴ Esta, natural de Málaga, estudió con Casanova durante unos años en los que residió en Alicante para después trasladarse a Barcelona. En uno de sus retornos a la capital de la provincia visitó el taller del ya fallecido maestro y le dedicó un escrito en el que dejaba constancia de su personalidad y su amor por el arte:

“Al volver á Alicante después de nueve años, una de mis mayores ilusiones era visitar la Academia donde tanto había trabajado y gozado, donde aprendí lo poco que sé en pintura, bajo la dirección de aquel hombre superior en todos conceptos que se llamó Casanova. ¿Quién no lo conocía en Alicante? No solo allí, sino fuera de su tierra y fuera de España, era apreciado y admirado el genial pintor alcoyano, y sus obras han quedado repartidas por todas partes como muestra de sus nada comunes aptitudes para el divino arte.

Su figura no era de nuestro tiempo. Parecía un caballero del siglo XVI, uno de aquellos personajes admirables del Greco, y con una lechuguilla rizada y un jubón negro, cualquiera lo hubiera tomado por una de aquellas maravillosas figuras de «El Entierro del Conde de Orgaz» o «El caballero de la mano en el pecho». Su parecido con el retrato del Duque de Benavente, es notable. Y tal como era su exterior era su espíritu. Caballeroso, delicado, cortés, correctísimo

⁶⁰¹ AZARA, Pedro, 2002, p. 13-26.

⁶⁰² Sobre el reconocimiento de los pares véase: BOWNESS, Alan, 1989, p. 21-38. También recomendamos la lectura de: FURIÓ, Vicenç, 2000, p. 227-238 y FURIÓ, Vicenç, 2012, p. 151-153.

⁶⁰³ BLANCO OSBORNE, Adolfo, 2007, p. 14-15.

⁶⁰⁴ Sobre el retrato de Casanova en *La novela de mi amigo* bajo el seudónimo de Federico Urios véase: MIRÓ FERRER, Gabriel, 1908, p. 43-44.

en sus maneras y su palabra, enamorado del arte y de lo bello hasta el sacrificio de su salud y de su vida, vehemente en el decir, persuasivo, cariñoso, indulgente, dulce y resignado en medio de sus dolores y sus decepciones; afable con todos, viviendo por el arte y para el arte. ¡Cuánto aprendíamos de sus labios! Casi nunca cojía la paleta para corregir un defecto ni para enseñarnos *una manera*, pero con su palabra ardiente, insinuante y clara todos nos sentíamos contagiados de su entusiasmo, nos juzgábamos capaces de algo grande, nos entregábamos con frenesí al trabajo, sin fatiga, sin desmayos como el que un deber, solo porque él nos decía que el arte era hermoso porque es difícil, porque cuesta muchas luchas y amarguras y desalientos. Oyéndolo nadie podía permanecer indiferente. Teníamos un modelo ingrato, insignificante: nos aseguraba él que era bello y todos lo creíamos, y trabajábamos. Él lo veía todo hermoso. Cuando le decíamos que al pintar tenía la virtud de embellecer el modelo, él nos respondía ingenuamente: «Si no trato de hacerlo hermoso, lo veo así.» Y en efecto, la poesía de su alma de artista, se retrataba en todas sus obras. Hay en ellas ese misterio que solo pueden imprimir los espíritus superiores, y esa alta concepción que solo vislumbran los grandes artistas. Desdeñaba el color, á pesar de ser entusiasta admirador de Fortuny. Para él no había más que *tonos*. Las tonalidades grises de sus cuadros hacen pensar en los retratos del Teotocópuli. El colorido brillante, los tonos calientes y llamativos, le molestaban. «Es mucho ruido ese para mí», decía viendo un modelo de este género. No le gustaba *pintar*, sino *decir* cosas en el lienzo. Su técnica era de una gran sencillez aparente, huyendo siempre de producir fatiga con un trabajo demasiado complicado. Era la dificultad disimulada, la menor cantidad posible de pintura y el máximo de fidelidad y de expresión. Copiaba el modelo á su manera, no como una máquina fotográfica, sino tomando de él la esencia, el espíritu. Lo que faltaba á la prosaica materia, lo suplía su gran talento, animándolo con el soplo divino de su inspiración sobrehumana. ¡Y murió!... [...]»⁶⁰⁵

Al margen de los retratos literarios sobre Casanova ofrecidos por Miró y Laura García, existen representaciones de artistas por sus pares. Estas plasmaciones de la figura de un creador suponen, más allá de sus particularidades plásticas, un testimonio de la admiración y el reconocimiento entre iguales. Un pintor, escultor, fotógrafo o dibujante que retrataba a un igual reconocía su valía y afirmaba su importancia en la sociedad como agente cultural.

El ejemplo más temprano recogido por esta investigación es el retrato de José López Tomás realizado por Lorenzo Pericás hacia 1900.⁶⁰⁶ En él aparece el pintor de tres cuartos sobre un fondo neutro. No hay ninguna referencia a su oficio como pintor, por lo que el espectador difícilmente podría establecer un paralelismo entre el representado y su desempeño artístico. Pese a todo, el retrato seguramente no hubiese sido ideado para estar expuesto al público, a juzgar por la dedicatoria en el flanco derecho del lienzo. Así pues, es más probable que el retrato perteneciese a la colección privada de López Tomás, si bien el hecho de que otro pintor de su generación hubiese tenido a bien retratarle y regalarle la obra pudo traslucir la admiración mutua que se profesaron (fig. 102).

⁶⁰⁵ GARCÍA DE GINER, Laura. “Visita a casa del maestro”, *Diario de Alicante*, nº 337, 12 de marzo de 1908, p. 1.

⁶⁰⁶ PERICÁS, Lorenzo. *Retrato de José López Tomás*. 1900 ca. Óleo sobre lienzo (69x56’5 cm.). Colección particular.

Es posible que más creadores se retratasen entre ellos, aunque no se ha logrado localizar ninguna pintura más al respecto. No obstante, sabemos que la artista alemana Kate Morich, que pasó varios meses pintando en Alicante, expuso un retrato del también pintor Manuel González Santana en la muestra individual que celebró en 1933 en el Ateneo de Alicante.⁶⁰⁷ Desconocemos el aspecto de esta obra, pero no deja de ser ilustrativa de cómo una pintora reconocía el talento y la importancia de otro artista novel para el desarrollo cultural de Alicante.⁶⁰⁸

Con la aparición de la fotografía, la posibilidad de retratar a cualquier persona provocó que no fuese del todo necesario recurrir a la pintura para plasmar la apariencia física de los hombres y las mujeres por parte de los artistas plásticos. En muchas ocasiones se ha afirmado que el carácter instantáneo de este procedimiento técnico permitía una mayor aproximación a la realidad. Sin embargo, el verismo de la fotografía queda en entredicho si se entra a evaluar la mirada de quien la hace. Una instantánea no es más que otra creación dominada por un enfoque y un encuadre determinados, y sujeta a unos tiempos de exposición que exigían que retratado mantuviese la pose requerida. En este sentido, al igual que la pintura, la fotografía se aleja de la estricta realidad para ofrecer miradas, en muchos casos artísticas, que destaquen los aspectos del retratado que se desee.

Tal es el caso de las imágenes de Vaillard de artistas en sus talleres ya contempladas en este estudio, retratados como genios rodeados de sus creaciones e inmersos en procesos creativos. Pero también se les fotografió fuera de sus espacios de trabajo, aportando igualmente un punto de vista en concreto que diese la imagen buscada de los mismos. Así ocurre con el retrato de Emilio Varela en la calle Toledo, en 1928, de Francisco Ramos (fig. 103). En esta obra el pintor aparece en la vía del barrio de Santa Cruz, que tantas veces plasmó en sus cuadros, dando la impresión de la unión entre el artífice y su espacio de inspiración.⁶⁰⁹

No menos importantes, aunque fuera de la cronología marcada por esta investigación, son las instantáneas del pintor trabajando tomadas por Francisco Sánchez hacia 1938 (figs. 104-107). Estas fotografías representan un aspecto en concreto de Varela como creador y dejan constancia de su papel como pintor en Alicante. Sánchez representó al artista inmerso en su trabajo, tratando de plasmar para la posteridad su condición profesional.⁶¹⁰

⁶⁰⁷ “Pintura en el Ateneo. Kate Morich”, *El Luchador*, nº 6981, 16 de agosto de 1933, p. 1.

⁶⁰⁸ Sobre la figura de Manuel González Santana véase: PIQUERAS MORENO, José, 2004.

⁶⁰⁹ *Emilio Varela en la calle de Toledo*. Colección Francisco Ramos Martín. A.M.A.

⁶¹⁰ *El pintor Emilio Varela*. Colección Francisco Ramos Martín. A.M.A. (4 fotografías).

Así, permiten suponer que, del mismo modo que Gabriel Miró o Laura García retrataron con sus escritos a Casanova con el fin de ensalzar su figura, Ramos y Sánchez hicieron lo propio con Varela. El hecho de que un creador –en este caso un fotógrafo- decidiese retratar a otro – un pintor- nos permite establecer algunas consideraciones tales como la amistad entre ambos, nacida del respeto y la estima que entre los artistas existió en esta época. En este sentido, las fotografías de un pintor no sólo tienen el valor documental de su trabajo, sino que nos permiten pensar que entre el autor de las mismas y el representado existieron unos lazos que impulsaron la toma de las instantáneas.

De hecho, Emilio Varela ya había retratado a Francisco Sánchez en 1935, lo que hace más factible pensar que entre ellos existió esa amistad y admiración mutua que les llevó a representarse el uno al otro ofreciendo, para la posteridad, una imagen dignificada de sus oficios quizás con la intención de reconocer, a través del arte, la importancia de ambos en Alicante. En esta línea, si las instantáneas de Sánchez captaron a Varela trabajando paleta en mano, el pintor también representó al fotógrafo junto a su herramienta de trabajo (fig. 108).⁶¹¹

Por último, un interesante ejemplo de retrato de un artista realizado por uno de sus iguales lo constituye el retrato de los escultores Vicente y Daniel Bañuls (fig. 109). En este caso el padre representó al hijo y viceversa. Es cierto que la motivación de cada uno de estos escultores para representar al otro podría no haberse dado por la admiración profesional, sino más bien por los lazos familiares entre ambos. No obstante, esta escultura entre el retrato y el autorretrato aúna las características de ambas tipologías: mientras que Daniel representó la imagen percibida de su padre, Vicente hizo lo propio con su hijo siendo los dos artista y modelo en una sola obra.⁶¹²

4.3. El artista visto por sí mismo. Autorretratos y escritos

Partiendo del caso de los Bañuls, es conveniente hablar también de los autorretratos llevados a cabo por los artistas alicantinos de finales del siglo XIX y el primer tercio de la centuria posterior. En muchos casos, la representación de un artista por sí mismo pudo, sencillamente, haber sido un ejercicio de copia del natural en la que el artista se habría empleado

⁶¹¹ VARELA, Emilio. *Retrato de Paco Sánchez*. 1935. Óleo sobre lienzo (120x100 cm.). Colección Ayuntamiento de Alicante.

⁶¹² BAÑULS, Daniel; BAÑULS, Vicente. *Retrato cruzado*. 1918. Colección particular.

a sí mismo como un modelo sin la necesidad de depender de ninguna otra persona dispuesta a posar para él.⁶¹³

Sin embargo, en otras ocasiones existió la firme voluntad por parte del artista de reafirmarse como tal ante quienes contemplasen la obra. Así, este género puede ser entendido como la ratificación del estatus del que el propio artista se consideraba merecedor por sus capacidades intelectuales y creativas.⁶¹⁴ Pese a todo, en ninguno de los casos el autorretrato tuvo un valor comercial, siendo este un género que el artista cultivó para sí mismo y en escasas ocasiones expuso en público.⁶¹⁵ Sea como fuere, el autorretrato constituye una aproximación al autoconcepto del autor y permite al espectador conocer la curiosidad del artista por sí mismo y por la definición que sobre su persona ofrece a través de la pintura, el dibujo, la escultura o la fotografía.⁶¹⁶

El primer autorretrato contemplado por este estudio es el realizado por José López Tomás en 1892 (fig. 110). En este ejemplo el pintor parece mirar directamente al espectador sosteniendo la paleta y los pinceles. No obstante, se trata de una obra llevada a cabo frente a un espejo colocado en la posición que, una vez concluida la obra, ocupa el espectador. De este modo, el pintor ofrece su concepto de sí mismo, confirmando su oficio y su condición.⁶¹⁷

En 1896 López Tomás volvió a representarse a sí mismo, esta vez sin sus herramientas de trabajo (fig. 111). Esta obra, abocetada, quizás sea resultante de un estudio del natural. No ofrece rasgos tan relacionados con la autorrepresentación del artista y la autodignificación de su trabajo. No obstante, es ilustrativa de la mirada del pintor hacia sí mismo y contribuye, igualmente, a la configuración de su autoconcepto como creador y profesional de las Bellas Artes.⁶¹⁸

Es cierto que no se trata de un autorretrato, aunque la publicación, en 1898, de *Educación Artística*, un manual de Historia del Arte escrito por el propio López Tomás, puede ser entendido como una declaración más de su posición como profesional y conocedor de las Bellas Artes. Sin ir más lejos, bajo su nombre en la portada indicó que había sido “premiado en las Exposiciones internacionales de Bellas Artes celebradas en Barcelona y Madrid en 1896 y

⁶¹³ RINCÓN GARCÍA, Wifredo, 1991, p. 12.

⁶¹⁴ Sobre este tema véase: FURIÓ, Vicenç, 2012, p. 250-251.

⁶¹⁵ RINCÓN GARCÍA, Wifredo, 1991, p. 14.

⁶¹⁶ RINCÓN GARCÍA, Wifredo, 1991, p. 25-27.

⁶¹⁷ LÓPEZ TOMÁS, José. *Autorretrato*. 1892. Óleo sobre lienzo (25x15'5 cm.) Colección particular.

⁶¹⁸ LÓPEZ TOMÁS, José. *Autorretrato*. 1896. Óleo sobre lienzo (15x10 cm.) Colección particular.

1897 (Sección de pintura)”. Así, el autor mostraba su dominio sobre los temas que trataría en su escrito y se definía como un profesional avalado por los jurados de los certámenes pese a que en ambos únicamente obtuviese menciones honoríficas.⁶¹⁹

Educación Artística se divide en varios capítulos que definen conceptos de la praxis artística tales como “arte”, “artista”, las distintas disciplinas, “público” o “exposiciones”. Igualmente describe, de forma teórica las distintas disciplinas artísticas y establece un recorrido por la historia del arte desde “antes del Renacimiento” hasta finales del siglo XIX.⁶²⁰

El hecho de mostrar públicamente un vasto conocimiento sobre la praxis y la historia del arte ya puede ser entendido como una autodefinición, por parte de López Tomás, de sí mismo como erudito y como pintor reconocido. De hecho, en el propio escrito define al artista como una persona distinguida y diferenciada del resto al estar “dotada de las condiciones necesarias para el cultivo de las Bellas Artes” y con una “natural disposición (...) que le impulsa á estudiar aquellas artes que más en armonía están con su modo de ser”. Así, José López no sólo definía a cualquier artista, sino que, consciente de sus aptitudes, se calificaba a sí mismo como un individuo con unas características superiores a las de otras personas. Él, como artista, se consideraba poseedor de “una dote natural del espíritu que le eleva y ennoblece, avivando en él el sentimiento de la verdad y de la belleza”.⁶²¹

Pero, además, López Tomás empleó su tratado para arremeter contra los dictámenes de las instituciones que, a su parecer, y al de otros alicantinos, le habían lastrado a la hora de lograr un mayor reconocimiento artístico. Así, mientras Pérez Bueno señalaba en *Artistas levantinos* que al pintor “ni se le ha juzgado como merece, ni se le ha premiado en cuanto vale”,⁶²² aludiendo a su participación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, López establecía que el artista estaba más capacitado que cualquier crítico para emitir juicios sobre las obras de arte:

“[...] 3. El público que se forma alrededor de una obra de arte, se puede clasificar en *artistas, inteligentes y profanos*. Claro es que los primeros son más exigentes desde todos los puntos de vista, su juicio el más acertado y su aplauso el que más puede ambicionar al autor. De los inteligentes que poseen una cultura artística incompleta, diremos solamente que suelen equivocarse en sus juicios; y de los profanos ó personas que desconocen la naturaleza de las Bellas Artes, que su aplauso (ya que juicio no pueden formar,) si es sincero debe agradecerse pero sin causar la menor impresión de ánimo en el artista. Sin embargo, como profanos é inteligentes, son los que fomentan las artes, su falta de cultura puede dejar de ser inofensiva y constituir un verdadero peligro para el artista, porque aquellos

⁶¹⁹ *La Correspondencia Alicantina*, nº 1674, 11 de junio de 1897, p. 2.

⁶²⁰ LÓPEZ TOMÁS, José, 1898.

⁶²¹ LÓPEZ TOMÁS, José, 1898, p. 11-12.

⁶²² PEREZ BUENO, Luis, 1899, p. 60-61.

se dejan influir fácilmente por las corrientes dominantes, ya que la *moda* hasta en el arte introduce su naturaleza estúpida y voluble y pueden extraviar con exigencias injustificadas las buenas cualidades del artista.

4. Las *Exposiciones* son *oficiales* ó *libres*, según que se organicen por iniciativa del Estado ó de los particulares. Unas y otros tienen por obligación fomentar las artes, contribuir á la gloria del artista y facilitarle medios para la venta de sus obras.

A más de estos fines comunes á unas y otras Exposiciones, las del estado tienen sobre las libres no sabemos si el inconveniente ó la ventaja de fijar el mérito de las obras por la concesión de recompensas, consistentes en medallas y diplomas de diferente categoría, para lo cual se rigen los Jurados nombrados al efecto, por el criterio del mérito relativo de las obras comprendidas en el mismo certamen.

La duda expuesta acerca de las ventajas que este sistema pueda proporcionar, la fundamos en una razón á nuestro juicio poderosa, y es que como se comprenderá fácilmente y los hechos lo demuestran, todas las Exposiciones no rayan á la misma altura (...)

Además téngase en cuenta que pasamos por alto, y no es poco pasar, las injusticias muchas veces escandalosas de los Jurados, los cuales suelen ceder desgraciadamente á imposiciones del poder, de la amistad y otras de peor índole. [...]⁶²³

El caso de López Tomás sirve para ilustrar cómo, a través del autorretrato, el artista pudo tratar de defenderse, definirse y ensalzarse a sí mismo, otorgándose una sensibilidad y unas capacidades superiores –al menos a lo que en arte respecta- a la del resto de personas que, en ocasiones, eran las encargadas de juzgarle como pintor. Esto quizás sucediese al sentir que la sociedad no apreciaba su figura como tal, pues López Tomás, pese a que pintó durante toda su vida, nunca vivió únicamente de las artes plásticas. Tuvo que trasladarse a Valladolid hacia 1900 para compaginar las Bellas Artes con sus trabajos como interventor del Banco Castellano y profesor de inglés en la Escuela de Comercio de esa misma capital. De hecho, tras su mudanza a Castilla y León realizó, al menos, cinco retratos más.⁶²⁴

Vicente Bañuls también realizaría, al menos, un autorretrato al margen del retrato cruzado que esculpió junto a su hijo Daniel. Entre 1907 y 1908 participaría en la Exposición de autorretratos de artistas españoles de Barcelona con una pintura donde no sólo se representó a sí mismo, sino que lo hizo junto a un busto que, a juzgar por sus rasgos, parece ser otro autorretrato (fig. 112).⁶²⁵ De esta forma, Bañuls se autorretrató dos veces: como pintor a través de la obra presentada a la muestra, y como escultor mediante el autorretrato contenido dentro de la pintura. Así, Bañuls dejaba constancia de su dominio sobre las dos disciplinas. Además, al exponer su retrato junto a los de artistas como Fernando Álvarez de Sotomayor, Manuel

⁶²³ LÓPEZ TOMÁS, José, 1898, p. 32-34.

⁶²⁴ Los datos biográficos de José López Tomás pueden consultarse en: GUEROLA BLAY, Vicente; GIRONÉS SARRIÓ, Ignasi, 2006. También recomendamos la lectura de: ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 124-127.

⁶²⁵ CÍRCULO ARTÍSTICO DE BARCELONA, 1907, p. 10, 95-96.

Benedito, Federico Beltrán Massés, Pablo Gargallo o Néstor Martín, equiparaba su calidad y capacidades a las de alguno de los creadores más reconocidos del momento.⁶²⁶

Igualmente, se ha recuperado un autorretrato de Adelardo Parrilla datado en 1923. En él, el pintor se representó frente al lienzo y mirando directamente al espejo, convertido en cristal a través del cual el espectador dirige su mirada a los ojos del artista. Parrilla se representa mientras trabaja, fumando y descamisado, con gesto cansado, pero sosteniendo el pincel junto al lienzo (fig. 113). A simple vista, por la apariencia del pintor, quizás este no sea un retrato tan dignificante como cualquiera de los que se han comentado hasta el momento, ya sean estos escultóricos, pictóricos o literarios. Sin embargo, Parrilla ofrece una visión de las Bellas Artes como un oficio exigente y aislado de cualquier mito de la creación, la inspiración y las dotes innatas que describía López Tomás en 1898. En su obra Parrilla parece ennoblecerse no a través de su don, sino a través del carácter costoso de su trabajo, siendo este el contrapunto más interesante respecto a los planteamientos estudiados con anterioridad.⁶²⁷

Otro ejemplo del mismo pintor, también de la década de 1920, presenta a Parrilla frente al lienzo, portando la paleta y los pinceles y con un aspecto no tan desaliñado como en el ejemplo anterior (fig. 114). El artista aparece también junto a una de sus obras, dejando constancia de su oficio, al igual que había hecho Vicente Bañuls en 1907. La obra que Parrilla representó colgada en la pared es un bodegón, género en el que se destacó el creador alicantino a lo largo de toda su carrera.⁶²⁸

En 1929 Lorenzo Aguirre realizaría un autorretrato, aunque sin hacer alusiones a su profesión (fig. 115). De hecho, Aguirre, al igual que López Tomás, compaginó sus labores de pintor con sus obligaciones como agente de vigilancia. En su retrato observamos al artista autorrepresentado con traje de corbata, sin ningún objeto ni pintura a su alrededor que permitiese extraer conclusiones sobre si este ejemplo pudiese ser algo más que un estudio del natural o un regalo para algún familiar o para Francisca Benito Rivas, con quien contraería segundas nupcias a principios de 1930.⁶²⁹

⁶²⁶ BAÑULS, Vicente. *Autorretrato*. 1907 ca. Soporte y medidas desconocidas. El catálogo de esta exposición puede consultarse en: *Exposición de Auto-retratos de artistas españoles. Barcelona 1907-1908*. Barcelona: La Neotipia, 1907.

⁶²⁷ PARRILLA, Adelardo. *Autorretrato*. 1923. Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Colección particular.

⁶²⁸ PARRILLA, Adelardo. *Autorretrato*. 1920 ca. Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Colección particular.

⁶²⁹ AGUIRRE, Lorenzo. *Autorretrato*. 1929. Óleo sobre lienzo (32'5x30 cm.). Colección particular. Sobre la biografía de Aguirre véase: FERRIS, José Luis (com.), 2003.

Al margen de todos estos pintores, el artista alicantino con una mayor producción de autorretratos fue Emilio Varela. Desde los años diez hasta su fallecimiento, en 1951, firmó alrededor de ciento veinte impresiones sobre sí mismo.⁶³⁰ Generalmente se ha asociado la ingente cantidad de este tipo de obras al carácter retraído del artista, “concentrado, metido a todas horas en su caparazón visual”, en palabras de su amigo Óscar Esplá.⁶³¹ En esta línea, la timidez y las inseguridades de Varela, tan tratadas por la historiografía del arte en Alicante, pudieron provocar que este tratase de encontrarse a sí mismo, como artista y como persona, tomándose como modelo en la práctica incesante de la pintura.⁶³² De este modo, Varela trazó, a través del autorretrato, su propia biografía indagando, en cada óleo, en su propia personalidad y sentimientos, en su papel en la sociedad como artista y en su existencia frente al mundo.

Las representaciones que Varela hizo sobre sí mismo presentan rasgos diferenciados que permiten estudiarlas en distintos grupos. En este trabajo no se busca ni comentar ni organizar la amplia cantidad de autorretratos de Varela, aunque consideramos necesario especificar algunas cuestiones. En primer lugar, el pintor se representó casi siempre con semblante serio y de tres cuartos, desprovisto de cualquier elemento relacionado con la pintura. No obstante, se conservan al menos tres obras en las que el artista aparece, bien sosteniendo la paleta y los pinceles, bien sobre un fondo decorado con cuadros y esculturas. Por lo tanto, estos óleos están relacionados con alguno de los ejemplos de otros pintores y escultores que, igual que Varela, se definieron a sí mismos a través de su arte.

4.4. Vidas de artistas en la literatura alicantina

Aparte del autoconcepto del artista y la imagen que estos proyectaron de sí mismos, fue bastante habitual que algunos escritores aportasen sus ideas acerca de la personalidad de los pintores y escultores más importantes de la localidad. Por otro lado, los periódicos referenciaron el nombre de estos profesionales e incluso se distribuyeron escritos acerca de la figura y las vidas de los considerados como grandes creadores locales, lo que evidencia que la población mantuvo una actitud respecto a los artistas. Asimismo, las apreciaciones que sobre ellos se hicieron condiciona el modo de entender su posición local y contribuye a configurar las

⁶³⁰ Una amplia selección de los autorretratos de Emilio Varela se encuentra disponible en: RODRÍGUEZ, Delfin, 2010, p. 54-69. También en: CASTELLS, Rosa M^a; LASTRES, Eduardo (com.), 2010, p. 139-165.

⁶³¹ RODRÍGUEZ, Delfin, 2010, p. 62.

⁶³² Acerca de la vida de Varela recomendamos la lectura de: BAUZÁ, José, 1979; CASTELLS, Rosa M^a; LASTRES, Eduardo (com.), 2010.

investigaciones que, como esta, tratan de comprender su condición social y la proyección de sus carreras.⁶³³

Desde la Antigüedad, la referencia a la vida de los artistas fue un hecho bastante común en la literatura artística. Pese a que la *Historia Naturalis* de Plinio el Viejo no fuese un estudio estrictamente relacionado con la Historia del Arte, en ella ya se hizo referencia al hombre como creador de arte y, por lo tanto, como individuo singular poseedor de ciertos dones que lo diferenciaban del resto de la humanidad.⁶³⁴

Quizás el caso más paradigmático de la literatura sobre vidas de artistas sea *Le vite de' piu eccelenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, de Giorgio Vasari y publicada por vez primera en 1550. Imitado a lo largo de la historia por escritores, con la finalidad de resaltar el resurgimiento cultural y artístico de una ciudad o un Estado, la obra de Vasari constituye un compendio de los más ilustres, a su juicio, artistas de su tiempo.⁶³⁵

La literatura acerca de las vidas de artistas y la publicación de diccionarios biográficos en España fue un hecho común, a juzgar por la aparición de publicaciones tan conocidas como, por ejemplo, *El Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco (1649), el *Museo Pictórico y Escala Óptica* de Francisco Palomino (1715-1724), el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* de Juan Agustín Ceán Bermúdez (1800) o, en el ámbito más cercano a Alicante, la *Biografía pictórica valentina* de Marcos Antonio de Orellana (1780-1805 ca.) o el *Diccionario biográfico de artistas valencianos* del barón de Alcahalí (1897).⁶³⁶

Aunque en este último ejemplo ya se menciona a Lorenzo Casanova y a su academia de pintura en Alicante,⁶³⁷ cabe destacar dos publicaciones que, al igual que las anteriormente citadas, perseguían glorificar el florecimiento cultural de la ciudad a finales del siglo XIX: *Bocetos y Episodios* de Carmelo Calvo (1894) y *Artistas Levantinos* de Luis Pérez Bueno (1899). Estos escritos sobre artistas locales incurrieron también en exageraciones buscando

⁶³³ KRIS, Ernst; KURZ, Otto, 2010, p. 21-22.

⁶³⁴ URQUÍZAR HERRERA, Antonio; GARCÍA MELERO, José Enrique, 2012, p. 78-79.

⁶³⁵ Sobre los tratados que siguieron el modelo establecido por Vasari entre los siglos XVI y XVII véase: URQUÍZAR HERRERA, Antonio; GARCÍA MELERO, José Enrique, 2012, p. 87-106.

⁶³⁶ Acerca de la literatura artística española y las biografías de arquitectos, pintores, escultores y grabadores recomendamos la lectura de: GARCÍA MELERO, José Enrique, 2002a y GARCÍA MELERO, José Enrique, 2002b.

⁶³⁷ RUIZ DE LIHORI, José, 1897, p. 88.

ensalzar, aún más, las figuras de sus protagonistas, a la par que narraban fragmentos vitales para humanizarlos y aproximarlos a los lectores.⁶³⁸

Bocetos y Episodios no se ideó como una selección de biografías al uso, sino más bien como una selección de textos de su autor, pero es destacable cómo entre estos se publicaron descripciones de Lorenzo Casanova, Heliodoro Guillen, Rafael Hernández y Vicente Bañuls. Es cierto que en todos los casos se prestó especial atención a la descripción de sus estudios, aunque también se aportaron datos y anécdotas de sus vidas.⁶³⁹

Sobre Casanova, Calvo advertía que había pasado temporadas de estudio tanto en Roma como en París antes de instalarse en Alicante para fundar su academia de pintura. Además, describió al alcoyano como un ermitaño volcado en la práctica y la docencia artística, alimentando el mito del creador bohemio, aislado de la sociedad y centrado en la búsqueda del verdadero arte.⁶⁴⁰ Decía Calvo en esta línea que:

“[...] El absoluto aislamiento en que vive, la clausura voluntaria que se ha impuesto, rodeado de sus discípulos que, al par que reciben la educación artística, le devuelven, en manifestaciones de afecto, el interés y el celo que muestra por sus adelantos (...). Me sobra y me basta saber, que es dichoso en su retiro, pintando unas veces, hablando con sus amigos otras, leyendo en ocasiones, ó viendo, cuando el gabinete de trabajo queda desierto, sentado á la puerta del estudio, cómo las aves vuelan, las nubes flotan y los ruidos pasan, ó considerando cómo la vida se renueva, las esperanzas renacen y los sueños se reproducen. [...]”⁶⁴¹

Calvo describió igualmente el estudio de Heliodoro Guillén, aunque prestó también atención a su producción pictórica, mostrando especial interés por la decoración del Casino de la ciudad.⁶⁴² No obstante, y aunque valoró las capacidades del pintor a través del comentario de estas obras, el escritor consideró como rasgo definitorio del pintor, y como su mayor virtud, el interés que demostraba, en cada uno de sus óleos, por las clases humildes:

“[...] La vida del pueblo le atrae; hay en sus costumbres algo que le es familiar y en sus trajes mucho que le seduce y le deslumbra. Por eso copia las escenas que ha presenciado y las enriquece con detalles tomados del natural. El que vive á su placer y á su gusto copia la actitud y la expresión del que arrastra su existencia sin ilusión y sin encanto; el que sueña con la gloria pinta al que el sueño le sirve solo para descanso; el que goza de la tierra se complace en trasladar al lienzo á aquellos cuyos goces se reservan para el cielo. Bien hace el artista. Eso prueba que le duele el infortunio de los desgraciados; eso revela que siente las penas de los que lloran; eso denota que ama á su pueblo, pues en sus costumbres y en su vida encuentra los modelos que le sirven para el trabajo y halla la inspiración que el artista necesita para expresar sus ideas y embellecer sus composiciones”.⁶⁴³

Sobre Rafael Hernández alabó su tesón para enfrentarse a las adversidades de la vida y lograr triunfar como artista.⁶⁴⁴ El boceto que dedicaba a la figura de este pintor era más

⁶³⁸ URQUÍZAR HERRERA, Antonio; GARCÍA MELERO, José Enrique, 2002b, p. 78.

⁶³⁹ CALVO, Carmelo, 1894.

⁶⁴⁰ CALVO, Carmelo, 1894, p. 7-12.

⁶⁴¹ CALVO, Carmelo, 1894, p. 10-11.

⁶⁴² CALVO, Carmelo, 1894, p. 13-18.

⁶⁴³ CALVO, Carmelo, 1894, p. 17-18.

⁶⁴⁴ CALVO, Carmelo, 1894, p. 19-29.

biográfico que los centrados en Casanova o Guillén, más poéticos y en los que sólo se alababa algunos rasgos de su personalidad. En esta ocasión, Calvo sí se remontaba a los humildes orígenes de Hernández, pues era hijo de un obrero; y comentaba también su pasado como militar y sus períodos de formación tanto en Madrid como en Roma:

“Lo confieso con sinceridad; hay pocos artistas que me inspiren la profunda simpatía que siento por Rafael Hernández. Le he visto por espacio de muchos años abrirse paso en el mundo con tanta decisión como constancia venciendo las dificultades del arte y sorteando los escollos de la vida que no puedo resistir al impulso de trazar su boceto, dando á conocer al público algunos detalles íntimos de su accidentada existencia. Bien lo merece la fé que atesora su alma, y que aun siendo muy grande, no puede contrarrestar el influjo de su suerte que hasta el presente no se aviene á prestarle su ayuda. [...]”⁶⁴⁵

Así, a través de las alabanzas de la fortaleza y la perseverancia de Hernández, Carmelo Calvo nutría el mito del artista bohemio –ya tratado con Casanova- que, luchando contra los obstáculos que se encontró en su vida, logró estudiar en la capital de España y en Italia, siendo pensionado de la Diputación de Alicante, y fundar un estudio de pintura en la capital de la provincia.

Por último, los apuntes de Vicente Bañuls fueron escritos con un tono similar al planteado para Rafael Hernández.⁶⁴⁶ Si bien en el caso del pintor, Calvo remarcaba sus orígenes humildes y su espíritu de lucha para triunfar, a Bañuls le atribuía unas cualidades innatas, un carácter genial que le impedía encontrar la felicidad a través del oficio familiar. Se fortalecía así el mito del genio creador incontrolable y propio tan solo de unos pocos elegidos que contribuiría a alimentar la admiración por Bañuls de quienes leyese *Bocetos y episodios*:

“[...] Sus padres, hijos del trabajo, á pesar de que Vicente desde sus primeros años demostró decidida inclinación por la escultura, entreteniéndose en hacer muñecos, bien moldeándolos en barro, bien en madera, pensaron dedicarlo al oficio con el cual la familia se adquiriría honradamente la subsistencia. (...)

(...) Vicente Bañuls había nacido para ser artista y no podía ser otra cosa. Su hermano José, convencido de ello, se opuso tenazmente á que se realizara el propósito que tenía la familia, y consiguió de su padre que le dedicase al oficio de tallista por el que mostraba Vicente gran predilección. [...]”⁶⁴⁷

Por supuesto, este artista destinado a grandes logros artísticos debía luchar contra enormes impedimentos sociales, que engrandecían su particular odisea y mitificaban, más si cabe, la figura de un artista ya contenido en un escrito que le aportaría fama y renombre entre los lectores:

“[...] En una capital como la nuestra la vida artística tiene estrecho campo. No abunda el trabajo, ni son muy numerosos los Mecenas. Los artistas tienen que emprender sus tareas no

⁶⁴⁵ CALVO, Carmelo, 1894, p. 19.

⁶⁴⁶ CALVO, Carmelo, 1894, p. 31-40.

⁶⁴⁷ CALVO, Carmelo, 1894, p. 32-34.

por el provecho que les proporcione su trabajo sino por necesidad ó por placer, y como la vida es un dolor que solo se atenua cuando el trabajo encuentra su legítima recompensa, de aquí que, cuando este no se halla ó llega tarde, las energías se enervan y los estímulos desaparecen. Esto no obstó para que redoblara sus esfuerzos y persistiese en seguir el camino que había emprendido con tan buenos auspicios y con tan seguro paso. [...]⁶⁴⁸

La biografía de Bañuls es también interesante porque aporta datos acerca de su formación al señalar quiénes fueron sus maestros. Es posible, entonces, crear una suerte de genealogía entre maestros y discípulos que permite reconstruir, con cierta seguridad, la biografía del artista:

“[...] El taller de D. Juan Rizo fué su primer estudio. (...) Su estancia en el taller de Rizo le animó á trabajar y á realizar los propósitos que en su mente bullían. Aquel campo era estrecho para lograr sus intentos, pero sin abandonarlo, fué aumentando el caudal de sus conocimientos recibiendo lecciones de dibujo y poco tiempo después de pintura con los dos únicos maestros que ha tenido, Chápuli y Casanova, esos dos hijos del arte que honran á la provincia y han nacido para enseñar. [...]⁶⁴⁹

Cinco años después de que Carmelo Calvo publicase *Bocetos y episodios*, el abogado Luis Pérez Bueno, que desde 1900 se implicó ampliamente con la vida cultural y política de Alicante, presentó al público *Artistas levantinos*.⁶⁵⁰ Este compendio de biografías, editado en Madrid con prólogo de Azorín, presentó al lector las figuras de Lorenzo Casanova, Lorenzo Pericás, Vicente Bañuls, Adelardo Parrilla, José López Tomás, Heliodoro Guillén y Francisco Prunier.⁶⁵¹

Es complicado, debido al gran número de creadores que contempló Pérez Bueno para su obra, prestar atención individualizada a cada uno de ellos en este apartado, si bien las ideas del escritor aparecerán reflejadas en distintos puntos de esta investigación. Así pues, tras la lectura de las siete biografías, resulta preferible establecer un estudio transversal de los temas que empleó el autor para ensalzar al escultor y los pintores alicantinos.

La obra de Pérez bueno se inscribe en una larga tradición de narraciones acerca de artistas que tratan temas comunes y estereotipados, pero que constituyen valiosas fuentes que permiten conocer cuál era la proyección social de los mismos.⁶⁵² Uno de estos temas, que mitifican al artista en un intento de otorgarle reconocimiento, es la idea del genio creador para el cual el arte no parece un oficio, sino más bien el sustento de su alma.⁶⁵³ No es el artista para

⁶⁴⁸ CALVO, Carmelo, 1894, p. 35-36.

⁶⁴⁹ CALVO, Carmelo, 1894, p. 34-35.

⁶⁵⁰ Luis Pérez dirigió, desde 1900, en Círculo de Bellas Artes de la capital de la provincia. Varios años más tarde, en 1909, fue nombrado alcalde de Alicante. PANIAGUA, Javier; PIQUERAS, José A. (dirs.), 2003, p. 431.

⁶⁵¹ PÉREZ BUENO, Luis, 1899.

⁶⁵² KRIS, Ernst; KURZ, Otto, 2010, p. 23-25; CALVO SERRALLER, Francisco, 2013, p. 30-39.

⁶⁵³ KRIS, Ernst; KURZ, Otto, 2010, p. 85-90.

Pérez un hombre que trabaja pintando, sino que se dedica al arte por el arte, para gozo propio y de quienes le rodean.⁶⁵⁴ En esta línea, la descripción de Casanova resulta reveladora:

“[...] -Pero, maestro- le he interrogado alguna vez, ¿no conserva Vd. algunos dibujos, apuntes, bocetos?

-No, porque todos se los llevaron los amigos.

Y lo decía con una sencillez encantadora.

Es el noble desinterés del que sólo aspira al arte por el arte. [...]”⁶⁵⁵

En esta misma línea, sobre Parrilla afirmó que “[...] Dibuja ó pinta constantemente, sin esfuerzo, sin cansancio”, para añadir más adelante que:

“[...] Reuniendo condiciones excepcionales, tiene un delito capital en este caso: la falta de ambición; de ese deseo tan legítimo de darse á conocer; de que el nombre *sue* en las altas esferas del arte. [...]”⁶⁵⁶

Dignifica también Pérez Bueno a algunos artistas alicantinos retratándolos como genios, que aun dedicando poco tiempo a la pintura son capaces de realizar grandes obras. Estos dominan, además, otros campos de conocimiento, como la literatura, y son personas capaces de disertar sobre cualquier tema para deleite de sus audiencias:

“[...] Casanova es un erudito de gran competencia en materias artísticas y literarias. Avalor lo que sabe con su pasión favorita: la lectura. Al año pintará un mes; los once restantes se los pasa leyendo cuanto de notable se publica en Francia y en España. (...) hay que oírle disertar sobre cualquier punto de Arte. Se pone grandilocuente; la voz sale firme y sonora; todo su ser parece que se agiganta. [...]”⁶⁵⁷

Desde luego, si el artista es, para Luis Pérez Bueno, un ciudadano singular de Alicante es por haber demostrado ciertas características que le diferencian del resto de habitantes de la urbe. El pintor y el escultor tienen, a juzgar por las ideas contenidas en *Artistas levantinos*, unas cualidades innatas gracias a las cuales ha conseguido destacar tanto socialmente como en la esfera de las Bellas Artes.⁶⁵⁸ De hecho, así lo señalaba al hablar sobre José López Tomás, diciendo que poseía “[...] Temperamento de artista, talento natural y una gran ilustración [...]”.⁶⁵⁹ De un modo similar se expresaba al hablar de Adelardo Parrilla:

“[...] En Parrilla el artista sólo puede explicarse por la casualidad, y todo hace pensar en la predestinación. Sus *primeras armas* las hizo en las aulas del instituto de Alicante. Llamábale

⁶⁵⁴ Parafraseando a Balzac, Calvo Serraller sostiene que el artista no “[...] tiene esa respetable ansia de riqueza que anima los pensamientos todos del mercader. Si corre tras el dinero, es por una necesidad del momento; porque la avaricia es la muerte del género [...]”: CALVO SERRALLER, Francisco, 2013, p. 71.

⁶⁵⁵ PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 15-16.

⁶⁵⁶ PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 55.

⁶⁵⁷ PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 16-19.

⁶⁵⁸ Respecto a los escritos sobre artistas que tratan su talento innato: KRIS, Ernst; KURZ, Otto, 2010, p. 48-62. Véase también: CALVO SERRALLER, Francisco, 2013, p. 62-64.

⁶⁵⁹ PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 64-65.

la atención al catedrático de latín la laboriosidad de uno de los alumnos, que al parecer estaba tomando apuntes de las explicaciones. Un día quiso enterarse y ver cómo llevaba su trabajo.

-Sr. Parrilla, venga usted á enseñarme lo que está escribiendo.

Levantó el chico la cabeza y quedóse como embobado. ¡Estaba tan lejos de las declinaciones latinas! Pero armándose de decisión, se levantó, y avanzando hasta la mesa del profesor le entregó el libro y los papeles. Apuntes eran, pero de caras, manos, figuras y un sinfín de rayas y garabatos que de la primera á la última página hacían del cuaderno un pintoresco álbum. La sonrisa irónica del profesor y un «aguárdeme á la salida de clase» fueron en final de la escena. (...) El catedrático de latín, que es un sabio amante de las Bellas Artes, le dijo:

-Mira, hijo mío, déjate de latines; tú no has nacido para llegar á ser médico ó abogado: serás pintor.

Le compró lápices, papel y demás chismes necesarios para dibujar, y le condujo á la Academia de Casanova. [...]”⁶⁶⁰

En muchos casos, este talento innato que poseían los artistas les hacía capaces de lograr los más grandes triunfos y recibir encomiables elogios en sus etapas de formación, siendo este un tema que se puede rastrear en biografías a lo largo de toda la historia del arte.⁶⁶¹ Estas historias, en parte exageradas para remarcar el carácter singular de los artistas, transcurrían en el estudio de un maestro consagrado y conocido para el gran público. No obstante, ante los elogios de un gran pintor o escultor, los protagonistas de *Artistas levantinos* mostraban humildad, siendo este un rasgo que también les engrandecía. Lorenzo Casanova, por ejemplo, fue el protagonista de uno de estos episodios en el taller madrileño de Eduardo Rosales:

“[...] Cuéntase que estando el gran Rosales dando las últimas pinceladas á su inmortal obra *El testamento*, alguno de los artistas que allí se encontraban, compendiando las frases de admiración y entusiasmo de todos, hubo de decir: *No se puede hacer más, señores. ¡Hay que romper las paletas!* Oyó estas palabras Rosales, y volviéndose con lentitud contestó: *Ahora no, pero habrá que romperlas cuando ese chico quiera pintar.* Y diciendo esto, señalaba á Lorenzo Casanova, que, con modestia, trataba de ocultarse tras otros compañeros. Hermosas palabras en boca de tan gran artista. [...]”⁶⁶²

Además de reconocerles un talento innato, que en muchos casos les llevaba a sorprender a sus maestros, Pérez atribuía a sus artistas levantinos un estilo genuino y propio: “[...] El *toque* es justo y delicado y el *tono* es suyo. Es Casanova; no cabe confundirlo. Tan personal como el de Rembrandt ó Velázquez [...]”.⁶⁶³ Esta singularidad que para Pérez Bueno caracterizaba a los creadores de Alicante le permitía relacionarlos con los grandes maestros de la historia del arte y de su tiempo. Así, mientras que el genio de Casanova era similar al de Rembrandt o

⁶⁶⁰ PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 50-51.

⁶⁶¹ KRIS, Ernst; KURZ, Otto, 2010, p. 106.

⁶⁶² PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 14.

⁶⁶³ PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 19.

Velázquez, Bañuls estaba a la altura de Benlliure y el talento de Guillén era similar al de Fernando Cabrera o José Garnelo.⁶⁶⁴

Las razones que Pérez esgrimió para justificar la comparación de los pintores y escultores alicantinos con los grandes artistas de la historia y de su tiempo aludieron, fundamentalmente, a los logros que estos habían obtenido en sus carreras. Así, fue habitual que el autor del texto se refiriese a la obtención de pensiones, como en el caso de Bañuls.⁶⁶⁵ También se referenció la participación y obtención de premios en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de López y Guillén.⁶⁶⁶ Por último, el escritor consideró igualmente demostrativo del éxito de estos creadores, que algunas de sus obras formasen parte de las colecciones de “potentados extranjeros”, tal y como ocurrió con las pinturas de Lorenzo Casanova y Heliodoro Guillén.⁶⁶⁷

Sin embargo, quizás en un intento de no mitificar tanto la figura del artista y aproximarlos al público lector, Pérez Bueno humaniza a alguno de los creadores alicantinos y ofrece pasajes acerca de los sacrificios que tuvieron que hacer y las desventuras que vivieron hasta saborear las mieles del triunfo. Por ejemplo, comenzó la biografía de Pericás sentenciando que “El camino del arte es escabroso” para continuar aportando más datos sobre los impedimentos que había encontrado el pintor para labrarse una carrera profesional:

“[...] El artista, como el mártir, lucha, si es preciso, hasta morir por el ideal. Persigue la fama, y ésta, desdeñosa y adusta, huye y se desvanece como una ficción, como un sueño. (...) (...) Decir que Lorenzo Pericás no ha luchado y lucha, tanto valdría como negar la verdad y quitarle la condición de artista. [...]”⁶⁶⁸

En muchos casos, estas concesiones que debía hacer el artista para lograr desarrollar su trabajo y ser reconocido por ello, implicaban abandonar su ciudad natal, dejar atrás a sus seres queridos y renunciar a todo lo que hubiesen conseguido hasta el momento. Así lo explicaba Pérez a través de la vida de Vicente Bañuls:

“[...] Para abandonar patria, familia, aficiones, grande ha de ser el poder de atracción que tenga el Arte. ¡Cuán penoso dejar el amigo, el compañero, cerrar el estudio, testigo de tantos entusiasmos, de tantas alegrías, de tantos ensueños! [...]”⁶⁶⁹

⁶⁶⁴ Sobre las comparaciones de Bañuls: PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 38. En cuanto a Guillén: PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 73.

⁶⁶⁵ PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 30.

⁶⁶⁶ Los datos sobre José López Tomás se encuentran recogidos en: PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 63. En cuanto a los logros de Heliodoro Guillén: PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 81.

⁶⁶⁷ Acerca de la presencia de la obra de Casanova en colecciones extranjeras: PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 15. Respecto a las de Guillén: PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 81-82. Pese a todo, el autor no indica los títulos de estas pinturas.

⁶⁶⁸ PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 23-26.

⁶⁶⁹ PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 33.

También las críticas desacertadas habían supuesto, al parecer de Pérez Bueno, uno de los obstáculos más complicados de sortear para los creadores alicantinos. En este sentido, pese al talento innato que caracterizase a un pintor o un escultor, si este se topaba con la incomprensión de entendidos que se creían con la potestad de dictar el gusto, corría el peligro de no obtener el reconocimiento que tanto ansiaba y merecía. En este caso el testimonio más ilustrativo lo aporta a través de la biografía de José López Tomás:

“[...] Hallar un crítico recto, imparcial, despojado de toda pasión, es tan difícil como encontrar en el mundo un hombre justo.

No toda la culpa ha de recaer sobre los críticos; parte de responsabilidad tiene el Jurado, encargado de la admisión de las obras.

Las exposiciones no hay que considerarlas mejores unas que otras por el número de obras, sino por la calidad de las mismas. Si el jurado rechazara lo malo, sin excepción de ningún género, la selección podría hacerse más fácilmente; lo bueno sobresaldría de todos modos; más lo regular ó mediano no se perdería entre un sin fin de trabajos tan repletos de colorines como faltos de sentido común.

López Tomás es uno de tantos que han sufrido las consecuencias de todo esto; no ha ido á parar al anonimato precisamente; pero ni se le ha juzgado como merece, ni se le ha premiado en cuanto vale. [...]”⁶⁷⁰

Dejando al margen estos temas, Pérez Bueno aporta muchos otros datos de interés para reconstruir la vida de estos pintores y escultores, y para valorar cómo la importancia que se les dio por algunos sectores de la sociedad del momento justificó que se publicasen sus biografías. *Artistas levantinos* supone una valiosa fuente de información acerca de la producción de los creadores, así como de sus maestros y discípulos. Por último, aporta incluso descripciones de sus talleres y estudios, siendo este un tema común a *Bocetos y episodios* que ha sido incluido en nuestra investigación comparando la literatura con otros materiales.

4.5. La muerte del artista. Laudas y reconocimiento póstumo

La presencia del artista en una sociedad se puede medir al contabilizar las noticias que sobre su persona se ofrecían en la prensa, a través de los encargos públicos y particulares que recibió a lo largo de su vida o por su participación en los ambientes culturales de su entorno más inmediato. A lo largo de este trabajo se estudia la fortuna crítica de algunos arquitectos, pintores, dibujantes y escultores a través del estudio de las fuentes –sobre todo hemerográficas– de su época, permitiendo suponer que, cuanto mayor fue el número de escritos que sobre ellos se publicaron, mayor fue la importancia que se les otorgó en la ciudad.

Pero además de los halagos y la admiración que los creadores alicantinos recibieron en vida, las noticias sobre sus fallecimientos y la compunción producida por estos sucesos ilustran,

⁶⁷⁰ PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 63-64.

igualmente, su presencia en la sociedad de su tiempo y la estima de la que gozaron por parte de sus ciudadanos, que les reconocieron como importantes dinamizadores de la cultura de su ciudad.

En esta línea, cabe mencionar los decesos de algunos pintores y escultores contenidos en nuestro estudio como Manolo Harmsen, Lorenzo Casanova, Lorenzo Pericás, Mariano Orts o Vicente Bañuls. Cada caso presenta singularidades que permiten diferenciarlo del resto, aunque el estudio de cada uno de ellos a través de distintas fuentes ilustra el sentimiento de pérdida y el lamento de la sociedad tras conocer el óbito del artista en el Alicante del primer tercio del siglo XX.

Manolo Harmsen representa un interesante caso de estudio, no tanto por el reconocimiento que se otorgó a un artista con una larga carrera, sino por cómo se construyó, alrededor de su persona, el mito del joven artista que abandonaba el mundo sin apenas haber dado muestras de su gran talento:

“[...] Cuando se muere á los veintidos años de edad, querido de todos, rodeado de la aureola del genio y como legítima esperanza de la patria, ¿qué menos han de hacer los amigos que aún lloran su muerte sino dedicarle este humilde homenaje de cariño? [...]”⁶⁷¹

La cita proviene del *Homenaje de cariño á Manolo Harmsen*, un compendio de esquelas y escritos publicado tras su fallecimiento en junio de 1894. Resulta llamativo cómo una persona tan joven pudo obtener reconocimiento sin apenas haber destacado como artista plástico antes de su muerte, aunque el hecho de que fuese hijo de los barones de Mayals pudo influir en su fortuna crítica póstuma.

Antes de su muerte, Harmsen apenas había destacado como pintor, pero el empeño de sus progenitores para que su figura fuese recordada a través de esta publicación dio visibilidad a su faceta de artista, a juzgar por las afirmaciones contenidas en alguna de las noticias recogidas en el homenaje:

“[...] Nosotros que le vimos emprender lleno de grandes vuelos, sentimientos y elevadas ideas la florida y amena senda del arte, nosotros que le seguimos paso á paso en sus continuados triunfos en el dibujo y la pintura, podemos apreciar las envidiables disposiciones que le distinguían para el cultivo del arte de Apeles, Rafael, Murillo y Velázquez su maestro favorito, por el que sentía verdadera veneración; pudimos comprender desde el primer momento que allí dentro de aquel cuerpo que lentamente iba devorando y consumiendo con implacable saña la tenaz fiebre engendrada por la más cruel de las dolencias, existía el espíritu del genio, que allí anidaba una inteligencia pictórica de primer orden, pues sus dibujos llevaban marcados en sus característicos y enérgicos trazos una genial manera de componerlos y desarrollarlos en

⁶⁷¹ *Homenaje de cariño á Manolo Harmsen. Falleció en 27 de junio de 1894 a los 22 años de edad.* Alicante: Imprenta de Juan José Carratalá, 1894, p. 7.

una forma por demás enérgica; aquellos trazos acusan no al discípulo que aprende, sino al experimentado y entendido maestro que dominaba por completo el lápiz. Notabilísimas cualidades que empezaron á manifestarse más y más fecundas desde el instante en que empezó á manejar paleta y pinceles, que desde luego llegó á dominar á su antojo y con una facilidad verdaderamente pasmosa, como evidentemente lo demuestran sus innumerables obras, ¡lástima grande que á causa de su pertinaz dolencia hayan quedado la mayor parte de ellas sin concluir! pero no obstante en sus bocetos, en las inspiradas composiciones que en sus cuadros y álbums, ha dejado bosquejados con febril mano, se evidencian al pintor de elevados vuelos, al dibujante de corrección á toda prueba, al colorista sobrio y al propio tiempo luminoso, que sabía sacar de su rica paleta toda la espléndida variedad de tonos que da la naturaleza en esta meridional y africana tierra, como patente prueba es el notable trabajo que dos días antes de caer postrado ya falto de fuerzas físicas, en el lecho del dolor, mandó á nuestra Exposición donde se admira y cuyo Jurado, dado su indisputable mérito y valía indudablemente le tendrá reservada justísima recompensa, cuyo merecidísimo triunfo por desgracia para él, para sus queridos padres y para el arte, no le ha sido dable gozar por haber pasado á la mansión de los justos después de una efímera y fugaz existencia. [...]"⁶⁷²

El lamento se producía, fundamentalmente, ante la imposibilidad de disfrutar del talento de un joven que no podría desarrollarlo más. A Manuel Harmsem se le atribuía la cualidad de ser un gran pintor, aunque antes de su muerte no se conociese apenas nada de su trayectoria. Sin embargo, y de manera póstuma, se le concedería una segunda medalla en la Exposición Provincial de Bellas Artes de Alicante de 1894 por su obra *Dolorettes*.⁶⁷³

De hecho, la trágica muerte del joven Harmsen atrajo la atención de parte de la sociedad sobre su cuadro, a juzgar por los poemas que le dedicaron, entre otros Carmelo Calvo y Adalmiro Montero. En esta línea, Calvo escribió un poema sobre el pintor, si bien en los ocho primeros versos se podía leer una referencia a *Dolorettes*:

“Pasó por tu lado,
Manuel, la desgracia
con el cuerpo cubierto de harapos
y los ojos cuajados de lágrimas,
y tú la pintaste
con febriles ansias
y le diste color, luz y vida
en lienzos y en tablas. [...]"⁶⁷⁴

Montero, en cambio, sí que dedicaría un poema completo a la pintura de Harmsen, relacionando su título no con la imagen de la obra, que representaba a una niña de clase social humilde, sino con el supuesto sentir de la protagonista tras la pérdida del artista que la retrató:

“Despunta el día en el rosado Oriente,
y al percibir su claridad hermosa
salta el niño del lecho en que reposa,

⁶⁷² *Homenaje de cariño á Manolo Harmsen. Falleció en 27 de junio de 1894 a los 22 años de edad.* Alicante: Imprenta de Juan José Carratalá, 1894, p. 31-32. Recomendamos igualmente la lectura de las páginas 59-64 contenidas en este volumen.

⁶⁷³ “Noticias locales y regionales”, *El Alicantino*, nº 1916, 8 de julio de 1894, p. 3.

⁶⁷⁴ *Homenaje de cariño á Manolo Harmsen. Falleció en 27 de junio de 1894 a los 22 años de edad.* Alicante: Imprenta de Juan José Carratalá, 1894, p. 24.

alegre, placentero, sonriente.
Ni le atormenta el mal que aún no presiente,
ni amargo torcedor fiero le acosa:
su pena más terrible y angustiosa
con un beso se calma de repente.
¿Por qué, pues, tú desconsolada y triste,
de tu vida en los cándidos albores
reflejas ya tan hondo sentimiento?
¡Ay! ¿Lloras al artista que no existe?
Llórale, pobre sér, justo es que llores...
Tu fama ennobleció con su talento.”⁶⁷⁵

No cabe duda de que la muerte del artista generó una gran expectación en Alicante donde, al igual que en otras muchas ciudades, las honras fúnebres dedicadas a ciertas personalidades, dieron muestra de la dignidad y la importancia social que se les atribuyó en su época.⁶⁷⁶ De hecho, en *Homenaje de cariño a Manolo Harmsen* también se recogieron los testimonios del sepelio, que permiten conocer la pompa otorgada a este tipo de ceremonias de duelo. Así, sabemos que el entierro del joven pintor se celebró con una procesión encabezada por los asilados de las Casas de la Beneficencia y los cleros de San Nicolás y Santa María. Tras ellos, iba el féretro cargado por los amigos del finado, entre los cuales se situaba el escultor Vicente Bañuls. Por último, y portando cintas, varias personas cercanas a Harmsen. El duelo, a juzgar por las noticias recogidas en la publicación estuvo presidido por el abad de San Nicolás, el Gobernador Civil, el Gobernador Militar, el Alcalde de Alicante y por Lorenzo Casanova entre otros.⁶⁷⁷

Llama la atención la presencia tanto del maestro alcoyano como de Bañuls entre las personalidades asistentes al entierro de Harmsen, dato que podría estar en relación con los lazos de amistad y de reconocimiento fraguados entre artistas ya comentados en este estudio. De hecho, la amistad entre el escultor de Alicante y el malogrado pintor motivó que el primero modelase un busto del segundo como reconocimiento póstumo (fig. 116).⁶⁷⁸ En ocasiones, estos retratos estuvieron presentes durante el velatorio, aunque en este caso, las efigies fuesen

⁶⁷⁵ *Homenaje de cariño á Manolo Harmsen. Falleció en 27 de junio de 1894 a los 22 años de edad.* Alicante: Imprenta de Juan José Carratalá, 1894, p. 79.

⁶⁷⁶ ALONSO CABEZAS, María Victoria, 2018, p. 569.

⁶⁷⁷ *Homenaje de cariño á Manolo Harmsen. Falleció en 27 de junio de 1894 a los 22 años de edad.* Alicante: Imprenta de Juan José Carratalá, 1894, p. 47-49.

⁶⁷⁸ BAÑULS, Vicente. *Retrato de Mauel Harmsen.* 1894. Palacio de Guevara (Lorca). Si bien este busto podría haber sido incluido en el apartado destinado a los retratos de artistas, hemos considerado más adecuada su inclusión en el presente apéndice.

realizadas varios meses después del fallecimiento de Manuel Harmsen y de la baronesa de Mayals.⁶⁷⁹

La cantidad de personas presentes en el sepelio del artista, así como su posición social, dan muestras de la importancia que se otorgó a los creadores plásticos en la sociedad de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, si bien cabe pensar que, en el caso de Harmsen, la pompa que rodeó su funeral viniese dada, en mayor medida, por su estatus social más que por su condición de pintor, si bien esta fue ensalzada en muchas de las loas que se le dedicaron.

Por esta razón resulta conveniente comparar el caso de Harmsen con el de otros artistas fallecidos durante el marco temporal fijado para el presente estudio, como Lorenzo Casanova. El maestro alcoyano, fallecido en 1900, había desempeñado una gran labor en dentro del ámbito cultural de Alicante, fundamentalmente a través de la fundación de su academia de Bellas Artes y de la organización de la Exposición Provincial de Bellas Artes de 1894. Su muerte, acaecida el 23 de marzo, conmocionó enormemente a la sociedad de Alicante, pero también a la de su Alcoi natal. En este caso, no existe o no se conoce la publicación de ningún compendio de escritos sobre su figura, pero las noticias recogidas en los diarios ofrecen una visión acerca de la magnitud que tuvo la figura de Casanova en el Alicante de las postrimerías del siglo XIX:

“Ayer falleció en Alicante este ilustre pintor, produciendo la triste noticia profunda impresión en cuantos conocían las relevantes dotes que le adornaban.

Dotado de temperamento artístico, de inteligencia superior, abillantada por una sólida y general cultura, de corazón magnánimo abierto á toda idea noble y generosa, sabía este pleclaro maestro infundir en el ánimo de sus discípulos grandes alientos para proseguir con fê y entusiasmo la difícil y escabrosa senda del arte.

Cuanto valen y significan los Bañuls, los Pericás, los Parrilla, López Tomás y tantos otros aventajados cultivadores de la Pintura y la Escultura, lo deben en primer término á las sabias lecciones del ilustre Casanova, de aquel espíritu superior que, aunque encerrado en un cuerpo débil y enfermizo, estaba dotado de grandes energías y sabía imprimir á sus conferencias acerca del arte la inquebrantable fé del Apóstol.

Alcoyano de nacimiento y alicantino de corazón, en una y otra ciudad deja numerosos amigos y admiradores, para quienes ha sido muy sensible la pérdida del inspirado artista y correcto caballero.

La firma del pintor Casanova era sumamente apreciada por los inteligentes, y sus cuadros son dignas producciones del genial y laureado artista que, si al morir no lega una fortuna, deja en cambio un nombre honrado y un recuerdo cariñoso entre los que tuvimos el honor de apreciar sus excelentes prendas de carácter.

Descanse en paz el ilustre maestro y reciba su desconsolada familia la expresión más sincera de nuestro sentido pésame.

El entierro se verificará hoy á las diez de la mañana y será seguramente una manifestación de las simpatías que disfrutaba en esta capital el Sr. Casanova.”⁶⁸⁰

⁶⁷⁹ *El Nuevo Alicantino*, nº 25, 30 de enero de 1895, p. 1-2. Sobre la presencia de retratos en los sepelios de artistas véase: ALONSO CABEZAS, María Victoria, 2018, p. 570-578.

⁶⁸⁰ “D. Lorenzo Casanova”, *El Liberal*, nº 5042, 24 de marzo de 1900, p. 1. Acerca de la noticia sobre el deceso en Alcoi, recomendamos la lectura de: “Lorenzo Casanova”, *Heraldo de Alcoi*, 24 de marzo de 1900, p. 1.

Del mismo modo que ocurrió con el entierro de Manuel Harmsen, durante el sepelio de Casanova se celebró una procesión cívica encabezada por personalidades del gobierno municipal y su familia. En esta también participaron, guiando las cintas del féretro, sus más cercanos amigos brindándole su reconocimiento. Entre estos figuraban varios artistas plásticos, discípulos suyos, como Vicente Bañuls o Heliodoro Guillén; pero también importantes personalidades de los círculos culturales alicantinos como Carmelo Calvo o Luis Pérez Bueno, ambos muy cercanos al maestro y biógrafos suyos en *Bocetos y episodios* y *Artistas levantinos*, respectivamente. El dolor de aquellos con quienes Casanova había compartido sus conocimientos y enseñanzas se relató del siguiente modo en la prensa alicantina:

“[...] El cadáver, encerrado en severo féretro de zinc, fué llevado desde la casa mortuoria hasta la calle de Alfonso el Sabio por los discípulos de la Academia Casanova, ostentando todos en el brazo izquierdo un lazo de negro crespón en señal de luto.

Dos magníficas coronas con sentidas dedicatorias, una de la familia y otra de los alumnos, fueron depositadas sobre el cadáver.

Una vez en el cementerio, y al proceder á la triste y piadosa operación de dar cristiana sepultura al cuerpo del que fué tan querido y respetado por todos, observóse que el cadáver no presentaba síntoma alguno de descomposición, y por consiguiente fué depositado en la capilla siendo velado por sus alumnos que no querían separarse un momento del que fué su querido maestro.

Reiteramos á la afligida familia del Sr. Casanova nuestro respetuoso y sentido pésame.”⁶⁸¹

El funeral de Lorenzo Casanova fue, a juzgar por las noticias rescatadas de los diarios de la época, vivido con gran emoción. De hecho, al leer las palabras de Carmelo Calvo, que había asistido a la celebración, se puede comprobar hasta qué punto causó conmoción el deceso del pintor alcoyano:

“[...] Acabo de ver en este momento el cuerpo de Lorenzo Casanova, rodeado de todos sus discípulos, en cuyos semblantes se retrata el más profundo dolor. Bañuls está sacando la mascarilla y los demás compañeros le ayudan en tan triste trabajo. Yo, al acercarme á la mesa, no he podido articular una palabra, ni derramar una lágrima; la emoción que he sentido me ha conmovido de tal modo, que detenida la corriente de las ideas, solo atropellado latía el corazón. (...) Lorenzo Casanova ha muerto, y con él desaparece no solo el amigo á quien lloramos, desaparece también el insigne artista, el maestro inteligente que figura á la cabeza de la escuela alicantina, el sabio profesor cuya hermosa palabra oían con encanto sus discípulos, el notabilísimo pintor que se distinguía por la variedad de sus conocimientos, por la gallardía de la frase y por la profundidad de sus ideas. De él puede decirse que solo tuvo amigos y admiradores. [...]”⁶⁸²

Según Calvo, el cadáver de Casanova estuvo rodeado por sus discípulos durante el velatorio, dato que refrendan algunos testimonios gráficos como el retrato *post mortem* que Sebastián Cortés realizó durante el sepelio del maestro alcoyano o una fotografía tomada momentos antes del entierro del pintor. Cortés representó al maestro en su féretro, rodeado de

⁶⁸¹ “D. Lorenzo Casanova”, *El Liberal*, nº 5043, 25 de marzo de 1900, p. 2.

⁶⁸² “Lorenzo Casanova”, *El Liberal*, nº 5044, 27 de marzo de 1900, p. 1. Esta noticia fue copiada del *Heraldo de Alcoy*, donde había sido publicada dos días antes: “Lorenzo Casanova”, *Heraldo de Alcoy*, nº 790, 25 de marzo de 1900, p. 1.

cirios y acompañado de una corona fúnebre, eliminando cualquier referencia al entorno para que toda la atención recayese sobre el cuerpo del finado. Además, incluyó la inscripción “Recuerdo de mi queridísimo maestro D. Lorenzo Casanova. Falleció el 23 de Marzo a la una de la mañana. 1900”, que da muestras de la estima de la que gozó el artista de Alcoi (fig. 117).⁶⁸³

La fotografía de autoría desconocida sobre el entierro del pintor, muestra también cómo los discípulos del malogrado maestro acompañaron al cuerpo hasta el momento de su sepultura. Gracias a algunas investigaciones, se ha podido identificar a algunos artistas plásticos como Vicente Bañuls, Lorenzo Pericás, Ángel Custodio, Sebastián Cortés, José Juan Planelles o José Reus.⁶⁸⁴

Dejando al margen estos testimonios, sabemos que sólo cinco días después de la muerte del maestro se propondría rotular una calle con su nombre, dejando constancia de la admiración que se le profesó no sólo por parte de sus alumnos, sino también por el grueso de la sociedad.⁶⁸⁵ Del mismo modo se decidió organizar un acto en el ayuntamiento en el cual:

“[...] se reunirá el mayor número posible de cuadros del malogrado maestro (...), así como también el artístico busto del Sr. Casanova que está esculpiendo D. Vicente Bañuls. Se leerán poesías de D. Carmelo Calvo y de otros renombrados literatos y se pronunciarán discursos necrológicos, amenizando el acto un escogido sexteto que dirigirá D. Ernesto Villar y que interpretará inspiradas composiciones de música clásica.

Los alumnos del llorado maestro, Sres. Bañuls, Guillén y Pericás, se encargarán de la parte artística, dirigiendo el decorado del salón y disponiendo convenientemente la colocación de los cuadros.

El homenaje á Casanova promete ser un acto digno del gran artista á quien se dedica y del noble pueblo que se lo ofrece.”⁶⁸⁶

Al igual que había sucedido con Manuel Harmsen, Vicente Bañuls elaboró un retrato, actualmente en paradero desconocido, de Lorenzo Casanova. Este fue demostrativo de la admiración que profesaron al maestro sus aprendices y compañeros. De hecho, Bañuls no fue el único discípulo que produjo obra en memoria de su maestro, pues Mariano Orts también labró un bajorrelieve para su sepultura, hoy perdido tras el traslado de los restos de Casanova desde Alicante a Alcoi, en 1959, y el posterior desmantelamiento del cementerio de San Blas, donde estuvo enterrado el pintor:

“[...] Mariano, entre otros nos enseñó el trabajo aun no terminado, que le preocupa en la actualidad, preciosa obra de arte, que cuando sea conocida del público y por los inteligentes, ha de alcanzar entusiastas elogios.

La nueva obra es una lápida para el mausoleo del ilustre pintor Lorenzo Casanova.

⁶⁸³ CORTÉS, Sebastián. *Retrato post mortem de Lorenzo Casanova*. 1900. Plumilla sobre papel (22x23 cm.). Colección particular.

⁶⁸⁴ ESPÍ VALDÉS, Adrián (com.), 2002, p. 38.

⁶⁸⁵ *La Correspondencia Alicantina*, nº 2639, 28 de marzo de 1900, p. 2.

⁶⁸⁶ “Nota del día. Homenaje á Casanova”, *El Liberal*, nº 5047, 30 de marzo de 1900, p. 1.

Esta obra de Orts, demuestra lo que ha adelantado; hay en ella figuras trabajadas a conciencia, que hacen al conjunto hermoso, de augusta tristeza; conjunto que denuncia en el escultor al poeta, un poeta de gran sentimiento.

Sostiene la lápida un ángel, en el que no se sabe qué admirar más, si su belleza o hermosa concepción; en el centro de aquella aparece el busto del venerado maestro Casanova, de asombrosa semejanza, que elevan á esa otra región, donde se encuentran los espíritus de los grandes maestros que han sido, dos niños vigorosamente modelados.

Debajo del busto del maestro está la pintura representada por una matrona, cuyas formas, medio envueltas en tupido manto, son de una regularidad de líneas magestuosa.

La joven, tan hermosa como el arte que representa, llora con desconuelo la muerte de su hijo predilecto, la muerte de Lorenzo Casanova, que ahora empieza á vivir la vida de la inmortalidad. [...]”⁶⁸⁷

El caso de Lorenzo Pericás resulta llamativo por cómo, incluso antes de su muerte, la sociedad quedó conmocionada por la situación que atravesaban el pintor y sus familiares. De hecho, cabe recordar cómo Gabriel Miró se había dirigido a los periódicos de Alicante, a principios de 1912, solicitando la colecta benéfica de fondos para ayudar al enfermo artista y a su esposa durante los últimos momentos de vida de este.⁶⁸⁸ A juzgar por algunos testimonios de prensa, hubo bastantes personas que se adhirieron a la causa, gesto que Pericás agradeció en una carta abierta en el *Diario de Alicante*.⁶⁸⁹

El pintor falleció en agosto, quedando el suceso recogido por algunos diarios de la capital.⁶⁹⁰ No obstante, y a diferencia de los funerales de Harmsen y Casanova, no se conoce ninguna crónica del entierro de Pericás. Sin embargo, resulta llamativo cómo los discípulos del malogrado artista volvieron a organizar una colecta de fondos para la viuda, que fue anunciada en varios números del *Diario de Alicante*.⁶⁹¹ Por último, sabemos que el orfeón de la ciudad dedicó un concierto con el mismo propósito.⁶⁹²

⁶⁸⁷ ELE. “Boceto”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 5141, 9 de agosto de 1900, p. 1-2.

⁶⁸⁸ MIRÓ, Gabriel. “Por un artista pobre. Una carta de Miró”, *Diario de Alicante*, nº 1500, 5 de marzo de 1912, p. 1.

⁶⁸⁹ Sobre las adhesiones a la colecta de Gabriel Miró véase: “Noticias”, *Diario de Alicante*, nº 1501, 6 de marzo de 1912, p. 2; “Una carta de adhesión. En favor de Pericás”, *Diario de Alicante*, nº 1503, 8 de marzo de 1912, p. 1. Respecto a los agradecimientos de Pericás: “Una carta y unos comentarios. Para el artista pobre”, *Diario de Alicante*, nº 1505, 11 de marzo de 1912, p. 1.

⁶⁹⁰ “Lorenzo Pericás”, *Diario de Alicante*, nº 1640, 28 de agosto de 1912, p. 2.

⁶⁹¹ “Obra caritativa. Por el hogar de Lorenzo Pericás”, *Diario de Alicante*, nº 1641, 29 de agosto de 1912, p. 1; “Obra caritativa. Por el hogar de Lorenzo Pericás”, *Diario de Alicante*, nº 1642, 30 de agosto de 1912, p. 1; “Obra caritativa. Por el hogar de Lorenzo Pericás”, *Diario de Alicante*, nº 1643, 31 de agosto de 1912, p. 1; “Noticias”, *Diario de Alicante*, nº 1644, 2 de septiembre de 1912, p. 2; “Obra caritativa. Por el hogar de Lorenzo Pericás”, *Diario de Alicante*, nº 1645, 3 de septiembre de 1912, p. 1; “Obra caritativa. Por el hogar de Lorenzo Pericás”, *Diario de Alicante*, nº 1647, 5 de septiembre de 1912, p. 1; “Obra caritativa. Por el hogar de Lorenzo Pericás”, *Diario de Alicante*, nº 1649, 7 de septiembre de 1912, p. 2; “Obra caritativa. Por el hogar de Lorenzo Pericás”, *Diario de Alicante*, nº 1650, 9 de septiembre, p. 1; “Obra caritativa. Por el hogar de Lorenzo Pericás”, *Diario de Alicante*, nº 1661, 21 de septiembre de 1912, p. 1; “Noticias”, *Diario de Alicante*, nº 1685, 19 de octubre de 1912, p. 2.

⁶⁹² “Noticias”, *Diario de Alicante*, nº 1721, 30 de noviembre de 1912, p. 3.

En 1917 falleció el escultor Mariano Orts Masiá en Montevideo, ciudad a la que se había trasladado después de concluir su pensionado en Roma, previo paso por Buenos Aires.⁶⁹³ La muerte del tallista, cuya figura había sido prácticamente olvidada en Alicante después de que concluyese su estancia en Italia, fue anunciada con tristeza en la prensa alicantina. Este dato sorprende si se tiene en cuenta que su nombre no había sido referenciado por ningún periódico desde 1904 pero, tras su fallecimiento, muchos diarios volvieron a recordar la carrera del malogrado escultor durante los años que permaneció en Alicante y a lo largo de su etapa de formación en la ciudad eterna:

“Alicante acaba de perder uno de sus hijos que tantas páginas de gloria llenó en la feliz historia de su vida, Alicante ha perdido una de las mejores cabezas que poseía y que con tanta honra supo enaltecer su nombre, el de su terruño, el de su patria chica, allá en tierras americanas donde al lado del de su cuna dejará el suyo en garantía de las innumerables obras que produjera. El artista por excelencia, el escultor incomparable, el pintor más realista, ha abandonado para siempre a los suyos, el insigne *Mariano Orts* del que nunca podrán borrarse de nuestra imaginación sus fecundas producciones; así lo ordenan su franca, leal, noble y cariñosa amistad, así lo exigen. (...)”

(...) Cuando su vida empezaba a alborear por otros derroteros, cuando estaba ya en el último peldaño del trono que le esperaba entre los maestros europeos del arte escultórico, el fantasma feroz de la muerte interpone su fatídica sombra en su camino y le arrebató de la vida a la temprana edad de 33 años, dejando un vacío entre los que lo admirábamos que nunca podremos llenar. [...]”⁶⁹⁴

Ante la imposibilidad de celebrar el funeral en Alicante, en el pleno municipal del 30 de marzo de 1917 se propuso que se enviase un encargo de una corona de flores a Montevideo para que esta fuese depositada sobre la tumba del escultor. Asimismo, se decidió celebrar una exposición retrospectiva en los salones del consistorio:

“[...] El Sr. Ferré, propone, y se aprueba por unanimidad, que se pase una comunicación por nuestro Ayuntamiento al de Montevideo, para que aquel en representación de esta Corporación, deposite en la tumba donde reposan los restos del malogrado artista que fué gloria de Alicante, Mariano Orts, una corona de flores naturales. Y, además, se organice, en uno de los salones del palacio municipal, una exposición de todas las obras que existen aquí en poder de varios señores particulares. Se encargarán de la organización los escultores, Bañuls, Rojas, y el pintor Guillén. [...]”⁶⁹⁵

Al igual que otros artistas, Vicente Bañuls también recibió elogios en el momento de su muerte y fue recordado como uno de los más insignes creadores alicantinos de su tiempo. Para

⁶⁹³ Así lo recoge Francisco Montero Pérez en su obra *Acerca de algunos naturales de la provincia de Alicante que se distinguieron en América*: MONTERO PÉREZ, Francisco, 1919, p. 27-28.

⁶⁹⁴ “Necrología. Mariano Orts ha muerto”, *El Periódico para todos*, nº 1737, 26 de marzo de 1917, p. 2.

⁶⁹⁵ “Ayuntamiento”, *El Luchador*, nº 1229, 31 de marzo de 1917, p. 2. En noviembre, el Ayuntamiento de Montevideo remitiría, acompañada de fotografías, la comunicación sobre el homenaje a Orts: “Ayuntamiento”, *El Luchador*, nº 1400, 10 de noviembre de 1917, p. 1. También en: “Notas municipales”, *El Periódico para todos*, nº 1901, 12 de noviembre de 1917, p. 3.

aquellos que escribieron sus necrológicas, Bañuls dejaba a Alicante huérfana de uno de sus mayores talentos:

“Anoche ha fallecido en su casa Altosano el escultor alicantino Vicente Bañuls, que desde hace muchos meses venía soportando una enfermedad dolorosa. Ha terminado esta vida reposadamente, tranquilamente, calladamente, como fue su vida: Humildad y trabajo: bondad y hombría de bien, honradez acrisolada, concepto claro de una vida democrática y activa, dedicada al cultivo del arte.

Bañuls fué el escultor alicantino, el escultor de Alicante. (...) Realizó obras maravillosas que le dieron nombre y provecho. (...) Todo son obras suyas que le acreditan como escultor de traza serena, exacta, vigorosa, que puso siempre animación en sus obras, alma en sus composiciones. Ha muerto a los 68 años. Estuvo pensionado en Roma desde el año 1897 a 1900, produciendo allí obras que le acreditaron entre la juventud artística de aquella época.

(...) Pero sobre ser un hombre trabajador, un artista vibrante y seguro, era un hombre bueno, un luchador incansable, un enamorado de esta tierra en la que vió la luz y para la que soñó siempre mejoramientos y progresos. Por Alicante, por alicantinismo. Bañuls hacía cuanto estaba en su mano, que era mucho, y daba cuanto su alma de artista podía dar. (...)

(...) Alicante ha perdido con Bañuls un gran artista y un gran alicantino. Alicante entero se asocia hoy al duelo de la familia que llora al padre muerto. [...]”⁶⁹⁶

La importancia de la figura de Bañuls fue tal que, tras su muerte, se solicitó en pleno municipal que una calle de la ciudad estuviese rotulada con su nombre, al igual que ya había sucedido con Lorenzo Casanova más de treinta años atrás.⁶⁹⁷

Al margen de estos tres pintores y dos escultores únicamente se ha localizado una noticia relativa a la muerte de otro artista: el arquitecto Enrique Sánchez Sedeño, aunque su caso no recibió tanta atención como los anteriormente estudiados.⁶⁹⁸ Quizás este dato nos permita suponer que, aunque los arquitectos desempeñaron un papel fundamental para la modernización de las formas artísticas en Alicante a finales del siglo XIX y durante el primer tercio del siglo XX, los pintores y escultores gozaron de mayor trascendencia no sólo por el mayor número de crónicas sobre su obra expuesta, sino también por el impacto que causaron sus óbitos.

Las necrológicas recogidas en nuestra investigación ponen de manifiesto la estima social de la que gozaron los artistas plásticos en Alicante. A través de ellas, al igual que a través de las obras que estos legaron, se perpetuó su memoria evitando que su nombre cayese en el olvido. Al menos así lo manifestó José Ferrándiz Torremocha a propósito de Vicente Bañuls:

“[...] El artista no muere, cesará la vibración de su carne, quedaran cerrados sus ojos a la luz, pero el aliento que él transmitiera a la piedra, a un lienzo, a las cuartillas, queda ya para siempre palpitante. (...)

⁶⁹⁶ “Un gran artista y un gran alicantino. Ha muerto el escultor alicantino Vicente Bañuls”, *El Luchador*, nº 7055, 1 de febrero de 1934, p. 1.

⁶⁹⁷ “El fallecimiento del artista alicantino Vicente Bañuls”, *El Luchador*, nº 7057, 3 de febrero de 1934, p. 1.

⁶⁹⁸ “Necrología”, *Diario de Alicante*, nº3192, 31 de diciembre de 1917, p. 2.

(...) Un artista, ocupe el plano que ocupe, es siempre respetable, porque al menos, está el interés de sobrevivirse, de legar a sus hermanos de humanidad un reflejo de sus ansias de belleza, de nuevas vidas. [...]⁶⁹⁹

4.6. Artistas olvidadas. Creadoras alicantinas entre 1894 y 1936 ⁷⁰⁰

Ahora que conocemos la realidad en la que se desarrolló la carrera de los pintores, escultores, dibujantes, arquitectos y artesanos alicantinos de finales del siglo XX y el primer tercio de la centuria siguiente, conviene remarcar la aparente ausencia de las artistas en los ambientes culturales de la ciudad en esta época. En el caso concreto de las Bellas Artes, el papel de las mujeres parece quedar reducido a objetos de representación, tal y como se desarrollará al abordar el estudio de las distintas corrientes estéticas que tuvieron vigencia en la población en la cronología delimitada por este estudio. Encontraron dificultades para formarse u obtener pensiones, no firmaron los proyectos artísticos más importantes de la ciudad, no colaboraron ni entre ellas ni con los artistas varones en grandes encargos, no se describió, en ninguna fuente escrita, el aspecto de sus talleres si es que alguna vez los regentaron y, por supuesto, sus nombres se borraron de la historia incluso antes de sus fallecimientos.

De hecho, conviene remarcar que, en los años que encuadran la cronología de este estudio, la situación de las artistas en Alicante no tuvo que ser del todo halagüeña, a juzgar por las críticas que desde algunos sectores de la sociedad se lanzaban hacia aquellas que querían iniciar una carrera como pintoras o escultoras, e incluso hacia las que, simplemente, practicaban estas disciplinas como un entretenimiento al margen de sus labores del hogar. Sin ir más lejos, en 1910 se publicó una sátira a la mujer pintora en el diario *El Pueblo de Alicante*, titulada “Entre col y col...” que puede ser ilustrativa de la opinión generalizada que merecían las mujeres artistas en la ciudad y donde podía leerse lo siguiente:

“¡Oh, las artistas!
X. se ha casado con una pintora.
- Pero muchacha, -grita impaciente a la cocinera-, ¿no se come hoy en esta casa? Van a dar las tres.
- Dispense usted señorito; la señora se ha llevado toda la compra para pintar un bodegón.”⁷⁰¹

A juzgar por este tipo de testimonios, el entorno social en el que se desarrolló la carrera de las artistas alicantinas de finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX no debió distar demasiado del panorama español de la época. Por lo general, las artistas mujeres no gozaron del mismo reconocimiento que los varones, encontraron mayores trabas para obtener una

⁶⁹⁹ FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Trazos. Pasa la muerte”, *El Luchador*, nº 7055, 1 de febrero de 1934, p. 1.

⁷⁰⁰ Este apéndice resulta de la revisión y adaptación de: SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, 2016a.

⁷⁰¹ *El Pueblo*, nº 157, 13 de octubre de 1910, p. 3.

formación reglada y, cuando lograron acceder a estos estudios, les resultó prácticamente imposible hacer de las Bellas Artes su oficio, debiendo compaginarlas como aficiones más allá de sus obligaciones en el hogar.

Pese a todo, se ha demostrado que muchas de ellas llegaron a participar en exposiciones de Bellas Artes a nivel local, regional e incluso nacional, aunque el impacto social que alcanzaron fue distinto al cosechado por los hombres, teniendo que lidiar con numerosas restricciones y fuertes prejuicios. Estos datos explican cómo, en su época, sus avances tuvieron menor trascendencia que los alcanzados por los artistas varones y cómo, por lo tanto, hoy en día aún se desconozca enormemente el papel desempeñado por las mujeres en la historia del arte.⁷⁰²

La presencia de estas artistas en certámenes de Bellas Artes se debió, principalmente, a las mejoras experimentadas en la España de principios del siglo XX en materia socioeducativa para las mujeres. Sin embargo, su concurrencia a las exposiciones quedó condicionada, generalmente, por la presentación de obras de temática socialmente considerada para el género femenino y alejada de los grandes asuntos históricos y sociales reservados para los hombres.⁷⁰³

Aunque se haya probado la asistencia de estas artistas a certámenes de pintura nacionales, el estudio de las creadoras en zonas alejadas de los grandes centros artísticos se antoja complicado. En esta línea, algunas investigaciones sostienen que hubo un mayor número de artistas mujeres en las principales ciudades debido a la presencia en ellas de academias, centros de venta y de exposición de mayor importancia que los que pudiesen existir en cualquier otra ciudad más pequeña del territorio español.⁷⁰⁴

Sin embargo, la situación tan poco halagüeña que vivieron las artistas en España no debe ser motivo para pensar que en las capitales de provincia no existieran mujeres interesadas en formarse como pintoras, escultoras, ilustradoras o dibujantes. En esta línea, resulta conveniente cuestionarse si, en una ciudad con un ambiente cultural tan efervescente como Alicante, existieron creadoras en los círculos artísticos locales. No obstante, también debemos considerar

⁷⁰² DE DIEGO, Estrella, 2009, p. 330-370; NOCHLIN, Linda, 1989, p.145-177. Para una aproximación a la figura de la mujer pintora en la España de los siglos XIX y XX recomendamos también la lectura de IBIZA I OSCA, Vicent, 2006a; IBIZA I OSCA, Vicent, 2006b; MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, 2006.

⁷⁰³ MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, 2006, p. 97-98.

⁷⁰⁴ “Pel que respecta a la seua distribució geogràfica, cal indicar en primer lloc el predomini del caràcter urbà de les artistes que mencionem, no és d’estranyar ja que serà a les principals ciutats on s’ubicaran els centres de formació (acadèmies), d’exposicions (museus i galeries privades) i venda (sales d’exposicions) de les obres d’art; però seran uns pocs d’aquests centres els qui coparan el major nombre d’artistes”. IBIZA I OSCA, Vicent, 2006a, p. 20.

que quizás encontrasen impedimentos mayores que las que trabajaron en urbes de mayor tamaño pues, aparte de enfrentarse contra los prejuicios sociales –acentuados, si cabe, por reminiscencias de carácter provinciano-, la lejanía de los centros artísticos nacionales impidió que pudiesen encontrar un mayor número de oportunidades en el mercado artístico.

Si consideramos las evidencias expuestas en nuestro estudio, se podría suponer que sólo los artistas varones desarrollaron una intensa actividad artística en el ámbito alicantino, que únicamente ellos accedieron a la formación que se ofrecía en la academia de Casanova u otros centros y que, por supuesto, asumieron todos los encargos de prestigio y ganaron los concursos más importantes en la ciudad. Sin embargo, el estudio de las fuentes hemerográficas de la época arroja datos que permiten cuestionar esta aparente ausencia de la mujer en los ámbitos culturales de la ciudad.

De hecho, en el estudio de Lorenzo Casanova, donde se gestaron las primeras relaciones de amistad entre los artistas plásticos alicantinos, que luego derivarían en proyectos conjuntos y apoyo en concursos públicos, también se formaron mujeres a juzgar por los testimonios de Carmelo Calvo en *Bocetos y episodios*:

“[...] Tener en su estudio, manejando el lápiz ó el pincel, un grupo de niñas en el que no se sabe qué admirar más si la hermosura de de su rostro ó la belleza de su alma, dibujando el perfil de un ángel ó tomando de la paleta el aterciopelado color con el que se cubre el cuerpo de una virgen, ese es un goce que solo es permitido disfrutar á los maestros del arte. [...]”⁷⁰⁵

Casanova atrajo a su estudio a jóvenes aprendices, tanto mujeres como hombres y trató constantemente de proporcionarles plataformas desde las que pudiesen dar a conocer las capacidades artísticas que desarrollaron en su estudio. De entre todos ellos, Laura García de Giner fue la única discípula que se le conoce, pese a las palabras de Calvo, quien indicó que varias niñas acudían a formarse con el maestro alcoyano.

Sabemos que García adoptó por segundo apellido el de su marido, el pedagogo andaluz Hermenegildo Giner de los Ríos –hermano de Francisco Giner de los Ríos-, si bien su nombre de nacimiento fue Laura García Hoppe. La llegada de la pintora a Alicante se produjo al mismo tiempo que la de su esposo, que ocupó la cátedra de Enseñanza Secundaria en la ciudad hacia 1890.⁷⁰⁶ Es posible que el interés de Giner de los Ríos por la Historia del Arte –que incluso

⁷⁰⁵ CALVO, Carmelo, 1894, p. 8.

⁷⁰⁶ No sabemos con total seguridad en qué año llegó la pintora a Alicante. Sin embargo, seguramente lo hiciese con su marido Hermenegildo Giner de los Ríos y, gracias a la prensa de la época, sabemos que este tomó posesión de la cátedra de Retórica y Poética del Instituto Provincial de Alicante el día 25 de noviembre de 1890, fecha en la que posiblemente el matrimonio se instaló en la urbe (“Noticias locales y regionales”, *El Alicantino. Diario*

llegó a escribir manuales de esta disciplina- fortaleciese el interés de García por la pintura.⁷⁰⁷ Pero, además, es reseñable cómo en la Institución Libre de Enseñanza, tan cercana al matrimonio, se favoreció la formación de las mujeres con el fin de proporcionarles herramientas para progresar socialmente, incluyendo la instrucción artística.⁷⁰⁸

Sea como fuere, a su llegada a Alicante García frecuentó el taller de Lorenzo Casanova, tal y como se desprende de una elegía publicada por la propia pintora en la prensa alicantina en 1908, varios años después del fallecimiento del artista alcoyano.⁷⁰⁹ En este escrito se detalla cómo Casanova acogió a ella y otros tantos jóvenes en su estudio:

“[...] Casi nunca cojía (*sic.*) la paleta para corregir (*sic.*) un defecto ni para enseñarnos *una manera*, pero con su palabra ardiente, insinuante y clara todos nos sentíamos contagiados de su entusiasmo, nos juzgábamos capaces de algo grande, nos entregábamos con frenesí al trabajo, sin fatiga, sin desmayos como el que cumple con un deber, solo porque él nos decía que el arte era hermoso porque es difícil porque cuesta muchas luchas, y amarguras y desalientos [...]”⁷¹⁰

A juzgar por las palabras de la pintora en este mismo escrito, la vida en Alicante no era sencilla para las artistas mujeres a finales del siglo XIX y principios del XX, aunque el estudio de Casanova era un lugar en el que poder crear al margen de los prejuicios sociales que las constreñían. Así, en palabras de García “[...] en una palabra, en medio de la prosa y la aridez de mi nueva vida de provincia mi único refugio era el arte [...]”⁷¹¹

Pese a todo, sabemos que Laura García tomó parte en la vida cultural de la ciudad. De hecho, concurrió a la Exposición Provincial de 1894, donde presentó “[...] un dibujo al pastel *Dama del tiempo de Luis XV* y un capricho titulado *Mandolinata* [...]”, por las que obtuvo una

Católico, nº 859, 29 de noviembre de 1890, p. 2). Sobre Laura García y Hermenegildo Giner de los Ríos y sobre su matrimonio y descendencia, véase JIMÉNEZ-LANDI, Antonio, 1996, p. 392.

⁷⁰⁷ GINER DE LOS RÍOS, Hermenegildo, 1894. M^a Rosario Caballero escribió un artículo en el que señalaba que Hermenegildo Giner mostró el desarrollo alcanzado por la Historia del Arte en España a finales del siglo XIX. El erudito andaluz renovó la visión romántica e idealizada del arte mediante un nuevo punto de vista más cercano a las corrientes positivistas. CABALLERO, M^a Rosario, 2000-2001.

⁷⁰⁸ MARÍN ECED, Teresa, 1991, p. 132-133.

⁷⁰⁹ ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 245-247.

⁷¹⁰ GARCÍA DE GINER, Laura. “Visita a casa del maestro”, *Diario de Alicante*, nº 337, 12 de marzo de 1908, p. 1.

⁷¹¹ GARCÍA DE GINER, Laura. “Visita a casa del maestro”, *Diario de Alicante*, nº 337, 12 de marzo de 1908, p. 1. Respecto a las dificultades que encontraban las mujeres para obtener formación artística recomendamos la lectura de: DE DIEGO, Estrella, 2009, p. 265-268. La autora señala cómo, debido a la existencia de clases de desnudo, las mujeres se veían privadas de poder asistir a centros de formación de Bellas Artes.

Mención Honorífica.⁷¹² Lamentablemente, ninguno de estos trabajos se conserva actualmente, o se encuentran en paradero desconocido.

Las noticias sobre Laura García en Alicante son reducidas, lo que dificulta enormemente investigar acerca de su producción en la ciudad. De hecho, la última noticia obtenida sobre ella en la prensa local data de 1896, cuando envió un óleo titulado *La vuelta del campo* a la Exposición de Bellas Artes e Industrias de Barcelona de 1896, en la que también participaron otros artistas locales como Heliodoro Guillén, José López Tomás o Adelardo Parrilla.⁷¹³ Al margen de estos nombres, es importante remarcar que a este certamen también envió obra otra pintora alicantina llamada Marta Mallié, que había concurrido a la Exposición Provincial en 1894, pero de la cual ha sido imposible recabar más datos.⁷¹⁴

Aunque en la prensa de la ciudad se diese noticia del envío de Laura García a la exposición de Barcelona, resulta curioso que en otras ocasiones obviase la concurrencia de la pintora a otros certámenes mientras estuvo residiendo en Alicante. De hecho, sabemos que participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895 y que obtuvo una Mención Honorífica gracias a diarios de otras poblaciones como Madrid o Barcelona.⁷¹⁵

La presencia de Laura García en la prensa alicantina de finales del siglo XIX únicamente repuntó tras su vuelta ocasional a la ciudad, cuando publicó sus recuerdos sobre Lorenzo Casanova en 1908. La pintora se había marchado a Barcelona hacia 1898, tras obtener su esposo la cátedra de Enseñanza Secundaria en la ciudad.⁷¹⁶ Curiosamente, después de se publicase el escrito de la artista sobre su maestro, en Alicante volvió a aparecer su nombre en los diarios con asiduidad, aunque esta vez no como pintora, sino como escritora.⁷¹⁷ Laura García estaba

⁷¹² CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio, 1908, p. 22. Esta referencia también aparece recogida en: SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894.

⁷¹³ *El Ateneo*, nº 8, 20 de abril de 1896, p. 79.

⁷¹⁴ Sorprende comprobar que, a diferencia de lo expuesto en el artículo de prensa publicado en Alicante, los nombres de García y Maillé no aparecen reflejados en el catálogo de la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona de 1896. Quizás esto se debiese a que, pese a enviar sus obras, estas no fuesen aceptadas y, por lo tanto, finalmente no se expusiesen. Sobre la exposición barcelonesa véase AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL DE BARCELONA, 1896.

⁷¹⁵ *El Imparcial*, nº 1090, 12 de junio de 1895, p. 1. Véase también: *La Dinastía*, nº 5480, 18 de junio de 1895, p. 1.

⁷¹⁶ Igual que sucede con la fecha de llegada de Laura García de Giner a Alicante, el momento de su partida es difícil de averiguar. Sin embargo, existen noticias que nos permiten conocer que el traslado de la familia de Hermenegildo Giner de los Ríos y Laura García a Barcelona se efectuó a principios de 1898 cuando este obtuvo la cátedra de Psicología en un instituto de dicha ciudad, quedando vacante la plaza que ocupó en Alicante: "Propuesta", *El Graduador: periódico político y de intereses materiales*, nº 19456, 15 de enero de 1898, p. 2.

⁷¹⁷ FERNÁNDEZ, J.M. "Notas bibliográficas. «El hogar y el trato social» de Laura García de Giner". *Diario de Alicante*, 2 de abril de 1908, nº 44, p. 1.

alcanzando un gran renombre con sus publicaciones que en muchas ocasiones se regalaron con la compra de algún diario en distintas partes de España y fueron objeto de reseñas y alabanzas.⁷¹⁸

En esta línea, conviene considerar que, pese a que Laura García consiguiese exponer en algunos certámenes de Bellas Artes y estuviese ligada a los círculos de la Institución Libre de Enseñanza, su situación no distó de la realidad de otras muchas mujeres trabajadoras de finales del siglo XX y principios del siglo XX. Aunque continuó pintando tras su marcha a la ciudad condal, García obtuvo una mayor consideración social a través de la escritura, un oficio sobre el que, a diferencia de la pintura, no existían tantos prejuicios contra las mujeres que lo practicaban gracias a la pujanza de las formas liberales en el siglo XIX y al prestigio literario del romanticismo.⁷¹⁹

Al margen de esta pintora, sabemos de la existencia de Marta Mallié, que también había participado en la Exposición Provincial de Bellas Artes de 1894 y había enviado obra a la Exposición de Bellas Artes e Industrias de Barcelona de 1896. Tanto García como Maillé fueron las únicas mujeres residentes en Alicante que participaron en el certamen celebrado en la capital de la provincia, pero el catálogo de la muestra ofrece los nombres de hasta siete pintoras.⁷²⁰ En

⁷¹⁸ Hemos localizado numerosos periódicos españoles que con su compra regalaban alguna de las novelas escritas por Laura García de Giner como es el caso de *La Esquella de la Torratxa* (Barcelona), *Las Provincias* (Valencia), *La Correspondencia de España* (Madrid), *El Castellano* (Salamanca), *La Ilustración Artística* (Barcelona), *La Lectura. Revista de Ciencias y de Artes* (Madrid), *El Álbum Iberoamericano* (Madrid), *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), *El Imparcial* (Madrid) o *Luz* (Madrid). Respecto a las alabanzas que recibió García, sabemos que *La Revista Blanca* se publicó un artículo en 1903 titulado “El feminismo en España” donde se ponía de manifiesto la necesidad de apoyar la “elevación moral é (sic.) intelectual de la mujer” que era “una cuestión de derecho de ética y de justicia” y se repasaban algunos de los logros más importantes alcanzados por mujeres en los distintos ámbitos culturales. De entre estos se destacaba la literatura, señalando que “las mujeres españolas que escriben con discreción y sabiduría son muchas” e incluyendo a Laura García de Giner como una de las muchas escritoras destacables. Sobre este tema véase: MONTAGUT, Alfredo. “El feminismo en España”. *La Revista Blanca. Publicación quincenal de Sociología, Ciencia y Arte*, 15 de julio de 1903, nº 168, p. 783-784. Si se desea consultar alguna reseña de las novelas de Laura García de Giner recomendamos la lectura de: FERNÁNDEZ, J.M. “Notas bibliográficas. «El hogar y el trato social» de Laura García de Giner”. *Diario de Alicante*, 2 de abril de 1908, nº 44, p. 1.

⁷¹⁹ FOLGUERA, Pilar, 1997, p. 433-434. Después de abandonar Alicante, sabemos que Laura García de Giner participó en las dos exposiciones femeninas que se celebraron en la Sala Parés de Barcelona en los años 1898 y 1899, coincidiendo con la llegada de la pintora a la ciudad. En estas ocasiones las obras presentadas fueron *Paisaje y El Timbaler*, en 1898, y *Gladiador Muerto* en 1899. Igualmente, concurrió a la Exposición Nacional de Bellas Artes con la obra *Retrato de M.M.R.* Sobre estos temas véase: LA LUETA, Laura; MERCADER, Laura, 2015. TORRES LÓPEZ, Matilde, 2007, p. 500. Por último, también sabemos que colaboró con la revista catalana *L'Esquella de la Torratxa*, al menos con dos obras tituladas *El millor adorno* y *Fidelitat* disponibles en: *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a 1903*, Barcelona, 1903, p. 112 y *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a 1906*, Barcelona, 1906, p. 80. Recomendamos igualmente la lectura de SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, 2016a.

⁷²⁰ De Alicante expusieron obra Laura García de Giner -natural de Málaga- y Marta Mallié -natural de Cete, Francia-, de Madrid acudieron Emilia Alejandro y Robles e Isabel Baquero y Rosado, desde Cádiz asistió Elena

esta línea es importante señalar que tanto Laura García como Emilia Alejandro -de Madrid- obtuvieron la Mención Honorífica, mientras que la valenciana Fernanda Francés fue condecorada con la Medalla de Plata.⁷²¹

Por otro lado, el hecho de que sólo dos de las siete participantes en la exposición residiesen en Alicante contrasta con la visión de Carmelo Calvo sobre el estudio de Casanova, pues, en *Bocetos y episodios*, el literato afirmó que el maestro alcoyano enseñaba a varias niñas en su taller. No obstante, los testimonios del escritor fueron publicados en 1894, el mismo año en el que se celebró el certamen de Bellas Artes, por lo que es posible que esas niñas a las que se refería no tuviesen la edad ni la destreza suficiente para concurrir junto a otras y otros artistas con mayor formación.

En 1903 se volvió a celebrar una exposición en Alicante, aunque no sólo de Bellas Artes, sino también de Industria y Agricultura. En ella, el número de artistas mujeres de Alicante que presentaron obra fue mayor que en el certamen de 1894, por lo que cabe suponer que quizás alguna de las formadas por Lorenzo Casanova en su academia ya hubiese alcanzado la madurez suficiente para participar en un evento de esta magnitud. Así, conocemos los nombres de Virginia Farach, Josefina Gutiérrez y Josefa Tato, que consiguieron Tercera Medalla; y Delfina Pérez, Catalina García, María Luisa Elizaicín y Elisa Elizaicín, quienes obtuvieron menciones honoríficas. Por otro lado, desde Elda acudió Salud Martínez, recibiendo también una mención honorífica.⁷²²

Desafortunadamente, se desconoce el paradero del catálogo oficial de la muestra, si bien en la revista *Museo Exposición* se ofreció una reseña que constituye la fuente más completa sobre este acontecimiento.⁷²³ En ella se mencionó alguno de los cuadros más notables, incluyendo entre ellos las obras de las pintoras Josefina Gutiérrez, Catalina García Trejo, Virginia Farach, Ramona Vives y Soledad Valentín, que llaman la atención por ser las cuatro únicas mujeres referenciadas en el artículo pese a que el número total de participantes femeninas fue mayor. Todas ellas presentaron cuadros de flores, un tema reservado a las mujeres por considerarse este adecuado a su condición social que distaba mucho de los géneros cultivados por los artistas varones.

Álvarez de Cortázar -natural de Manila-, Fernanda Francés de Valencia, María Lomellino desde Palma de Mallorca. SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894.

⁷²¹ “Noticias locales y regionales”, *El alicantino: diario católico*, nº 1916, 8 de julio de 1894, p. 3.

⁷²² “Exposición Provincial”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 6876, 28 de agosto de 1903, p. 3.

⁷²³ “Visitas a la Exposición Provincial”, *Museo-Exposición*, nº 82, 16 de agosto de 1903, p. 229-240.

Aunque el número de participantes femeninas en la exposición de 1903 no fue nada desdeñable, todas ellas cayeron en el olvido con el devenir del tiempo. Al contrario de lo que les sucedió a ellas, algunos de los hombres que participaron fueron aclamados en su época y han recibido reconocimiento póstumo. Tales son los casos de Lorenzo Aguirre o Emilio Varela, mientras que las pintoras antes citadas en ningún caso hicieron de las Bellas Artes su profesión. Así, sabemos que Virginia Farach, quizás hija del pintor Rafael Farach y Pomata, fue arpista;⁷²⁴ Josefina Guitérrez desempeñó las labores de enfermera; de Josefa Tato sabemos que fue la esposa y discípula de Heliodoro Guillén; Delfina Pérez, también aprendiz con Guillén, era la mujer del Teniente Coronel Fernando Chápuli; y María Luisa y Elisa Elizaicín eran las hijas del General Miguel de Elizaicín, promotor del certamen. Al margen de estas, resulta interesante valorar la figura de Catalina García Trejo, quien fue profesora de dibujo, corte y confección y Geografía e Historia, ocupó la plaza de Teniente de Alcalde en los años veinte y destacó como escritora y teórica de la pedagogía.

Desconocemos si uno de los posibles motivos por los que ninguna de ellas disfrutó de un reconocimiento similar al de los artistas varones fueron los posibles prejuicios que, desde finales del siglo XIX, ponían trabas a las mujeres para desarrollar una fructífera carrera como pintoras o escultoras en su ciudad natal. Ni siquiera la obra de ninguna de las artistas expuestas hasta el momento recibió atención por parte de la crítica local, aunque, en 1913, algunos rotativos de la localidad ofrecieron las primeras reseñas documentadas en Alicante acerca de obras realizadas por una mujer: Elena Santonja.

El artículo dedicado a la pintora describía uno de sus cuadros colgados en un negocio local, siendo esta una práctica bastante habitual en la ciudad, pues al mismo tiempo que los artistas encontraban un lugar en el que dar a conocer sus creaciones, los gerentes de los establecimientos aprovechaban el reclamo que suponía exponer una obra de arte para así atraer más clientes. Es posible que Santonja no fuese la primera mujer de Alicante en ceder una de sus creaciones a un negocio, pero lo verdaderamente importante es que, por primera vez, una obra llevada a cabo por una artista femenina recibió una crítica artística individualizada del mismo modo que ocurría con los pintores y escultores varones. No conocemos el aspecto de la obra, pero gracias a la crítica publicada en el diario sabemos que representaba una mujer escribiendo una carta con semblante dubitativo. De hecho, acerca de esta se dijo:

⁷²⁴ Sobre Rafael Farach y Pomata véase: ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 118-124.

“Hemos visto un cuadro al óleo que la señorita Elena Santonja ha expuesto, a petición de sus amigos, en el escaparate de «La Nueva Aduaneta», plaza de la Constitución.

En diferentes ocasiones hemos oído hablar de las condiciones excepcionales (*sic.*) que la señorita Santonja posee para la pintura; pero hasta hoy no habíamos podido comprobar tales afirmaciones.

El cuadro expuesto, por su asunto sencillo e interesante; por su dibujo y colorido, y por el conjunto elegante y vigoroso, no parece obra de una aficionada sino de un consumado maestro. La actitud de la elegante señorita que en el cuadro figura, sentada, en el momento de empezar una carta, titubeando en lo que va a estampar al papel, no puede expresar con más realidad el pensamiento de la autora. El cuadro en cuestión, por lo que con tanta verdad indica, debería titularse «¿Qué le diré?».

Damos nuestra enhorabuena a la señorita Santonja y, si nuestro consejo vale algo, animamos a esta joven artista para que cultive sin descanso tan hermoso Arte, con la seguridad de que llegará a conquistar un lugar entre los maestros.”⁷²⁵

No sabemos si Elena Santonja llegó a ser considerada al mismo nivel que aquellos artistas a los que el artículo anterior se refería como maestros, pero sí que expuso, cinco años más tarde, al mismo nivel que otros artistas varones como Lorenzo Aguirre, Daniel Bañuls o Adelardo Parrilla. Así, en enero de 1918, la pintora decoró, junto a estos y otros artistas, las paredes del Círculo de Bellas Artes durante la exposición celebrada con motivo de la inauguración del centro.⁷²⁶ El nombre de las obras que presentó a esta muestra nos es del todo desconocido, pero podemos suponer que, poco a poco, la pintora fue alcanzando cierta notoriedad en el ambiente cultural de la urbe. Efectivamente, ese mismo año volvería a exponer nueve obras –cinco bodegones, *Domingo de Ramos* y “tres cuadritos más”- en una nueva exposición colectiva en el Círculo de Bellas Artes.⁷²⁷ Nuevamente, la crítica centró su atención en la obra de Santonja, dedicándole un artículo íntegro y destacando especialmente *Domingo de Ramos*:

“Entre los números expositores figura el nombre de una señorita y á ella por galantería y por sus propios méritos damos la preferencia en esta serie de artículos que pensamos publicar.

La joven y bellísima Elenita Santonja, hija del cultísimo catedrático de nuestra Escuela de Comercio, don Rigoberto, expone nueve trabajos al óleo que son otras tantas preciosidades.

Llama poderosamente la atención el soberbio colorido de sus cuadros, la perfección de líneas, el depurado gusto artístico en la composición y el candor angelical de su técnica.

Su mejor obra presentada es un cuadro de regulares dimensiones con tres figuras de labriegos con sus trajes de días de fiesta.

El asunto es un poema encantador de sencillez y ternura. Un matrimonio viejo vá camino del pueblo con su nieta con una palma en la mano sin duda para ofrendarle á la virgen el testimonio de su fé cristiana.

Las tres figuras están magistralmente dibujadas con profusión de detalles que pasma.

La *abuela* es la mejor figura. Las mantillas, los mantones de Manila y las ropas están tratadas como por procedimiento fotográfico.

Es una obra para acreditar a un artista.

La perspectiva está bien observada.

⁷²⁵ “Obra de arte”, *Diario de Alicante*, nº 1988, 7 de noviembre de 1913, p. 1.

⁷²⁶ “Círculo de Bellas Artes”, *El Periódico para todos*, nº 1953, 29 de enero de 1918, p.1.

⁷²⁷ “Primer Salón-Exposición. En el Círculo de Bellas Artes”, *La Provincia. Diario político de la mañana*, nº 53, 8 de agosto de 1918, p. 1.

(...) Toda la obra de la bellísima expositora es excelente revelando en su autora cualidades y aptitudes de verdadero artista.

Hablemos un poco de su técnica.

Si me preguntas, caro lector, quién es Elenita Santonja, te diré que es un ángel bajado del cielo, que pinta ingénuamente y candorosamente sin saber nada de las *picardías* de la tierra.

Esa picardía existe en el arte pictórico más que en ninguno.

Las tendencias modernas huyen del detalle esfumándolos ó abocetándolos solamente, para que resalte con toda la grandiosidad posible la figura ó figuras principales de la obra y aún entre estas se suele reconcentrar toda la atención en las caras y así la prodigalidad en los detalles no distraen ni entretienen la vista de quien contempla las pinturas.

De todas esas cosas parece no estar enterada ó no hacer caso la señorita Santonja, pues concede, en mi concepto, demasiada importancia á los detalles y á todo lo que debe ser secundario en una obra pictórica.

Las ropas, la palma y el abanico del cuadro grande están magistrales pero... no hacía falta que estuvieran completamente terminados, como lo están, porque distraen mucho y por eso digo que pinta ingénuamente, sin *picardía* artística.

En mi juicio, este exceso de verismo más bien perjudica que favorece al conjunto de la obra.

Si la señorita Santonja se decidiera á prescindir en parte de esas minuciosidades seguramente su obra sería irreprochable.

De todos modos asombra su labor al saber que no ha tenido maestro alguno que la haya orientado en estas cuestiones.

Acompañada de su padre visita anualmente los museos españoles y en ellos estudia y observa y se impresiona ante la contemplación de las bellas obras.

De este éxtasis contemplativo surgen después sus obras de un colorido admirable y una justeza perfecta de líneas.

Plácemes merece este ángel que pinta con su inocencia encantadora sin mirar á las aguas de la charca cenagosa donde se revuelven tantos renacuajos con pinceles y paleta.

Reciba la gentil pintora mi efusiva felicitación y mi cordial enhorabuena.

Me consta que en Alicante hay muchas señoritas y señoras que pintan muy bien. ¿Por qué no imitan á Elenita Santonja enviando sus obras á las exposiciones que organice el «Círculo de Bellas Artes»?

Ello nos honraría a todos.”⁷²⁸

A raíz de la pregunta que se hacía el autor de la crítica a la obra de Santonja, cuestionando por qué otras artistas alicantinas no enviaban sus obras a instituciones como el Círculo de Bellas Artes, conviene sopesar la posibilidad de que en la ciudad subsistiesen prejuicios sobre las pintoras. En este sentido, muchas de estas mujeres podrían haber sufrido una presión social que, en cierto modo, les habría impedido reunir el valor suficiente para exponer. Por otro lado, es verosímil que ni tan siquiera encontrasen los apoyos necesarios por parte de las instituciones para lanzar sus carreras al mismo nivel que la de los artistas varones.

De hecho, existen recortes de prensa que ilustran el recelo con el que parte de la sociedad recibió el rápido afianzamiento de Elena Santonja como una de las artistas más prometedoras de Alicante a principios del siglo XX. Normalmente no se trató de críticas directas, pero, en ocasiones, la posible relación entre dos artículos aparentemente distintos dentro de una misma

⁷²⁸ DORADO MARTÍN, José. “Exposición del «Círculo de Bellas Artes». Elena Santonja”, *El Luchador*, nº 1600, 10 de agosto de 1918, p. 1-2.

plana del diario puede aportar una lectura bastante reveladora acerca de la realidad vivida por las artistas en la ciudad.

Pocos días después de que *Domingo de Ramos* fuese elogiada en *La Provincia*, el mismo diario volvió a alabar el colorido y el dibujo de Santonja.⁷²⁹ No obstante, y de forma adyacente a los cumplidos que se dedicaron a la pintora, se publicó un artículo titulado “Elogio de la mujer sencilla”. Si el título ya fue de por sí revelador, el texto era ilustrativo de la misoginia que aún caracterizaba a la sociedad alicantina, pues valoraba a las mujeres pacientes, sin inquietudes, virginales y sencillas. Para el autor del escrito, todas aquellas mujeres cultivadas podrían causar atracción en los hombres, pero sólo de forma pasajera, por lo que aconsejaba a estas llevar vidas nada complejas y alejadas de distracciones entre las que, quizás, cabría situar a las Bellas Artes.⁷³⁰

Es complicado afirmar que entre ambos artículos existió una relación directa, pero los dos escritos ilustran que, mientras algunas artistas intentaban abrirse paso en el mundo de la pintura, ciertos sectores de la sociedad censuraron a aquellas mujeres que se formaron y dieron muestras de una intelectualidad tradicionalmente asociada a los hombres. Desde luego, el camino que tuvo que recorrer Santonja desde la aparición de su cuadro en la Nueva Aduaneta hasta la exposición en el Círculo de Bellas Artes no tuvo que ser sencillo. A juzgar por un nuevo escrito publicado en el *Diario de Alicante*, tuvo que lidiar con bastantes críticas, siendo incluso necesario que surgiesen voces pidiendo respeto y comprensión para aquellas valientes que, como Elena Santonja, se atreviesen a enfrentarse a las convenciones sociales de una ciudad de provincias:

“Elena Santonja es una flor exótica en este ambiente tan poco propicio al desenvolvimiento de cualquier aspiración artística.

Una mujer aquí en un rincón de provincia no parece poder dedicarse al cultivo del arte. Si la literatura la seduce la llamamos bachillera y si a cualquiera otra rama artística dedica sus desvelos, la tildamos con vayas y zumbas mortificantes.

Que entre ellas surja un espíritu fuerte, sin excentricidades chocantes, que vaya contra esa hostilidad pública es milagro y heroicidad.

Elena Santonja es una de esas heroínas que aquí labora callada y perseverantemente entregada al culto del arte en el que puso sus anhelos y sus amores. (...)

⁷²⁹ CRESPO-LOZANO. “Primer Salón-Exposición. En el Círculo de Bellas Artes”, *La Provincia*, nº 56,11 de agosto de 1918, p. 1.

⁷³⁰ HUICI MIRANDA, Julio. “Página literaria. Elogio de la mujer sencilla”, *La Provincia.*, nº 56, 11 de agosto de 1918, p. 1.

(...) Parece cosa convenida que una señorita solo pueda, en pintura, dedicarse a llevar de su paleta al lienzo los colores para interpretar flores. Elena Santonja supo manumitirse de eso y consiguió hacerse admirar como pintatriz de más grandes arrestos. [...]⁷³¹

Este capítulo ilustra cómo, en la sociedad alicantina, pese a la admiración que suscitaban las obras de los artistas varones, aquellas realizadas por mujeres aún eran objeto de críticas que hacían necesaria su defensa. Es cierto que se han rescatado algunos artículos que alababan las condiciones de Santonja como pintora, pero es muy llamativo que, igualmente se hayan localizado escritos que tuviesen que defenderla de los comentarios que aún podían escucharse en los espacios expositivos. De hecho, resulta llamativo que este último alegato a favor de la artista estuviese firmado de forma anónima, dando la sensación de que incluso sus autores o autoras quisieran salvarse de una posible represalia hacia ellos mismos.

Es interesante analizar al detalle incluso los halagos que se dedicaron a Santonja, pues en muchos casos destaca más el cumplido hacia la mujer y sus condiciones femeninas por encima de las alabanzas a su trabajo.⁷³² Así, conviene señalar apelativos tales como “ángel bajado del cielo” o “flor exótica”, a la par que es importante valorar cómo, incluso antes de centrarse en las propiedades de la pintura, se alababan condiciones de la mujer tales como su inocencia, su ingenuidad, su belleza, su candidez y su juventud. Este tipo de reconocimientos no son propios de la crítica dirigida a los hombres y, de hecho, cuando la pintura de Santonja fue brillante se afirmó que dejaba de parecerse a la de una aprendiz para aproximarse a la de un artista, en masculino. Por último, debemos recordar que, aunque la primera crítica a la pintora se basó en sus méritos, se le dio preferencia por delante de sus compañeros varones por galantería, siendo esta una actitud paternalista, como el resto de las anteriormente expuestas, y patriarcal. Estos datos contribuyen a afirmar que pese a que en Alicante existieron artistas mujeres que participaron en los círculos culturales del momento, la sociedad consideró su nivel inferior al de los hombres, ya fuese de manera directa o indirecta.

Resulta obvio que las mujeres que quisieron dedicarse a las Bellas Artes no estuvieron consideradas de igual forma que los hombres y, aunque llegasen a exponer junto a ellos en

⁷³¹ X. y Z. “Impresiones de arte. La Exposición del Círculo VIII”, *Diario de Alicante*, nº 3380, 31 de agosto de 1918, p. 1. En esta línea también consideramos interesantes las palabras publicadas en otro artículo de *La Correspondencia de Alicante*: “Encontrar hoy en día una mujer que empuñando paleta y pinceles, se lance con seguridad pasmosa por los derroteros del arte pictórico, constituye un caso excepcional. [...]”. Este último extracto se encuentra disponible en: RANA. “Figuras de la exposición. Elena Santonja”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 182, 20 de agosto de 1918, p. 2.

⁷³² Sobre la diferencia entre la crítica de arte recibida por hombres y mujeres recomendamos la lectura de GARCÍA MALDONADO, Begoña, 2011. Este artículo nos ha servido para localizar los rasgos de la crítica dirigida hacia las mujeres que recogemos en nuestro estudio.

salones y exposiciones, no obtuvieron las mismas oportunidades laborales ni formativas que estos. De hecho, después de la desaparición del estudio de Lorenzo Casanova, quien acogió a varias aprendices, es posible que las dificultades para formarse como artistas plásticas fuesen considerables para las mujeres en Alicante, pese a la existencia de una clase de dibujo y pintura destinada exclusivamente al alumnado femenino en el Círculo de Bellas Artes, o de profesores autónomos, como Marced y Muñoz, que se anunciaron sus clases como “especiales para señoritas”.⁷³³

En cuanto a la obtención de ayudas económicas para progresar con sus estudios, el caso de Matilde Gamarra resulta un interesante caso de estudio. Mientras que otros artistas como Vicente Bañuls o Emilio Varela obtuvieron pensiones de la Diputación de Alicante para marchar a Madrid, a la Academia de Bellas Artes en Roma o para instalarse y dar clases de pintura en las dependencias de la institución, a ella se le denegó la ayuda solicitada a la corporación.⁷³⁴

Gamarra, quien decía ser discípula de Adelardo Parrilla, solicitó, en 1917, una ayuda económica para trasladarse a Madrid o a Roma con el fin de ampliar sus estudios.⁷³⁵ Residente entre Alicante y Murcia, adjuntó a su instancia un recorte de prensa para probar que tenía las capacidades suficientes para dedicarse a la pintura:

“Sigue expuesto al público, en uno de los salones del Círculo de Bellas Artes, el notable tapiz pintado por la señorita alicantina Matilde Gamarra (...).
(...) Sobre todo, nadie creería que se trata de una pintura de una artista de 15 años. Demuestra una corrección y seguridad en el dibujo y un dominio del color, que están muy lejos de las vacilaciones propias del principiante. (...)
(...) Esta sugestiva escena, que representa el tapiz pintado por la señorita Gamarra, no ha podido tener expresión más acabada. Su factura es exquisita, extendiéndose el acierto de ejecución a todos los pormenores.
Repetimos nuestra más efusiva enhorabuena a la joven artista, que se nos revela en esta obra como una futura gloria de la vecina capital, y hacemos extensiva nuestra felicitación a su maestro el notable pintor alicantino señor Parrilla.”⁷³⁶

⁷³³ Acerca de las clases de dibujo y pintura para mujeres en el Círculo de Bellas Artes véase: “Círculo de Bellas Artes. La apertura de las clases”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 46, 6 de marzo de 1918, p. 1. Respecto al anuncio de Marced y Muñoz: “Academia de dibujo y pintura dirigida por Marced y Muñoz”, *El Periódico para todos*, nº 1944, 15 de enero de 1918, p. 1.

⁷³⁴ Sobre los pensionados de Bellas Artes a partir de 1900 es aconsejable acudir a los libros de actas del pleno de la Diputación de Alicante. Estos se encuentran almacenados en: <http://www.archivo.diputacionalicante.es/fondos_dig_municipales/Diputacion.asp> (fecha de consulta 13/05/2019).

⁷³⁵ Expediente de denegación de la solicitud de pensión de Matilde de Gamarra y Lledó para continuar estudiando pintura en Madrid y Roma, A.D.P.A., GE-11803/13.

⁷³⁶ “Notas de Arte. Un hermoso tapiz”, *El Liberal*, nº 5298, 1 de marzo de 1917, p.2.

Sin embargo, y antes de exponer el lienzo sobre el cual Gamarra adjuntó el recorte de prensa, sabemos que había dado a conocer alguna de sus obras en Alicante. También en esta ciudad llamó la atención de la prensa que, una vez más, y al igual que había sucedido al conocerse el nombre de Elena Santonja, celebró que en las provincias también hubiese artistas mujeres:

“[...] ¿No es extraordinario que en estos rincones de provincia, donde la vida femenina se desenvuelve triste, lisa, siempre igual, pegadiza a la tradición y a las viejas prácticas educadoras, haya una joven que sienta anhelos de alcanzar la gloria por el noble Arte? Merceditas Gamarra por vocación irresistible supo manumitirse de esa tradición lamentable y dedicó sus aptitudes maravillosas al cultivo del arte pictórico.

No por «snobismo» ni por *posse*; no por vanidad liviana dirigió sus actividades por esa ruta por la que camina con paso firme: la señorita Gamarra ni es una excéntrica, ni aspira a asombrar a las gentes con genialidades de mal gusto. (...)

(...) Y si esta obra –primera que conocemos de la admirada señorita Gamarra- es como es y merece los encomios efusivos que ha merecido ¿no vamos a tener derecho a esperar de la joven artista otras más grandes muestras de su talento? Vocación y aptitud se hermanan en ella; tiene temperamento de artista y una obstinada fe en el trabajo... Lo reúne todo para triunfar gloriosamente.”⁷³⁷

Ante la expectación que suscitó la aparición de Gamarra debemos cuestionarnos las razones que expliquen por qué no se le concedió la ayuda económica que solicitó a la Diputación de Alicante, siendo la esgrimida por la corporación la falta de fondos. No obstante, el hecho de haber localizado únicamente un nombre de mujer entre varios hombres, hace pensar que, posiblemente, muchas de ellas desistiesen de solicitar una pensión ante la poco halagüeña situación que vivían las artistas en la ciudad.⁷³⁸ Así pues, la hipótesis de que el género de Gamarra –aunque también su corta edad, de quince años- fuese un impedimento más para la obtención de la subvención, es más plausible.

Quizás la poca confianza de obtener una ayuda institucional para perfeccionar sus aptitudes y las reticencias de la sociedad a aceptar a las artistas mujeres, pudo conducir a algunas de ellas a tomar la decisión de buscar nuevas oportunidades fuera de Alicante. Antonia Pando, de hecho, marchó a Barcelona tras formarse en su ciudad natal en los estudios de Heliodoro Guillén y Adelardo Parrilla. Aunque no conocemos con quién estudió en Cataluña, Pando regresó a Alicante en 1927 atrayendo la atención de los medios, lo cual es bastante sorprendente

⁷³⁷ “Arte y artistas. Una bella obra”, *Diario de Alicante*, nº 2929, 23 de enero de 1917, p. 1.

⁷³⁸ De hecho, ni siquiera se han documentado solicitudes de mujeres a finales del siglo XIX, cuando Lorenzo Casanova medió desde su academia de pintura para la concesión de becas a pintores y escultores. Adrián Espí documentó los pensionados concedidos por la Diputación de Alicante y basó algunas de sus publicaciones en esta investigación. Para conocer algunas de las noticias de los pensionados en Madrid y Roma por la Diputación de Alicante véase: ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1996, p. 77-88.

puesto que, pese a que en prensa se afirmó conocer la trayectoria de la pintora, su nombre no había aparecido en ningún diario anteriormente:

“Hace muy pocos días regresó de Barcelona, donde ha permanecido una larga temporada, la encantadora señorita alicantina Antonia Pando Cantó, que une a su belleza la condición de ser una excelente pintora, noticia que desde hace tiempo conocíamos, pues no ignorábamos que la señorita Pando había tenido profesores tan competentes, como los laureados señores Guillén y Parrilla, y de los que ha sacado gran provecho en sus lecciones, ampliando sus conocimientos pictóricos. Últimamente en la Ciudad Condal ha sido alumna de un reputado profesor catalán. Mucho nos alegraríamos de que tan gentil paisana tuviera a bien exponer algunos de sus cuadros para que los admirasen los entendidos de la pintura, seguros de que habían de felicitar muy sinceramente a la señorita Antonia Pando Cantó, la que debe esperar días de triunfo en el delicado arte a que se dedica.

Nuestra cordial felicitación a la bella señorita Pando, de quien no dudamos nos hará ver algunas de sus producciones llenas de colorido y alegría, debidas a su constante estudio.”⁷³⁹

Es cuanto menos curioso que, ante la ausencia total de noticias de esta pintora antes de que regresase a Alicante, los redactores de la noticia afirmasen estar al tanto de sus avances a lo largo de toda su etapa de formación. Desde luego es extraño que nada se sepa de Pando antes de su regreso de Barcelona, por lo que no es de extrañar que, desde *El Día*, los periodistas sólo se estuviesen vanagloriando de apoyar a una artista a quien antes habían ignorado por completo.

Esta hipótesis cobra fuerza si valoramos que después de anunciar con entusiasmo el regreso de Pando su nombre desapareció de la actualidad alicantina. La figura de la artista sólo interesó a los periódicos locales cuando regresó de Barcelona, pero se olvidaron de ella pese a haberle augurado un gran triunfo en Alicante. Únicamente se volvió a mencionar a la artista un año después de su vuelta a la localidad, con motivo del anuncio de la fecha de inauguración de una muestra de sus pinturas en el Casino. No obstante, y pese a que no se haya documentado una exposición individual de ninguna otra pintora en Alicante, la crítica no se detuvo a comentar la producción de Pando, a diferencia de los muchos elogios que, por aquella época, recibían artistas varones como, por ejemplo, Emilio Varela.⁷⁴⁰

Se conoce un caso más de una pintora que expuso en Alicante de forma individual: la alemana Kate Morich –o Mörich, según la fuente que se consulte-. La primera noticia acerca de esta, data de marzo de 1933, cuando ganó el primer premio de la II Exposición de Artistas Noveles del Ateneo. Lo importante de esta noticia es que testimonia cómo, por primera vez en Alicante, una mujer obtuvo el galardón más importante de un concurso en el que compitió con

⁷³⁹ L. DE G. “Belleza y Arte”, *El Día*, n° 3789, 7 de octubre de 1927, p. 1.

⁷⁴⁰ Respecto a la exposición de Antonia Pando: “De arte pictórico”, *El Día*, n° 4124, 6 de diciembre de 1928, p. 2. Sobre las alabanzas y extensas reseñas sobre las exposiciones de Emilio Varela recomendamos la lectura de: CASTELLS, Rosa M^a, 2010, p. 231-410.

varios varones como Melchor Aracil –segundo premio-, Manuel González Santana, Amancio Ballester, Alarcón, José Pérezgil, Fernando Aracil, Capdepón, Fresnau y Rafael Blanco.⁷⁴¹

El éxito de Morich en el Ateneo le brindó la posibilidad de inaugurar, en agosto de 1933 y en el Ateneo, una exposición individual que fue anunciada en el *Diario de Alicante*:

“Esta tarde a las siete se inaugurará la Exposición de Pinturas de la artista alemana Kate Mörich que se halla vecindada en nuestra ciudad hace ya algunos meses. Como se recordará, esta artista obtuvo unánimemente el primer premio en el recientemente celebrado II Concurso de Pintores Noveles organizado por el Ateneo. La señorita Mörich se presenta ahora sola dispuesta a confirmar el éxito que entonces obtuvo.”⁷⁴²

El mismo periódico ofrecería una breve reseña de la exposición el día después de su inauguración, celebrando que los cuadros de la pintora habían sido aplaudidos por el público alicantino:

“Ayer por la tarde se verificó en el Ateneo el acto de inauguración de la exposición de pinturas de la artista alemana Kate Morich. La señorita Morich que, ganada por las excelencias de nuestro clima pasa en Alicante ya una larguísima temporada, presenta medio centenar de cuadros de extraña factura, de los que fueron buen anuncio los tres con que obtuvo el primer premio del II Concurso de Artistas Noveles celebrado el pasado invierno. Mucho fueron ayer admirados los cuadros de la señorita Morich y más han de serlo en días sucesivos en que estará abierta esta exposición magnífica cuya modalidad llamará poderosamente la atención de quienes la visiten.”⁷⁴³

El triunfo de Morich en el certamen de artistas noveles celebrado en marzo en el Ateneo había creado una gran expectación en torno a sus cuadros, de gran colorido, a través del cual los críticos dijeron que captaba la psicología de los personajes:

“[...] La faceta más destacada de este estilo propio es, a mi juicio, una ironía suave y punzante que, personalismo a través, la mantiene en un plano siempre brillante, logrando así efectos psicológicos muy acertados. (...) (...) en una tablilla, la número 19, «Retrato amarillo», destaca la expresión, fuerte, aunque en el fondo, muy a través de la psicología de la mujer copiada, animada por los pinceles, sigue viviendo ese hálito ironista, que nunca falta en las obras de Kate (...) (...) De sus 33 obras expuestas, acaso sean el número 1, La muchacha de Ibiza, el 9, Autorretrato, 12 y 13, Don E., el 20, Hombre con sombrero, el 2, Idilio de viaje, y el 19, Retrato Amarillo, los que más me gustaron porque está en ellos mejor grafiado el temperamento travieso y sutil de Kate Morich. Es así, huyendo de influencias contrarias, bebiendo en su propia personalidad y creándose un estilo muy suyo, como los artistas se honran a sí mismo. Esta señorita pintora, pródiga de su misma voluntad, puede conseguir mucho de su arte pictórico, del que es buena muestra inicial, esta exposición que abrió en el Ateneo. No importa estos balbuceos de colorido que creo advertir en los cuadros de Kate Morich, porque hay que confiar en la juventud y en la enorme voluntad de esta señorita para vencer dificultades. Asegure antes su estilo, y para ello lleva buen camino, y tiempo tendrá de corregir

⁷⁴¹ D'IFACH, Julio. “II Exposición de Noveles”, *Diario de Alicante*, nº 6706, 4 de marzo de 1933, p. 1.

⁷⁴² “Exposición Kate Morich”. *Diario de Alicante*, nº 6841, 12 de agosto de 1933, p. 2.

⁷⁴³ “En el Ateneo. Exposición Kate Morich”. *Diario de Alicante*, nº 6842, 13 de agosto de 1933, p. 1.

luego algunos ahilamientos de tonos robusteciendo la armonía colorista que ya en algunas de sus obras expuestas, es muy estimable.”⁷⁴⁴

El estilo de Kate Morich no pasó desapercibido para los críticos alicantinos, que consideraron interesante el contraste entre el atrevido colorido de las pinturas de la artista alemana y los tonos mediterráneos de los creadores locales. En el último artículo que se conserva sobre esta pintora, del *Diario de Alicante*, sirve para conocer que, antes de su llegada a Alicante, estuvo formándose en París. Del mismo modo, tras su estancia en la capital de la provincia marchó a Madrid para proseguir con su carrera.

“[...] Kate Morich es alemana: la base de su formación se debe inevitablemente, a su familiaridad con los pintores expresionistas germanos que han aparecido y brillado justamente en la época en que podía formarse el espíritu de la artista; pero la vida lleva a Kate Morich primero a París, donde pasa unos años de su vida; más tarde a Alicante, donde busca afanosamente el curtido de nuestro sol de todo el año. De no sobrevenir estos dos últimos ambientes, extraños por completo al que determinó su primer camino, sin duda la pintura de Kate Morich se debatiría en ese cok-tail de negros, grises y demás oscuras que constituyen el tono general de la pintura mode (*sic.*) huir el colorismo, tan afanada en encontrar modos y acentos de pintura pura en los que no intervenga para nada la alucinación o la sugestión colorista. (...)

(...) Cambia ya pronto Kate Morich de ambiente. Se nos va a Madrid. Lamentamos la pérdida entre nosotros. Lo celebramos por lo que las nuevas corrientes de pintura española habrán de influir en la joven alemanita que ha sido nuestra huésped. Del contraste, del roce, de la comparación con unos y otros, emerge siempre la verdadera personalidad artística. Y esta artista tan personal, que ha sabido encontrar esa recóndita fisionomía de los retratos que no se entrega a todos, (...) irá renovando, al contacto con los nuevos ambientes, su manera y su expresión más externas, sin perjuicio de que quede en ella esa llama propia y profunda, que, trágicas y jocosa, triste y radiante a la vez, le inspira los rostros de sus cuadros –los no retratos del natural, los suyos imaginativos- mezclas de sangrante ironía en las que se entrelazan como personajes de una misma vida miserable, los concurrentes al cabaret, los pretendientes de una «poule» de la más baja extracción o los obreros que acompañan estúpidos en su impasibilidad dolorosa, a la víctima del último accidente.”⁷⁴⁵

En estas ocasiones, la crítica artística recibida por Kate Morich distó bastante de la recibida por otras pintoras como Elena Santonja o Antonia Pando. Mientras que las opiniones vertidas sobre los cuadros de las alicantinas quedaban ocultas por un tono paternalista y sexista que resaltaba las condiciones femeninas de las pintoras, en el caso de la alemana se centró casi toda la atención en su producción pictórica.

Al margen de los casos expuestos, en Alicante existieron otras mujeres artistas de las cuales se dio noticia en la prensa de forma puntual, pero cuya trayectoria en la ciudad es mucho más complicada de documentar ante la falta de una mayor cantidad de testimonios sobre ellas. Así pues, sabemos que, en 1923, la escultora Ángeles Parrilla –hija de Adelardo Parrilla- expuso

⁷⁴⁴ “Pintura en el Ateneo. Kate Morich”, *El Luchador*, nº 6981, 16 de agosto de 1933, p. 1.

⁷⁴⁵ C.S. “En el Ateneo. “Cuadros de Kate Morich”, *Diario de Alicante*, nº 6855, 29 de agosto de 1933, p. 3.

junto a su padre en el Círculo de Bellas Artes.⁷⁴⁶ Del mismo modo, se conoce la celebración de una exposición de arte español contemporáneo en el Ateneo en 1927, donde se mostró la obra de la coruñesa María Corredoira, la madrileña M^a Ángeles López y la alicantina –aunque residente en Madrid- Elena Verdes Montenegro.⁷⁴⁷ Del mismo modo, en la I Exposición de Noveles del Ateneo (1931-1932) participaron la escultora alicantina Alfonsa Garrijo, la pintora inglesa Katherine Turner –Turnere según los periódicos- y la también pintora portuguesa Aida Schneider.⁷⁴⁸ En 1932 el Ateneo acogería una nueva muestra de arte español contemporáneo, en la que participó la pintora valenciana Marisa Pinazo.⁷⁴⁹ En 1933 Aida Schneider volvería a concurrir a la II Exposición de Artistas Noveles. En esta exposición presentaría, del mismo modo, obra de una artista llamada Pilar García.⁷⁵⁰ Por último, se han conseguido noticias de una pintora francesa llamada Christiane Vallet, que acudió a Alicante en 1933 para tomar apuntes,⁷⁵¹ y de una artista apellidada Banegas que expuso sus cuadros en una exposición individual en el ateneo en 1936.⁷⁵²

La dificultad de estudiar la trayectoria de las artistas que desempeñaron un papel en los procesos de modernización artística de Alicante es la consecuencia lógica de las dificultades que, ya en su época, encontraron las mujeres que quisieron destacar en un ambiente dominado por hombres. La sociedad alicantina, sobre todo a finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, se caracterizó por su reticencia a la hora de permitir que las mujeres pudiesen trabajar como artistas plásticas, abandonando sus tareas socialmente impuestas de madres y esposas.

A diferencia de muchos artistas varones de su época –no de todos, pues algunos son todavía desconocidos-, las mujeres que se formaron como pintoras o escultoras cayeron irremediabilmente en el olvido al abandonar sus carreras para dedicarse a profesiones socialmente aceptadas o desempeñarse cuidando de sus hijos o atendiendo a sus maridos. Es llamativo cómo la desaparición de sus nombres en las fuentes consultadas se produjo de forma repentina, lo que impide aún más establecer aproximaciones más apuradas a sus biografías y

⁷⁴⁶ “Parrilla”, *El Luchador*, nº 2884, 18 de julio de 1923, p. 2.

⁷⁴⁷ “Asociación de Pintores y Escultores. El acto del sábado en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 4937, 18 de julio de 1927, p. 2.

⁷⁴⁸ FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “En el Ateneo. Los noveles”, *El Luchador*, nº 6501, 28 de diciembre de 1931, p. 2; FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Tres artistas”, *El Luchador*, nº 6503, 30 de diciembre de 1931, p. 2.

⁷⁴⁹ FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Pintura en el Ateneo”, *El Luchador*, nº 6516, 13 de enero de 1932, p. 1.

⁷⁵⁰ FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José (J.F.T.). “En el Ateneo. II Exposición de noveles”, *El Luchador*, nº 6823, 17 de febrero de 1933, p. 1.

⁷⁵¹ “Mlle. Christiane Vallet en Alicante”, *El Día*, nº 5286, 4 de marzo de 1933, p. 4.

⁷⁵² “Ateneo de Alicante”, *El Luchador*, nº 8494, 30 de marzo de 1936, p. 3.

acentúa la gravedad del olvido al que estas mujeres se vieron condenadas. De hecho, es imposible saber si alguna de ellas habría podido alcanzar mayor fama, pues ni siquiera se conservan sus obras para poder compararlas con las de cualquier otro artista contemporáneo. Aun así, es justo otorgarles el espacio que ya en su día merecieron y dejar constancia de que, en Alicante, al igual que en toda España, las mujeres fueron partícipes de la renovación de las formas artísticas de los siglos XIX y XX.

4.7. Conclusiones

Ahora que conocemos la situación de los artistas plásticos y las artistas plásticas en Alicante, conviene establecer una serie de breves conclusiones que nos ayuden a sintetizar la información hasta aquí expuesta y que ilustren la complejidad de ofrecer una visión general del entorno sociocultural en el que se desarrolló la carrera de los pintores, escultores, dibujantes, arquitectos y otros creadores en Alicante desde finales del siglo XIX y durante todo el primer tercio de la centuria siguiente.

En primer lugar, cabe remarcar cómo ante la ausencia de un centro de formación reglada los arquitectos que trabajaron en Alicante se formaron fuera de la ciudad. Sin embargo, los pintores, escultores y dibujantes tuvieron la oportunidad de formarse en distintos centros desde mediados del siglo XIX, como la Escuela de Dibujo del Consulado Marítimo. Dentro de los límites cronológicos fijados por este estudio, es reseñable la labor de Lorenzo Casanova quien, desde su taller, se encargó de formar a jóvenes artistas y de ofrecerles plataformas desde las que darse a conocer. Algunos de ellos fueron pensionados en Roma o Madrid, ganando prestigio a ojos de sus conciudadanos, que veían cómo la prensa ofrecía noticias de los logros de por los pintores y escultores locales que, en muchos casos, llegaron a colaborar en grandes proyectos.

El prestigio alcanzado por estos creadores es visible a través de las crónicas publicadas en los diarios, de los compendios biográficos, de las fotografías que se les tomó en sus estudios, de sus retratos o de las noticias y documentos gráficos que vieron la luz tras sus muertes. Todas estas fuentes dan muestras de la presencia social del artista y del impacto que causó a través de su obra y su propia persona, en los ambientes culturales alicantinos.

Al margen de los grandes artistas cuyos nombres coparon la actualidad cultural alicantina, se dieron otras realidades que, hasta el momento, no habían sido contempladas por la historiografía artística. De hecho, no todos los artistas que trabajaron en Alicante se formaron en el taller de Lorenzo Casanova y, desde luego, no todos obtuvieron el renombre de aquellos que más presencia tienen en las páginas de este trabajo. Tras la muerte del maestro se inauguró

el Círculo de Bellas Artes de la capital, donde muchos jóvenes pudieron iniciar o continuar sus estudios artísticos y donde algunos de los discípulos de Casanova comenzaron a ejercer labores docentes. Por otro lado, desde finales del siglo XIX, la Escuela de Artes y Oficios ya había comenzado a recibir estudiantes que, posteriormente, pudieron haber desarrollado carreras profesionales en el mundo de las Bellas Artes, ya fuese en Alicante o en algún otro municipio.

Por supuesto, muchos de los alumnos de este último centro de formación también abrieron sus propios estudios, aunque estos no recibiesen la misma consideración que los de los más importantes pintores o escultores de la capital. No obstante, la existencia de estas pequeñas industrias artísticas resulta fundamental para entender, de una forma integradora, el desarrollo de los lenguajes arquitectónicos vigentes en la ciudad desde finales del siglo XIX hasta 1936.

En esta línea conviene señalar cómo, aunque la historiografía tradicional apenas haya prestado atención a la existencia de artistas mujeres en Alicante, estas existieron en un elevado número y participaron activamente en los círculos culturales de la ciudad pese a encontrar ciertas trabas que casi nunca lograron sortear. Su impacto sobre la sociedad y el reconocimiento que alcanzaron quizás fuese más reducido que el que lograron los artistas varones, pero su presencia constituye una realidad innegable que enriqueció la cultura alicantina en los últimos años del siglo XIX y durante el primer tercio del siglo XX.

Así, la relación entre los artistas alicantinos y su entorno social se revela como un tema complejo y abordable desde puntos de vista múltiples. Resulta muy complicado establecer una aproximación a la fortuna crítica de los creadores locales únicamente a través del estudio de los nombres que tuviesen más presencia en los medios de comunicación. Del mismo modo, conviene señalar que, junto a estos pintores, escultores o arquitectos, coexistieron creadoras y artistas menos reconocidos que contribuyeron igualmente al desarrollo cultural de la ciudad.

Muchos de los creadores y gran parte de las creadoras contenidos en este estudio desarrollaron sus carreras en Alicante gracias a la existencia de una red de espacios expositivos que suplieron, de algún modo u otro, la precaria red comercial y de galerías de la ciudad. El estudio de estos lugares se antoja necesario a la hora de comprender cómo los escultores, pintores y dibujantes lograron dar a conocer su trabajo y alcanzaron el reconocimiento a nivel local y, si bien la información y las fuentes sobre estas instituciones son escasas, resulta interesante comprobar el elevado número de iniciativas que surgieron en la capital para favorecer la exhibición de obras de arte.

5. “DONDE SE RINDE CULTO A ESTAS MANIFESTACIONES DE ARTE”. ESPACIOS EXPOSITIVOS EN ALICANTE

Que existiese un número tan elevado de artistas en la ciudad complica conocer todas las manifestaciones que produjeron durante los años comprendidos en la cronología de este estudio. No obstante, debemos considerar que no habría sido posible que existiese tal cantidad de creadores y creadoras sin un sistema de espacios en los que los artistas y las artistas pudiesen dar a conocer sus creaciones que, de algún modo, suplió la exigua red comercial de obras de arte en la ciudad.

Debido al amplio marco cronológico que fija este estudio y al elevado número de artistas plásticos que desarrollaron sus carreras en Alicante o visitaron la ciudad, la cantidad de espacios en los que se expusieron obras de arte en la ciudad fue bastante elevado. Igualmente, conviene destacar que ni todos ellos coexistieron a lo largo del tiempo ni se mantuvieron activos hasta el estallido de la Guerra Civil en 1936. No obstante, la importancia de los mismos reside en la oportunidad que brindaron a los creadores locales de dar a conocer sus producciones, llamando la atención de la crítica que legó crónicas en los distintos diarios de la localidad que nos han permitido reconstruir parte de la historia del arte alicantino de finales del siglo XX y principios del siglo XX.

A nivel nacional, el sistema expositivo funcionó a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX debido a la pervivencia de las estructuras expositivas surgidas a mediados del ochocientos. Así, desde la creación de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en 1856, el Estado marcó las pautas del mecenazgo artístico español y estableció una ideología artística dominante que, posteriormente, fue asumidas por los creadores que hicieron circular sus producciones en el mercado artístico adecuando tamaño, tono y tema a la residencia burguesa.⁷⁵³

⁷⁵³ BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 79-83.

La importancia de este tipo de certámenes condicionó que, en distintas capitales de provincia españolas se pusieran en marcha, de forma paralela, mecanismos de exhibición artística a imagen y semejanza de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.⁷⁵⁴ Así ocurrió en Alicante donde, en 1894 y 1903, se celebraron dos muestras –si bien únicamente la primera fue exclusivamente de Bellas Artes- en las que se reprodujeron, en mayor o menor medida, los reglamentos, premios y sistemas expositivos de las celebradas en Madrid.

Conforme fueron avanzando los años, en Alicante se consolidó una red exhibitiva suficientemente densa para una capital de provincia. Entre 1894 y 1936 se mantuvieron en funcionamiento varios centros de exposición que albergaron en sus salas objetos artísticos y que, con frecuencia, anunciaron en los diarios locales la celebración de muestras y certámenes de artistas locales y foráneos que contribuyeron al desarrollo cultural de la ciudad. Gracias a estos testimonios y a otras fuentes primarias ha sido posible reconstruir la historia de estos espacios o, al menos, establecer las bases para futuras investigaciones sobre los mismos.

5.1. Un certamen para “dar forma y realce al pensamiento de la Sociedad”: la Exposición Provincial de Bellas Artes de 1894

El magisterio de Lorenzo Casanova a través de la academia que él mismo había fundado en Alicante hacia 1887 posibilitó que un elevado número de jóvenes pintores y escultores encontrasen un espacio en el que formarse. Del mismo modo, Casanova se preocupó de que algunos de sus discípulos tuviesen la oportunidad de estudiar tanto en Madrid como en Roma gracias a ayudas concedidas por la Diputación de Alicante.

De hecho, con la intención de dar a conocer la labor que desde su centro de estudios se estaba desarrollando, para posibilitar que sus discípulos más aventajados diesen a conocer sus trabajos al público alicantino y para “dar forma y realce al pensamiento de la Sociedad”, el maestro alcoyano decidió organizar una exposición de Bellas Artes bajo el patrocinio de la Sociedad de Amigos del País de Alicante que comenzó a gestarse a principios de 1894 y fue inaugurada el 11 de junio.⁷⁵⁵

⁷⁵⁴ BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 84.

⁷⁵⁵ Acerca de la cita textual: SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, p. X. Sobre los preparativos de la exposición a principios de 1894 véase *El alicantino*, nº 1802, 16 de febrero de 1894, p. 3. En cuanto a las noticias acerca de la inauguración recomendamos la lectura de *El alicantino*, nº 1893, 10 de junio de 1894, p. 2; *El alicantino*, nº 1894, 12 de junio de 1894, p. 2. Sin embargo, y según el catálogo oficial de la muestra, sabemos que la fecha de inauguración estaba prevista para el día 1 de junio, si bien finalmente se aplazó

El certamen fue recibido con gran expectación por parte de la prensa, que relató las celebraciones que se llevaron a cabo y describió cómo se había organizado el espacio del teatro Principal para dar cabida a las 514 piezas expuestas en las secciones de pintura, escultura, arquitectura y arte retrospectivo y curiosidades:⁷⁵⁶

“Anteanoche tuvo lugar la inauguración de este esplendísimo certámen en nuestra ciudad, debido á la iniciativa de la Junta directiva de la Sociedad de Amigos del País de la misma. La *velada soirée*, que con motivo de su solemne apertura se dio en el teatro Principal, fué magnífica, un verdadero acontecimiento de los que de tarde en tarde registran los anales de Alicante (...)

(...) La festividad se dió (sic.) en el espacioso salón de nuestro magnífico Teatro que resultó, después de unir el palco escénico con el palco de butacas ó parterre, por medio de un entarimado; los palcos se hallaban profusamente adornados con guirnaldas de flores; la mesa presidencial en el centro del escenario, rodeada de sillas para la prensa y los invitados, y en último término se alzaba un tablado para la orquesta y el orfeón [...]”⁷⁵⁷

Gracias a esta noticia sabemos que durante la velada se desarrollaron distintos actos, como la recepción al Gobernador Civil de la provincia y otros cargos políticos, la lectura de una memoria alusiva a la Exposición, la interpretación del *Himno a las Bellas Artes* de Ernesto Villar Miralles por parte del Orfeón Alicantino, la lectura de poemas de Carmelo Calvo, Rafael Campos Vasallo, José Mariano Milego y Teodoro Llorente; un breve concierto de la orquesta, la lectura de un discurso del Gobernador Civil y la celebración de un baile hasta la una de la madrugada.⁷⁵⁸

Tras la inauguración quedó definido el horario de apertura de la muestra todos los días de la semana y de forma gratuita entre las nueve y las doce de la mañana, mientras que se podría acceder a ella de siete de la tarde a doce de la noche pagando veinticinco céntimos de peseta.

Respecto a los expositores, recogidos en el catálogo oficial de la muestra, sabemos que se presentaron 292 pinturas de 158 artistas, 28 obras de 13 escultores, 4 proyectos y vistas de 2 arquitectos y 185 piezas de arte retrospectivo de distinto tipo provenientes de colecciones particulares de distintas familias. En el catálogo figura igualmente un apéndice con dos obras de Federico Américo Rouviere y dos más de Pascual Asensi, que desconocemos si participaron en el concurso. Fuera de este sí que se expuso la obra *Los primeros pasos* de Lorenzo Casanova (fig. 94), que resulta de vital importancia para entender el modo en el que el maestro alcoyano

diez días. Si se desea consultar la publicación original sobre la Exposición de Bellas Artes de Alicante de 1894 véase: SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894.

⁷⁵⁶ Sobre las piezas expuestas: SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894.

⁷⁵⁷ “Exposición de Bellas Artes”, *El alicantino*, nº 1895, 13 de junio de 1894, p. 2.

⁷⁵⁸ “Exposición de Bellas Artes”, *El alicantino*, nº 1895, 13 de junio de 1894, p. 2.

ideó la exposición por cómo esta pudo significar una metáfora del maestro que, como la madre con sus hijos, ayuda a dar los primeros pasos a sus discípulos en su carrera profesional.

Así, de entre los aprendices de Casanova que concurrieron a la exposición de Alicante en 1894 cabe mencionar a varios nacidos o formados en la capital de la provincia como Lorenzo Pericás, Heliodoro Guillén, Vicente Bañuls, José López Tomás, Adelardo Parrilla o Manuel Harmsen; pero también a otros tantos que asistieron al estudio del maestro en Alcoi como Fernando Cabrera o Manuel Cara.

Casanova, siendo fiel a su idea de ofrecer a sus discípulos una plataforma adecuada desde la que darse a conocer, posibilitó que el certamen fuese de carácter nacional evitando caer en un localismo que hubiese privado a los pintores locales de llamar la atención en otras partes de España. Así, artistas de otras partes del país -fundamentalmente de Valencia, Madrid y Andalucía- expusieron sus obras en Alicante, llamando la atención de la prensa de la capital que comenzó a considerar una ciudad de provincias como un lugar propicio para el desenvolvimiento de las Bellas Artes.⁷⁵⁹

A Alicante enviaron sus obras pintores tan reconocidos como Joaquín Sorolla o Ignacio Pinazo, ambos fuera de concurso, pero también artistas que ya habían alcanzado notoriedad como Joaquín Agrasot, Fernando Cabrera, José Garnelo, José Arpa, Vicente Cutanda, Plácido Francés, José Pinazo, Cecilio Pla o Eulogio Varela.⁷⁶⁰

Todos ellos –a excepción de los dos grandes maestros- concurrieron a la Exposición de Bellas Artes con la intención de lograr alguno de los premios que el jurado otorgó el día 7 de julio. Se entregó dos diplomas de mérito a Sorolla y Pinazo, en reconocimiento de su desinteresada participación; mientras que la medalla de oro le fue concedida a Fernando Cabrera por su obra *La muerte de un santo*. También se repartieron once medallas de plata a Joaquín Agrasot, Vicente Cutanda, Fernanda Francés, Plácido Francés, Heliodoro Guillén, Manuel Harmsen, José López Tomás, Maximiliano Peña, Lorenzo Pericás, Cecilio Pla y Pedro Serrano Bossío. Se hizo entrega, igualmente, de veintiuna medallas de cobre, ocho menciones honoríficas de primera clase y cinco menciones honoríficas de segunda clase.⁷⁶¹ Respecto a la

⁷⁵⁹ Sobre la noticia de la Exposición de Bellas Artes de Alicante de 1894 en la capital de España véase ALCÁNTARA, Francisco. “Exposición de Bellas Artes de Alicante”, *El Imparcial*, nº 9771, 26 de julio de 1894, p. 1.

⁷⁶⁰ SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894.

⁷⁶¹ *El alicantino*, nº 1916, 8 de julio de 1894, p. 3.

sección de escultura la medalla de oro fue impuesta a Vicente Bañuls por su obra *Busto de jijonenca*, la medalla de plata al barcelonés Antonio Parera y se entregó una mención honorífica de segunda clase al murciano José Giménez Arróniz.⁷⁶²

La exposición fue clausurada durante las fiestas de agosto de 1894, si bien su cierre se había previsto en un principio para finales del mes de junio. Que la muestra permaneciese abierta durante prácticamente dos meses más puede ser atribuido a diversas causas, pero no podemos dejar de valorar como una hipótesis válida el éxito cosechado por la organización, que atrajo el interés tanto de los ciudadanos y artistas alicantinos, como de personas de otras partes de España hacia el ambiente cultural que se estaba gestando en la otrora antigua capital de provincias.

5.2. Una nueva muestra para un nuevo siglo: la Magna Exposición Provincial de 1903

Tras la muerte de Casanova en 1900 no existió ninguna iniciativa, ni pública ni privada, que tratara de organizar una exposición de características similares a la de 1894 en Alicante. Sin embargo, en 1900 y por iniciativa de Miguel de Elizaicín se propuso, a través de la revista quincenal *Museo Exposición*, crear en la ciudad un museo permanente que aunase los hallazgos arqueológicos más importantes de la provincia, una representación de las industrias más prósperas y, por supuesto, un muestrario de obras debidas a los artistas plásticos más notables de la región.

En alguno de los primeros números de la publicación aparecen plasmadas estas ideas que, si bien se fueron abandonando con el paso del tiempo por falta de apoyo institucional, son ilustrativas de la intención de que en la ciudad surgiese un espacio expositivo.⁷⁶³ Este desinterés de las instituciones no provocó que Elizaicín desistiese en su idea de crear un museo y, aunque en este apéndice no nos ocupemos de las peticiones que se hicieron desde *Museo Exposición* entre 1900 y 1910, hemos de reconocer que gracias a su insistencia se logró que en Alicante, de nuevo, se celebrase un certamen en 1903 donde las Bellas Artes tuvieron un papel destacado.

Es cierto que el carácter de la muestra que desde *Museo Exposición* se había solicitado distaba notablemente de la Exposición de Bellas Artes de 1894. Fundamentalmente, esta diferencia radicaba en que, mientras que el certamen organizado por Casanova a finales del

⁷⁶² *El alicantino*, nº 1916, 8 de julio de 1894, p. 3.

⁷⁶³ DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Dos palabras para empezar”, *Museo Exposición*, nº 1, 1 de abril de 1900 p. 1-2.

siglo XIX estuvo dedicado íntegramente a las Bellas Artes, el auspiciado por Elizaicín tuvo un carácter más heterogéneo.

Pese a todo, y gracias a distintos testimonios de prensa, sabemos que en la Exposición Provincial de 1903 participaron varios artistas plásticos. De hecho, en *Museo Exposición* se publicó una reseña sobre los distintos expositores que nos permite conocer el nombre de alguno de los pintores, escultores y fotógrafos que concurrieron a esta. De entre todos los participantes se mencionó a Julio Pascual Espinosa, Josefina Gutiérrez, Lorenzo Pericás, que a su vez fue jurado de la sección y concurrió sin posibilidad de ser premiado; Fernando Cabrera, que obtuvo el primer premio; Talio Quiles, Rodríguez Clement, Catalina García Trejo, Joaquín Agrasot, también fuera de concurso; Martínez Mollá, Agustín Espí Carbonell, Romeu Vilaplana, Sebastián Cortes, Rafael Reus, José Navarro, Rafael Ángel Juan, Ángel Fernández, José G. de Gamarra, Nicolás Campos, D.A. Ramos, Francisco Huelgas Casanova, Vicente Bañuls, Manuel Cantos, Carlos Laporta, Virginia Farach, José Pérez Pérez, Ramona Vives o Soledad Valentín, entre otros.⁷⁶⁴

Bien es cierto que este certamen no tuvo tanta importancia para el desarrollo de las Bellas Artes en Alicante como la exposición de 1894 al no estar dedicado íntegramente a la pintura y la escultura, o al no contar entre los expositores con un elevado número de maestros consagrados. Sin embargo, contribuyó notablemente a que artistas de mayor o menor importancia, tanto locales como de poblaciones cercanas a la capital de la provincia, participasen de la renovación artística que se estaba llevando a cabo en la ciudad desde finales del siglo XIX.

5.3. El Casino de Alicante y la promoción de las Bellas Artes a principios del siglo XX

Según relatan los escasos estudios que se han llevado a cabo sobre la historia del Casino de Alicante, los orígenes de la institución se remontan hasta 1839, cuando en la ciudad se constituyó el Liceo Artístico y Literario, que desaparecería en 1842. Ese mismo año surgió una sociedad denominada Asociación de Amigos que se instaló en la calle Villavieja. Un año más tarde, en 1843, se aprobó el reglamento de régimen interno y se solicitó que el nombre por el que se había conocido a esta agrupación cultural fuese sustituido por el de Casino de Alicante.

⁷⁶⁴ LILLO DE GRACIA, Maximiliano. “Vistas a la Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 82, 16 de agosto de 1903, p. 229-240. En el mismo número se presenta el listado detallado de todos los premiados.

Se sabe que los primeros estatutos de la nueva institución fueron aprobados en agosto de 1851 y que esta cambió su sede a la plaza de la Constitución, hoy Portal de Elche. En 1868 la sede se trasladó al palacio del marqués de Algorfa, en la calle Mayor. Allí se celebraron los actos y reuniones organizados por la sociedad cultural hasta 1881, cuando se produjo el cambio de ubicación al palacio de los marqueses de Escalante, en el Malecón, que sería adquirido en propiedad por el Casino en 1883.

En 1905 la sede del Casino de Alicante fue ampliada hasta alcanzar los ochocientos metros cuadrados de superficie gracias a la adquisición del inmueble contiguo. Así, el nuevo edificio contó con tres plantas y un ático donde llevar a cabo celebraciones de distinta índole. La última reforma de la que se tiene constancia en el ateneo fue la construcción de su terraza sobre columnas de fundición recayente al paseo de los Mártires, cuyas obras fueron autorizadas en 1897 y la concesión de la misma fue ratificada en 1934.⁷⁶⁵

A lo largo de su historia el Casino de Alicante ejerció como promotor de las Bellas Artes en la ciudad, bien fuese organizando exposiciones individuales o colectivas de pintores y escultores tanto foráneos como locales o encargando obras a distintos artistas para sus salones. Ciñendonos a la cronología marcada por nuestro trabajo, ha sido posible localizar algunas referencias de prensa y otras fuentes primarias que ayudan a entender la labor desempeñada por el Casino como benefactor de artistas plásticos desde finales del siglo XIX hasta el estallido de la Guerra Civil.

La primera noticia que tenemos sobre la relación establecida entre el Casino y los artistas plásticos alicantinos data de 1894, cuando el escritor Carmelo Calvo dedicó varios escritos de su obra *Bocetos y Episodios* a hablar de la actividad de algunos pintores locales. Uno de los capítulos estaba dedicado a Heliodoro Guillén quien, según Calvo, poseía su estudio en lo alto del Casino. Allí, el artista gozaba de un panorama envidiable, convirtiéndose en un espectador de excepción de escenas urbanas y portuarias que después trasladaría a sus lienzos.⁷⁶⁶

En 1897 se utilizó el restaurante de la institución para celebrar un banquete en honor del pintor alcoyano Manuel Cara y Espí, que había pasado unos días en Alicante antes de volver a Alcoi para emprender un viaje a Granada.⁷⁶⁷ Precisamente este artista expondría uno de sus

⁷⁶⁵ A.A.V.V.. *Casino de Alicante. 1839-2000*. Alicante: Ingra Impresores, 1999.

⁷⁶⁶ CALVO, Carmelo. *Bocetos y episodios*. Alicante: Tip. De Such Serra y Cía., 1894, p. 13-18.

⁷⁶⁷ "Alicante. Advertencia", *La Correspondencia Alicantina*, nº 1897, 26 de marzo de 1897, p. 2.

paisajes en la ciudad gracias al ofrecimiento del Casino, que dispuso uno de sus espacios para que el público pudiese contemplar una obra maestra, según *El Liberal*.⁷⁶⁸

Sabemos que alrededor de 1900 el Casino poseía una vasta colección de obras de Lorenzo Casanova que en 1901 fueron cedidas al Ayuntamiento de Alcoi para que organizase una exposición retrospectiva del difunto pintor.⁷⁶⁹ También en 1900 se convocó un concurso público para la decoración de ciertas estancias de la institución, siendo dos los pliegos presentados: uno de los artistas locales Heliodoro Guillén y Lorenzo Pericás –a la postre el ganador- y otro del valenciano Honorio Romero Orozco.⁷⁷⁰ Gracias a una noticia de abril de 1901 podemos intuir que el proyecto ganado por los pintores alicantinos estaba ideado para engalanar la biblioteca, que también fue amueblada por la casa Piqueres,⁷⁷¹ y que consistió en la representación de un naufragio.⁷⁷² Estas reformas se completaron con la culminación del salón de billar y la escalera imperial de mármol de Carrara.⁷⁷³

A finales de 1902 se dio la noticia de que en el salón principal de la institución se expuso un retrato del otrora alcalde de Alicante Rafael Terol Maluenda (1842-1902), quien había fallecido a mediados del mes de enero. La obra fue realizada por Heliodoro Guillén, que continuaba siendo el artista local más ligado al Casino.⁷⁷⁴

En 1905 encontramos referencias a una exposición de pintura taurina llevada a cabo por un artista apellidado Alcaraz, de quien no se conocen más datos, aunque quizás pudiese tratarse del murciano Julián Alcaraz (1876-1952). Según se desprende de una noticia publicada en *La Correspondencia de Alicante*, fueron cuatro las pinturas expuestas que llamaron la atención del público por su verismo, llegando a decirse de ellos que más bien parecían fotografías.⁷⁷⁵ También Vicente Bañuls fue requerido para encargarse de la decoración del Salón del Tresillo.⁷⁷⁶

⁷⁶⁸ *El Liberal*, nº 3547, 4 de marzo de 1898, p. 3.

⁷⁶⁹ *Heraldo de Alcoy*, nº 1081, 22 de marzo de 1901, p. 2; *La correspondencia alicantina*, nº 3059, 17 de abril de 1901, p. 2; “Las fiestas de Alcoy”, *Las Provincias*, nº 12653, 18 de abril de 1901, p. 2.

⁷⁷⁰ *El Liberal*, nº 6146, 4 de diciembre de 1900, p. 3.

⁷⁷¹ *La Correspondencia Alicantina*, nº 3263, 21 de abril de 1901, p. 2.

⁷⁷² *La Correspondencia Alicantina*, nº 5056, 10 de diciembre de 1901, p. 2.

⁷⁷³ *La Correspondencia de Alicante*, nº 5449, 17 de junio de 1901, p. 2.

⁷⁷⁴ *La Correspondencia de Alicante*, nº 6034, 12 de diciembre de 1902, p. 2; *El Graduador*, nº 8081, 14 de diciembre de 1902, p. 3.

⁷⁷⁵ *La Correspondencia de Alicante*, nº 7458, 23 de agosto de 1905, p. 2.

⁷⁷⁶ *El Graduador*. Nº 8643, 12 de enero de 1905, p. 4; *El Graduador*, nº 8644, 13 de enero de 1905, p. 4.

En 1906 quedaron inauguradas las pinturas del Salón Imperio, obra de Heliodoro Guillén, Lorenzo Pericás, Vicente Bañuls y Adelardo Parrilla; que la prensa definió como modernistas hablando de la exquisitez y el gusto en sus decorados (figs. 95-100).⁷⁷⁷ Sorprende comprobar que en este recorte de prensa se hablase del espacio pintado como un lugar en la planta baja del Casino, mientras que hoy está situado en su segunda altura. Esto se debe a que en las últimas reformas del edificio se decidió trasladar y reconstruir el salón con gran fidelidad.⁷⁷⁸

En 1908 se anunció que el pintor Vicente Torregrosa había ganado un concurso para llevar a cabo la decoración del vestíbulo del Casino de Alicante, si bien en estos trabajos también participó Adelardo Parrilla por deseo expreso del presidente de la institución, Francisco Azuar.⁷⁷⁹ También fue requerido el escultor Vicente Bañuls, aunque en este caso para llevar a cabo varios bajorrelieves alegóricos.⁷⁸⁰

Es complicado encontrar más referencias de la actividad del Casino de Alicante como mecenas de artistas plásticos en la prensa de Alicante hasta agosto de 1914, cuando ofreció sus espacios para que Lorenzo Aguirre expusiese seis cuadros –“una cabeza de estudio y cinco aspectos de la tierra alcoyana”- que fueron enormemente aplaudidos por la crítica, recibiendo un interés ligeramente mayor los paisajes.⁷⁸¹ Un año más tarde Juan Albert, de quien apenas tenemos datos biográficos, expuso en la institución un cuadro titulado *Contraste*, definido como “hermoso” por la crítica, pero cuyo aspecto o tema desconocemos por la ausencia de fotografías o descripciones.⁷⁸² Gracias a una crónica de abril de 1916 podemos intuir que, normalmente, las exposiciones de pintura organizadas por el Casino se llevaron a cabo en su vestíbulo que, en esta ocasión, fue ocupado por algunas marinas de Andrés Buforn que fueron elogiadas por la crítica del *Diario de Alicante*.⁷⁸³

El número de referencias sobre la actividad expositiva del Casino de Alicante decreció considerablemente a partir de los años veinte, quizás debido a la reaparición del Ateneo dentro del panorama cultural de la localidad como centro que proporcionó un espacio estable en el que los artistas pudiesen dar a conocer su obra al gran público. No obstante, en 1923 se organizó en

⁷⁷⁷ *La Correspondencia de Alicante*, nº 7695, 15 de junio de 1906, p. 2.

⁷⁷⁸ A.A.V.V., 1999, p. 12-13.

⁷⁷⁹ “Aclaración”, *Diario de Alicante*, nº 566, 22 de diciembre de 1908, p. 3.

⁷⁸⁰ “De Arte. En un estudio”, *Diario de Alicante*, nº 410, 13 de junio de 1908, p. 2.

⁷⁸¹ “Arte. Cuadros de Aguirre”, *La lealtad*, nº 1, 3 de agosto de 1914, p. 1.

⁷⁸² “Contraste”, *Alicante obrero*, nº 572, 3 de mayo de 1915, p. 3.

⁷⁸³ “Ecos”, *Diario de Alicante*, nº 2701, 11 de abril de 1916, p. 2.

el Casino una exposición de arte decorativo de Antonio Ferrari,⁷⁸⁴ mientras que en 1926 se cedieron espacios para que la pintora Antonia Pando diese a conocer su obra tras un periodo de formación en Barcelona.⁷⁸⁵

El Casino de Alicante ejerció una importante labor de mecenazgo durante las dos primeras décadas del siglo XX en la ciudad organizando exposiciones, ofreciendo espacios para que algún artista ubicase en ellos su estudio o encargando la reforma de sus espacios a pintores y escultores locales. No obstante, es evidente que su implicación como institución promotora de las Bellas Artes, a falta de fuentes y testimonios que inciten a pensar lo contrario, fue menor que la de otros centros de la ciudad como el Ateneo que, a partir de 1923, acogió casi la totalidad de las exposiciones que se celebraron en Alicante.

5.4. Más allá de la formación de artistas: las exposiciones del Círculo de Bellas Artes

A la hora de reconstruir la actividad expositiva del Círculo de Bellas Artes de Alicante, nos encontramos con los mismos problemas que dificultan el estudio de su fundación y sus labores como centro de formación de jóvenes artistas. Ante esta situación, los diarios de la ciudad resultan la fuente más fiable para recomponer el papel desempeñado por la institución como lugar en el que los artistas locales pudiesen dar a conocer sus producciones.

Según sabemos gracias a la prensa, la inauguración del Círculo en 1918 fue muy concurrida y en ella desempeñaron un papel fundamental Vicente Bañuls, Heliodoro Guillén, Lorenzo Aguirre, Luis Casteig, Adelardo Parrilla, Lorenzo Pericás, Juan Giner y Elena Santonja; que cedieron algunas de sus obras para engalanar los salones del centro.⁷⁸⁶

Tras su inauguración, el Círculo de Bellas Artes de Alicante inició su andadura como centro promotor de la cultura local. En el plano de las artes plásticas desarrolló una interesante labor pues tras la inauguración, para la que contó con algunos pintores y escultores de la ciudad, decidió dejar expuesta durante unos días la obra aportada Juan Giner: un bajorrelieve en mármol que ilustraba la entrada de Aníbal en Sagunto.⁷⁸⁷

⁷⁸⁴ “Antonio Ferrari”, *El Luchador*, nº 2732, 5 de enero de 1923, p. 1.

⁷⁸⁵ “De arte pictórico”, *El Día*, 6 de diciembre de 1928, nº 4124, p. 2.

⁷⁸⁶ “Círculo de Bellas Artes”, *Diario de Alicante*, nº 3211, 28 de enero de 1918, p. 3; “Círculo de Bellas Artes”, *El Periódico para todos*, nº 1953, 29 de enero de 1918, p. 1.

⁷⁸⁷ “Notas de arte. La obra de un novel”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 13, 31 de enero de 1918, p. 1.

La actividad de la institución era creciente y el hecho de contar con una sede fija y haber celebrado oficialmente su inauguración posibilitó que durante el primer año de actividad del Círculo se celebrasen la exposición de dibujo de Luis Casteig en el mes de abril y un salón-exposición entre agosto y septiembre al que pudieron presentarse libremente los artistas de la provincia.⁷⁸⁸

Este último certamen resulta interesante para este estudio porque sirvió de plataforma desde la que los artistas noveles pudieron darse a conocer y desde la que los pintores y escultores ya consolidados mostraron sus últimos avances. Gracias a las noticias publicadas en los diferentes periódicos alicantinos podemos conocer el nombre de los expositores, muchos de los cuales eran aficionados o estaban en el inicio de sus carreras. La muestra se dividió en tres salas y, aunque se criticó la falta de espacio en la sede del Círculo, alcanzó un gran éxito en la sociedad alicantina.⁷⁸⁹

Los artistas que expusieron en la primera sala fueron José Marced, J. Pascual, J.M. Sereix, Adelardo Parrilla, J. García, Lorenzo Aguirre, Emilio Varela, L. García, Elena Santonja, Luis Casteig y K-Hito como pintores y dibujantes; mientras que como escultores participaron Rafael Reus, Á. Fernández, Juan Giner y M. Ripoll. En la segunda sala la sección de pintura y dibujo estuvo representada por Elena Santonja, G. Bernabéu, F. Albert, Andrés Buforn, Adelardo Parrilla, Gastón Castelló, F. Muñoz, Lorenzo Aguirre, B. Martínez, E. Amorós, J. Vidal, Rafael Reus, Picazo, A. Ramos, R. Viviente, Ferrére, J. Ferriz, Emilio Varela, López García y Blasto; mientras que en la sección de escultura se expusieron obras de Rafael Reus, Vicente Bañuls, R. Vera, Juan Giner, Lorenzo Ridaura y F. Albert. Por último, en la tercera sala

⁷⁸⁸ Hemos optado por referenciar únicamente las actividades relativas a las artes plásticas debido al carácter de este estudio. Sin embargo, en el Círculo de Bellas Artes de Alicante se celebraron todo tipo de actividades, desde obras de teatro, pasando por conciertos del Orfeón Alicantino hasta conferencias de personalidades como Francisco Figueras Pacheco u Óscar Esplá. Sobre la exposición de Luis Casteig véase: “De Arte. Luis Casteig Torregrosa”, *Diario de Alicante*, nº 3271, 18 de abril de 1918, p. 1. En cuanto al salón-exposición celebrada entre agosto y septiembre: “El Círculo de Bellas Artes”, *Diario de Alicante*, nº 3327, 27 de junio de 1918, p. 3; “El Círculo de Bellas Artes”, *Diario de Alicante*, nº 3349, 26 de julio de 1918, p. 1; “Círculo de Bellas Artes”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 167, 31 de julio de 1918, p. 2; “Círculo de Bellas Artes”, *La Provincia*, nº 48, 1 de agosto de 1918, p. 2; “Círculo de Bellas Artes. La primera exposición”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 169, 2 de agosto de 1918, p. 2; “Noticias”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 170, 3 de agosto de 1918, p. 3. La noticia que anunciaba la clausura de la muestra puede consultarse en “Círculo de Bellas Artes”, *La Provincia*, nº 80, 14 de septiembre de 1918, p. 2. Acerca de Luis Casteig recomendamos la lectura de MAS-MAGRO, Francisco, 2017.

⁷⁸⁹ CRESPO-LOZANO, “Primer Salón-Exposición. En el Círculo de Bellas Artes”, *La Provincia*, nº 53, 8 de agosto de 1918, p. 1.

expusieron los pintores y dibujantes Adelardo Parrila, Juan Giner, J. Vidal, A. Ramos, J. Pascual, V. Kanez y Á. Fernández.⁷⁹⁰

Con la entrada del año 1919, la actividad relacionada con las artes plásticas parece decrecer o, al menos, existen menos noticias en la prensa local que nos hablen de ello. De hecho, no hemos localizado ninguna crónica relativa a nuevas exposiciones de Bellas Artes, aunque, por otro lado, la revisión de los periódicos de este año revela un cambio de sede a la calle Gerona. La única noticia relativa al Círculo de Bellas Artes en 1920 se corresponde con el anuncio de una pintura de María Suso, discípula de Adelardo Parrilla, en *La Nueva Aduaneta*, un local situado en los bajos de la institución. La obra, según se deduce del artículo citado, era una copia de *Los niños de la concha* de Bartolomé Esteban Murillo y, aunque de la artista se dijo que era una alumna aventajada que reunía grandes cualidades para triunfar en el mundo de la pintura, su nombre no volvió a aparecer relacionado a las Bellas Artes en ningún otro periódico de Alicante. Por otro lado, la importancia de este recorte de prensa radica en que sitúa de nuevo el Círculo de Bellas Artes en la plaza de la Constitución, dato que nos hace suponer que el traslado a la calle Gerona fue temporal.⁷⁹¹

Las noticias de 1921 relativas a las artes plásticas en el Círculo de Bellas Artes de Alicante son también escasas, si bien resulta interesante comprobar cómo la institución prosiguió con su labor de actuar como plataforma de difusión de la pintura y la escultura en la ciudad. Este empeño sería reconocido no sólo por los propios artistas, sino también por sus familias, tal y como sucedió con la viuda del pintor Joaquín Agrasot que donó un cuadro –del cual desconocemos el título– y varios apuntes al centro para que sirviesen de ejemplo e inspiración a los alumnos que allí se formaban.⁷⁹²

Por otro lado, el Círculo de Bellas Artes organizó una nueva exposición de pintura y escultura, aunque debido al reducido tamaño de su sede, esta fue instalada en el vestíbulo del

⁷⁹⁰ CRESPO-LOZANO, “Primer Salón-Exposición. En el Círculo de Bellas Artes”, *La Provincia*, nº 53, 8 de agosto de 1918, p. 1. Hemos optado por dejar las iniciales de los nombres de los artistas que desconocemos. Del mismo modo, también hemos considerado no completar aquellos sobre los cuales teníamos dudas, como el caso de J. Vidal, que bien podría tratarse del joven arquitecto Juan Vidal, aunque no tengamos datos fehacientes. A muchos de los artistas que participaron en el Salón-Exposición se les dedicaron críticas en números posteriores de *La Provincia*. Así pues, encontramos menciones a la obra de Parrilla, Casteig, Marced, Pascual y K-Hito en: CRESPO LOZANO, “Primer Salón Exposición. En el Círculo de Bellas Artes”, *La Provincia*, nº 55, 10 de agosto de 1918, p. 1.

⁷⁹¹ “Notas de arte”, *Diario de Alicante*, nº 3858, 28 de mayo de 1920, p. 3.

⁷⁹² “Rápida”, *El Luchador*, nº 2288, 28 de enero de 1921, p. 1.

Ayuntamiento e inaugurada el 10 de agosto.⁷⁹³ Sobre las pintoras y los pintores presentados a la exposición conocemos el nombre de Enriqueta Mora de Selfa, que presentó cuatro copias de cuadros del Museo del Prado y del Museo de Arte Moderno y seis cuadros originales; Gastón Castelló, de cuyos dibujos se alabó su “temperamento moderno” y Rafael Azuar. En cuanto a las escultoras y escultores que aportaron obra al certamen destacaron la señorita Parrilla y el “joven” Albert. En el artículo que dio noticia de los artistas presentados a la exposición se optó por referenciar sólo los nombres de aquellos y aquellas artistas noveles, prefiriendo darles más relevancia que a los ya conocidos con el fin de promocionar el inicio de sus carreras. De hecho, para *El Luchador* era necesario que el Círculo de Bellas Artes continuara celebrando este tipo de exposiciones que revelaban grandes talentos en el inicio de sus carreras pictóricas, destacando el caso de Enriqueta Mora de Selfa, de quien se dijo que incluso había despertado interés en la crítica de Madrid.⁷⁹⁴

No encontramos más noticias sobre la actividad expositiva en el Círculo de Bellas Artes de Alicante hasta julio de 1922. A principios del mes se inauguró una exposición de Emilio Varela que contó con treinta óleos y que fue muy concurrida según la prensa. En la noticia se hace saber igualmente que el público alicantino aceptó enormemente el trabajo del joven pintor que exponía de manera individual por vez primera en Alicante, pese a que se reconoció que su estilo era muy novedoso y rompedor respecto a la pintura que hasta el momento se había realizado en Alicante. Resulta interesante este artículo porque en él se destacó por vez primera el carácter alicantino de la pintura de Varela en relación a la luminosidad y el colorido de sus obras y se comparó su capacidad de captar estas sensaciones a través del pincel con la prosa impresionista de Gabriel Miró o la música de Óscar Esplá.⁷⁹⁵ En 1923 únicamente hemos localizado una breve noticia de una exposición de Adelardo Parrilla y su hija, la escultora Ángeles Parrilla, meses antes de que el primero marchase a Norteamérica con el fin de dar a conocer su obra en un mercado que, según la prensa alicantina, le había sido favorable.⁷⁹⁶

En 1924 el Círculo de Bellas Artes de Alicante tomó partido en el concurso de carteles para la delegación de la empresa *Marconiphone* en Alicante. La institución recogió los trabajos presentados y se encargó de designar el jurado. Desafortunadamente desconocemos la obra

⁷⁹³ “Círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 2439, 9 de agosto de 1921, p. 2. Sobre esta exposición también se da noticia en GÁZQUEZ, Dionisio, 2001, p. 182-183. Resulta igualmente interesante recurrir a la documentación de archivo: *Círculo de bellas artes. Alicante. II Exposición de pintura y escultura*. A.M.A. Legajo-1905-89-21/0.

⁷⁹⁴ “Exposición Regional de Pintura y Escultura. Impresión”, *El Luchador*, nº 2450, 23 de agosto de 1921, p. 1-2.

⁷⁹⁵ “En el Círculo de Bellas Artes. Exposición Varela”, *El Luchador*, nº 2582, 3 de julio de 1922, p. 1.

⁷⁹⁶ “Parrilla”, *El Luchador*, nº 2884, 18 de julio de 1923, p. 2.

ganadora y no podemos aportar más datos sobre la resolución final del jurado al carecer de las fuentes necesarias.⁷⁹⁷ Resulta curioso que, por vez primera desde su inauguración, el Círculo de Bellas Artes no ofreciese ninguna exposición de pintura o escultura –al menos la ausencia de noticias nos lleva a pensar en ello–, quizás debido a la inauguración del Ateneo que, desde su apertura en 1923, ofreció muestras de Bellas Artes de manera ininterrumpida hasta 1936.

No estamos en disposición de afirmar con total seguridad que el Círculo de Bellas Artes dejase de ser un espacio expositivo en Alicante, pero la ausencia de noticias relativas a muestras de pintura, escultura y otras disciplinas artísticas invita a pensar que, poco a poco, este centro quedó como un espacio destinado a la formación de artistas a la vez que el Ateneo comenzó a dar a conocer las producciones artísticas locales desde sus salones.

5.5. Un espacio desconocido: el Círculo de Escritores y Artistas

Las noticias relativas a esta institución son escasas si bien, gracias a otras investigaciones, sabemos que fue fundada en febrero de 1919, siendo parte de su junta directiva el escultor Vicente Bañuls y el pintor Adelardo Parrilla. Respecto a su actividad expositiva, los datos que se han podido recabar son mínimos quizá debido a que, poco tiempo después, el Ateneo comenzó a atraer a sus salas a prácticamente todos los artistas plásticos que deseaban dar a conocer su obra en Alicante.⁷⁹⁸

Sabemos que en abril de 1921 se organizó una exposición de arte alicantino con la participación, entre otros, de Emilio Varela, Luis Casteig, Andrés Buforn, Sebastián y Antonio Ferrari, J. Martínez Sereix, Gastón Castelló y José Marced. Dos años más tarde se presentó la obra de un caricaturista conocido como “Pili”, Luis Casteig, Soriano, Gastón Castelló y los escultores Vicente y Daniel Bañuls.⁷⁹⁹

Es cierto que la labor que desempeñó el Círculo de Escritores y Artistas de Alicante no tuvo la importancia de otros centros culturales como el Casino, el Círculo de Bellas Artes o el Ateneo, pero debe ser considerado igualmente como un espacio que contribuyó al desarrollo de las artes plásticas en Alicante durante el primer tercio del siglo XX.

⁷⁹⁷ “Vida Artística. Un concurso”, *Diario de Alicante*, nº 3864, 11 de septiembre de 1924, p. 1.

⁷⁹⁸ MATEO MARTÍNEZ, Carlos; MORENO SÁEZ, Francisco, 2001a, p. 46.

⁷⁹⁹ MATEO MARTÍNEZ, Carlos; MORENO SÁEZ, Francisco, 2001a, p. 46. Sobre la exposición de 1923 véase también “Escritores y artistas. Una exposición”. *El Luchador*, nº 2895, 25 de agosto de 1923, p. 2.

5.6. La proliferación de exposiciones en la ciudad. El Ateneo de Alicante

La importancia del Ateneo de Alicante para este estudio reside en la actividad expositiva y de patrocinio artístico que asumió durante los años comprendidos entre su fundación en 1839 y el estallido de la Guerra Civil Española en 1936, que provocó su momentánea desaparición. No obstante, la historia de la institución entre el siglo XIX y el primer tercio del XX resulta igualmente complicada de abordar, pues fue intermitente y no siempre bajo la misma denominación. Su trayectoria, afortunadamente recogida en algunas investigaciones, supone un punto de partida para estudios futuros que profundicen en el fomento de la ciencia y el arte desde este organismo.

Es complicado establecer un eje cronológico con todas las exposiciones y charlas sobre Bellas Artes celebradas en el Ateneo de Alicante por la ausencia de fuentes. Por esta razón es más adecuado introducir la historia de la institución en los años comprendidos entre su fundación y 1939 con el fin de poner de manifiesto su labor como promotor de las artes y la ciencia en el período estudiado en este trabajo. Paralelamente, y a través de la prensa de la época que anunció las exhibiciones de Bellas Artes celebradas en este centro, trataremos de esbozar la actividad expositiva del mismo.

Sabemos que las bases para la creación del Liceo Artístico y Literario de Alicante se establecieron en el ayuntamiento de la ciudad el 8 de agosto de 1839, acto tras el cual se interpretaron distintas piezas musicales, se recitaron poemas y se expusieron obras pictóricas.⁸⁰⁰ Igualmente, se conoce que su primera sede se instaló en la calle San Pascual, aunque posteriormente se trasladaría a la de Argensola, donde contó con un salón para actos académicos y representaciones teatrales. Pocos años después de su constitución, aunque no se conoce la fecha exacta, el primer Ateneo de Alicante cesó su actividad. No obstante, en determinados artículos de prensa se hizo notar los deseos de retorno de esta institución por el progreso científico y artístico que había supuesto para la ciudad.⁸⁰¹

En 1882 el centro se fundó nuevamente como Ateneo Autonomista, aunque, como se deduce de su nombre, su actividad estuvo más dedicada a la política que al fomento de las ciencias y de las artes. Por esta razón no tardarían en surgir voces críticas demandando la restitución de sus funciones culturales que serían desoídas hasta 1885, cuando se constituyó la

⁸⁰⁰ RAMOS, Vicente, 1992, p. 11-12.

⁸⁰¹ RAMOS, Vicente, 1992, p. 12-13.

junta organizadora del Ateneo Científico y Literario de Alicante, que englobaba las secciones de Ciencias Morales y Políticas, Ciencias Naturales, Físicas y Matemáticas y Literatura.⁸⁰²

La reinauguración se produjo en noviembre de 1886, manteniendo las secciones planteadas en 1885 e incluyendo la de arte, encabezada por el pintor Lorenzo Casanova Ruiz. De nuevo, la actividad de la institución cesó no sabemos cuándo, pero en 1896 surgió la revista *El Ateneo* solicitando su restauración, dato que nos permite suponer que la desaparición del centro cultural se produjo con anterioridad al nacimiento de la publicación, es decir, entre 1886 y 1896. Pese a todo, las exigencias de *El Ateneo* no llegarían a concretarse debido a los conflictos bélicos coloniales por los que atravesaba España y que habían sumido el país en una honda crisis de valores.⁸⁰³

El nuevo Ateneo de Alicante fue fundado por un grupo de escolares tras la celebración de unos juegos florales infantiles en 1901. Varios jóvenes participantes en el certamen concibieron la idea del Ateneo Escolar que, dos años más tarde, pasaría a denominarse Ateneo Científico, Literario y Artístico de Alicante, quedando instalado en la calle de la Infanta. En su inauguración, el presidente honorario Rodolfo Salazar apeló a las estrofas “*no és este ja el poble vell, que és altre Alacant!*” del himno de la ciudad para remarcar la función social y cultural que debía desempeñar el Ateneo con el fin de contribuir al desarrollo de la urbe.⁸⁰⁴

Retomada la actividad de la institución, desde el Ateneo se solicitó al primer teniente de alcalde, Luis Pérez Bueno, subvenciones desde el consistorio y desde la Diputación Provincial. Por otro lado, en 1906 se produjo el traslado de la sede a escasos metros del Ayuntamiento, quedando el Ateneo ubicado en el pasaje de Amérigo.⁸⁰⁵ Volvió a cambiar de sede el Ateneo de Alicante en septiembre de 1907, quedando ubicado en la calle Mayor. En octubre se presentó una exposición con las obras de algunos de los alumnos de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad.⁸⁰⁶

⁸⁰² RAMOS, Vicente, 1992, p. 13.

⁸⁰³ RAMOS, Vicente, 1992, p. 13-14. Entre las peticiones que se publicaron en la revista cabe señalar la necesidad de un espacio en el que los artistas alicantinos pudiesen dar a conocer su trabajo. La publicación sostenía que la creación de un Ateneo posibilitaría que pintores y escultores locales volviesen a disfrutar de un lugar en que exponer sus obras, pues desde la Exposición de Bellas Artes de 1894 no se había promovido ninguna iniciativa de este carácter. Véase: “Lo de siempre”, *El Ateneo*, nº 12, 30 de mayo de 1896, p. 1-2.

⁸⁰⁴ RAMOS, Vicente, 1992, p. 17-19.

⁸⁰⁵ RAMOS, Vicente, 1992, p. 21-23.

⁸⁰⁶ “En el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 203, 2 de octubre de 1907, p. 1.

Entre 1909 y 1910 el centro cultural entró en clara decadencia después de que Gabriel Miró abandonase la presidencia tras sólo un año en el cargo. No obstante, la memoria del Ateneo no se desvaneció y en 1923 la institución retomó sus actividades en la calle Gerona constituyendo una junta encargada de buscar una sede fija, encontrar apoyos y trazar los estatutos.⁸⁰⁷

Esta nueva sede fue inaugurada en la calle San Fernando con una muestra del pintor Emilio Varela, quien desde la presidencia de Gabriel Miró se había mantenido fuertemente unido al centro científico y cultural por la amistad que mantenía con el literato.⁸⁰⁸ Desde ese momento, la actividad pictórica de Varela quedó prácticamente ligada a la del Ateneo, pues el artista trabajó constantemente para organizar exposiciones en la institución, llegando a inaugurar hasta nueve entre la reapertura del centro y el estallido de la Guerra Civil: en 1923, 1925, 1926, 1927, 1929, 1931, 1932, 1934 y 1935.⁸⁰⁹

De la exposición de Emilio Varela en 1923 se dio noticia en el diario *El Luchador* hasta en tres ocasiones. De ella sabemos que fue inaugurada el uno de diciembre y que en el acto de apertura José Guardiola Ortiz intervino con una conferencia titulada *Varela y su obra*, lamentablemente perdida.⁸¹⁰ Posteriormente, en una extensa crónica, el periodista Rafael Selfa Mora tildó el estilo de Varela como impresionismo panteísta, si bien la pintura del alicantino dista enormemente de la pintura de este estilo. No cabe duda de que la exposición de Emilio Varela supuso un incentivo más para que todos aquellos alicantinos que habían anhelado la existencia de un Ateneo en la ciudad, asistiesen a la inauguración del mismo e hiciesen donativos a través de la adquisición de las pinturas con el fin de que la institución pudiese mantener su actividad en los años venideros.⁸¹¹

El Ateneo de Alicante continuó con sus labores de difusión de la ciencia y la cultura en la ciudad durante los años veinte y treinta del siglo XX, sobreviviendo a la dictadura de Primo de Rivera y al mandato de Dámaso Berenguer. En el primer tercio del siglo XX conviene destacar que muchos artistas y arquitectos formaron parte de las juntas directivas que presidieron el Ateneo. Así, Juan Vidal Ramos dirigió la sección de Música y Artes Plásticas en

⁸⁰⁷ RAMOS, Vicente, 1992, p. 31-32.

⁸⁰⁸ RAMOS, Vicente, 1992, p. 32-33.

⁸⁰⁹ BAUZÁ, José, 1979, p. 125-126; CASTELLS, Rosa María, 2010, p. 321-411.

⁸¹⁰ "Ateneo", *El Luchador*, nº 2972, 28 de noviembre de 1923, p. 1

⁸¹¹ Así se desprende de la noticia "El Ateneo, la Escuela Modelo y los intelectuales alemanes", *El Luchador*, nº 2981, 8 de diciembre de 1923, p. 2.

1924, Emilio Varela obtuvo una vocalía desde 1926 hasta 1931 y en 1934, José Cort Botí y Lorenzo Aguirre fueron vocales en 1928, Vicente Bañuls lo fue en 1930, Gastón Castelló en 1932 y 1935, y Miguel López González en 1934.⁸¹²

Respecto a la actividad expositiva y de fomento de las artes plásticas del Ateneo, la muestra de Varela sirvió para abrir las puertas de la institución tanto a artistas locales como de otras provincias españolas e incluso a algunos extranjeros. Así pues, sabemos que en el año 1924 se celebraron tres exposiciones de creadores de la provincia de Alicante: Pascual Sempere, de Onil aunque formado en Valencia; Francisco Rodríguez Clement, de Elche y el afamado Fernando Cabrera Cantó de Alcoi.

En cuanto a la muestra del escultor Pascual Sempere, hemos averiguado que Nuevose celebró en el mes de febrero, aunque desconocemos con exactitud tanto la fecha de inauguración como la de clausura.⁸¹³ Tras el cierre de la exposición de Sempere el Ateneo de Alicante abrió sus puertas al pintor ilicitano Francisco Rodríguez Clement, cuya muestra debió ser visitable durante la segunda quincena de noviembre de 1924. Desafortunadamente, y al igual que ocurre con el caso de la exhibición de Pascual Sempere, desconocemos las fechas exactas de inauguración y clausura, así como los nombres de las obras que en ella se pudieron contemplar.⁸¹⁴

Sorprende comprobar la escasez de información sobre las exposiciones que se estaban celebrando en el Ateneo de Alicante y más aún cuando desde finales del siglo XIX había existido en la sociedad un interés manifiesto para que Alicante contase con una institución de estas características.⁸¹⁵ De hecho, ni siquiera la celebración de la exposición de un pintor tan afamado como Cabrera Cantó propició la aparición de una gran cantidad de noticias en la prensa del momento. Sin ir más lejos, únicamente hemos logrado recabar una noticia que no estableció una crónica o crítica de la muestra, pues tan sólo anunció que, contrariamente a lo que se pensaba en Alicante, no sería inaugurada en el Círculo de Bellas Artes sino en el Ateneo.⁸¹⁶

La actividad expositiva de la institución fue bastante prolífica en 1925, pues a lo largo del año se celebraron cuatro exposiciones en sus salas. El 8 de enero el centro volvió a abrir sus

⁸¹² RAMOS, Vicente, 1992, p. 45-50.

⁸¹³ “Ateneo de Alicante”, *El Luchador*, nº 3027, 7 de febrero de 1924, p. 2.

⁸¹⁴ “Una exposición”, *El Luchador*, nº 3916, 15 de noviembre de 1924, p. 1.

⁸¹⁵ “Lo de siempre”, *El Ateneo*, nº 12, 30 de mayo de 1896, p. 1-2.

⁸¹⁶ “Fernando Cabrera, en el Ateneo”, *El Luchador*, nº 3955, 20 de noviembre de 1924, p. 2.

puertas al ilicitano Francisco Rodríguez Clement, quien expone obras alabadas por la crítica como los retratos del guitarrista Nieto, de señora, de Mariano Alberich, *La vuelta al trabajo* y *El abanico roto*.⁸¹⁷

Emilio Varela expuso sus obras entre el 26 de febrero y el 15 de marzo.⁸¹⁸ Según se desprende de algunos artículos de prensa la exposición fue todo un éxito, llegando el pintor a recibir la admiración de algunos visitantes en forma de poema.⁸¹⁹ Otros de los halagos que recibió Varela provenían del escritor y archivero Eduardo Irlles Garrigós, que comparó el talento del pintor al de otros artistas ya consagrados como Joaquim Sunyer y Daniel Vázquez Díaz para defender la modernidad del alicantino ante el público local, aún poco preparado para recibir el colorismo valeriano.⁸²⁰ De entre todas las obras expuestas, aquellas más destacadas para los críticos fueron *Los pinos en el Angelus*, *Los cipreses humildes*, *El valle en el crepúsculo*, *Luz de pureza*, *La tarde y la mañana en la pinada*, *El pollo del horno* y *Figuras de Nacimiento*.⁸²¹ Tras la exposición de Varela tuvo lugar en el Ateneo una muestra sobre Andrés Campos Cervera entre el 25 de marzo y el 26 de abril.⁸²² Esta daría paso a la exhibición de obras de Adelardo Parrilla entre el 8 y el 24 de mayo.⁸²³

En 1926 se celebraron dos conferencias a cargo del arquitecto Ildefonso Bonells y, entre ambas, se organizó una muestra retrospectiva de Fernando Cabrera con el fin de enaltecer su figura como uno de los pintores más importantes de la provincia de Alicante y nombrarlo hijo adoptivo de la ciudad y predilecto de la provincia.⁸²⁴ En agosto, expuso el valenciano Ernesto

⁸¹⁷ “En el Ateneo. Exposición Rodríguez Clement”, *Diario de Alicante*, nº 3967, 17 de enero de 1925, p. 1.

⁸¹⁸ “Ateneo de Alicante. Exposición Varela”, *El Luchador*, nº 4035, 25 de febrero de 1925, p. 1.

⁸¹⁹ FILIDOR. “Versos sin importancia. Varela-Exposición”, *Diario de Alicante*, nº 3999, 27 de febrero de 1925, p. 1.

⁸²⁰ IRLLES, Eduardo (EI). “En el Ateneo. Las obras de Emilio Varela”, *Diario de Alicante*, nº 4002, 3 de marzo de 1925, p. 1-2.

⁸²¹ IRLLES, Eduardo (EI). “En el Ateneo. Las obras de Emilio Varela”, *Diario de Alicante*, nº 4002, 3 de marzo de 1925, p. 1-2; R.S.M. “La exposición Varela. Apreciaciones”, *El Luchador*, nº 4042, 5 de marzo de 1925, p. 1.

⁸²² “Ateneo de Alicante”, *El Luchador*, nº 4061, 24 de marzo de 1925, p. 2; “La exposición Campos de Cervera”, *Diario de Alicante*, nº 4021, 26 de marzo de 1925, p. 1; “Ateneo de Alicante. Exposición Campos Cervera”, *El Luchador*, nº 4062, 26 de marzo de 1925, p. 1; “Ateneo de Alicante. El Batik por Campos Cervera”, *Diario de Alicante*, nº 4026, 1 de abril de 1925, p. 2.

⁸²³ “Ateneo de Alicante. Exposición del pintor Parrilla”, *Diario de Alicante*, nº 4053, 6 de mayo de 1925, p. 2; “Ateneo de Alicante. Exposición del pintor Parrilla”, *El Luchador*, nº 4092, 6 de mayo de 1925, p. 1; MARTÍNEZ SANSANO, U. “De colaboración. De arte. Orientaciones deplorables”, *El Luchador*, nº 4076, 19 de mayo de 1925, p. 1.

⁸²⁴ Sobre las conferencias de Bonells “Ateneo de Alicante. Conferencia para el sábado”, *El Luchador*, nº 4331, 31 de marzo de 1926, p. 2; “En el Ateneo. El arquitecto señor Bonells”, *El Luchador*, nº 4387, 8 de junio de 1926, p. 1. En cuanto a la exposición de Cabrera existen multitud de noticias: “A través de mis lentes de concha. Cabrera”, *El Luchador*, nº 4343, 16 de abril de 1926, p. 1; “Ateneo de Alicante”, *El Luchador*, nº 4362, 10 de mayo de 1926, p. 1; “De pintura”, *Diario de Alicante*, nº 4286, 13 de mayo de 1926, p. 3; “Ateneo de Alicante. Exposición Cabrera”, *El Luchador*, nº 4373, 22 de mayo de 1926, p. 2; “El acto de esta tarde en el Ateneo”, *Diario de Alicante*,

Guasp, el primer artista de fuera de la provincia que dio a conocer sus obras en el Ateneo de Alicante.⁸²⁵

Posiblemente la muestra de Guasp motivó a los dirigentes del Ateneo a entablar contacto con otros artistas valencianos. De hecho, en una carta reproducida en el *Diario de Alicante*, la dirección del centro se puso en contacto con Ernesto Guasp para que ejerciese de intermediario entre la propia institución y algunos de sus comprovincianos interesados en exponer en Alicante.⁸²⁶ Así, el centro cultural comenzó a organizar una muestra de jóvenes artistas que supondría la materialización del ofrecimiento que la Juventud Artística Valenciana hizo al Círculo de Bellas Artes en 1922.⁸²⁷ Lamentablemente desconocemos si esta exposición se llegó a celebrar, en qué fechas y qué artistas participaron en ella. La actividad artística del Ateneo clausuró 1926 con una exhibición de pintura de Emilio Varela.

Durante 1927 tuvieron lugar varias exposiciones, como las dedicadas a la obra de José Sánchez Lozano, Joaquín Mompó Salvá, José Cort, Heliodoro Guillén, Adelardo Parrilla y Emilio Varela.⁸²⁸ También se celebraron conferencias de César Cort e Ildefonso Bonells, si bien

nº 4297, 26 de mayo de 1926, p. 1; “Solemnidad artística. Cabrera en el Ateneo”, *El Luchador*, nº 4377, 27 de mayo de 1926, p. 1; “Ayuntamiento. Reunión del pleno”, *El Luchador*, nº 4379, 29 de mayo de 1926, p. 2; “En el Ateneo. Exposición Cabrera”, *El Luchador*, nº 4382, 2 de junio de 1926, p. 1; “En honor de Cabrera Cantó”, *El Luchador*, nº 4385, 5 de junio de 1926, p. 1; “El acto de esta mañana en la Diputación. El homenaje al pintor Fernando Cabrera”, *El Luchador*, nº 4396, 18 de junio de 1926, p. 2; “Alicante y el homenaje al pintor Cabrera”, *Diario de Alicante*, nº 4317, 18 de junio de 1926, p. 1.

⁸²⁵ “Ernesto Guasp en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 4670, 20 de agosto de 1926, p. 2.

⁸²⁶ “Alicante y Valencia. A los artistas valencianos”, *Diario de Alicante*, nº 4694, 24 de septiembre de 1926, p. 3.

⁸²⁷ “Entre Valencia y Alicante. Los artistas valencianos se aprestarán a efectuar en el Ateneo de Alicante una grandiosa exposición de sus obras”, *Diario de Alicante*, nº 4698, 29 de septiembre de 1926, p. 1; “En el Ateneo. Exposición de obras de artistas valencianos”, *El Luchador*, nº 4484, 30 de septiembre de 1926, p. 2; ALMELA Y VIVES. “Sobre la próxima manifestación de Arte Valenciano en Alicante. ¿Una exposición importante?”, *Diario de Alicante*, nº 4712, 16 de octubre de 1926, p. 1; “Ateneo de Alicante. Exposición de Arte Valenciano”, *El Luchador*, nº 4501, 25 de octubre de 1926, p. 1; “La exposición de arte valenciano en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 4720, 26 de octubre de 1926, p. 4; JUST GIMENO, Julio. “Exposición de Arte Valenciano en Alicante”, *El Luchador*, nº 4551, 22 de diciembre de 1926, p. 1. Sobre el ofrecimiento de la Juventud Artística Valenciana al Círculo de Bellas Artes véase: “El círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1385, 22 de octubre de 1917, p. 1.

⁸²⁸ Sobre las exposiciones de José Sánchez Lozano, natural de Pilar de la Horadada, véase “Ateneo de Alicante”, *Diario de Alicante*, nº 4787, 19 de enero de 1927, p. 6; “En el Ateneo. Exposición Sánchez Lozano (sic.)”, *El Luchador*, nº 4574, 20 de enero de 1927, p. 2; “En el Ateneo. La exposición Sánchez Lozano”, *Diario de Alicante*, nº 4790, 22 de enero de 1927, p. 1; DORADO MARTÍN, José. “En el Ateneo. Exposición Sánchez Lozano”, *El Luchador*, nº 4582, 29 de enero de 1927, p. 1. Respecto a la muestra de Joaquín Mompó Salvá se han localizado las siguientes noticias: “Una exposición en el Ateneo. El arte joven de Joaquín Mompó Salvá. Luz y panoramas alicantinos”, *Diario de Alicante*, nº 4862, 21 de abril de 1927, p. 4; “Ateneo de Alicante”, *El Luchador*, nº 4649, 21 de abril de 1927, p. 3; “En el Ateneo. La exposición Mompó”, *Diario de Alicante*, nº 4864, 23 de abril de 1927, p. 2; “En el Ateneo. Exposición Mompó”, *El Luchador*, nº 4651, 23 de abril de 1927, p. 2; “En el Ateneo. Notable exposición de pintura”, *El Día*, nº 3655, 23 de abril de 1927, p. 1; “En el Ateneo. Exposición Mompó Salvat (sic.)”, *El Día*, nº 3656, 26 de abril de 1927, p. 1. Por lo que respecta a José Cort: “Ateneo de Alicante. El arquitecto señor Cort Botí”, *El Luchador*, nº 4660, 4 de mayo de 1927, p. 1; “En el Ateneo. Exposición de Arte”, *El Día*, nº 3663, 4 de mayo de 1927, p. 3; “Ateneo. Exposición del arquitecto Cort”, *Diario de Alicante*, nº 4877, 9 de mayo de

puede que la muestra más importante fuera la inaugurada el 16 de julio por la Asociación de Pintores y Escultores de España y que contó con la participación de los siguientes artistas: Lorenzo Aguirre, Alcalá Galiano, Almela, Pedro Antonio, Argelés, Benlliure, Bereny, Cabrera Cantó, Castro Gil, Collar, María del Carmen Corredoira, Chicharro, Díaz Alberro, Esteve Botey, Fernández Marrero, Forns, Cancio, Gumucio, Hernández, Larrañaga, León Astrue, María de los Ángeles López Roberts, Marco, Millán Aloseite, Navas Linares, Oliveras, Orduna, Pantorba, Pesqueira, Pedrero, Prieto, Ramos, Romero de Tejada, Rubio, Santa María, Jaurf, Serra Farnés, Soria Acedo, Torres y Estefanía, Elena Verdes Montenegro, Florencio Vidal y Plácido Francés.⁸²⁹

A finales de 1927 se inauguró una exposición de Antonio Amorós Botella, fallecido dos años antes, que permanecería abierta hasta finales de enero de 1928.⁸³⁰ Tras esta, se organizaría una muestra del dibujante e ilustrador Antonio Suau entre los meses de febrero y marzo,⁸³¹ tras la cual se ofreció una selección de obras de Benjamín Palencia a finales de abril.⁸³² Para cerrar

1927, p.2; “En el Ateneo. Exposición Cort-Botí”, *El Luchador*, nº 4671, 17 de mayo de 1927, p. 2. Sobre la exposición de Heliodoro Guillén se han recabado las siguientes noticias: “En el Ateneo. Exposición Guillén”, *El Luchador*, nº 4676, 23 de mayo de 1927, p. 3; “Ateneo. Exposición Guillén”, *Diario de Alicante*, nº 4890, 24 de mayo de 1927, p. 2. Las noticias sobre Adelardo Parrilla Pueden ser consultadas en: “Exposición Parrilla en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 5013, 26 de octubre de 1927, p. 1; “La Exposición Adelardo Parrilla en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 5015, 28 de octubre de 1927, p. 4; “Adelardo Parrilla en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 5038, 24 de noviembre de 1927, p. 3. La muestra de Varela, por su parte, aparece referenciada en: “Nueva Exposición Varela en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 5028, 12 de noviembre de 1927, p. 6; “Ateneo. Exposición Varela”, *Diario de Alicante*, nº 5039, 25 de noviembre de 1927, p. 3; SWANN, Carlos. “Ateneo. Exposición Varela I”, *Diario de Alicante*, nº 5044, 1 de diciembre de 1927, p. 1; IRLES, Eduardo. “De la actual exposición del Ateneo. El paisaje en Varela”, *Diario de Alicante*, nº 5048, 6 de diciembre de 1927, p. 4; PIQUERES MUÑOZ, Rafael. “De arte. Exposición Varela”, *El Día*, nº 3832, 9 de diciembre de 1927, p. 1; J.D.M.. “En el Ateneo. Clausura de la exposición Varela”, *El Luchador*, 19 de diciembre de 1927, p. 1. Por último, las noticias de las conferencias de Cort y Bonells pueden ser leídas en: “En el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 4882, 14 de mayo de 1927, p. 1; “Ateneo. Conferencia del Sr. Bonells”, *Diario de Alicante*, nº 4893, 27 de mayo de 1927, p. 1; MORELLA, “Charla sobre arquitectura contemporánea. Ildefonso Bonells en el Ateneo”, *El Día*, nº 3687, 3 de junio de 1927, p. 1.

⁸²⁹ Las noticias relativas a esta exposición se encuentran en: “Una interesante exposición en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 4918, 27 de junio de 1927, p. 3; “Ateneo de Alicante”, *El Luchador*, nº 4703, 27 de junio de 1927, p. 1; “Asociación de Pintores y Escultores de España”, *Diario de Alicante*, nº 4934, 14 de julio de 1927, p. 1; “La Exposición de Pintores y Escultores de España en el Ateneo”, *El Día*, nº 3721, 15 de julio de 1927, p. 2; “Mañana se inaugurará en el Ateneo la exposición de Pintores y Escultores de España”, *El Luchador*, nº 4719, 15 de julio de 1927, p. 4; “Asociación de Pintores y Escultores. El acto del sábado en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 4937, 18 de julio de 1927, p. 2.

⁸³⁰ “En el Ateneo se inaugurará una nueva Exposición de Pintura”, *Diario de Alicante*, nº 5061, 22 de diciembre de 1927, p. 3; R.S.M.. “En el Ateneo. Exposición Amorós”, *El Luchador*, nº 4851, 28 de diciembre de 1927, p. 1; “La exposición de Antonio Amorós en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 5069, 31 de diciembre de 1927, p. 2; RAMÍREZ DE ARCO. “En el Ateneo. El pintor Amorós”, *El Día*, 21 de enero de 1928, p. 1.

⁸³¹ “Exposición Suau en el Ateneo”, *El Día*, nº 3890, 18 de febrero de 1928, p. 1; PIQUERES MUÑOZ, Rafael. “En el Ateneo. Exposición Suau”, *El Día*, nº 3892, 23 de febrero de 1928, p. 2.

⁸³² “Exposición Palencia”, *Diario de Alicante*, nº 5216, 25 de abril de 1928, p. 2; “Ayer en el Ateneo. Benjamín Palencia a Óscar Esplá”, *Diario de Alicante*, nº 5219, 28 de abril de 1928, p. 4.

el año, K-Hito dirigió una exposición de la Unión de dibujantes Españoles que contó con la participación del propio K-Hito, Demetrio, Bartolozzi, Karikato, Xaudaró, Sirio, Pedraza, Lozano, Sidró, Barbero, Ferrer y Ximénez Herraiz.⁸³³ Estos datos permiten afirmar que, desde 1927, la institución abrió sus puertas a artistas de otras zonas de España.

Adelardo Parrilla fue el encargado de inaugurar el año 1929 con una nueva exposición de su obra que recibió el aplauso generalizado del público.⁸³⁴ Tras él fue el turno del dibujante José Barahona en febrero,⁸³⁵ que dio paso a Emilio Varela en marzo.⁸³⁶ Durante los meses de junio y julio tuvo lugar una muestra de la obra de Lorenzo Aguirre, tras la cual no se ha logrado documentar más actividad expositiva hasta el mes de diciembre de 1930.⁸³⁷ Resulta extraño concebir que el Ateneo no hubiese abierto sus espacios a ningún artista local o foráneo en todo el año, pero hasta el momento no se ha logrado localizar ninguna noticia de prensa que invite a afirmar que la institución expuso obra de algún artista hasta diciembre, cuando se inauguró una nueva exhibición de cuadros de Parrilla.⁸³⁸

En febrero y marzo de 1931 Octavio Bianqui, de Cartagena, dio a conocer sus últimas obras en el Ateneo.⁸³⁹ Varela volvió a exponer durante abril,⁸⁴⁰ mientras que José Gálvez Roch,

⁸³³ "Ateneo de Alicante", *El Día*, nº 4133, 18 de diciembre de 1928, p. 2; "Ateneo de Alicante", *Diario de Alicante*, nº 5425, 20 de diciembre de 1928, p. 1; "Ateneo de Alicante", *Diario de Alicante*, nº 5426, 21 de diciembre de 1928, p. 4; "Ateneo de Alicante. El acto de esta tarde", *Diario de Alicante*, nº 5427, 22 de diciembre de 1928, p. 1; "El salón de humoristas en el Ateneo", *El Luchador*, nº 5160, 29 de diciembre de 1928, p. 2.

⁸³⁴ "Mañana se inaugura la exposición Parrilla", *Diario de Alicante*, nº 5451, 22 de enero de 1929, p. 3; "Exposición Parrilla", *El Luchador*, nº 5181, 24 de enero de 1929, p. 2; PIQUERES MUÑOZ, Rafael. "En el Ateneo. El pintor Parrilla", *El Día*, nº 4162, 25 de enero de 1929, p. 3.

⁸³⁵ "Labor pictórica. Debut de un artista", *El Día*, nº 4175, 14 de febrero de 1929, p. 1; QUILES MOLINA, Francisco. "En el Ateneo. Las jóvenes obras del joven pintor", *El Día*, nº 4180, 20 de febrero de 1929, p. 1; "Artistas jóvenes. José Barahona", *Diario de Alicante*, nº 5500, 19 de marzo de 1929, p. 4.

⁸³⁶ "Exposición Varela en el Ateneo", *El Luchador*, nº 5220, 11 de marzo de 1929, p. 1; "Nueva exposición de cuadros de Varela", *Diario de Alicante*, nº 5498, 16 de marzo de 1929, p. 4; IRLES, Eduardo (E.I.). "La exposición del Ateneo. Emilio Varela y su obra", *Diario de Alicante*, nº 5504, 23 de marzo de 1929, p. 4; PIQUERES MUÑOZ, Rafael. "En el Ateneo. Exposición Varela", *El Día*, nº 4207, 26 de marzo de 1929, p. 1; CARBONELL, Carlos. "En el Ateneo. Exposición Varela", *El Luchador*, nº 5233, 27 de marzo de 1929, p. 3.

⁸³⁷ "Exposición Aguirre", *El Luchador*, nº 5306, 22 de junio de 1929, p. 2; "En el Ateneo. Exposición de pinturas de Lorenzo Aguirre", *El Luchador*, nº 5307, 24 de junio de 1929, p. 2; IRLES, Eduardo (E.I.). "En el Ateneo. La Exposición Lorenzo Aguirre", *Diario de Alicante*, nº 5590, 5 de julio de 1929, p. 1; GÓMEZ, Sinesio. "En el Ateneo. Exposición Lorenzo Aguirre", *Diario de Alicante*, nº 5595, 11 de julio de 1929, p. 4.

⁸³⁸ "Ateneo de Alicante. Exposición de Pintura", *El Luchador*, nº 6193, 5 de diciembre de 1930, p. 1; IRLES, Eduardo (E.I.). "Exposición de pinturas. Abelardo (sic.) Parrilla en el Ateneo", *Diario de Alicante*, nº 6028, 9 de diciembre de 1930, p. 3; FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. "Pintura en el Ateneo. Los bodegones de Parrilla", *El Luchador*, nº 6199, 12 de diciembre de 1930, p. 2.

⁸³⁹ "En el Ateneo. Exposición de Pintura", *Diario de Alicante*, nº 6079, 13 de febrero de 1931, p. 1; "Exposición Bianqui", *Diario de Alicante*, nº 6092, 28 de febrero de 1931, p. 2; "Ateneo de Alicante. Exposición de Pintura", *El Luchador*, nº 6265, 6 de marzo de 1931, p. 4.

⁸⁴⁰ "Exposición Emilio Varela en el Ateneo", *Diario de Alicante*, nº 6132, 17 de abril de 1931, p. 3; "Exposición Varela", *El Luchador*, nº 6313, 4 de mayo de 1931, p. 2; "Exposición Varela", *Diario de Alicante*, nº 6147, 5 de abril de 1931, p. 4.

pintor natural de Jacarilla, fue el protagonista de una muestra en septiembre.⁸⁴¹ En noviembre se convocó la I Exposición de Artistas Noveles, se inauguró en diciembre y se prolongó hasta enero del año siguiente. En ella participaron pintores y pintoras como Aida Sneder, Katherine Turnere, Alarcón, Sotero, Castillo, M. Mira, M. Ribes, V. Duart, Manolo González y Suau. También concurren los escultores Lillo y Alfonsa G. y el caricaturista Pepitín.⁸⁴²

En enero de 1932 se organizó una importante exposición de artistas contemporáneos españoles en el Ateneo de Alicante. En ella participaron pintores y escultores de renombre como Manuel Benedito, Roberto Fernández Balbuena, José López Mezquita, Francisco Llorens, Julio Moisés, Timoteo Pérez Rubio, José Pinazo, Marisa Pinazo, Daniel Vázquez Díaz, Valentín de Zubiaurre, Juan Adsuara, Mariano Benlliure, José Capuz, José Planes y Julio Vicent.⁸⁴³ A finales de mes, Octavio Bianqui llevó a cabo una conferencia acerca de su propio concepto estético y durante el mes de febrero la institución acogió una nueva muestra del dibujante José Barahona.⁸⁴⁴ En abril fue el turno del pintor y sacerdote de Ayora Casimiro Escrivá y en junio el Ateneo abrió sus salas al escultor y fotógrafo Ángel Custodio.⁸⁴⁵ Emilio Varela fue el

⁸⁴¹ “Exposición”, *Diario de Alicante*, nº 6256, 12 de septiembre de 1931, p. 2; “Ateneo de Alicante. Exposición de pinturas”, *El Luchador*, nº 6412, 12 de septiembre de 1931, p. 1.

⁸⁴² “Ateneo de Alicante. Exposición de artistas alicantinos”, *El Luchador*, nº 6460, 7 de noviembre de 1931, p. 3; “Ateneo de Alicante. Exposición de artistas noveles”, *Diario de Alicante*, nº 6305, 7 de noviembre de 1931, p. 1; “Ateneo de Alicante. Exposición de artistas noveles”, *El Luchador*, nº 6491, 15 de diciembre de 1931, p. 3; “Ateneo de Alicante. Exposición de noveles”, *El Día*, nº 4991, 19 de diciembre de 1931, p. 1; “Exposición de noveles”, *El Luchador*, nº 6499, 24 de diciembre de 1931, p. 2; FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “En el Ateneo. Los noveles”, *El Luchador*, nº 6501, 28 de diciembre de 1931, p. 2; FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Tres artistas”, *El Luchador*, nº 6503, 30 de diciembre de 1931, p. 2; “En el Ateneo. Exposición de artistas noveles”, *Diario de Alicante*, nº 6350, 2 de enero de 1932, p. 1; “Exposición de artistas noveles”, *Diario de Alicante*, nº 6350, 2 de enero de 1932, p. 2.

⁸⁴³ “Ateneo de Alicante”, *Diario de Alicante*, nº 6355, 8 de enero de 1932, p. 4; “Alicante en fiestas. Dieron comienzo ayer las fiestas de invierno. El clima alicantino, sabiéndose el elemento más indispensable en estos festejos, prestó decididamente su concurso. La ciudad se engalana, y se dispone a recibir con todo júbilo al presidente de la República”, *El Luchador*, nº 6514, 11 de enero de 1932, p. 1; FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “La exposición del Ateneo”, *El Luchador*, nº 6515, 12 de enero de 1932, p. 1; FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Pintura en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 6516, 13 de enero de 1932, p. 1; FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “La exposición del Ateneo. Escultura”, *El Luchador*, nº 6520, 18 de enero de 1932, p. 2; “Ateneo de Alicante”, *Diario de Alicante*, nº 6367, 22 de enero de 1932, p. 1.

⁸⁴⁴ Sobre la conferencia de Bianqui véase: “Ateneo de Alicante. Exposición y conferencia”, *El Luchador*, nº 6528, 29 de enero de 1932, p. 3. Respecto a la exposición de Barahona: “Ateneo de Alicante. Exposición Barahona”, *Diario de Alicante*, nº 6379, 5 de febrero de 1932, p. 3; FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Ateneo de Alicante. Exposición Barahona”, *El Luchador*, nº 6537, 9 de febrero de 1932, p. 1.

⁸⁴⁵ En cuanto a la muestra de Casimiro Escrivá: “Ateneo de Alicante. Exposición Escrivá (sic.)”, *El Luchador*, nº 6665, 30 de abril de 1932, p. 3; FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Pintura en el Ateneo. Casimiro Escrivá”, *El Luchador*, nº 6666, 2 de mayo de 1932, p. 2; PIQUERES MUÑOZ, Rafael. “De arte. La exposición de Casimiro Escrivá en el Ateneo”, *El Día*, nº 5094, 4 de mayo de 1932, p. 1; PIQUERES MUÑOZ, Rafael. “De arte. El pintor Casimiro Escrivá. ¡Hagamos crítica!””, *El Día*, nº 5098, 10 de mayo de 1932, p. 1; PIQUERES MUÑOZ, Rafael. “De arte. Hablando con Casimiro Escrivá”, *El Día*, nº 5104, 16 de mayo de 1932, p.1. En cuanto a la exposición de Ángel Custodio nos remitimos a: “Ateneo de Alicante. Exposición Ángel Custodio Fernández”, *El Día*, nº 5136, 21 de junio de 1932, p. 2; FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José (J.F.T.). “En el Ateneo. Exposición de

encargado de cerrar la temporada de exposiciones con una muestra que se prolongó desde la última semana de diciembre hasta enero de 1933.⁸⁴⁶

La exposición de Varela fue clausurada a principios de año, dando paso a la segunda edición de la Exposición de Noveles, que comenzó a organizarse a finales de 1932.⁸⁴⁷ En esta ocasión, de los 24 artistas participantes, conocemos el nombre de ocho que dio a conocer *El Luchador*: Pilar García Romeu, Manuel González Santana, Kate Mörich, Fernando Guillot, Ricardo Oliver, Rafael Blanco, Adrián Carrillo y Aida Schneider.⁸⁴⁸ Durante el mes de marzo se llevó a cabo la exposición de Agustín Pantoja y Trigémino,⁸⁴⁹ mientras que en mayo se organizó una muestra para José Gálvez Roch, de Jacarilla.⁸⁵⁰ El pintor murciano Luis Garay dio a conocer algunas de sus obras durante el mes de junio y Kate Mörich, que había obtenido el primer premio de la segunda edición del certamen de noveles, pudo ofrecer sus obras al público durante el mes de agosto.⁸⁵¹ Tras la muestra de esta pintora no ha sido posible documentar más

fotografías”, *El Luchador*, nº 6625, 28 de junio de 1932, p. 1; C.S., “En el Ateneo. Exposición de fotografías de Ángel Custodio Fernández”, *Diario de Alicante*, nº 6500, 7 de julio de 1932, p. 2.

⁸⁴⁶ “Ateneo. Exposición Varela”, *Diario de Alicante*, nº 6646, 23 de diciembre de 1932, p. 4; “Ateneo. Exposición Varela”, *Diario de Alicante*, nº 6647, 24 de diciembre de 1932, p. 3; “Exposición Varela”, *El Día*, nº 5231, 24 de diciembre de 1932, p. 1; FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José, “De arte. Exposición Varela”, *El Luchador*, nº 6779, 27 de diciembre de 1932, p. 2.

⁸⁴⁷ “Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 6613, 15 de noviembre de 1932, p. 4; “Ateneo. II Exposición de noveles”, *El Luchador*, nº 6745, 15 de noviembre de 1932, p. 2; “Ateneo. II Exposición de Artistas Noveles”, *Diario de Alicante*, nº 6669, 19 de enero de 1933, p. 1; “Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 6671, 21 de enero de 1933, p. 3; “Ateneo. II Exposición de Artistas Noveles”, *El Luchador*, nº 6800, 21 de enero de 1933, p. 3; “Ateneo. II Exposición de Artistas Noveles”, *El Día*, nº 5252, 21 de enero de 1933, p. 1; “Ateneo. II Exposición de Artistas Noveles”, *El Luchador*, nº 6807, 30 de enero de 1933, p. 3; “Ateneo. II Exposición de artistas noveles”, *Diario de Alicante*, nº 6678, 31 de enero de 1933, p. 2; “Ateneo. II Exposición de Artistas Noveles”, *El Luchador*, nº 6809, 1 de febrero de 1933, p. 3; “Ateneo. II Exposición de Artistas Noveles”, *El Luchador*, nº 6816, 9 de febrero de 1933, p. 2; “Ateneo. II Exposición de Artistas Noveles”, *Diario de Alicante*, nº 6687, 9 de febrero de 1933, p. 4; “Ateneo. Exposición de Artistas y Noveles”, *El Día*, nº 5269, 10 de febrero de 1933, p. 2.

⁸⁴⁸ FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José (J.F.T.). “En el Ateneo. II Exposición de noveles”, *El Luchador*, nº 6823, 17 de febrero de 1933, p. 1.

⁸⁴⁹ “Ateneo. Exposición Pantoja-Trigémino”, *El Luchador*, nº 6840, 9 de marzo de 1933, p. 3; C.S.. “En el Ateneo. Exposición Pantoja-Trigémino”, *Diario de Alicante*, nº 6727, 30 de marzo de 1933, p. 2.

⁸⁵⁰ “Exposición Gálvez”, *Diario de Alicante*, nº 6768, 19 de mayo de 1933, p. 2; “Ateneo. Exposición Gálvez”, *El Día*, nº 5344, 19 de mayo de 1933, p. 2.

⁸⁵¹ Las noticias sobre la exposición de Luis Garay aparecen recogidas en: “Ateneo. Exposición Garay”, *El Luchador*, nº 6922, 8 de junio de 1933, p. 3; “Ateneo. Exposición Garay”, *Diario de Alicante*, nº 6786, 9 de junio de 1933, p. 2; “Ateneo. Exposición Luis Garay”, *El Luchador*, nº 6929, 16 de junio de 1933, p. 3; “Ateneo. Exposición Luis Garay”, *Diario de Alicante*, nº 6793, 17 de junio de 1933, p. 2; “Ateneo. Exposición Luis Garay”, *El Día*, nº 5367, 17 de junio de 1933, p. 4; “Ateneo. Exposición Luis Garay”, *El Luchador*, nº 6932, 20 de junio de 1933, p. 3; “Exposición Luis Garay”, *Diario de Alicante*, nº 6796, 21 de junio de 1933, p. 2; “Ateneo. Exposición Garay”, *Diario de Alicante*, nº 6797, 22 de junio de 1933, p. 1; “Ateneo. Exposición Garay”, *Diario de Alicante*, nº 6803, 29 de junio de 1933, p. 3. En cuanto a la muestra de Mörich: “Exposición Kate Mörich”, *Diario de Alicante*, nº 6841, 12 de agosto de 1933, p. 2; “En el Ateneo. Exposición Kate Morich”, *Diario de Alicante*, nº 6842, 13 de agosto de 1933, p. 1; FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Pintura en el Ateneo. Kate Morich”, *El Luchador*, nº 6981, 16 de agosto de 1933, p. 1; C.S.. “En el Ateneo. Cuadros de Kate Morich”, *Diario de Alicante*, nº 6855, 29 de agosto de 1933, p. 3.

actividad expositiva de la institución hasta el año siguiente, pues pese a que la búsqueda en los periódicos ha sido exhaustiva, la ausencia de otro tipo de fuentes dificulta censar la participación de artistas plásticos en el Ateneo de Alicante.

El periodista José Ferrándiz Torremocha, defensor de muchos artistas de la ciudad propondría, a principios de 1934, que el Ateneo no sólo fuese una institución cultural que organizara muestras temporales, sino que tratase de exponer una colección permanente de obras de pintores, escultores y otros creadores locales para favorecer el conocimiento y el estudio del arte alicantino.⁸⁵² La propuesta de Ferrándiz Torremocha no llegaría a materializarse, pero puso de manifiesto la admiración profesada por un amplio sector de la sociedad hacia los artistas locales que tanto habían colaborado en el florecimiento cultural del Ateneo de Alicante desde 1923. Más allá de la sugerencia del periodista para la utilización de los salones de la institución como exposición permanente, estos siguieron albergando muestras temporales a lo largo de todo 1934. Así, Emilio Varela expuso sus obras a finales de marzo logrando muy buenas críticas.⁸⁵³

Tras él, las salas del Ateneo fueron ocupadas por Heliodoro Guillén a mediados de abril,⁸⁵⁴ dando paso a Manuel González Santana durante las primeras semanas de mayo.⁸⁵⁵ La segunda quincena del mismo mes se reservó para una exposición de óleos de Julio Badenas, que expuso sus acuarelas durante la primera semana de junio.⁸⁵⁶ También en junio, Gálvez

⁸⁵² FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. "Trazos. Exposiciones", *El Luchador*, nº 7072, 21 de febrero de 1934, p. 1.

⁸⁵³ "Exposición de pintura. Varela en el Ateneo", *El Día*, nº 5561, 6 de marzo de 1934, p. 1; "Ateneo de Alicante. Próxima apertura de la exposición Emilio Varela", *El Luchador*, nº 7095, 20 de marzo de 1934, p. 1; "Ateneo de Alicante. Próxima apertura de la exposición Emilio Varela", *El Día*, nº 5571, 20 de marzo de 1934, p. 1; "Ateneo de Alicante. Exposición de pinturas Emilio Varela", *El Luchador*, nº 7098, 23 de marzo de 1934, p. 1; "De la Exposición de pinturas de Emilio Varela", *El Luchador*, nº 7099, 24 de marzo de 1934, p. 1; "Exposición de pinturas de Emilio Varela", *El Día*, nº 5575, 24 de marzo de 1934, p. 3; "Ateneo de Alicante. Exposición de pinturas de Emilio Varela", *Diario de Alicante*, nº 7016, 24 de marzo de 1934, p. 2; DOMINGO, Marcelino. "Marcelino Domingo ante los cuadros de Emilio Varela", *El Luchador*, nº 7800, 26 de marzo de 1934, p. 1; BLANCA, Antonio. "Notas. La Exposición de Varela", *El Luchador*, nº 7802, 28 de marzo de 1934, p. 1.

⁸⁵⁴ "Ateneo. Exposición Heliodoro Guillén", *El Luchador*, nº 7814, 11 de abril de 1934, p. 1; "Ateneo", *El Día*, nº 5587, 12 de abril de 1934, p. 3; "Ateneo. Exposición Heliodoro Guillén", *Diario de Alicante*, nº 7027, 12 de abril de 1934, p. 2; "Ateneo. Exposición Heliodoro Guillén", *El Día*, nº 5590, 17 de abril de 1934, p. 1; "Ateneo", *Diario de Alicante*, nº 7030, 18 de abril de 1934, p. 2.

⁸⁵⁵ "Ateneo. Exposición González Santana", *El Luchador*, nº 7830, 2 de mayo de 1934, p. 3; "Ateneo", *El Día*, nº 5602, 2 de mayo de 1934, p. 1; FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José (J.F.T.). "Pintura. González Santana", *El Luchador*, nº 7834, 7 de mayo de 1934, p. 1.

⁸⁵⁶ La exposición de óleos aparece reseñada en: "Ateneo. Exposición Badenas", *El Día*, nº 5616, 19 de mayo de 1934, p. 3; "Ateneo. Exposición Badenas", *Diario de Alicante*, nº 7053, 19 de mayo de 1934, p. 2; "En el Ateneo. La exposición Badenas", *Diario de Alicante*, nº 7057, 24 de mayo de 1934, p. 1. En cuanto a la muestra de acuarelas véase: "En el Ateneo. Exposición de acuarelas Badenas", *El Luchador*, nº 7859, 2 de junio de 1934, p. 3; "Exposición Badenas", *Diario de Alicante* nº 7065, 2 de junio de 1934, p. 4; "Ateneo. Exposición de acuarelas Badenas. Del 1 al 5", *Diario de Alicante*, nº 7508, 5 de junio de 1934, p. 1.

Roch, que ya había llevado sus obras al Ateneo un año antes, dio a conocer sus nuevas producciones.⁸⁵⁷ Por último, el murciano Antonio Garrigós ofreció sus terracotas al público alicantino durante la segunda quincena del mismo mes.⁸⁵⁸

Tras la clausura de la muestra de Garrigós, se contó con Felipe Caravallo –o Caraballo, según la fuente consultada- para que diese a conocer sus pinturas en la institución durante la segunda quincena del mes de julio.⁸⁵⁹ No hemos encontrado más noticias sobre actividades de difusión de las artes plásticas en el Ateneo hasta noviembre, cuando expuso en sus salas Adelardo Parrilla.⁸⁶⁰ Un mes más tarde, Lorenzo Aguirre colgaría en las paredes del centro su obra *El remat de Casament*, actualmente en paradero desconocido, pero que en su momento fue enormemente aplaudida por la crítica local.⁸⁶¹ Cerraron el año el escultor de Onil Pascual Sempere, con una exposición que se había estado gestando desde el mes de agosto, y Heliodoro Guillén.⁸⁶²

Tras la clausura de la última exposición de 1934, el Ateneo contactó con Ramón Gaya en enero de 1935 para que expusiera en sus salas una selección de acuarelas uniéndose al amplio

⁸⁵⁷ “Ateneo. Exposición Gálvez”, *El Luchador*, nº 7861, 5 de junio de 1934, p. 2; “En el Ateneo. Próxima Exposición Gálvez”, *Diario de Alicante*, nº 7508, 5 de junio de 1934, p. 3.

⁸⁵⁸ “Ateneo. Exposición Garrigós”, *El Día*, nº 5641, 19 de junio de 1934, p. 3; “Ateneo. Exposición Garrigós”, *El Luchador*, nº 7873, 19 de junio de 1934, p. 4; “Ateneo. Exposición Garrigós”, *Diario de Alicante*, nº 7521, 20 de junio de 1934, p. 3; “Un banquete al escultor Garrigós”, *El Luchador*, nº 7891, 11 de julio de 1934, p. 1.

⁸⁵⁹ “Exposición de pinturas en el Ateneo”, *El Día*, nº 5658, 10 de julio de 1934, p. 1; “Ateneo de Alicante. Exposición de pinturas”, *Diario de Alicante*, nº 7538, 12 de julio de 1934, p. 1; “Ateneo de Alicante. Exposición Caraballo”, *Diario de Alicante*, nº 7543, 18 de julio de 1934, p. 1; “Felipe Caravallo”, *El Día*, nº 5667, 24 de julio de 1934, p. 1; “Gacetillas. Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 7546, 25 de julio de 1934, p. 2.

⁸⁶⁰ “Ateneo de Alicante. Exposición Parrilla. Del 10 al 26 del actual”, *Diario de Alicante*, nº 7615, 7 de noviembre de 1934, p. 1; “En el Ateneo. Exposición de pintura del Profesor Parrilla”, *Diario de Alicante*, nº 7616, 8 de noviembre de 1934, p. 3; “Ateneo”, *El Día*, nº 5755, 9 de noviembre de 1934, p. 3; “Ateneo de Alicante. Exposición de pintura de Parrilla”, *Diario de Alicante*, nº 7617, 9 de noviembre de 1934, p. 2; M. “En el Ateneo. La exposición Parrilla”, *Diario de Alicante*, nº 7619, 11 de noviembre de 1934, p. 1; FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José (J.F.T.). “Pintura. Los bodegones de Parrilla”, *El Luchador*, nº 7991, 14 de noviembre de 1934, p. 1.

⁸⁶¹ “Ha quedado expuesto en el Ateneo el cuadro de Lorenzo Aguirre”, *El Luchador*, nº 8020, 18 de diciembre de 1934, p. 1; “Un cuadro de Aguirre”, *El Día*, nº 5789, 21 de diciembre de 1934, p. 1.

⁸⁶² “Nuestros artistas. Pascual Sempere”, *Diario de Alicante*, nº 7561, 14 de agosto de 1934, p. 3; “Inauguración de una exposición de esculturas del artista alicantino Pascual Sempere”, *Diario de Alicante*, nº 7651, 19 de diciembre de 1934, p. 2; DE ROJAS PUIG, Juan. “Esculturas de Sempere en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 7659, 29 de diciembre de 1934, p. 1; DE ROJAS PUIG, Juan. “Esculturas de Sempere en el Ateneo (continuación)”, *Diario de Alicante*, nº 7660, 30 de diciembre de 1934, p. 1; DE ROJAS PUIG, Juan. “Esculturas de Sempere en el Ateneo (conclusión)”, *Diario de Alicante*, nº 7662, 3 de enero de 1935, p. 1; “Notas de arte. Pascual Sempere y Heliodoro Guillén en el Ateneo. Escultura y pintura”, *Diario de Alicante*, nº 7655, 23 de diciembre de 1934, p. 2.

elenco de pintores y escultores murcianos que, desde 1931, habían colaborado con la institución alicantina para dar a conocer los avances artísticos de su provincia.⁸⁶³

Llegados a este punto, resulta conveniente llamar la atención sobre el elevado número de artistas murcianos que habían expuesto en el Ateneo de la ciudad entre la exposición del cartagenero Octavio Bianqui en 1931 y esta última de Gaya, siendo un total de ocho. Este hecho ha sido explicado aludiendo a la labor desempeñada como secretario del Ayuntamiento por Juan Guerrero Ruiz. Este crítico y editor murciano, conocedor del ambiente cultural alicantino, pudo haber llamado a varios artistas de su ciudad natal para que diesen a conocer sus obras a través de las exposiciones del Ateneo.⁸⁶⁴ De hecho, tanto Garay como Gaya fueron compañeros de Guerrero en las múltiples excursiones que organizaron por la provincia de Alicante, tal y como podemos apreciar en los documentos fotográficos del secretario del Ayuntamiento, que dan testimonio de sus viajes por las comarcas alicantinas, no sólo con artistas murcianos, sino con personalidades del panorama cultural español como Federico García Lorca, Rafael Alberti o Luis Cernuda entre otros.⁸⁶⁵ No cabe duda de que el secretario del Ayuntamiento ejerció una importante labor para acercar las obras de sus comprovincianos a la ciudad de Alicante y así lo atestiguaba una de las reseñas que en 1931 se hizo sobre la exposición de Luis Garay al afirmar que “La convivencia de Juan Guerrero con los alicantinos ha comenzado a dar sus primeros frutos culturales”.⁸⁶⁶

Después de la clausura de la exposición de Gaya, se organizó a finales de enero una muestra de G. Arnold, pintor que no hemos podido identificar ante la ausencia de fuentes que indicasen su nombre completo o su nacionalidad.⁸⁶⁷ Tras la retirada de las obras de este artista no se han encontrado más evidencias de colaboraciones entre artistas plásticos y el Ateneo hasta el mes de mayo cuando, una vez más, Emilio Varela colgó en los salones del centro cultural

⁸⁶³ “Ateneo de Alicante. Exposición Ramón Gaya”, *El Luchador*, nº 8036, 8 de enero de 1935, p. 3; “Exposición Ramón Gaya”, *El Día*, nº 5801, 8 de enero de 1935, p. 2; “Ateneo. Una exposición”, *Diario de Alicante*, nº 7687, 9 de enero de 1935, p. 2; FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. (J.F.T.). “Ateneo. Acuarelas de Gaya”, *El Luchador*, nº 8040, 12 de enero de 1935, p. 1; SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio. “Ramón Gaya en el Ateneo de Alicante. Acuarelas”, *El Luchador*, nº 8041, 14 de enero de 1935, p. 2.

⁸⁶⁴ BONET, Juan Manuel (com.), 2010, pp. 24-25.

⁸⁶⁵ Estos valiosos documentos que prueban el destacado papel que tuvo Juan Guerrero Ruiz en la vida cultural alicantina pertenecen a una colección particular, pero gran parte de ellos fueron reproducidos en: BONET, Juan Manuel (com.), 2010, pp. 70-81.

⁸⁶⁶ J.J., “En el Ateneo. Las pinturas de Luis Garay” en *Diario de Alicante*, 30 de junio de 1933, p. 1.

⁸⁶⁷ “Ateneo”, *El Día*, nº 5813, 22 de enero de 1935, p. 2; “Ateneo de Alicante”, *El Luchador*, nº 8048, 22 de enero de 1935, p. 1; “Ateneo de Alicante”, *Diario de Alicante*, nº 7697, 23 de enero de 1935, p. 2.

algunas de sus obras más recientes.⁸⁶⁸ En junio fue Manuel Cantos quien dio a conocer sus pinturas pese a que a lo largo de su vida alcanzó más reconocimiento como fotógrafo.⁸⁶⁹ La última muestra que se ha logrado documentar es la celebrada en honor de Heliodoro Guillén en el mes de diciembre.⁸⁷⁰

José Pérez Gil –conocido como Pérezgil- sería el primer artista en exponer en 1936, dando a conocer sus pinturas al público alicantino a partir de la segunda semana de enero.⁸⁷¹ Tras él, Vicente –o Vincenzo- Fioravanti ocupó las salas del Ateneo hasta principios de febrero.⁸⁷² A finales de marzo se organizó una muestra de paisajes, retratos y bodegones de Adelardo Parrilla que fue clausurada el día treinta del mismo mes para dar lugar a la exposición de una pintora apellidada Banegas de la cual no hemos conseguido recabar ningún dato más.⁸⁷³ En mayo colgaría sus obras Eduardo F. López Trigéminux y en junio tendría lugar la última exhibición documentada, consistente en obras de Julio Badenas, antes de que estallara la Guerra Civil el 17 de julio.⁸⁷⁴

La actividad del Ateneo se mantuvo bastante dinámica en los años treinta, si bien durante el conflicto bélico cambió de sede a la calle Mayor con el fin de evitar los bombardeos que estaban asolando la zona marítima, donde hasta el momento se había instalado. No obstante, el centro, que abogó por la cultura y el libre pensamiento, fue objetivo de las hostilidades de las tropas sublevadas sobre todo desde 1937 cuando organizó distintos actos organizados por el

⁸⁶⁸ “Cuadros de Varela en el Ateneo”, *El Luchador*, nº 8143, 10 de mayo de 1935, p. 1; “Ateneo de Alicante. Exposición de Varela”, *El Luchador*, nº 8149, 17 de mayo de 1935, p. 3; “Exposición de Varela”, *El Día*, nº 5903, 17 de mayo de 1935, p. 2; “En el Ateneo. Exposición Emilio Varela”, *El Luchador*, nº 8151, 20 de mayo de 1935, p. 3; “En el Ateneo. Exposición Emilio Varela”, *El Día*, nº 5905, 20 de mayo de 1935, p. 1; FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Trazos. Cuadros de Varela”, *El Luchador*, nº 8154, 23 de mayo de 1935, p. 1; ARMENGOT FERNÁNDEZ, F. “En el Ateneo. Impresiones de la exposición de Emilio Varela”, *El Luchador*, nº 8155, 24 de mayo de 1935, p. 2; BLANCA, Antonio. “Pintura. Emilio Varela”, *El Luchador*, nº 8162, 1 de junio de 1935, p. 2; LÓPEZ, Rogelio. “De arte. La exposición de Varela. Paisajes y retratos. El asesinato de Marita Llopis”, *El Día*, nº 5921, 8 de junio de 1935, p. 1.

⁸⁶⁹ “Ateneo de Alicante. Exposición de pintura de Cantos”, *El Luchador*, nº 8176, 18 de junio de 1935, p. 1.

⁸⁷⁰ “Pintura en el Ateneo. Exposición Guillén”, *El Luchador*, nº 8390, 4 de diciembre de 1935, p. 1.

⁸⁷¹ “Exposición de pinturas de Pérez Gil”, *El Día*, nº 6089, 7 de enero de 1936, p. 2.

⁸⁷² “Ateneo de Alicante”, *El Luchador*, nº 8434, 20 de enero de 1936, p. 2; B. “En el Ateneo. Pinturas de Fioravanti”, *El Luchador*, nº 8446, 3 de febrero de 1936, p. 3.

⁸⁷³ Sobre la exposición de Parrilla véase: FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Pintura. Exposición Parrilla”, *El Luchador*, nº 8488, 23 de marzo de 1936, p. 3. Respecto a la muestra de Banegas nos remitimos a: “Ateneo de Alicante”, *El Luchador*, nº 8494, 30 de marzo de 1936, p. 3.

⁸⁷⁴ Encontramos noticias de la exposición de Eduardo F. López Trigéminux en: “Eduardo F. López Trigéminux en el Ateneo”, *El Día*, nº 6160, 11 de mayo de 1936, p. 2; “Exposición vanguardista. Dibujos de Trigéminux”, *El Luchador*, nº 8545, 30 de mayo de 1936, p. 1; “En el Ateneo. Vanguardismo”, *El Luchador*, nº 8550, 5 de junio de 1936, p. 1. “Arte de vanguardia en el Ateneo”, *El Día*, nº 6184, 8 de junio de 1936, p. 1. En cuanto a la muestra de Badenas: “En el Ateneo. Exposición del pintor Badenas”, *El Luchador*, nº 8561, 18 de junio de 1936, p. 1; “La exposición de Badenas”, *El Luchador*, nº 8567, 25 de junio de 1936, p. 1.

Altavoz del Frente y por la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura que conformó su directiva.

La Guerra acabó con las labores del Ateneo, que se mantuvo inactivo en Alicante hasta 1985. Los estragos causados por el conflicto bélico hicieron desaparecer documentos y obras pictóricas que hoy podrían ilustrar con mayor claridad el estudio de las funciones desempeñadas por este centro cultural para la promoción de las artes visuales en la ciudad de Alicante, propósito que hemos intentado abordar en nuestro estudio.

5.7. Arte en los escaparates. Negocios y otros locales de exposición

Al margen de las grandes instituciones que cedieron sus espacios para que los artistas pudiesen dar a conocer su obra más reciente, en Alicante fue común que algunos negocios particulares llegasen a acuerdos con los dibujantes, pintores y escultores locales para que estos mostrasen sus producciones tras los escaparates o en el interior de los establecimientos. A través de esta práctica, bastante común desde el siglo XIX en distintas ciudades, al mismo tiempo que el artista obtenía visibilidad, el negociante hacía servir la obra de arte como reclamo que atrajese potenciales clientes hacia su tienda. De hecho, en numerosas ocasiones los periódicos locales informaron acerca de las exposiciones instaladas en estos comercios, atrayendo aún más la atención de los ciudadanos hacia la atmósfera cultural alicantina.

Las primeras noticias que se han rescatado sobre artistas exponiendo en comercios particulares dentro de la cronología establecida por este trabajo datan de setiembre de 1900, cuando *La correspondencia de Alicante* informó de que Lorenzo Pericás había cedido su cuadro *Baile de jijonencos* a la tienda de modas de los señores Pérez y compañía.⁸⁷⁵ En octubre expuso *Monje orando* en la tienda de tejidos de los señores Lledó Hermanos y, posteriormente, en *El Siglo* y en la tienda de cuadros de Vicente Ferriz.⁸⁷⁶

Sabemos que en 1904 Andrés Buforn expuso su cuadro *Pescador de mariscos* en un local de la calle Mayor cuyo nombre desconocemos. Sin embargo, el artículo que dio la noticia

⁸⁷⁵ *La correspondencia de Alicante*, nº 5176, 13 de septiembre de 1900, p. 2.

⁸⁷⁶ Sobre la noticia que informa de la exposición en Lledó Hermanos véase *La correspondencia de Alicante*, nº 5200, 6 de octubre de 1900, p. 2. Respecto a la colaboración entre Pericás y Vicente Ferriz nos remitimos a *La correspondencia de Alicante*, nº 5213, 19 de octubre de 1900, p. 2, así como a *La unión democrática*, nº 6448, 21 de octubre de 1900, p. 3. Por último, la noticia sobre la colocación del cuadro en *El Siglo* se encuentra disponible en *La correspondencia de Alicante*, nº 5221, 27 de octubre de 1900, p. 2.

sobre la pintura lamentó de que nadie se hubiese mostrado realmente interesado por ella y llamó la atención sobre el escaso número de coleccionistas en Alicante.⁸⁷⁷

Quizás de entre todos los negocios que ofrecieron sus escaparates a los pintores y escultores de la ciudad, el más conocido fuese *La Decoradora*, un establecimiento de venta de materiales para las Bellas Artes fundado en 1890 por José Mingot Fuster la calle Princesa, si bien tras una serie de reformas urbanas quedó emplazado en la actual calle Rafael Altamira. *La Decoradora* se mantuvo en funcionamiento durante todo el período que comprende esta investigación y aún hoy los herederos de Mingot prosiguen con su labor de difusión de las Bellas Artes en Alicante.⁸⁷⁸

Acerca de la actividad expositiva de este negocio, la primera noticia recabada data del 9 de mayo de 1917, cuando *La Correspondencia Alicantina* y el *Diario de Alicante* informaron de la exposición que sirvió para homenajear la memoria de Rafael Hernández. La muestra contó con varias de las obras del fallecido pintor, donadas por su familia y reunidas por su discípulo Rafael Herránz con el fin de reunir fondos para la viuda.⁸⁷⁹ Desafortunadamente, desconocemos el número total de pinturas expuestas, así como sus títulos, aunque la noticia resulta de gran utilidad para ilustrar cómo en Alicante existieron espacios para la modernidad de menor tamaño que las grandes instituciones como en Ateneo, el Casino o el Círculo de Bellas Artes.

En 1920 Emilio Varela, Andrés Buforn y Adelardo Parrilla se reunieron para dar a conocer varios cuadros y apuntes que estuvieron a la venta durante un mes en *La Decoradora*, siendo esta la última noticia de la actividad expositiva del local hasta 1933, cuando Varela cedió cuatro paisajes al establecimiento.⁸⁸⁰ Según *El Luchador*, en 1936 Varela colocó en los escaparates del negocio alrededor de treinta o cuarenta cartones y lienzos de distintas etapas de su carrera que atrajeron la atención de varios compradores y coleccionistas de arte de la ciudad.⁸⁸¹

⁸⁷⁷ BURIL, “Andrés Buforn”, *El Graduador*, nº 8504, 18 de junio de 1904, p. 1.

⁸⁷⁸ Sobre la historia de *La Decoradora* véase MATEO MARTÍNEZ, Carlos; MORENO SÁEZ, Francisco, 2001, p. 71-73. Igualmente recomendamos la lectura de RODRÍGUEZ RUIZ, Mario, 2001.

⁸⁷⁹ *La Correspondencia Alicantina*, nº 30, 9 de mayo de 1917, p. 2; *Diario de Alicante*, nº 3012, 9 de mayo de 1917, p. 3.

⁸⁸⁰ Sobre la exposición de 1920: “Notas de arte. Una exposición”, *Diario de Alicante*, nº 3801, 28 de febrero de 1920, p. 3. En cuanto a la muestra individual de Emilio Varela: “Cuadros de Varela”, *Diario de Alicante*, nº 6709, 8 de marzo de 1933, p. 3.

⁸⁸¹ “Pintura. Obras de Varela”, *El Luchador*, nº 8531, 15 de mayo de 1936, p. 1.

Al margen de *La Decoradora*, se ha logrado constatar la actividad expositiva de otros negocios alicantinos durante las décadas de los años veinte y treinta, como por ejemplo en *La Isla de Cuba*, donde Lorenzo Aguirre expuso un retrato de una niña en 1929. En este caso, las noticias recogidas resultan de gran interés puesto que relatan las impresiones de los viandantes que se detenían ante los escaparates de la tienda. De este modo es posible constatar la relación que se había gestado en Alicante entre los artistas y el público a quien daban a conocer sus obras, ya fuese en grandes instituciones culturales o en pequeños establecimientos comerciales.⁸⁸²

En 1930 el *Estudio Iris*, en la calle Mayor, reunió dos desnudos femeninos de Lorenzo Aguirre y Francisco Rodríguez Sánchez Clement, una marina nocturna de Andrés Bufo y varios bodegones de Adelardo Parrilla. Todas las obras fueron descritas por el periodista José Ferrándiz Torremocha, que celebró que en Alicante existieran pequeños espacios expositivos que contribuyesen a modernizar la ciudad para que esta pudiese dejar de ser una “capital muerta provinciana”.⁸⁸³ La última noticia recabada sobre exposiciones en negocios particulares data de 1934, cuando en la *Casa Itier*, ubicada en la calle Mayor, Andrés Bufo expuso su obra *Vista de Alicante desde el muelle sur*, la cual se solicitó que fuese comprada por alguno de los órganos gubernamentales alicantinos.⁸⁸⁴

Estas noticias, aunque escasas y breves, deben ser valoradas como muestras de que, en Alicante, al margen de las grandes instituciones relacionadas con las Bellas Artes, existieron iniciativas particulares de ciudadanos que, a través de sus negocios, acercaron a los pintores y los ciudadanos, estrechando la relación existente entre arte y ciudad y supliendo la inexistencia de galerías especializadas.

5.8. Joaquín Sorolla y el Museo de Arte Contemporáneo

Entre 1918 y 1919, e inmerso en los procesos de ejecución de los lienzos de la serie *Visiones de España* para la biblioteca de la *Hispanic Society* de Nueva York, Joaquín Sorolla se instalaría durante algún tiempo en Alicante con el fin de establecerse en un lugar cercano a

⁸⁸² *Diario de Alicante*, nº 5687, 26 de octubre de 1929, p. 2; “Un cuadro de Aguirre”, *El Luchador*, nº 5453, 26 de octubre de 1929, p. 2.

⁸⁸³ FERRÁNDIZ TORREMOCHA, J. “De arte. Exposición de pintura”, *El Luchador*, nº 6091, 6 de agosto de 1930, p. 4.

⁸⁸⁴ “Una gran obra de Bufo”, *El Día*, nº 5579, 31 de marzo de 1934, p. 2; BELTRÁN, Claudio. “Un gran marinista alicantino”, *Diario de Alicante*, nº 7022, 31 de marzo de 1934, p. 2.

Elche, localidad en la que pretendía tomar apuntes para una obra sobre la recolección de dátiles en el palmeral.

Las razones por las que prefirió instalarse en Alicante quizás tuviesen que ver con el ambiente cultural y artístico que, desde finales del siglo XIX, se estaba gestando en la ciudad. Seguramente Sorolla ya fuese consciente del clima favorable para el arte en la urbe, pues en 1894 participó en la *Exposición de Bellas Artes* organizada por el pintor alcoyano Lorenzo Casanova, aunque fuera de concurso.⁸⁸⁵ Además, algunas investigaciones sostienen que el maestro valenciano había visitado la ciudad para atender encargos de algunas de las familias más importantes, como la del marqués del Bosch, la Salvetti, Pascual de Bonanza, Ríoflorado, la de los barones de Petrés y Finestrat o la del marqués de Benalúa.⁸⁸⁶ La ausencia de fuentes contrastadas nos impide tomar como totalmente ciertas estas afirmaciones, aunque nos abren nuevas vías de estudio sobre las relaciones que pudiese mantener Sorolla con las clases altas de la sociedad alicantina.

Gracias a la correspondencia del pintor valenciano, sabemos que uno de los motivos por los que pudo decidir a permanecer en Alicante y no en Elche durante la elaboración del panel fue la amistad que mantenía con algunos pintores locales, tales como Emilio Varela Isabel, quien fue discípulo suyo en Madrid entre 1904 y 1907, o Heliodoro Guillén Pedemonti, cuya pintura se mantuvo muy próxima a los géneros que encumbraron al maestro valenciano.⁸⁸⁷ De hecho, sobre su relación con los artistas alicantinos se conserva una serie de cartas escritas a su mujer Clotilde que relatan cómo discurrió su estancia en Alicante junto a ellos, quienes le acogieron y le acompañaron durante el tiempo que permaneció en la ciudad tras su llegada en septiembre de 1918:

29 de septiembre de 1918: “La impresión de Alicante es seca, pero el mar es tan hermoso, la luz tan divina, que espero que será lo que yo deseo. Varela y otros amigos tan amables que no nos abandonan un momento. Estuvimos toda la mañana en el Balneario Diana, con el mar en los pies, centelleante de diminutos brillantes...”⁸⁸⁸

4 de octubre de 1918: “[...] Tengo un condiscípulo, Heliodoro Guillén, que es muy agradable y hablamos de arte, vive bien, tiene un bonito estudio y una familia agradable.”⁸⁸⁹

⁸⁸⁵ SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, p. 47.

⁸⁸⁶ VIDAL TUR, Gonzalo, 1974, p. 515.

⁸⁸⁷ BAUZÁ, José, 1979, p. 31-42.

⁸⁸⁸ [De Sorolla y Joaquín (Alicante) a Clotilde (Madrid). 29 de septiembre de 1918. CFS/1876] Reproducido en LLORENTE, Víctor; PONS-SOROLLA, Blanca; MOYA, Marina (Eds.), 2008, p. 334; también en CASTELLS, Rosa M^a; LASTRES, Eduardo (com.), 2010, p. 333.

⁸⁸⁹ [De Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid). 4 de octubre de 1918. CFS/1881] Reproducido en LLORENTE, Víctor; PONS-SOROLLA, Blanca; MOYA, Marina (Eds.), 2008, p. 337-338; también en CASTELLS, Rosa M^a; LASTRES, Eduardo (com.), 2010, p. 333.

Estas cartas demuestran cómo Sorolla fue acogido por los pintores alicantinos y cómo el mar y la luz de la ciudad le cautivaron. Por esta razón decidió pintar el cuadro del palmeral en Alicante tras haber tomado apuntes en Elche.⁸⁹⁰ De hecho, se conserva una fotografía de la visita que el pintor valenciano realizó junto a su hijo Joaquín y Heliodoro Guillén a la finca *El Carmen* de José Pons, hoy palmeral de Alicante, sobre la que escribió las siguientes líneas:

30 de septiembre de 1918: “Muy hermoso el bosque de palmeras, fuimos en coche y Joaquín hizo una pequeña fotografía. Este sitio debe (en pequeño) ser igual a Elche, y digo esto porque de no pintar el cuadro allí podría cómodamente hacerlo en Alicante”.⁸⁹¹

En esta fotografía aparecía el maestro valenciano junto a su hijo Joaquín y Heliodoro Guillén, con quien parece que estableció una cordial amistad si nos fijamos en otros testimonios gráficos de la época, como una fotografía del Archivo Municipal de Alicante en la que aparece el pintor alicantino ejecutando una obra ante la atenta mirada de Sorolla (fig. 81). La relación establecida tanto con Guillén y Varela, como con otros artistas como el fotógrafo Manuel Cantos, posibilitó que Sorolla conociese de primera mano las obras que en aquel momento estaban pintando y esculpiendo los artistas locales, aquellas de maestros ya fallecidos como Lorenzo Casanova o Lorenzo Pericás, o las atesoradas en las instituciones locales más importantes, como el Ateneo, el Casino, el Ayuntamiento y la Diputación. De hecho, la buena impresión que le produjo la riqueza artística alicantina le impulsó a promover la creación de un Museo de Arte Moderno en la ciudad, idea gratamente acogida por la sociedad que se hizo eco rápidamente del proyecto propuesto por el afamado pintor valenciano.⁸⁹²

En el acta del pleno del 4 de enero de 1919 del ayuntamiento de la ciudad se recogió, en el segundo punto de la orden del día, la moción para la “creación de un museo de arte en Alicante tras la propuesta de Joaquín Sorolla”. En ella se detalló el propósito de la nueva institución cultural, su personal, su ubicación y las obras que formarían parte de la colección. Siguiendo el testimonio del concejal que llevó a cabo la proposición, Sorolla se había lamentado de que en la ciudad no existiese ningún museo de arte, razón por la cual había encargado al edil, apellidado Alarcón, que comunicase sus deseos de crear la institución. Para incentivar la inauguración del museo, Sorolla propuso “donar una o dos producciones suyas” aunque

⁸⁹⁰ DE PANTORBA, Bernardino, 1970, p.143

⁸⁹¹ [De Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid). 30 de septiembre de 1918. CFS/1877] Reproducido en LLORENTE, Víctor; PONS-SOROLLA, Blanca; MOYA, Marina (Eds.), 2008, p. 335; también en CASTELLS, Rosa M^a; LASTRES, Eduardo (com.), 2010, p. 333.

⁸⁹² Sobre el interés suscitado por el proyecto de Joaquín Sorolla recomendamos la lectura de: “En el Ayuntamiento. La sesión del sábado”, *El Luchador*, n^o 1675, 7 de enero de 1919, p. 1.

igualmente opinó que, en una urbe como Alicante, con tantos pintores y escultores trabajando en aquella época, “no sería tarea difícil dotarle de obras pictóricas y escultóricas”. Del mismo modo, se ofreció como mediador para que desde fuera de la población llegasen nuevas piezas al museo.⁸⁹³

Proseguía la intervención del concejal Alarcón manifestando que Sorolla había propuesto que para la adquisición de pinturas y esculturas se formase un patronato compuesto por el presidente de la Diputación, el alcalde, un concejal delegado y dos artistas, uno de los cuales debería ser pintor y el otro escultor. Los elegidos para formar parte del patronato junto a los políticos fueron los dos artistas más alicantinos más reconocidos en aquel momento: Heliodoro Guillén y Vicente Bañuls.

Sobre el primero Sorolla ya había manifestado su admiración en las cartas que enviaba a su mujer y, además, había alcanzado cierto renombre en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, lo que le provocó que en 1892 el estado adquiriese su obra *La última borrasca* (fig. 44), calificada con medalla de tercera clase, para depositarla en el Museo de Arte Moderno.⁸⁹⁴ Igualmente, Guillén expuso habitualmente en muestras fuera de España, tal y como podemos comprobar al consultar los catálogos de la *Columbian Exhibition de Chicago* de 1893 o de la *México* de 1910.⁸⁹⁵ Respecto a Bañuls, su elección pudo deberse, más allá de la tercera medalla conseguida en la Exposición Nacional de 1901 con su obra *Marianela*, a que fue escultor más prolífico en Alicante, ciudad en la que asumió la gran mayoría de encargos importantes. Sorprende no encontrar a Emilio Varela entre los artistas propuestos en el pleno del Ayuntamiento, pero más allá de su condición de discípulo de Sorolla, la edad y la experiencia de Guillén y Bañuls pudieron ser determinantes a la hora de escogerlos como patronos del futuro museo.

⁸⁹³ Ayuntamiento de Alicante. Libro de Actas del 12-4-1918 al 26-2-1919, p. 169 (reverso) –172 (reverso). A.M.A. Sobre los pintores y escultores que trabajaron en la ciudad desde finales del siglo XIX recomendamos la lectura de ESPÍ, Adrián, 1983. Acerca de la intención de Sorolla por contar con donaciones de artistas que no residiesen en Alicante, podemos suponer que quisiese contactar con algunos de los pintores y escultores con los que, años antes, había tratado de fundar un museo de características similares en Valencia. Este proyecto fracasó y, quizás alentado por el ambiente cultural de Alicante, Joaquín Sorolla intentó retomarlo con la ayuda del consistorio de esta ciudad. Sobre el fallido intento de fundar una galería permanente de artistas valencianos véase: MONTOLIU SOLER, Violeta, 1995.

⁸⁹⁴ ESPÍ, Adrián, 1983, p. 133.

⁸⁹⁵ En Chicago (1893) presentaría *La última borrasca*: KURTZ, Charles M., 1893, p. 198. Por otro lado, en México (1910) daría a conocer su obra *¡Solos!*: PRIMER CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA MEXICANA, 1910, p. 64.

Dejando a un lado la constitución del patronato, es necesario destacar que la ubicación para el museo se proyectó en la calle Castaños, en las inmediaciones del Teatro Principal y en pleno centro de la ciudad. En la moción del pleno se especificó que el lugar idóneo para la instalación de la futura institución era uno de los almacenes pertenecientes al propio teatro que anteriormente había albergado el local de ensayo de la banda municipal. Según se desprende de los testimonios recogidos en las actas, el posible espacio expositivo reunía las condiciones necesarias para albergar el museo, aunque es cierto que no se detallaba ninguna de estas excepto la luminosidad.

Al final de la intervención del concejal, y tras el beneplácito del resto de ediles, se propuso nombrar como director del museo y del patronato al general de brigada de caballería Miguel de Elizaicín España, por ser uno de los primeros promotores de una institución que albergase exposiciones de carácter permanente. Ahondando en las hemerotecas locales hemos conseguido averiguar que, con el fin de dar visibilidad a su proyecto, fundó la revista *Museo-Exposición* en 1900, donde detalló cuáles serían los propósitos de la nueva institución e intentó dar a conocer la vida cultural alicantina de principios del siglo XX.

El Museo propuesto por de Elizaicín, a diferencia del pensado por Sorolla para Alicante, iba más allá de la exhibición de obras de arte, pues pretendía ser una muestra también de las industrias de la provincia con el fin de atraer la atención del turista y el inversor extranjero. Así, de Elizaicín fundó la revista en 1900 con la intención de ganar adeptos para su causa y captar el interés de los órganos de gobierno de la provincia.⁸⁹⁶ Sin embargo, el mayor éxito obtenido por la publicación fue promover la organización de la Magna Exposición Provincial de 1903 que, aunque no tuvo carácter permanente, reunió a un elevado número de artistas de la provincia.⁸⁹⁷

⁸⁹⁶ De Elizaicín escribió los editoriales de prácticamente todos los números que se publicaron de la revista *Museo Exposición* desde su creación en 1900 hasta la desaparición de la misma en 1910. En los primeros números se aprecia un gran entusiasmo ante la posibilidad de que la publicación sirviese como incentivo para la creación de un Museo permanente en la ciudad. Si se desea leer estos artículos de forma completa véase: DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Dos palabras para empezar”, *Museo Exposición*, nº 1, 1 de abril de 1900, p. 1-2; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Adelante”, *Museo Exposición*, nº 2, 16 de abril de 1900, p. 17-18; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “En la brecha”, *Museo Exposición*, nº 3, 1 de mayo de 1900, p. 33-35; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Nuestra revista”, *Museo Exposición*, nº 19, 1 de enero de 1901, p. 1-2; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Las fiestas de Alicante y el Museo-Exposición”, *Museo Exposición*, nº 28, 16 de mayo de 1901, p. 145-147.

⁸⁹⁷ Pese a que con el paso de los años de Elizaicín comenzará a lamentar la falta de interés por parte de la sociedad y sus órganos de gobierno por tener un museo permanente que recogiese las propuestas artísticas y los avances industriales más significativos de la provincia, algunos números de 1903 reflejan cierto optimismo por la celebración de la Exposición Provincial

Con el paso de los años, el entusiasmo con el que de Elizaicín había iniciado su proyecto tornó en desesperación y derrotismo.⁸⁹⁸ Por ello es lógico pensar que desde la sociedad alicantina se quisiera reconocer su labor como promotor de la cultura alicantina nombrándolo director del museo propuesto por Joaquín Sorolla, así como de su patronato. No obstante, no tenemos noticias ni del proyecto del pintor valenciano ni de su relación con la figura de Miguel de Elizaicín desde la visita a Alicante del primero en 1919 hasta 1921, cuando en agosto y con motivo de la celebración de los juegos florales de Alicante se propuso un certamen literario bajo el lema *¿Habrá Museo?*, en el cual de Elizaicín resultó vencedor.

El valor de este escrito reside no sólo en que retomaba el interés por crear un centro expositivo permanente en la ciudad después de la desaparición de *Museo Exposición* y el olvido de la propuesta de Sorolla, sino también en que propuso obras pictóricas y escultóricas que pudiesen formar parte del mismo, como algunas de las esculturas romanas halladas por el conde Lumières en el Tossal de Manises o las piezas artísticas y arqueológicas de las colecciones del marqués de Algorfa, el marqués del Bosch o el barón de Petrés.⁸⁹⁹ Del mismo modo, sugirió

⁸⁹⁸ Acerca del desencanto del director de la revista en sus artículos véase: DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo-Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 33, 1 de agosto de 1901, p. 225-226; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo-Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 38, 16 de octubre de 1901, p. 305-311; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo-Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 40, 16 de noviembre de 1901, p. 337-338; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo-Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 41, 1 de diciembre de 1901, p. 353-354; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Nuestra revista”, *Museo Exposición*, nº 43, 1 de enero de 1902, p. 1-2; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “En el yunque”, *Museo Exposición*, nº 49, 1 de abril de 1902, p. 97-98; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo y la Biblioteca Popular”, *Museo Exposición*, nº 50, 16 de abril de 1902, p. 113-114; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo-Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 59, 1 de septiembre de 1902, p. 257-258; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo-Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 65, 1 de diciembre de 1902, p. 333-334; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Suma y sigue”, *Museo Exposición*, nº 67, 1 de enero de 1903, p. 1-2; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo-Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 75, 1 de mayo de 1903, p. 97-98; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo-Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 89, 16 de diciembre de 1903, p. 321-323; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Siempre adelante”, *Museo Exposición*, nº 91, 1 de enero de 1904, p. 1-3; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo-Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 114, 1 de marzo de 1905, p. 65-67; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo-Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 115, 16 de marzo de 1905, p. 82-83; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “En el mismo sitio”, *Museo Exposición*, nº 134, 1 de enero de 1906, p. 333-334; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Un año más”, nº 182, 1 de enero de 1908, p. 1-2; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “En el mismo sitio”, *Museo Exposición*, nº 205, 1 de enero de 1909, 309-310; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Haciendo historia”, *Museo Exposición*, nº 209, 1 de marzo de 1909, 373-375; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Nuestro alcalde”, *Museo Exposición*, nº 226, 1 de diciembre de 1909, 693-694; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Nuestra labor”, *Museo Exposición*, nº 228, 1 de enero de 1901, p. 725-727.

⁸⁹⁹ Según se desprende de un documento del Archivo Municipal de Alicante, durante el último cuarto del siglo XIX ya se había planteado la posibilidad de crear un museo de pinturas con la colección del marqués de Algorfa: *Inventario de los cuadros cedidos por el marqués de Algorfa para el futuro Museo de la ciudad*, A.M.A. Legajo-19-71-12/0.

recuperar algunas de las obras pictóricas y escultóricas que se presentaron a la Magna Exposición Provincial de 1903.⁹⁰⁰

Parece ser que 1921 fue un año clave para que se retomasen las iniciativas a favor de crear el museo que promovieron tanto Miguel de Elizaicín como Joaquín Sorolla. En enero de ese mismo año, a través del diario *El Luchador*, se solicitó al consistorio que volviese a considerar la posibilidad de abrir el museo propuesto por el insigne pintor valenciano. Esta petición venía determinada por la donación de un cuadro de Joaquín Agrasot al Círculo de Bellas Artes por parte de su viuda, hecho que aprovechó el periódico para requerir la apertura de un centro que recogiese las aportaciones de los más insignes artistas de la provincia como reconocimiento a sus carreras.⁹⁰¹

Las noticias relativas a la construcción del museo desaparecen de la prensa alicantina hasta 1923, cuando desde *El Luchador* se acusó al ayuntamiento de llegar a acuerdos en los plenos municipales, pero después no cumplirlos. Uno de estos compromisos era el de crear una galería permanente de pintores, cuya primera obra en exposición debería haber sido el cuadro que, finalmente, la viuda de Agrasot donó al Círculo de Bellas Artes.⁹⁰²

Conforme pasaron los años, la idea de Joaquín Sorolla de crear un museo de arte en Alicante se difuminaba y se recuperaba de forma intermitente gracias a la intervención de personas comprometidas con la cultura local. En 1925, y a propósito de una exposición de Emilio Varela celebrada en el Ateneo, desde el *Diario de Alicante* se instó al ayuntamiento y a la diputación a adquirir obras del pintor alicantino a la espera de que aquel museo proyectado en 1919 en un pleno municipal fuese un hecho. Para el *Diario de Alicante* que los órganos de gobierno de la ciudad y la provincia comprasen la obra de artistas alicantinos podría llegar a ser entendido como un acto de cultura, patriotismo y mecenazgo, sobre todo en una época en la que se había dejado de conceder pensiones para que estos continuasen formándose en otras ciudades españolas y europeas.⁹⁰³

Las noticias relativas a la creación de un museo de pintura en Alicante desaparecieron de nuevo de los periódicos locales hasta 1930, cuando de la mano de Juan de Rojas aparecieron

⁹⁰⁰ DE ELIZAICÍN ESPAÑA Y BELTRÁN DE LYS, Miguel, 1921.

⁹⁰¹ X. "Rápida", *El Luchador*, nº 2288, 28 de enero de 1921, p. 1.

⁹⁰² MONTERO PÉREZ, F. "Asuntos municipales. Acuerdos que se toman y no se cumplen", *El Luchador*, nº 2815, 25 de abril de 1923, p. 1. Acerca de la donación del cuadro de Agrasot al Círculo de Bellas Artes véase X. "Rápida", *El Luchador*, nº 2288, 28 de enero de 1921, p. 1.

⁹⁰³ "Alicante y Varela", *Diario de Alicante*, nº 4009, 11 de marzo de 1925, p. 1.

dos artículos en el *Diario de Alicante* que ilustraban la ilusión de algunos alicantinos ante la inminente inauguración de un espacio expositivo. Según relataba el escritor, en el Palacio de la Diputación Provincial se había destinado un salón para albergar las obras de los más ilustres artistas alicantinos, razón que aprovechó de Rojas para proponer algunas obras que, a su parecer, debían ser expuestas. No obstante, la cantidad de cuadros sugeridos por el escritor era tan elevada que proponía remodelar el Hospital de san Juan de Dios, situado en el barrio de San Antón.⁹⁰⁴

Para el museo, de Rojas estableció un listado de célebres artistas alicantinos del siglo XIX ya fallecidos, ubicando sus obras y señalando las colecciones y lugares en los cuales podrían hallarse. Así, propuso que uno de los pintores cuyas producciones deberían tener un lugar preponderante en el museo fuese José Aparicio Inglada, de quien la diputación poseía su obra *Judith mostrando la cabeza de Holofernes*. De Vicente Suárez Ordóñez solicitaba la exposición de las alegorías de América, África, de la astronomía y de la navegación, así como de una vista de Alicante a finales del siglo XVIII de la Diputación de Alicante. También a esta institución gubernamental solicitó un retrato de Fernando VII realizado por el valenciano Vicente López, así como una *Cabeza de san Vicente Mártir* pintada por Joaquín Berenguer. Igualmente, señaló dos obras de José Peyret, *Tobias limpiando los ojos de su padre* y *El tributo de los judíos*, así como algunos retratos de Vicente Rodes que custodiaba el Ayuntamiento de Barcelona. Respecto a Joaquín Agrasot, señaló el retrato de Amadeo de Saboya de la Diputación de Alicante y solicitó la cesión de algunas obras del Museo del Prado y de colecciones particulares.

En línea con el escrito de Juan de Rojas, sabemos que el museo arqueológico de la Diputación de Alicante, en el que se expusieron igualmente algunos cuadros de hasta el siglo XIX, fue inaugurado en 1932 por el presidente de la República, Niceto Alcalá Zamora; el presidente del gobierno provincial, Franklin Albricias; y el presidente de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos. Respecto a las obras pictóricas que albergó, conocemos el nombre de *Desgraciada*, de José Soriano Fort –depositada por el Museo Nacional del Prado–; dos desnudos femeninos de Rafael Argeles Escriche y de E. Lafuente; *Angélica y Medoro*, de Marceliano Santamaría; *Náufragos*, de Joaquín Bárbara; *Jardín Parterre (Retiro) 1929*, de José María Mascort; *Venecia*, de María Luisa Pérez Herrero; *Pantano de Nemi*, de Nicolás Raurich;

⁹⁰⁴ DE ROJAS, Juan. “Intereses alicantinos. El Museo Provincial Histórico y el Hospital de San Juan de Dios I”, *Diario de Alicante*, nº 5865, 27 de mayo de 1930, p. 1.

un retrato de Carlos Arniches de la escuela de Madrazo; un cuadro de la Virgen de las Angustias del siglo XVIII y el *retrato de Amadeo de Saboya* de Joaquín Agrasot.⁹⁰⁵

Es cierto que la Diputación de Alicante parecía haber fundado un museo para la ciudad en el que las Bellas Artes tenían cabida, pero resulta llamativo cómo entre las obras mencionadas anteriormente no aparece el nombre de ningún pintor local, razón por la cual personas como Juan de Rojas enumeraron en sus escritos obras llevadas a cabo por artistas alicantinos que, a su parecer, debían estar expuestas a la vista de los ciudadanos.

De los artistas mencionados por de Rojas y contenidos igualmente en este estudio, cabe mencionar a Lorenzo Casanova, que había fallecido en 1900 y de quien en el escrito se solicitaban los cuadros que poseía el Casino titulados *Un ultraje* y *Un halconero*. De Lorenzo Pericás, fallecido en 1912, pidió *Un ensayo en el coro de la iglesia de santa María*, propiedad de la Diputación de Alicante, y dos retratos de Alfonso XIII. Por último, invitaba a los artistas vivos que enviaran alguna de sus producciones, mencionando a pintores como Heliodoro Guillén, Emilio Varela, Adelardo Parrilla, Andrés Buforn, Lorenzo Aguirre o al escultor Vicente Bañuls.

En enero de 1936, el propio de Rojas, ya director del Museo Provincial, se dirigió a la diputación, para que se le autorizase a adquirir “[...] tres retratos al óleo y un cuadro de asunto religioso (...) por el precio de cien pesetas, pagadas al contado [...]”.⁹⁰⁶ Estas obras, cuya compra fue autorizada por la Comisión Gestora, pasaron a formar parte de los fondos artísticos de la corporación, pero la ausencia de documentación que permita la identificación de las obras dificulta su relación con cualquier obra de la actual colección artística de la Diputación de Alicante.

La última noticia relativa a los trámites para la constitución de un museo provincial con presencia de las Bellas Artes es la solicitud, por parte de la Diputación de Alicante, de un depósito de cuarenta cuadros al Museo Nacional del Prado que. Pese a que fue remitido a la pinacoteca en febrero de 1936 y recibido por la misma en abril de ese mismo año, fue denegado debido al estallido de la Guerra Civil. En este documento no se especifica cuáles fueron las obras solicitadas, pero sabemos que se pensó en ellas con destino al museo inaugurado en 1932

⁹⁰⁵ ROCA DE TOGORES, Consuelo, 2006, p. 161.

⁹⁰⁶ Expediente autorizando por parte de la Comisión Gestora al Director del Museo Provincial para que adquiriera 3 retratos y un cuadro de asunto religioso, A.D.P.A., Legajo 11811/15.

y que ya contaba con algunos cuadros del Prado. No sabemos si las obras a las que se refería esta nueva solicitud eran las que ya habían estado en la Diputación, si se pretendía ampliar el depósito de estas últimas y conseguir el de algunas pinturas más o si, por el contrario, las cuarenta obras solicitadas nunca habían estado expuestas en el museo provincial.⁹⁰⁷

Respecto a la posibilidad de que los artistas fallecidos en los primeros años del siglo XX y aquellos que permanecían vivos enviasen sus obras al museo que la diputación planeaba construir en sus salones, el alcalde de Alicante se había adelantado a la petición de Juan de Rojas enviando una carta directamente a varios pintores o a las familias de aquellos que ya habían muerto con la intención de incluirlas en una galería permanente de artistas alicantinos. Así, en el Archivo Municipal de Alicante se conserva una copia de esta nota, que fue enviada a Heliodoro Guillén, Emilio Varela, Lorenzo Aguirre, Andrés Buforn y Adelardo Parrilla, así como a las hermanas de Lorenzo Casanova y a las viudas tanto de este como de Lorenzo Pericás:

“Distinguido amigo mío:

Ilustres artistas alicantinos, -Agrasot, Cabrera, Amorós, - honraron al Ayuntamiento de la capital, dedicándole graciosamente tres grandes obras de sus pinceles geniales. Figuran en la modesta galería de cuadros iniciada en uno de los salones del Palacio Consistorial, y son gala y honor singularísimos para el municipio, que puede enorgullecerse exhibiéndolas a la admiración de quienes visitan la casa de la ciudad.

Otros Ayuntamientos, -Madrid, Valencia, Zaragoza, Cádiz, por no citar más, - cuentan, en igual forma adquiridas, con obras de sus preclaros artistas, constituyendo pequeños museos que, honrando y enalteciendo a las corporaciones que lograron crearlos, contribuyen a perpetuar las firmas prestigiosas y el recuerdo de los generosos donantes.

Alicante puede y debe hacer lo mismo, porque artistas meritisimos tiene, y, porque no habrán de negarle su concurso valioso, dado el fin nobilísimo que se persigue.

Seguro de ello, escribo a usted y le pregunto cordialmente: ¿Está usted dispuesto a ceder un cuadro pictórico, digno de su inspiración y de su arte exquisitos, para que figura entre los que formarán parte de la galería del Ayuntamiento de mi presidencia?

Anticipándole rendidas gracias ya le ofrece un saludo afectuoso su devoto admirador y amigo.

q. l. e. l. m.

25-Enero-930.”⁹⁰⁸

Resulta llamativo que, prácticamente al mismo tiempo, la Diputación de Alicante y el Ayuntamiento tuviesen aspiraciones similares. Es complicado saber si ambas corporaciones

⁹⁰⁷ “El Museo provincial a cargo de esta Corporación, no obstante, los esfuerzos que se realizan para dotarlo de obras de arte, estas en la actualidad son tan escasas que se encuentran, varias salas del mismo, casi carentes de arte pictórico. La mayor parte de los Museos provinciales se han venido surtiendo de obras procedentes de los Museos del Prado y de Arte Moderno, concedidas en calidad de depósito, y siendo este Museo de los menos favorecidos en este aspecto, la Comisión Gestora de esta Excm. Diputación provincial, a propuesta de la Dirección artística del mismo, ha acordado solicitar de V.I. tenga a bien conceder a esta Corporación, en calidad de depósito cuarenta cuadros cada uno de los Museos antes citados, al objeto de que cuente con el mayor número de obras posible de obras de arte, y en atención al gran número de turistas que lo visitan todos los años, y que pueda estar a la altura de los de otras poblaciones [...]” A.M.N.P. Caja 335/Legajo: 15.26/Nº Exp: 49.

⁹⁰⁸ *Gestiones realizadas para constituir una galería de pintores alicantinos*, A.M.A., Legajo-1919-88-33/0. Se incluyen las respuestas de Emilio Varela y Andrés Buforn, quienes enviaron una de sus obras al alcalde; así como de la viuda de Pericás, que lamentó no poder enviar ninguno de los cuadros de su difunto esposo al haber vendido todos.

perseguían un objetivo común o si, por el contrario, pugnaron entre ellas por abrir el tan ansiado museo que, desde hacía años, se buscaba para Alicante. No obstante, las fuentes halladas en esta investigación permiten suponer que, si bien ambas corporaciones buscaron la inauguración de un centro expositivo de carácter permanente, trabajaron por separado.

De hecho, mientras que la diputación trabajaba en un museo sin presencia de artistas locales, la inoperancia del consistorio provocó que desde otros medios de comunicación distintos a la prensa se demandase la inauguración de esta institución. En 1931 Gastón Castelló diseñó una hoguera para el distrito de la avenida de Benito Pérez Galdós titulada *Els enemics del ànima alicantina*.⁹⁰⁹ En ella denunció, entre otros asuntos, la falta de interés de los gobiernos municipal y provincial por crear un museo. Este hecho provocaba que los artistas locales no pudiesen desarrollar sus carreras en su ciudad natal, debiendo partir a otras latitudes.⁹¹⁰

El proyecto de Sorolla se fue olvidando con el paso de los años, si bien en 1934 la idea de inaugurar una galería permanente de artistas alicantinos volvió a resurgir impulsada por el periodista y crítico de arte José Ferrándiz Torremocha desde *El Luchador*. Con motivo de las reformas que se habían hecho en los salones del Ateneo, el periodista solicitó que en ellos se expusiesen, de forma permanente, fotografías, cuadros y esculturas de los más insignes artistas locales del momento:

“Nuestro Ateneo ha reformado sus salones acondicionándolos para el fin que se persigue en la Casa intelectual. Muy bien, y hacía falta esa reforma. Es el único local adecuado para exponer sus obras los artistas locales; más aún, donde se rinde culto a estas manifestaciones de arte.

Pero el Ateneo, creo yo, todavía puede y debe hacer más. La exposición permanente de los valores artísticos locales, provinciales, debe ser sus salones.

No creo que fuese de mucho costo, de prejuicio económico alguno para el Ateneo, mantener una Exposición permanente de toda manifestación de arte. Las paredes de su salón principal estarían siempre engalanadas, y en cambio los pintores, los escultores, los fotógrafos, etc., alicantinos se sabrían constantemente estudiados, admirados por el público. A este, al público, es muy fácil acostumbrarlo a visitar la exposición, sabiendo que está ininterrumpidamente visible. (...)

(...) Los artistas tampoco se opondrían porque ningún prejuicio sufren con ello, a tener alguna obra perennemente en el salón del Ateneo. Varela, Aguirre, Buforn, Barahona, Baeza, Pantoja, Esteve, Parrilla, Guillén, Custodio, Bañuls, todos los que por el arte luchan en Alicante, enviando una de sus mejores obras a la Exposición Permanente del Ateneo, se sabrían constantemente en contacto con el público. [...]”⁹¹¹

Aunque Ferrándiz no lo expresase directamente a través de su escrito, en sus palabras subyacía el deseo general de la sociedad alicantina para que la ciudad pudiese contar con una

⁹⁰⁹ Somos conscientes de que los títulos de las hogueras que se han incluido en esta investigación no responden al valenciano normativizado, aunque hemos optado por preservar los incluidos en la documentación original.

⁹¹⁰ PARODI, Armando, 2010, p. 112.

⁹¹¹ FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Trazos. Exposiciones”, *El Luchador*, nº 7072, 21 de febrero de 1934, p. 1.

galería permanente de artistas alicantinos siguiendo el olvidado proyecto de Joaquín Sorolla y de las peticiones de personalidades como Miguel de Elizaicín o Juan de Rojas.

La propuesta de Ferrándiz Torremocha fue desoída por el Ateneo, uniéndose así a los fallidos proyectos del Ayuntamiento. No obstante, sus palabras pudieron calar en la sociedad alicantina, pues a finales del año volvieron a aparecer notas de prensa que indicaban que el museo seguía siendo un anhelo para una parte de los ciudadanos. El 19 de diciembre de 1934 el *Diario de Alicante* publicó un escrito que instaba a que el cuadro *El remat de casament*, que Lorenzo Aguirre acababa de exponer en el Ateneo, fuese adquirido por la Diputación de Alicante para pasar a formar parte del museo provincial dirigido por Joaquín de Rojas.⁹¹²

No obstante, y pese a que en el Palacio de la Diputación parece que se exponían algunas obras pictóricas, desde algunos sectores de la sociedad parecía persistir la intención de crear un museo dedicado íntegramente a las Bellas Artes y, más concretamente, a la obra de los pintores alicantinos contemporáneos. De hecho, el 28 de diciembre de 1934 apareció un breve artículo en *El Día* que celebraba la inminente inauguración del tan ansiado museo de arte moderno:

“¡¡Ya era hora!!

Nuestra ciudad estaba bien necesitada de ello, pues por detalles de esta índole se mide la categoría intelectual de un pueblo.

Desde ahora nuestra capital, que tanto asombro causa a sus visitantes por causas múltiples, tendrá un motivo más para sorprender a los turistas y aún a los propios alicantinos, presentándoles un auténtico y verdadero museo de arte moderno, en el que se plasmarán todos los perfiles del nuevo gusto y todos los planos interesantes de los ángulos más insospechados para la captación de la luz.

La próxima inauguración, dará lugar a un inacabable desfile de cuanto de «chic» y exquisito hay en nuestra ciudad.”⁹¹³

El Luchador se hizo eco igualmente de la apertura del nuevo espacio cultural alicantino, llegando incluso a visitar el lugar en el que estaba planeado situar las distintas salas que iban a formar parte de él. No obstante, esta noticia no ofreció la dirección del futuro museo, imposibilitando que podamos ubicarlo en la ciudad:

“[...] Nos hemos personado en el local habilitado para ello y observamos complacidos que toca a su fin la realización de necesidad tan sentida por nuestro pueblo.

Su decorado es sobrio, pero fino, elegante y de los más acabados que se puede imaginar.

Aseguramos un éxito sin precedentes para su inauguración y creemos que será visitado por cuantos se precien de inteligencia o de elegantes.

Sus salas, son un verdadero primor y se ha tenido la habilidad suma, de hermanar en ellos, el nuevo sentido artístico, con el más refinado confort.

⁹¹² “En el Ateneo. El notable cuadro de Lorenzo Aguirre”, *Diario de Alicante*, nº 7651, 19 de diciembre de 1934, p. 1

⁹¹³ “Un museo de arte moderno en Alicante”, *El Día*, nº 5794, 28 de diciembre de 1934, p. 2.

Para muy en breve se abrirán al público las puertas de este nuevo Museo de Arte, que promete dar a nuestra ciudad una nueva pincelada del barniz del modernismo y del cosmopolitismo.”⁹¹⁴

Justo un día después de la aparición de este recorte, se hizo público que el encargado de la decoración del supuesto nuevo museo era Gastón Castelló. Del mismo modo se notificó que el emplazamiento del mismo sería en la céntrica Rambla de Méndez Núñez y no en la calle Castaños, tal y como se había llevado al pleno del ayuntamiento en 1919:

“Han finalizado ya las obras de instauración del Museo de Arte Moderno, que se ha instalado en la Avenida de Méndez Núñez.

Los trabajos pertinentes al decorado de las salas, distribución de las mismas, concepción del mobiliario y demás, se tuvo el acierto de encomendarlos a uno de nuestros más excelentes artistas: al exquisito fallero y refinado maestro del arte decorativo Gastón Castelló, que ha hecho del local del Museo, una verdadera bombonera, acogedora y simpática que invita a permanecer en su recinto y a olvidarse del tráfigo callejero.

No hacía falta que hubiésemos dicho que era obra de Gastón Castelló, por cuanto sus trabajos, tienen una personalidad tan acusada y un sello tan suyo, tan particularísimo, que el menor detalle tiene tanta fuerza de identificación, como su propia rúbrica.

Felicitemos a la Dirección del Museo de Arte Moderno, por el acierto al elegir al artista que tenía que dirigir su instalación.”⁹¹⁵

Pese a la ilusión con la que parecía recibirse en Alicante la noticia de que, por fin, la galería permanente de artistas alicantinos propuesta en 1919 por Joaquín Sorolla fuese a llevarse a cabo, a principios de 1935 apareció una noticia en el *Diario de Alicante* que desmintió que el local que estaba decorando Gastón Castelló fuese a albergar el museo de arte moderno. Según este artículo, tuvo que ser el propio Castelló quien se pusiese en contacto con la redacción del periódico para aclarar que los trabajos que estaba llevando a cabo no eran para decorar un espacio expositivo, sino más bien el estudio fotográfico de Molina hijo.

Tras estas noticias, la idea de crear un museo de Bellas Artes en Alicante desapareció por completo, seguramente también debido al estallido de la Guerra Civil un año más tarde. Esta hipótesis podría resultar válida si consideramos que otras instituciones que se dedicaron a la promoción de los pintores y los escultores en la ciudad, como el Ateneo, desaparecieron con el inicio de la contienda. Además, muchos de los artistas que podrían haber expuesto su obra en la galería permanente fueron perseguidos durante la guerra y represaliados tras esta, tal fue el caso de Gastón Castelló, Melchor Aracil, Emilio Varela o Lorenzo Aguirre.

⁹¹⁴ “Un museo de arte moderno en Alicante”, *El Luchador*, nº 8029, 29 de diciembre de 1934, p. 4. La misma noticia fue reproducida en el *Diario de Alicante* (“Un museo de arte moderno en Alicante”, *Diario de Alicante*, nº 7659, 29 de diciembre de 1934, p. 4) y en *El Día* (“Un museo de arte moderno en Alicante”, *El Día*, nº 5795, 29 de diciembre de 1934, p. 2).

⁹¹⁵ “Un museo de arte moderno en Alicante”, *El Luchador*, nº 8029, 29 de diciembre de 1934, p. 4. La misma noticia fue reproducida en el *Diario de Alicante* (“Un museo de arte moderno en Alicante”, *Diario de Alicante*, nº 7659, 29 de diciembre de 1934, p. 4) y en *El Día* (“Un museo de arte moderno en Alicante”, *El Día*, nº 5795, 29 de diciembre de 1934, p. 2).

Como conclusión, creemos conveniente señalar cómo la importancia adquirida por los artistas locales desde que en 1887 Lorenzo Casanova abriese su estudio en la calle Luchana, provocó que en Alicante se promoviese la creación de espacios culturales desde los cuales pintores, escultores, dibujantes o arquitectos pudiesen dar a conocer sus producciones más recientes. Así, es factible comprender que la relación entre el arte y la ciudad en Alicante no ha de ser estudiada únicamente a través de las obras artísticas, sino también a través de los espacios que contribuyeron a que estas fuesen conocidas y que, gracias a su labor de difusión, se convirtieron en verdaderos espacios para la modernidad.

Ahora que conocemos el ambiente en el que se desarrollaron las carreras de todos los artistas y las artistas locales en la cronología marcada por esta investigación es conveniente establecer una aproximación a su producción. Estas obras fueron el resultado de la percepción del entorno cambiante por parte de los artistas, y contribuyeron a crear un imaginario visual que permite comprender los cambios que experimentaron la urbe y su entorno más inmediato.

SEGUNDA PARTE

CORRIENTES DE LA MODERNIDAD ARTÍSTICA EN ALICANTE

1. LA ASIMILACIÓN Y MODERNIZACIÓN DE LOS CÁNONES

Los últimos años del siglo XIX supusieron, tanto en Alicante, como en el resto de España, una época de lenta transición del Antiguo al Nuevo Régimen. Gran parte de la cronología establecida por este estudio coincide con los años de la Restauración Borbónica en el país (1875-1931), época cuya producción plástica fue de gran riqueza pero que se mantuvo anclada a cánones que, poco a poco, fueron objeto de reconsideraciones temáticas y formales que permitieron su asimilación y modernización.

Aun así, conviene remarcar que la restitución y pervivencia de la monarquía entre 1897 y 1923 y, en menor medida, la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) y la “dictablanda” de Dámaso Berenguer (1930-1931) favorecieron que las formas artísticas españolas se mantuvieran ancladas a los preceptos dictaminados por las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes durante los primeros años del novecientos. De este modo, la modernización de la plástica nacional se produjo de forma lenta y con un retraso considerable con respecto a otras sociedades europeas, situación que se vio agravada por la práctica inexistencia de una red de galerías y un entramado disperso de centros expositivos en gran parte del territorio español.⁹¹⁶

En cuanto a la burguesía, que por su posición acomodada no se mostró especialmente reacia a la Restauración, asumió las directrices artísticas marcadas por la oficialidad de los certámenes nacionales. Generalmente sus gustos oscilaron entre el retrato, la pintura de historia, un naturalismo incipiente, la pintura de paisaje, o pequeñas escenas de costumbres cortesanas o burguesas de escasa complejidad temática pero gran preciosismo.⁹¹⁷ Las obras de este tipo que se comercializaron en la casi inexistente red comercial española —en lo que a las Bellas Artes respecta— adecuaron su tamaño a las exigencias de la residencia burguesa definiendo, durante varios años, el gusto de la sociedad.⁹¹⁸

⁹¹⁶ BRIHUEGA, Jaime, 2017, p. 13. Véase también: VIÑUALES, Jesús, 1997.

⁹¹⁷ BOZAL, Valeriano, 1973, p. 47; BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 77-82.

⁹¹⁸ BRIHUEGA, Jaime, 2017, p. 14.

El resultado del posicionamiento de las clases acomodadas respecto a la práctica artística de los últimos años del siglo XIX y principios de la centuria posterior fue la reproducción de los modelos plásticos surgidos de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, con el consecuente retraso en la aparición de propuestas más modernas y más del gusto de los sectores progresistas de la sociedad, como el realismo social.⁹¹⁹ No obstante, pese al anclaje en preceptos decimonónicos, la plástica española comenzó a dar muestras de una tímida renovación que fue dejando paso, lentamente, a nuevas propuestas artísticas que, poco a poco, comenzaron a tener vigencia en el país.

La realidad alicantina no se mostró ajena al contexto español y, si bien las Bellas Artes en la capital de la provincia experimentaron una lenta modernización que fue más evidente a partir de los años veinte, el gusto artístico de finales del ochocientos aún se mantuvo anclado en ciertos cánones decimonónicos que poco a poco fueron actualizándose para entremezclarse con nuevas corrientes estéticas.

Mientras que en la capital de España las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes contribuyeron a definir la ideología artística oficial del país, el surgimiento de certámenes a nivel provincial y a imagen y semejanza de los celebrados en Madrid provocaron que los gustos artísticos más conservadores se implantaran también en gran parte de las ciudades de menor tamaño dentro del territorio nacional. Estas muestras, surgidas a imitación de las celebradas en la corte, buscaban ofrecer plataformas para la difusión de las Bellas Artes en las demarcaciones territoriales en las que se celebraron, pero perpetuaron formas artísticas heredadas del siglo XIX.⁹²⁰

En esta línea cabe situar la Exposición Provincial de Bellas Artes celebrada en 1894 bajo los auspicios de Lorenzo Casanova. El certamen se rigió –aunque a menor escala– por un funcionamiento bastante similar al de las Exposiciones Nacionales, por lo que gran parte de las obras presentadas pudieron clasificarse según los géneros más aceptados en las muestras de Madrid.⁹²¹ Este hecho no es de extrañar si valoramos que Casanova, principal promotor del acontecimiento, había desarrollado su carrera produciendo obras adscritas a estos géneros por

⁹¹⁹ BRIHUEGA, Jaime, 2017, p. 14.

⁹²⁰ BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 84-85.

⁹²¹ Sobre el catálogo de la Exposición Provincial de Bellas Artes de Alicante de 1894 y las obras que se presentaron en el certamen: SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS, 1894.

su formación junto a artistas que habían alcanzado una gran fama en los decenios anteriores, como Eduardo Rosales o Mariano Fortuny.⁹²²

Resulta complicado, ante la elevada cantidad de obras que se presentaron al certamen alicantino de 1894, establecer cuántas de ellas respondieron a las directrices del gusto establecidas desde las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. No obstante, al valorar la producción de los artistas radicados en la capital de la provincia ese año, se puede concluir que todos ellos se adscribieron al gusto predominante de la sociedad y apenas dieron muestras de renovación respecto a los géneros más aclamados por parte del público español en la época. Pese a todo, conviene señalar que ante la ausencia de muchas de estas obras, la clasificación que se ha establecido se ha hecho a partir de los títulos de las mismas.⁹²³

Varios artistas presentaron paisajes, como José Baeza, que concurrió con dos; Francisco Bushell, también con dos; Elio Guillén, con una marina y un paisaje; Heliodoro Guillén, que acudió con una marina y *En la campiña romana*; Pedro Serrano, con *Campiña romana* y Társilo Veza, que presentó *En la playa*. Respecto a obras de cariz regionalista y naturalista, Manuel Cantos acudió al certamen con *Embarque de la naranja en la playa de Burriana*, Juan Carratalá presentó *Salida a la pesca*, Vicente Bañuls concurrió con *Busto de jijenca*, Heliodoro Guillén presentó *Un ciociaro* y *El Pescador de perlas*, Manuel Harmsen con *Dolorettes* y Pedro Serrano con *Músico valenciano* y *Una frutera*.⁹²⁴

Se presentaron también algunas obras de temática burguesa, que podían representar costumbres e interiores de las residencias de las clases acomodadas, o escenas inspiradas en la corte francesa del siglo XVII, siendo estas escenas de poca complejidad temática, pero de gran valor plástico. Dentro de este grupo cabría situar las obras de Lorenzo Casanova, *La papilla* y *Los primeros pasos*; a Laura García de Giner, que concurrió con *Mandolinata* y *Dama del tiempo de Luis XV*; las obras de Heliodoro Guillén *Cuentas galanas* e *Idilio interrumpido*; *El beso postrero* y *Dolce far niente*, de José López Tomás; o *Un compromiso*, de Vicente Bañuls.

⁹²² BOZAL, Valeriano, 1973, p. 48-50. Acerca de la producción de Lorenzo Casanova antes de la celebración de la Exposición Provincial de Bellas Artes de Alicante en 1894 véase: ESPÍ VALDÉS, Adrián, 2002, p. 17-31, 63-90.

⁹²³ Del mismo modo, se han descartado las obras referenciadas como estudios y se han desestimado otras tantas que, por sus títulos, no permitían una clasificación del todo fiable. Sobre la totalidad de trabajos presentados a la exposición véase: SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS, 1894.

⁹²⁴ Somos conocedores de que la palabra correcta es *ciociaro*, si bien hemos optado por preservar *ciociaro*, tal y como se expresa en el catálogo de la exposición: SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS, 1894, p. 24.

Respecto a la pintura de inspiración literaria y religiosa, sabemos que Vicente Bañuls presentó un crucifijo, Rafael Berenguer concurreció con *Episodio del Quijote*, José López Tomás con *Últimos momentos de Santa Teresa de Jesús* y Lorenzo Casanova con *San Francisco de Asís*.

Respecto a los retratos, fueron varios artistas quienes presentaron este tipo de obras, pues Inocencio Irlles concurreció con uno, José López Tomás con tres, Marta Mallié con uno y Vicente Bañuls con tres. En cuanto a la pintura de flores y bodegones, Rafael Hernández cedió un cuadro de flores, José Baeza acudió al certamen con un frutero, Francisco Bushell con dos pinturas de flores, Elio Guillén con tres cuadros de frutas y José Reus con una cornucopia.

Al margen de estas obras, se presentaron otras tantas que hemos preferido no clasificar ante la dificultad de suponer que representaron únicamente a través de sus títulos. Estas fueron *El descanso*, de Rafael Hernández; *Quita pesares*, de Adelardo Parrilla; *Enseñar al que no sabe* y *No sale la cuenta*, de Lorenzo Pericás; *Medalla Gloria (boceto)*, de Vicente Bañuls y *Esperando la sopa* de José Escobedo.

Afortunadamente, alguna de las obras presentadas al certamen, así como ciertas pinturas y esculturas similares, han podido ser recuperadas. De este modo, es posible establecer un discurso acerca de cuáles eran las tendencias más aceptadas en Alicante en las postrimerías del siglo XIX y cómo estas fueron modernizándose con la entrada del novecientos. En esta línea, algunos ejemplos representativos son aquellos pertenecientes a la corriente naturalista o regionalista que presentaron artistas como Pedro Serrano Bossío, Manuel Harmsen, Vicente Bañuls o Heliodoro Guillén.

Este tipo de producciones de corte costumbrista ya había arraigado fuertemente en España desde mediados del siglo XIX por ser temas afables y de gran atractivo para la burguesía, interesada en escenas alejadas de una realidad en constante cambio y afectada por profundas crisis a lo largo de toda la Restauración.⁹²⁵ Dentro del ámbito alicantino, la fuerte impronta y el reconocimiento de pintores como Joaquín Agrasot o Lorenzo Casanova, favoreció la pervivencia del género artístico entre las clases acomodadas, sobre todo después de que estos pintores coincidiesen con Mariano Fortuny en Roma y refinasen su estilo, acentuando el preciosismo de las obras y el pintoresquismo de las escenas. El tono desenfadado, amable, superficial e idealizador de estas producciones y el éxito comercial que obtuvieron, en parte,

⁹²⁵ BOZAL, Valeriano, 1973, p. 50-51.

gracias a la fama de Fortuny, provocaron que los coleccionistas continuaran comprándolas para sus colecciones hasta bien entrado el siglo XX; razones que explican que varios artistas alicantinos aún realizasen este tipo de obra en las postrimerías del ochocientos.⁹²⁶

En esta línea cabe situar la *Frutera* que Pedro Serrano Bossío presentó a la Exposición Provincial de Bellas Artes de Alicante de 1894 (fig. 119).⁹²⁷ Esta obra coincide con la *Frutarolla* que realizó en Roma en 1889 y que envió a la Diputación Provincial de Alicante como muestra de los avances logrados como pensionado de la corporación.⁹²⁸ La pintura fue llevada a cabo fuera de la cronología marcada por nuestro estudio, si bien el hecho de que se expusiese en el certamen celebrado en la ciudad a finales del siglo XIX nos permite afirmar que, al igual que en el resto de España, en Alicante este costumbrismo afable gozó de una gran aceptación.

Es cierto que *Frutera* o *Frutarolla*, al representar a una vendedora italiana, no responde a la pintura de tipos regionales españoles que tanto éxito tuvo en el panorama artístico nacional desde mediados del siglo XIX. No obstante, el extraordinario desarrollo de este tipo de género facilitó la aceptación, tanto por parte de los artistas como del público, de escenas de tipos de otras latitudes, como la italiana.⁹²⁹ La obra en cuestión muestra a una vendedora de forma amable y pintoresca, con alto grado de detallismo en la vestimenta y en los productos que vende. Por otro lado, la inclusión de lo anecdótico y humorístico a través del grafiti sobre Garibaldi, en el muro del fondo, resta cualquier tipo de reflexión o carácter crítico a la escena.

En línea con la *Frutera* de Serrano cabría situar *Viejo rústico* y *Vieja rústica*, de Rafael Hernández (figs. 120-121).⁹³⁰ Estas pinturas, sin datar, pero anteriores a 1917, fecha de fallecimiento del artista, muestran dos personas de avanzada edad ataviadas con trajes regionales valencianos. Al igual que el tipo de obra ampliamente aceptada en España por la burguesía, las obras de Hernández se aproximan a la representación de los tipos a través de una óptica desprovista de contenido crítico. Por el contrario, y alejado de toda percepción reflexiva,

⁹²⁶ PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (com.), 1998, p. 107-108.

⁹²⁷ SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS, 1894, p. 46.

⁹²⁸ SERRANO, Pedro. *Frutarolla* (1889). Óleo sobre lienzo (230'55x128'5 cm.). Colección Diputación de Alicante. SÁEZ VIDAL, Joaquín, 2001, p. 58-63.

⁹²⁹ PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (com.), 1998, p. 108.

⁹³⁰ HERNÁNDEZ, Rafael. *Viejo rústico* (anterior a 1917). Óleo sobre lienzo (93x43 cm). Colección Diputación de Alicante. HERNÁNDEZ, Rafael. *Vieja rústica* (anterior a 1917). Óleo sobre lienzo (93x43 cm). Colección Diputación de Alicante.

el artista aporta una alta dosis de detallismo y carácter anecdótico a través de los ropajes, los aperos de labranza, el entorno o las gallinas junto a la anciana.

También interesantes son *Pastora* y la *Pescadora* de Adelardo Parrilla (figs. 122-123).⁹³¹ Desconocemos la fecha exacta de realización de estos lienzos y es posible que incluso pudiesen haber sido elaborados fuera de la cronología marcada por nuestro trabajo, pues Parrilla falleció en Alicante en 1953. No obstante, no debemos desdeñar la posibilidad de que estas respondiesen al interés por el regionalismo que caracterizó el panorama artístico español y que fuesen realizadas entre finales del siglo XIX y el primer tercio la centuria siguiente. De hecho, ambos lienzos de Parrilla responden al tipo de pintura que tanto éxito había alcanzado en el país durante el ochocientos y que había tenido presencia en la Exposición Provincial de Bellas Artes de la capital de la provincia en 1894. En ambos casos, la aproximación a los tipos regionales se hace a través de un tratamiento superficial y amable, apreciable en la dulzura de los rostros de las dos muchachas y acentuado, en el caso de la pastora, por la ternura con la que dos corderos se sitúan junto a ella.

Es posible que Parrilla, conocedor del éxito del que gozaba este género entre las clases acomodadas, lo practicase durante algún tiempo en los años comprendidos durante el cambio de siglo. En 1894 regaló a la marquesa de Cerralbo un cuadro que representaba a dos labradores, uno leyendo el diario y otro escuchando, quizás con la intención de conseguir su mecenazgo (fig. 124).⁹³² La obra fue aplaudida por la crítica alicantina, hecho que refrenda la aceptación de este tipo de pintura por parte de la sociedad local y española en general:

“Nuestro particular amigo el jóven pintor D. Adelardo Parrilla, se ha dignado regalar á la señora Marquesa de Cerralbo un precioso cuadro que representa dos bien acabados labradores de Jijona, en el acto de leer uno de ellos a la puerta de una masía.

El trabajo del aventajado discípulo del maestro Casanova, es notable por sus condiciones pictóricas, y la tabla, de la que ha hecho justos elogios la señora Marquesa, figurará con decoro en su rica galería del Palacio de la calle de Ventura Rodríguez, donde ya se ven otras producciones de aventajados artistas, nuestros comprovincianos.”⁹³³

⁹³¹ PARRILLA, Adelardo. *Pastora* (sin datar). Óleo sobre lienzo (96x48 cm.). Colección Diputación de Alicante. PARRILLA, Adelardo. *Pescadora* (sin datar). Óleo sobre lienzo (96x48 cm.). Colección Diputación de Alicante.

⁹³² PARRILLA, Adelardo. *Dos jjonencos* (1894). Óleo sobre tabla (25x40 cm). Museo Cerralbo. Por la época en la que Parrilla estableció contacto con los aristócratas, el propio marqués se encontraba remodelando su palacio urbano con la ayuda de algunos pintores contemporáneos a Parrilla, como Máximo Juderías Caballero y José Soriano Fort. Además, gracias a las líneas que sobre el pintor escribió Pérez Bueno en *Artistas levantinos*, sabemos que Parrilla entabló contacto directo con el marqués, a quien hizo llegar unos paisajes de los alrededores de Córdoba, aunque seguramente desistiese de conseguir los favores del noble al comprobar que éste ya había elegido como protegidos a otros pintores del momento. PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 60.

⁹³³ “Noticias locales y regionales”, *El Alicantino*, nº 1798, 11 de febrero de 1894, p. 2.

Efectivamente, la pequeña tabla pintada por Parrilla representa a dos tipos valencianos en una actitud anecdótica, cómica tal vez por cómo el labrador de la izquierda sitúa su mano en el oído para escuchar mejor la narración de las noticias por parte de su compañero. Así, responde al tipo de obra demandada por la burguesía, interesada por escenas de género de escasa complejidad temática, pero de gran precisión técnica. De hecho, fue esta precisamente una de las características de la pintura que más se alabó en la crítica de *El Alicantino*.

En 1907 El Orfeón de Alicante regalaría a su presidente, el Dr. Rico, *El lañador*, un lienzo de Lorenzo Pericás de marcado carácter costumbrista en el que tres niños y una niña observan a un artesano de avanzada edad que repara varios cacharros (fig. 125).⁹³⁴ En la misma línea, el artista pintaría *Ensayando una misa*, en la que un grupo más numeroso de infantes rodean a un clérigo que toca un armonio (fig. 126).⁹³⁵ Son dos obras de gran sencillez, donde lo anecdótico prima sobre la complejidad temática, si bien el preciosismo apreciable en otras obras dentro de esta corriente es menos patente debido a un cromatismo poco atrayente.⁹³⁶ No obstante, el hecho de que *El lañador* fuese un regalo al doctor Rico permite afirmar que este tipo de escenas fueron del gusto de las personalidades pertenecientes a las clases acomodadas de Alicante, que las atesoraron en sus colecciones particulares.⁹³⁷

Dejando a un lado la producción de Pericás, otra obra interesada por los tipos y de carácter amable que respondía al gusto predominante de la sociedad en las postrimerías del siglo XIX y principios del novecientos fue *Jijonenca*, de Vicente Bañuls (fig. 127).⁹³⁸ Es complicado realizar un análisis exhaustivo de la escultura, que se presentó a la Exposición Provincial de Bellas Artes de 1894, debido a que únicamente se ha recuperado una fotografía en blanco y negro a través de la cual no es del todo posible incidir en el detallismo y el preciosismo que caracterizó la pintura de esta temática. No obstante, este ejemplo demuestra que los escultores también participaron en la búsqueda de lo costumbrista, con obras afables inspiradas en el campesinado, los toreros, las bailaoras o los tipos populares.⁹³⁹ Además, que se condecorase a Bañuls con la medalla de oro en el certamen alicantino y que el propio escultor

⁹³⁴ PERICÁS, Lorenzo. *El lañador* (1907). Óleo sobre lienzo (153x216 cm.). Colección Diputación de Alicante.

⁹³⁵ PERICÁS, Lorenzo. *Ensayando a una misa* (anterior a 1912). Óleo sobre lienzo (97x131'5 cm.). Colección Diputación de Alicante.

⁹³⁶ SÁEZ VIDAL, Joaquín, 2001, p. 74.

⁹³⁷ Sabemos que *El lañador* perteneció a Antonio Rico Cabot por la inscripción que Pericás incluyó en el lienzo: "Del Orfeón de Alicante a su digno Presidente el Dr. D. Antonio Rico, Enero 17-1907". En: SÁEZ VIDAL, Joaquín, 2001, p. 74.

⁹³⁸ BAÑULS, Vicente. *Busto de jijonenca* (1894 ca.). Soporte desconocido. Colección particular.

⁹³⁹ PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (com.), 1998, p. 160-163.

produjese obras de temáticas similares como *Día de mona* (fig. 128) es demostrativo de la aceptación de estos temas por parte del gran público y explica la pervivencia del costumbrismo y el regionalismo desde mediados del ochocientos hasta los albores de la centuria siguiente.⁹⁴⁰

Heliodoro Guillén también concurrió en la muestra de 1894 con dos obras dentro de esta temática, a juzgar por los títulos de las mismas: *Un ciociaro* y *El pescador de perlas*, este último también referenciado en ocasiones como *Il pescatore di perle*.⁹⁴¹ Ambos cuadros, por su inspiración italiana, bien podrían ser incluidas como muestras de la aceptación de la pintura costumbrista en España a finales del siglo XIX, pues *El pescador de perlas* fue premiado con una medalla de plata en la Exposición Provincial de Bellas Artes de Alicante.⁹⁴²

Guillén había marchado a Roma en 1891 y allí pudo haberse dejado influir por la pintura de tipos, tal y como en su momento ya habían hecho otros pintores de la provincia de Alicante, como Joaquín Agrasot, Lorenzo Casanova o Pedro Serrano.⁹⁴³ No obstante, sorprende comprobar que, incluso antes de presentarse a la Exposición Provincial de Bellas Artes de Alicante de 1894, Heliodoro Guillén había alcanzado cierto reconocimiento por una pintura, también de tipos, pero de un carácter mucho más comprometido. En estas obras se percibe también un marcado interés por los ambientes de la huerta y la pesca, aunque plantean una nueva percepción de la realidad, más crítica, relacionada con pensamientos regeneracionistas y aparentemente comprometida con las clases sociales menos favorecidas.

Obras de Guillén como *La última borrasca* (fig. 44) o *¡Solos!* (fig. 129), realizadas en 1892 y 1899, son demostrativas de una paulatina actualización del costumbrismo decimonónico, no tanto por las diferencias estilísticas, sino por su enfoque más comprometido y por la visión antropológica de una realidad de las clases trabajadoras plagada de marginación, explotación, sufrimiento e injusticias sociales.⁹⁴⁴ Estas pinturas, que, respectivamente, muestran la desolación de unos campesinos tras la muerte de su hijo y el velatorio de un

⁹⁴⁰ Sobre el reparto de premios en la Exposición Provincial de Bellas Artes de Alicante en 1894 véase: “Noticias locales y regionales”, *El Alicantino*, nº 1916, 8 de julio de 1894, p. 3.

⁹⁴¹ Las obras que Guillén presentó a la Exposición Provincial de Bellas Artes de Alicante en 1894: SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS, 1894, p. 24-25. Sobre las fuentes que nombran *El pescador de perlas* como *Il pescatore di perle*: PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 81.

⁹⁴² PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 81; “Noticias locales y regionales”, *El Alicantino*, nº 1916, 8 de julio de 1894, p. 3.

⁹⁴³ Acerca del viaje de Guillén a Roma conocemos noticias aisladas como las aportadas en: PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 81 o ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 127-136.

⁹⁴⁴ GUILLÉN, Heliodoro. *La última borrasca* (1892). Óleo sobre lienzo (130x210 cm.). Museo Nacional del Prado. GUILLÉN, Heliodoro. *¡Solos!* (1899). Óleo sobre lienzo (135'5x205'5 cm.). Colección Diputación de Alicante.

pescador, están en línea con la tendencia que se estaba siguiendo en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de la década de 1890, que acogieron manifestaciones artísticas que, sin abandonar la pintura de tipos, presentaron temas polémicos y conmovedores muy bien recibidos por la crítica.⁹⁴⁵

El gran formato de estas obras dificultaba su salida al mercado, siendo adquiridas por las instituciones en la gran mayoría de los casos, como ocurrió con *La última borrasca*, que pasó a formar parte de las colecciones del Museo Moderno de Madrid tras la Exposición Nacional de 1892.⁹⁴⁶ Por esta razón, es posible que el impacto de este tipo de planteamientos en la sociedad Alicantina del entresiglos no fuese tan significativo como se podría esperar, si bien son demostrativas de la renovación de ciertas maneras pictóricas que habían permanecido vigentes desde mediados del ochocientos.

De hecho, la visión amable de los tipos populares siguió siendo una constante en el arte alicantino durante las primeras décadas del siglo XX, si bien, poco a poco, este tipo de visiones sobre huertanos y pescadores adoptaron lenguajes estilísticos en consonancia con corrientes estéticas más modernas que permitieron la actualización de los cánones estéticos del costumbrismo decimonónico.⁹⁴⁷ Muestra de ello son algunos carteles de fiestas de los tres primeros decenios del siglo XX, que muestran campesinas, jjonencas y labradores en actitudes amables (figs. 130-136). Sin embargo, estos afiches aportaron planteamientos estilísticos que renovaron el costumbrismo que se había mantenido vigente desde la centuria anterior.

Tanto las obras de Guillén como las aportaciones de los cartelistas a la renovación del costumbrismo requieren de un análisis más exhaustivo, planteado en otro capítulo del presente estudio, que aborda cómo la representación de los tipos y tradiciones alicantinas fueron objeto de reconsideraciones temáticas y estilísticas en busca de la actualización del costumbrismo ochocentista y la adecuación a las vicisitudes sociales y culturales del siglo XX.⁹⁴⁸

⁹⁴⁵ Acerca de la efervescencia del realismo social en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y el cambio en la concepción del naturalismo por parte de los pintores valencianos véase: PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (com.), 1998, p. 109-115. También resulta conveniente la lectura de REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia, 1999, p. 241-250.

⁹⁴⁶ Sobre la presentación de *La última borrasca* y la adquisición de la obra para el Museo de Arte Moderno de Madrid: *El Alicantino*, nº 1393, 27 de septiembre de 1892, p. 2; *El Alicantino*, nº 1421, 30 de octubre de 1892, p. 2; *El Alicantino*, nº 1452, 7 de diciembre de 1892, p. 2-3.

⁹⁴⁷ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 270.

⁹⁴⁸ Respecto a este tema, si bien profundizaremos en su estudio más adelante, recomendamos la lectura de: PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 259-279.

No obstante, pese a la revisión y modernización del regionalismo, conviene valorar la pervivencia de la representación de los tipos y costumbres alicantinas como un síntoma de la presencia constante de gentes de la huerta y marinos en una ciudad que se mostró diversa, pese a la modernización urbana y cultural que experimentó desde finales del siglo XIX. En este sentido, aunque la ciudad creciese, las gentes humildes continuaron visitándola, trayendo desde sus lugares de trabajo los productos de consumo para los habitantes de la población. Así, pintura mediante, la urbe se descubre a través de distintas realidades: desde la nueva capital de provincia cosmopolita, hasta la población que aún acogía a labriegos y pescadores que se entremezclaban con las gentes pertenecientes a las clases acomodadas, tal y como se puede observar en *De cháchara*, de Lorenzo Pericás (fig. 31).⁹⁴⁹

Además de la representación de tipos regionales, otros temas de tradición decimonónica tratados por algunos pintores alicantinos a finales del siglo fueron la pintura de historia y las composiciones de inspiración literaria. En el caso del primer género, hay que tener en cuenta la alta consideración que obtuvieron los cuadros y esculturas adscritos a él en el ámbito académico de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. En este sentido, puede que alentados por la popularidad que alcanzaron los pintores centrados en la representación de estos asuntos, los artistas alicantinos tratasen de imitarles en busca de un mayor reconocimiento o de la oportunidad de relanzar sus carreras fuera de los límites de la provincia.⁹⁵⁰ De hecho, aunque los cuadros de historia fueron normalmente composiciones de grandes dimensiones, hecho que dificultaba su compra por coleccionistas de las altas clases de la sociedad, en ocasiones la burguesía se mostró interesada en adquirir escenas de este género adaptadas a los tamaños adecuados para sus residencias.⁹⁵¹

Es cierto que la época de mayor esplendor de la pintura de historia se dio entre los años cincuenta y ochenta del siglo XIX, si bien fue común la aparición de este tipo de representaciones hasta los albores de la centuria siguiente. Por lo general, estas obras trataron temas que exaltaban el nacionalismo y las glorias de la patria, siendo común la aparición de personajes que encarnaban unos valores determinados, como la tolerancia o el liberalismo. Es, por lo tanto, una pintura de héroes extraordinarios donde la presencia femenina tuvo también un papel relevante, encarnadora de los sentimientos de la condición humana.⁹⁵²

⁹⁴⁹ PERICÁS, Lorenzo. *De cháchara* (1901). Óleo sobre lienzo (71'5x98'5 cm). Colección particular.

⁹⁵⁰ REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia, 1999, p. 144.

⁹⁵¹ REYERO, Carlos, 1989, p. 31.

⁹⁵² REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia, 1999, p. 146-147.

Apenas se ha constatado la exhibición y existencia de obras de temática histórica realizada por artistas residentes en Alicante dentro de la cronología establecida por este estudio. No obstante, en la Exposición Provincial de Bellas Artes que se celebró en la ciudad en 1894, José López concurre con el lienzo *Últimos momentos de Santa Teresa de Jesús* (fig. 137), que aunó el tema histórico con el religioso dando muestras de la pervivencia en la ciudad de ciertas modas del siglo XIX, aunque en los albores del novecientos.⁹⁵³

Se desconoce el paradero actual del lienzo, aunque una fotografía del mismo publicada en *La Gran Vía* de Madrid permite su estudio y su puesta en relación con el panorama artístico alicantino de su tiempo.⁹⁵⁴ Gracias a la instantánea, sabemos que el cuadro recreó la estancia donde la religiosa pasó los últimos momentos de su vida. Santa Teresa aparece agotada en su lecho, reposando su cabeza sobre varios almohadones y sosteniendo un crucifijo en sus manos ante la atenta mirada de sus hermanas y el clérigo que asiste para darle la extremaunción. Un haz de luz irrumpe desde la esquina superior izquierda de la composición, iluminando directamente a la monja, en alusión a los episodios de éxtasis que experimentó en su vida o a su propia condición de santa.

Aunque se trate de un cuadro realizado y expuesto en los últimos años del siglo XIX, su composición remite a las formas utilizadas desde mediados de la centuria hasta, aproximadamente, 1880. En esta línea, el encuadre empleado por López Tomás se sitúa en consonancia con obras como *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, de Eduardo Rosales (1864), *Últimos momentos del rey don Jaime el Conquistador en el acto de entregar su espada a su hijo don Pedro*, de Ignacio Pinazo (1881); o *Muerte de San Luis, Rey de Francia* (fig. 138), de su maestro Lorenzo Casanova (sin datar).⁹⁵⁵

López, alentado por el éxito que este tipo de escenas había alcanzado durante gran parte del ochocientos, quizás consideró que adscribirse a este género podría reportarle cierto éxito, puesto que también algunas familias burguesas se habían mostrado interesadas en adquirir este

⁹⁵³ LÓPEZ TOMÁS, José. *Últimos momentos de Santa Teresa de Jesús* (1894 ca.). Óleo sobre lienzo (150x210 cm.). En paradero desconocido. SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS, 1894, p. 30.

⁹⁵⁴ *La Gran Vía*, nº 65, 23 de septiembre de 1894, p. 1.

⁹⁵⁵ ROSALES, Eduardo. *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (1864). Óleo sobre lienzo (287x398 cm.) Museo Nacional del Prado; PINAZO, Ignacio. *Últimos momentos del rey don Jaime el Conquistador en el acto de entregar su espada a su hijo don Pedro* (1881). Óleo sobre lienzo (304x418 cm), Museo Nacional del Prado; CASANOVA, Lorenzo. *Muerte de San Luis, Rey de Francia* (sin datar), Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Colección particular.

tipo de escenas, aunque concebidas en un tamaño adecuado para sus residencias.⁹⁵⁶ Además, los cuadros inspirados en la vida de santos fueron habituales en los ambientes artísticos de la centuria, y muchos artistas pensionados en Roma hicieron llegar a las instituciones que les habían becado óleos alusivos a experiencias místicas.⁹⁵⁷ En esta línea cabe situar obras como *Primer milagro de Santa Teresa de Jesús. Resurrección de su sobrino don Gonzalo Ovalle, hijo de su hermana doña Juana de Ahumada*, de Luis de Madrazo (1855); *Santa Teresa de Jesús*, de Benito Mercadé (1868), que fue presentada a la celebrada en 1871 y que dos años antes había sido expuesta en el Salón de París; *Santa Teresa de Jesús*, de Miguel Jadraque (1882) o *Conversión del duque de Gandía* (1884), de José Moreno Carbonero.⁹⁵⁸

No obstante, por su composición, la obra del pintor alicantino se muestra más próxima a la producción de artistas como Mercadé, tomando como referencia óleos como *Últimos momentos de Fray Charles Climaque*, que fue condecorado con una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862; o *Traslación de San Francisco de Asís*, expuesta en el Salón de París en 1866 y premiada con una primera medalla en el certamen español de 1867.⁹⁵⁹

López Tomás se mantendría fiel a la representación de cuadros de asunto histórico, en ocasiones con tintes literarios, con obras como *En los nidos de antaño no hay pájaros hogaño* (fig. 139), un óleo pintado en Valladolid en 1912 y premiado con primera medalla en la Exposición Regional de aquella ciudad, que representaba la muerte de Don Quijote en una composición muy cercana a *Últimos momentos de Santa Teresa de Jesús*.⁹⁶⁰ El lienzo, del que López realizó una copia en València en 1926 (fig. 140), supone la muestra de que algunos

⁹⁵⁶ DÍEZ, José Luis, 1992, p. 95-96.

⁹⁵⁷ REYERO, Carlos, 1992, p. 54-59.

⁹⁵⁸ DE MADRAZO, Luis. *Primer milagro de Santa Teresa de Jesús. Resurrección de su sobrino don Gonzalo Ovalle, hijo de su hermana doña Juana de Ahumada* (1855). Óleo sobre lienzo (106x132 cm.). Museo Nacional del Prado; MERCADÉ, Benito. *Santa Teresa de Jesús* (1868). Óleo sobre lienzo (300x412 cm.). Museo Nacional del Prado; DE JADRAQUE, Miguel. *Santa Teresa de Jesús* (1882). Óleo sobre lienzo (72x60 cm.) Museo Nacional del Prado.

⁹⁵⁹ MERCADÉ, Benito. *Últimos momentos de Fray Charles Climaque* (1862). Óleo sobre lienzo (155x200 cm.). Museo Nacional del Prado; MERCADÉ, Benito. *Traslación de San Francisco de Asís* (1866). Óleo sobre lienzo (306x466 cm.) Museo Nacional del Prado.

⁹⁶⁰ LÓPEZ TOMÁS, José. *En los nidos de antaño no hay pájaros hogaño* (1912). Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Colección BBVA Valladolid. De esta obra únicamente se dio noticia en Alicante en 1919 en un artículo acerca de la figura de su autor, aunque sin entrar en el análisis de la pintura. Por esta razón, consideramos que la importancia en un estudio acerca de las corrientes artísticas vigentes en la ciudad entre 1894 y 1936 es menor que la de otras producciones de López Tomás como *Últimos momentos de Santa Teresa de Jesús*. Acerca del recorte de prensa véase: "Alicantinos ilustres. Don José López Tomás", *El Periódico para todos*, nº 9393, 14 de agosto de 1919, p. 1.

pintores alicantinos se mantuvieron interesados en los cánones artísticos del siglo XIX, al mismo tiempo que algunos coetáneos se dedicaron a explorar nuevas opciones plásticas con la entrada de la centuria siguiente.⁹⁶¹

Así, José López Tomás se insertaba, con *Últimos momentos de Santa Teresa de Jesús* y *En los nidos de antaño no hay pájaros hogaño*, en una tradición pictórica vigente a lo largo de todo el siglo XIX quizás gracias al magisterio de Lorenzo Casanova que, si bien no se destacó como pintor de asuntos históricos, sí que se formó junto a Eduardo Rosales, gran exponente de la pintura de historia durante el último cuarto del ochocientos en España.⁹⁶² De hecho, algunos testimonios sitúan al maestro alcoyano durante el proceso de elaboración de *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*.⁹⁶³

Puede que Casanova no se dedicase a pintar temas estrictamente históricos a lo largo de su carrera, más allá de *Muerte de San Luis*, *Rey de Francia*, aunque fue bastante habitual su producción de escenas de género inspiradas en los siglos XVII o XVIII.⁹⁶⁴ Estas son demostrativas del gusto del maestro de Alcoi por escenas en las que, si bien los personajes históricos no tienen tanta presencia como en la obra de López Tomás u otros contemporáneos, se establece una mirada al pasado con el fin de recrear escenas un tanto teatrales como las que, desde mediados del ochocientos, también habían tenido presencia en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.⁹⁶⁵

Tanto *El halconero*, pintada para el Casino de la ciudad hacia 1885 (fig. 141), cuando Lorenzo Casanova se mudó a Alicante desde su ciudad natal; como *Jaque mate* (fig. 142), de datación cercana a la primera y realizada para la misma institución, son demostrativas del gusto

⁹⁶¹ LÓPEZ TOMÁS, José. *En los nidos de antaño no hay pájaros hogaño* (1926). Óleo sobre lienzo (226x300 cm.). Museo de Bellas Artes de València. López Tomás continuaría trabajando el tema cervantino y ganaría el concurso de dibujos sobre el Quijote de *El Heraldo* de Madrid en 1916: *Diario de Alicante*, nº 2715, 1 de mayo de 1916, p. 3; *Diario de Alicante*, nº 2716, 2 de mayo de 1916, p. 2; *El Luchador*, nº 961, 2 de mayo de 1916, p. 3; *La unión democrática*, nº 11787, 3 de mayo de 1916, p. 3. Acerca de la pintura inspirada en Cervantes y El Quijote en España durante el siglo XIX recomendamos la lectura de: REYERO, Carlos, 2016. Véase también: REYERO, Carlos (com.), 1997.

⁹⁶² Sobre la figura de Rosales y su influencia en pintores posteriores véase: REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia, 1999, p. 166-170.

⁹⁶³ “[...] Cuéntase que estando el gran Rosales dando las últimas pinceladas á su inmortal obra *El testamento*, alguno de los artistas que allí se encontraban, compendiando las frases de admiración y entusiasmo de todos, hubo de decir: *No se puede hacer más, señores. ¡Hay que romper las paletas!* Oyó estas palabras Rosales, y volviéndose con lentitud contestó: *Ahora no, pero habrá que romperlas cuando ese chico quiera pintar*. Y diciendo esto, señalaba a Lorenzo Casanova, que, con modestia, trataba de ocultarse tras otros compañeros. Hermosas palabras en boca de tan gran artista. [...]”. En: PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 14.

⁹⁶⁴ Sobre la producción de obras de este género por parte de Casanova: ESPÍ VALDÉS, Adrián, 2002, p. 101-122.

⁹⁶⁵ DÍEZ, José Luis, 1992, p. 101.

del maestro de Alcoi por las escenas basadas en personajes de épocas pasadas, sin narración histórica pero de un carácter histórico- anecdótico y preciosista de gran éxito comercial.⁹⁶⁶ Quizás Casanova, pese a haber sido formado en una tradición pictórica anterior, abandonó poco a poco la representación de grandes temas de historia siendo conocedor de que, a finales del siglo XIX, el interés por estas escenas decayó ante el surgimiento de grandes lienzos encuadrables dentro del realismo social.

No obstante, algunos de sus discípulos, como López Tomás se mantuvieron fieles a las tradiciones pictóricas ochocentistas pese a que algunos otros, como Heliodoro Guillén, diesen un decidido paso hacia la modernidad con escenas de gran formato basadas en el sufrimiento de las clases sociales menos favorecidas, como *¡Solos!* o *La última borrasca*. Así, del mismo modo que estas representaciones significaron la modernización del costumbrismo tan de moda a mediados del siglo XIX, supusieron igualmente un avance respecto a la preponderancia de la pintura de historia en el panorama artístico español de entresiglos.⁹⁶⁷

Tanto las obras costumbristas, como los temas históricos o las composiciones inspiradas en un pintoresco pasado –en la medida en que el tamaño de la pintura lo permitiese– gozaron de una gran aceptación por parte de las clases sociales más altas, interesadas en adquirir producciones de pequeñas dimensiones con las que engalanar sus residencias. En la inmensa mayoría de casos, el interés de la burguesía al comprar estas pinturas o esculturas no se dirigió al mensaje contenido en las mismas, sino más bien al preciosismo y al alto grado de detalle que en ellas incorporaron sus autores.⁹⁶⁸

Denominada como *high class painting*, este tipo de producción artística obtuvo gran fama en España donde, a pesar de la inexistencia de una sólida red de galerías y marchantes, la burguesía trató de imitar las modas establecidas por los coleccionistas extranjeros, que adquirieron obras de esta corriente en ciudades como Roma y París atraídos por la fama de los salones franceses o la figura de pintores como Mariano Fortuny o Raimundo de Madrazo, principales exponentes de la pintura para las clases sociales pudientes.⁹⁶⁹

⁹⁶⁶ CASANOVA, Lorenzo. *El halconero* (1885 ca.). Óleo sobre lienzo (238x115 cm.). Colección Diputación de Alicante; CASANOVA, Lorenzo. *Jaque mate* (1885 ca.). Óleo sobre lienzo (244x393 cm.). Colección Diputación de Alicante.

⁹⁶⁷ DÍEZ, José Luis, 1992, p. 98-99.

⁹⁶⁸ REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia, 1999, p. 250.

⁹⁶⁹ REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia, 1999, p. 251.

El género de la *high class painting* acogió propuestas tan variadas como el costumbrismo amable, el pintoresquismo inspirado en el pasado o pequeñas escenas orientales. Estos subgéneros permitían al artista deleitar al espectador con altas dosis de detallismo y asuntos sin mucha profundidad que provocaron que, desde algunos sectores de la sociedad, se despreciase este tipo de obras al considerarlas como pintura comercial, centrada únicamente en el alarde técnico.⁹⁷⁰

No obstante, dentro del espectro de la *high class painting* hubo dos tipos de escenas que permitieron desarrollar al máximo el preciosismo por su carácter íntimo, lujoso y frívolo: la pintura de casacas y la inspirada en la realidad burguesa. Estos subgéneros gozaron de gran aceptación en España, donde las clases altas imitaron el gusto de los adinerados extranjeros que acudían al mercado parisino en busca de pinturas de gran precisión técnica y escasa complejidad temática.⁹⁷¹

Muchos de los artistas que practicaron este tipo de pintura lo hicieron tras entrar en contacto con Mariano Fortuny en Roma. Esto explica que algunos pintores alicantinos pudiesen decantarse por este tipo de escenas si tenemos en cuenta que Lorenzo Casanova conoció al pintor de Reus en Italia dejándose influir por su estilo que, más tarde, pudo enseñar a sus discípulos en su academia de la calle Luchana.⁹⁷²

De hecho, el propio Casanova afirmó, según una conversación reproducida por Luis Pérez Bueno en *Artistas levantinos*, que Mariano Fortuny debería ser una figura a seguir por los entendidos en materia artística, debido al dominio de la técnica del que hacía gala en sus obras:

“[...] En nuestro siglo, Fortuny es el más conocido y apreciado de nuestros artistas modernos. A un exquisito gusto y delicada observación unid una ejecución brillante y sólida, y apenas formaréis idea de las maravillas que creó. [...]”⁹⁷³

Parte de la producción del propio Casanova se sitúa en consonancia con esta afición por la pintura intimista, de temática burguesa y preciosista tan del gusto de las clases acomodadas durante el siglo XIX. Como ejemplo paradigmático cabe citar *Los primeros pasos* (fig. 94), cuadro que presentó fuera de concurso a la Exposición Provincial de Bellas Artes de Alicante

⁹⁷⁰ REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia, 1999, p. 250.

⁹⁷¹ REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia, 1999, p. 251.

⁹⁷² Acerca del influjo de la pintura de Fortuny en los pintores españoles dedicado a este tipo de pintura véase: REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia, 1999, p. 251-160. En cuanto a la influencia de Fortuny en Casanova recomendamos la lectura de: ESPÍ VALDÉS, 1983, p. 22-26; ESPÍ VALDÉS, Adrián (com.), 2002, p. 20-23.

⁹⁷³ PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 21.

en 1894 y que, en el contexto del certamen, podía entenderse como una alegoría del maestro que, al igual que la madre con sus hijos, ayuda a sus discípulos a dar los primeros pasos en su carrera profesional.⁹⁷⁴

Efectivamente, *Los primeros pasos* no muestra un tema de gran trascendencia más allá de la madre que, en la intimidad de su residencia, ayuda a su bebé a caminar ante la atenta mirada de la hermana mayor. No obstante, y fuera del contexto de la exposición del 94, el valor de esta pintura reside en su alto grado de decorativismo y en el alarde de técnica y detallismo, apreciable en el atuendo de los tres personajes, el mobiliario, la vajilla dispuesta por toda la estancia o las flores y los juguetes escampados en primer término.

Una carta del escritor Gabriel Miró a su tía Teresa Miró Moltó, viuda de Casanova, permite comprender hasta qué punto este tipo de escenas de interiores burgueses gustó a la sociedad para decorar las estancias de sus residencias. En el escrito, Miró pedía a su tía que, en herencia le dejase algunas obras que viniesen a completar su colección particular que había iniciado con *Los primeros pasos*.⁹⁷⁵

El gusto de la burguesía por este tipo de escenas no sólo provocó que los artistas las produjesen para los ámbitos más privados y los espacios más reducidos, sino que tuvo su reflejo en programas decorativos de mayores dimensiones. En esta línea cabría situar los plafones decorativos del *Salón Imperio* del Casino de Alicante (1906-1908 ca.), teniendo principalmente en cuenta el del ala oeste, de Lorenzo Pericás (fig. 99).⁹⁷⁶

En este panel, la representación de una batalla de flores es demostrativa del gusto burgués por los temas anecdóticos y festivos, aunque tratados con gran profusión de detalles en los vestidos de las damas representadas en la escena, en las flores que arrojan o en algunos objetos que portan en sus manos, como un paipay. El resto de plafones del salón representan también un paso adelante en la modernización de esta pintura de temática burguesa pues, pese a que suponen claros ejemplos de ejercicios técnicos con altas dosis de minuciosidad,

⁹⁷⁴ CASANOVA, Lorenzo. *Los primeros pasos* (1894). Óleo sobre lienzo (53'5x70'5 cm.). Colección particular. SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS, 1904, p. 82.

⁹⁷⁵ [De Gabriel Miró (Madrid) a Teresa Moltó (Alicante). 14 de octubre de 1924.]. En: MACDONALD, Ian R.; BARBERÀ, Frederic (eds.), 2009, p. 562-563.

⁹⁷⁶ PERICÁS, Lorenzo. Plafón decorativo para el ala sur del Salón Imperio del Casino de Alicante. *Alegoría de la ciencia y la tecnología* (1906-1908 ca.). Real Liceo Casino de Alicante.

incorporan temáticas más complejas a través de la aparición de personajes mitológicos y alegorías de la ciencia, la tecnología, la música, la literatura o las artes plásticas.

Esta tendencia se aprecia también en las desaparecidas escenas pintadas por Heliodoro Guillén para la cafetería de la institución. Oscar Vaillard fotografiaría el techo del local en 1896, fijando su atención en las alegorías del café, el té, los helados, la cocina y el vino (figs. 143-147).⁹⁷⁷ Se trató de ejemplos de gran minuciosidad técnica diseñados para el deleite de las clases acomodadas, aunque al abordar temas de mayor complejidad que los incluidos en pinturas de menor tamaño para domicilios burgueses, supusieron la actualización de los patrones estéticos que se habían mantenido vigentes desde mediados del siglo XIX en Alicante.

Al margen de este tipo de escenas, la clientela alicantina también se mostró atraída por escenas burguesas, aunque no inspiradas en su tiempo, sino en miradas amables al pasado, concretamente a las cortes del siglo XVIII. La pintura de casacas constituyó también un claro ejemplo de *high class painting* muy apreciada por las clases altas de la sociedad por sus altas dosis de detallismo, que propiciaron que, durante el siglo XIX y en la centuria siguiente, muchos coleccionistas se decantasen por estos cuadros de reducido tamaño y escaso contenido temático, pero de gran minuciosidad técnica y preciosismo.⁹⁷⁸

Es posible que Casanova, que coincidió en Roma con Mariano Fortuny, practicase este género durante algunos años de su carrera, a juzgar por obras como *Gentilhombre* (fig. 148.), quizás en un intento por alcanzar cierto reconocimiento en el mercado artístico.⁹⁷⁹ Así, tras instalarse en Alicante, el maestro pudo haber seguido creando escenas de este tipo para satisfacer los encargos de familias ávidas de cuadros preciosistas. Por otro lado, y debido a la pericia que la pintura de casacones requería, Lorenzo Casanova pudo emplearla en sus

⁹⁷⁷ GUILLÉN, Heliodoro. Plafones decorativos para el techo de la cafetería del Casino de Alicante (1896 ca.). Desaparecidos. Acerca de las fotos de Vaillard: Foto cedida por Jose Manuel Collado Vaillard a *El Nostre Alacant* d'Antany. Foto Vaillard N° 976. *Alicante 14 de Noviembre de 1896. Techos del Casino pintados por Heliodoro Guillén*; Foto cedida por Jose Manuel Collado Vaillard a *El Nostre Alacant* d'Antany. Foto Vaillard N° 977. *Techos del Casino pintados por Heliodoro Guillén. El Café*; Foto cedida por Jose Manuel Collado Vaillard a *El Nostre Alacant* d'Antany. Foto Vaillard N° 978. *Techos del Casino pintados por Heliodoro Guillén. Los Helados*; Foto cedida por Jose Manuel Collado Vaillard a *El Nostre Alacant* d'Antany. Foto Vaillard N° 981. *Techos del Casino pintados por Heliodoro Guillén. El Té*; Foto cedida por Jose Manuel Collado Vaillard a *El Nostre Alacant* d'Antany. Foto Vaillard N° 982. *Techos del Casino pintados por Heliodoro Guillén. El Vino*; Foto cedida por Jose Manuel Collado Vaillard a *El Nostre Alacant* d'Antany. Foto Vaillard N° 983. *Techos del Casino pintados por Heliodoro Guillén. La Cocina*.

⁹⁷⁸ REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia, 1999, p. 250.

⁹⁷⁹ CASANOVA, Lorenzo. *Gentilhombre* (sin datar). Óleo sobre tabla (20'5x15 cm.). Colección particular. ESPÍ VALDÉS, Adrián (com.), 2002, p. 115.

enseñanzas con el fin de que sus discípulos alcanzasen un gran dominio sobre el colorido y el detalle en sus composiciones.

En efecto, Laura García concurriría, en 1894, a la Exposición Provincial de Bellas Artes de Alicante con dos cuadros que, por sus títulos, *Mandolinata* y *Dama del tiempo de Luis XV*, bien podrían incluirse dentro del espectro de la pintura de casacón.⁹⁸⁰ No obstante, se desconoce tanto el aspecto como el paradero de estas obras, siendo imposible establecer un análisis detallado de las mismas.

Aparte de las pinturas de García, se conoce un óleo de José López Tomás, titulado *El estudio del pintor* (fig. 149), donde figuran dos personajes, uno de ellos portando una paleta, frente a un lienzo en elaboración.⁹⁸¹ Visten casacas y pelucas, al estilo de la pintura de gabinete, tan del gusto de las clases acomodadas. El estado de conservación de la obra dificulta que se pueda apreciar el alto grado de preciosismo en la misma, pero conviene señalar algunos aspectos como los ribetes de la casaca granate, el dorado en las prendas de vestir verdes, o los pliegues de las telas colgadas sobre el respaldo de una silla en el margen derecho. Por otro lado, el cuidado en la elaboración del fondo escenográfico contribuye al detallismo demandado por los coleccionistas de este tipo de composiciones.

Las representaciones de casacones y pelucas de inspiración dieciochesca pueden apreciarse incluso bien entrado el siglo XX, como muestra el cartel de las fiestas invernales diseñado por Esteve y distribuido por la Litografía Moderna de Alicante en 1912 (fig. 35).⁹⁸² Es una composición en cuyo fondo se aprecia el puerto y el castillo de Santa Bárbara, y en la que dos personajes, ataviados con vestimentas y pelucas inspiradas en las cortes del setecientos, se sitúan a los lados del cartelón con el programa de las celebraciones.

Dos alegorías del triunfo y del progreso flanquean a una valenciana, en línea con el arte regionalista, también apreciado por la burguesía. No obstante, algunos rasgos como la tipografía de los cuerpos escritos y, sobre todo, las filigranas empleadas para enmarcar el conjunto, aportan ciertos aires de renovación a temas que se habían mantenido vigentes desde mediados del siglo XIX y dejan entrever la tímida asimilación de motivos cercanos al *art nouveau*.

⁹⁸⁰ SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS, 1904, p. 18-19.

⁹⁸¹ LÓPEZ TOMÁS, José. *El estudio del pintor* (1897). Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Colección particular.

⁹⁸² ESTEVE. Grandes fiestas invernales en Alicante. Marzo 1912 (1912). A.M.A.

1.1. La cuestión del eclecticismo arquitectónico

Pero, al margen de la pintura, la escultura, el dibujo o la ilustración gráfica, los arquitectos que trabajaron en Alicante entre el ochocientos y el novecientos introdujeron también novedades en los programas ornamentales de los edificios que permitieron modernizar el discurso académico vigente hasta mediados del siglo XIX. Esta reacción produjo, en líneas generales, la revisión del clasicismo que había caracterizado la concepción de los inmuebles, debido a los programas formativos de la Real Academia de San Fernando en Madrid, durante gran parte del setecientos y la primera mitad del ochocientos.⁹⁸³ No obstante, la pérdida de funciones de la Academia en materia de construcción, que serían absorbidas desde 1844 por la Escuela de Arquitectura de Madrid y desde 1871 por la Escuela de Arquitectura de Barcelona, derivó en la paulatina debilitación de los lenguajes clásicos que, pese a que continuaron integrándose en la arquitectura hasta bien entrado el segundo decenio del siglo XX, fueron utilizados de un modo cada vez menos riguroso, atendiendo a las revisiones de los arquitectos en función del momento y la sociedad para la cual estuviese destinada la construcción.⁹⁸⁴

En Alicante, fueron arquitectos formados en la Escuela de Arquitectura de Madrid quienes dieron un paso hacia la renovación de las formas constructivas y ornamentales, que habían tenido vigencia durante todo el siglo XIX. Así, tanto José Guardiola Picó como Enrique Sánchez Sedeño pueden ser estudiados como exponentes de las nuevas corrientes constructivas que, poco a poco, se desarrollaron en la población y que condujeron a la actualización de los lenguajes clasicistas.⁹⁸⁵

Esta progresiva renovación de la ornamentación en las fachadas de los inmuebles debe ser entendida dentro de los debates surgidos en España durante el siglo XIX en torno al problema del estilo, que ocupó a un elevado número de teóricos y críticos de la arquitectura preocupados por la indefinición estilística de la construcción española, producida por la decadencia de la sociedad tras la crisis del liberalismo y el desastre colonial del 98.⁹⁸⁶ La pérdida de las facultades en materia de arquitectura por parte de la Real Academia de Bellas Artes de

⁹⁸³ ISAC, Ángel, 1987, p. 37.

⁹⁸⁴ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1993, p. 42; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1993, p. 181. En los edificios de carácter oficial, sin embargo, siguieron aplicándose programas decorativos de gusto académico durante gran parte del siglo XIX y algunos años de la centuria siguiente: NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1993, p. 186.

⁹⁸⁵ Sobre la formación de José Guardiola Picó véase: VARELA BOTELLA, Santiago, 2001, p. 130-132. Respecto a la biografía de Enrique Sánchez Sedeño: VARELA BOTELLA, Santiago, 2001, p. 246-247; VARELA BOTELLA, Santiago, 2014.

⁹⁸⁶ HERNANDO, Javier, p. 387.

San Fernando y la pérdida de fuerza y pureza del clasicismo desembocaron en la aparición de interpretaciones ornamentales, debidas al paulatino redescubrimiento de estilos del pasado, que se fueron incorporando a la práctica edificatoria sin una voluntad arqueológica más propia de los historicismos o *revivals*.⁹⁸⁷

Por otro lado, el sistema de encargos a arquitectos comenzó a verse influido por el capitalismo y sus modos de producción basados en la libre oferta y demanda. En este sentido, los proyectos de estos profesionales pasaron a convertirse en un objeto más sujeto a las leyes del libre mercado dominado por una burguesía enriquecida que demandó inmuebles con programas ornamentales diferenciados que pudiesen dar muestra de su estatus, dando lugar a un amplio abanico de propuestas decorativas sin aparente unidad estilística.⁹⁸⁸

Esta situación produjo división de opiniones entre los críticos. Mientras que unos rechazaron el eclecticismo, otros lo aceptaron como un modo transitorio de entender la edificación a la espera de descubrir uno más consistente y representativo que lo sustituyese. Para aquellos que mostraron reticencias ante la aplicación de motivos decorativos de distinta procedencia en las fachadas de los edificios, el camino para salvar el buen hacer constructivo dependió del respeto por las normas académicas establecidas con el fin de preservar la homogeneidad y la armonía. Siguiendo la lógica arquitectónica, los proyectistas mantuvieron el sentido compositivo en sus obras adecuando los elementos superestructurales a planteamientos ortogonales extraídos del academicismo.⁹⁸⁹

Pese a la pervivencia de ciertos aspectos de la arquitectura académica, la construcción en Alicante comenzó a asimilar, a partir del último cuarto del siglo XIX, motivos decorativos de procedencia diversa, generalmente llevados a cabo en talleres de escultura y escayola, así como forjados en los antepechos de los balcones, que modernizaron la arquitectura gracias a una infinidad de posibilidades ornamentales extraídas de la prensa especializada y los catálogos que manejaron los arquitectos del momento.⁹⁹⁰

Fundamentalmente, el eclecticismo arquitectónico alicantino de finales del siglo XIX y principios del XX surgió en las zonas perimetrales del casco histórico y en las cercanías de la franja litoral y el malecón. Estos emplazamientos ofrecían a la burguesía el atractivo

⁹⁸⁷ HERNANDO, Javier, 1989, p. 386.

⁹⁸⁸ HERNANDO, Javier, 1989, p. 390.

⁹⁸⁹ HERNANDO, Javier, 1989, p. 387-388.

⁹⁹⁰ VARELA BOTELLA, Santiago, 1999, p. 71-72.

proporcionado por unas condiciones ambientales excelentes, como su orientación solar o la exposición a las brisas marinas, si bien fue necesario la reforma o demolición de solares preexistentes con el fin de fijar las nuevas residencias.⁹⁹¹

El palacete Bardín, proyectado por Enrique Sánchez en 1900 (fig. 150) y situado en la calle San Fernando, articula su alzado en tres niveles tratados de forma diferenciada. El primero de estos se corresponde con un zócalo, donde se alternan la tapia decorada a franjas y paños de muro gris ornamentados con esgrafiados de trazado vertical. La primera planta muestra una mayor profusión decorativa en los dinteles de las ventanas, en los miradores y los respiraderos, en la cerrajería de los balcones y en las pilastras pareadas, de órdenes clásicos, que articulan y marcan el ritmo de la fachada. La tercera y última altura se corresponde con el remate del edificio, caracterizado por un cuerpo principal con tres ventanas de pequeño tamaño flanqueadas por balcones. A los lados de este cuerpo aparece un friso a modo de barandilla para la terraza sobre el alero.⁹⁹²

En la concepción del edificio perviven ciertos planteamientos académicos, como la distinción y jerarquización de las plantas a través de las pilastras de órdenes clásicos, o la división del frontis en tres cuerpos, de los cuales el central sobresale en la parte alta del edificio mediante la construcción del remate. No obstante, es en la ornamentación escultórica donde se observa el talante ecléctico y el parcial abandono de las formas clásicas, fundamentalmente en las molduras de los ventanales y en los trabajos de cerrajería.

Otros edificios en los que se observa la modernización de los preceptos arquitectónicos académicos son el edificio Esquerdo y el edificio Campos Carreras, también de Sánchez Sedeño.⁹⁹³ En estos dos ejemplos se siguió empleando un planteamiento vinculado a los modelos tradicionales, aunque incluyendo novedosos motivos decorativos como elemento diferenciador de la burguesía propietaria de los inmuebles.⁹⁹⁴ No obstante, estas obras aportan la novedad de la inclusión de lenguajes ornamentales en una tipología edificativa de mayor

⁹⁹¹ VARELA BOTELLA, Santiago, 2014, p. 57-58.

⁹⁹² Planos de la casa que se proyecta edificar en el solar de la calle San Fernando con fachada a las de Valdés y de la Pelota. Planta y piso principal. Plano de obra para replanteo de la fachada a San Fernando. Plano de la obra para el replanteo de cimentación acequias y piso bajo. A.M.A. Legajo-9999-114-61/0. VARELA BOTELLA, Santiago, 2014, p. 146-147.

⁹⁹³ Para evitar confusiones con otro inmueble construido para el mismo propietario hemos optado por denominar al contemplado en este estudio como *Edificio Campos Carreras*, mientras que el otro ejemplo, sito en la confluencia de las calles Castaños y Gerona podría denominarse *Casa Campos Carreras*. Sobre este último inmueble: VARELA BOTELLA, Santiago, 2014, 152-169.

⁹⁹⁴ BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 61.

tamaño: la casa de renta. Este tipo de construcción estaba destinada a albergar viviendas alquiladas por el propietario a distintas familias, por lo que no es extraño que se construyesen entre cuatro y seis alturas.⁹⁹⁵

En ellas fue habitual la inclusión de elementos verticales que marcaran los límites de las distintas franjas que conformaban los edificios, así como diferentes modos de tratamiento para los paramentos de las fachadas que, a su vez, fuesen el reflejo de la jerarquía social entre los inquilinos.⁹⁹⁶ Del mismo modo, en estos dos ejemplos de casa de renta alicantina el mirador continuó siendo un elemento renovador. Además, se añadieron aleros decorados con azulejería en la parte alta del inmueble. Por otro lado, no es de extrañar que se jugara con la policromía para diferenciar las distintas partes del edificio y que incluso aparecieran zonas decoradas con loza vidriada.

Si nos centramos en el caso particular de la casa Esquerdo, proyectada hacia 1903 (fig. 151), podemos observar hasta qué punto se utilizaron los distintos recursos comentados anteriormente.⁹⁹⁷ En la fachada de mayor tamaño, antaño recayente a la desaparecida plaza de Castelar y hoy en día en la Rambla Méndez Núñez, todavía puede observarse la tradición constructiva académica por la tripartición y la disposición vertical de la misma.⁹⁹⁸ Sin embargo, el tratamiento de los paramentos se planificó de manera diferenciada; pues mientras que en los flancos del edificio se optó por el color ocre y la disposición de bandas horizontales simulando sillares de piedra, en la parte central podemos observar el ladrillo visto de color rojizo y los balcones decorados en estuco que reposan en ménsulas acopladas a las ventanas inferiores. Otros elementos que contribuyen a la renovación de los lenguajes constructivos son los dos miradores que aparecen en las esquinas del inmueble, muy similares a los de la casa Bardín y que conforman la seña de identidad de la arquitectura de Sánchez Sedeño en Alicante. Igualmente, podemos observar el imponente alero en la parte superior que rompe con la verticalidad del inmueble y cuyo tratamiento se realizó en ebanistería.⁹⁹⁹

Sin embargo, quizás los niveles donde más se puede apreciar la renovación de las formas sean tanto la planta baja como el entresuelo. En ellos aparece una alta logia sostenida por columnas de fundición que se planificó para albergar locales comerciales. Es imprescindible

⁹⁹⁵ BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 69-72.

⁹⁹⁶ BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 97.

⁹⁹⁷ Construcción casa en Plaza de la Constitución. A.M.A. Legajo-9999-47-36/0.

⁹⁹⁸ VARELA BOTELLA, Santiago, 2014, p. 181.

⁹⁹⁹ Construcción casa en Plaza de la Constitución. A.M.A. Legajo-9999-47-36/0.

remarcar la importancia de la utilización del hierro en este edificio ya que supuso la modernización de las técnicas constructivas en la ciudad y la inclusión de una nueva moda decorativa que promovía la utilización de este material para dar un aspecto más lujoso a la fachada de los inmuebles.¹⁰⁰⁰ Del mismo modo, tampoco podemos obviar que es en estas zonas del edificio donde mayor profusión escultórica se puede observar, ya sea en las arcadas con la estructura férrea a la vista y con flores de lis en estuco o en las pilastras que enmarcan las puertas y las ventanas en los flancos del edificio decoradas con guirnaldas. No obstante, y pese a las novedades aportadas en la ornamentación de las fachadas que propició la superación del canon neoclásico, continuamos apreciando reminiscencias de la tradición ornamental anterior ya sea en las columnas de hierro forjado de la logia o en las pequeñas pilastras interpuestas entre las ventanas del ático, ambas en orden jónico.

Algo similar ocurre en el edificio Campos Carreras, proyectado en 1908 (fig. 152).¹⁰⁰¹ En él se puede apreciar la pervivencia del elemento clásico en las pilastras que aparecen en el último piso del inmueble o las columnas jónicas que podemos observar en cada uno de los balcones del mismo. Este inmueble, aunque no muestra el hierro forjado del mismo modo que lo hace la casa Esquerdo, aporta igualmente novedades ornamentales que contribuyeron a modernizar el repertorio decorativo de la arquitectura alicantina. En este caso la novedad más llamativa es la loza vidriada de color verde en todo el paramento, a lo que deberíamos añadir la introducción de dos miradores contruidos íntegramente en madera.

Respeto a la decoración escultórica, cabe destacar las ménsulas sobre las que reposan balcones y dinteles, en las que algunos estudios han señalado ciertas evocaciones de carácter neomedieval.¹⁰⁰² Conjuntamente a estos elementos no se debería obviar la fuerte presencia otorgada a la entrada principal mediante el uso de la decoración en relieve: un ventanal semicircular aparece sobre la puerta rodeado de decoración vegetal que, igualmente aparece entrelazada en la barandilla. Estos elementos se combinan con otros de talante más geométrico situados sobre la puerta o sobre el dintel de la entrada, lo que genera un juego de formas que aporta dinamismo al edificio alejándolo de la tradición académica anterior.

El paso hacia la modernidad arquitectónica que representan tanto la casa Esquerdo como el edificio Campos Carreras es todavía más evidente si tenemos en cuenta que, en aquellos años,

¹⁰⁰⁰ BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 99.

¹⁰⁰¹ Solicitud edificación de una casa en la Plaza de Abad Penalva. A.M.A. Legajo-9999-7-6/0.

¹⁰⁰² VARELA BOTELLA, Santiago, 2014, p. 197.

la arquitectura de corte más académico seguía teniendo vigencia en Alicante. De hecho, a pocas manzanas del edificio Campos Carreras y justo enfrente de la casa Esquerdo, Guillermina Barrie solicitó, en 1902, la construcción de un edificio al maestro de obras Nadal Cantó (fig. 153).¹⁰⁰³

La casa Barrie mantuvo, en mayor medida que las proyectadas por Sánchez, vinculaciones con la arquitectura de corte académico como la ordenación de las plantas mediante pilastras de órdenes clásicos, la ausencia de miradores y un gusto más clásico en los elementos decorativos.¹⁰⁰⁴ No obstante, en el ático se construyeron dos imponentes aleros decorados en su parte interior con azulejería. Pero más allá de la singularidad de esta construcción, es conveniente remarcar que los planteamientos constructivos más académicos aún siguieron gozando de aceptación en Alicante debido, posiblemente, a que algunos sectores de la sociedad aún mostraron reticencias respecto a las innovaciones constructivas que arquitectos como Sánchez Sedeño habían comenzado a introducir en sus proyectos.

En esta línea, conviene recuperar un artículo de prensa, ya citado en este estudio, en el que se menciona la arquitectura de balcones profusamente decorados, criticando que rompían la estética de la antigua ciudad intramuros. La habilitación de las plantas bajas para la ubicación de negocios en esos espacios era, también, otro de los aspectos que convirtieron en el blanco de las críticas, a nuestro parecer, a edificios como la casa Esquerdo o el edificio Campos Carreras:

“[...] La arquitectura de lujo, como puede y debe llamarse á la arquitectura moderna, alinean en forma de regimientos apercebidos á celebrar una gran revista las casas; llenando las fachadas de balcones churriguerescos; disponiendo en las plantas bajas locales propios para almacenes y tiendas, oficinas y cafés; con su uniformidad rica lujosa , rica, y hasta regia si queréis, ha quitado á las calles su romanticismo clásico, y dándoles, no lo decimos en mengua suya, cierto carácter prosaico puramente mercantil. [...]”¹⁰⁰⁵

Pese a las críticas, este tipo de edificaciones eclécticas continuó teniendo vigencia en Alicante durante los dos primeros decenios del siglo XX. No sólo se trató de inmuebles destinados a la vivienda burguesa, sino también con carácter administrativo. Así, el ingeniero Próspero Lafarga proyectó entre los años 1908 y 1910 el edificio de la Aduana del Puerto de Alicante (fig. 154). Se trata de un edificio en el cual se empleó el ladrillo visto en algunas zonas alternadas con otras cubiertas con sillería de piedra arenisca. Está compuesto de tres plantas,

¹⁰⁰³ Casa en c/Mayor nº 1 y 3, y Plaza de Castelar nº2 y 4. A.M.A. Legajo-9999-71-106/0.

¹⁰⁰⁴ Sobre las características de la vivienda acomodada de corte clásico a principios del siglo XX véase: BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 61-68.

¹⁰⁰⁵ ALBEROLA, Ginés. “Alicante. Ciudad invernal”, *El Graduador*, nº 8835, 17 de enero de 1909, p. 1.

aunque la última de éstas fuese añadida en 1910. El alzado del mismo se divide en cinco tramos, organizados mediante arcadas de medio punto en la entrada y balaustradas para los balcones.¹⁰⁰⁶ Esta ordenación, en principio cercana a los criterios académicos, se rompe mediante el tratamiento de la cornisa con zonas curvadas en cuyo interior aparecen tondos, de los cuales aquellos situados en los extremos del edificio incorporan rostro del dios Mercurio. Por último, en la curvatura central se insertó un reloj.

La aduana del Puerto de Alicante supone, al igual que los edificios de viviendas proyectados por Sánchez Sedeño, un ejemplo de actualización de las formas arquitectónicas alicantinas. Pero, además, su importancia radica en que, a diferencia de los inmuebles de Sánchez, recibió alabanzas desde algunos medios. Estos datos nos permiten afirmar que, si bien algunos sectores de la población se mostraron reacios a las formas constructivas modernas, también surgieron voces que celebraron la inauguración de nuevas construcciones.

Los elogios hacia la aduana fueron recogidos, por ejemplo, en la guía *Alicante, sus bellezas y su clima*, de 1913, donde se alabó los monumentos más notables de la ciudad. En ella, pese a que gran parte del texto se dedicó a edificios históricos como la Basílica de Santa María, la Colegiata de San Nicolás, la Casa Consistorial o el Teatro Principal, el autor consideró importante hablar de otros de nueva planta reconociendo así el crecimiento experimentado por Alicante en la época de entresiglos. Así, en las referencias a la nueva arquitectura se mencionó el edificio de la Aduana:

“La Casa de la Aduana, es un bellissimo y espacioso edificio que honra a su autor, el ilustrado ingeniero de esta Junta de Obras del Puerto, D. Próspero Lafarga, cuyo recuerdo será siempre grato e imperecedero para el pueblo alicantino, por las importantes mejoras y reformas beneficiosas con que ha dotado a esta ciudad.”¹⁰⁰⁷

Del mismo modo, en un *Portfolio fotográfico de España* dedicado a Alicante, seguramente publicado a principios del siglo XX por la editora barcelonesa de A. Martín, se incluyó una imagen del edificio y, en referencia a su estilo ecléctico, se afirmó que se trataba de un “Moderno edificio sin estilo determinado, pero lo suficiente espacioso, cual corresponde a la importancia comercial de esta plaza”.¹⁰⁰⁸

Es importante considerar cómo, aunque de forma ocasional, aparecieron elogios hacia edificios eclécticos donde se siguieron aplicando lenguajes clásicos, aunque revisados,

¹⁰⁰⁶ NAVARRO VERA, José Ramón, 1998, p. 152.

¹⁰⁰⁷ A.A.V.V. *Alicante. Sus bellezas y su clima*. Alicante: Imp. y Lit. de T. Muñoz, 1913, p. 74.

¹⁰⁰⁸ ANÓNIMO. *Portfolio fotográfico de España. Cupón n° 13. Alicante*. Barcelona: A. Martín Editor, 1909, p. 13.

actualizados y entremezclados con otros de distinta procedencia. Estas alabanzas son sintomáticas de que, en Alicante, la arquitectura ecléctica comenzaría a tener una importante presencia hasta ser desplazada, en los años treinta, por el racionalismo.

Ciertamente, la burguesía local había demostrado su gusto por las formas constructivas que, tomando algunos aspectos de la ornamentación de corte más clásico o académico, fueron objeto de reformulaciones. Este estilo ecléctico, que surgió fruto de la internacionalización de los lenguajes decorativos de la arquitectura del Segundo Imperio francés (1852-1870), obedecía a los deseos de ostentación y plasticidad de las fachadas a través de la preferencia por los colores claros, la construcción de miradores y las cubiertas amansardadas para otorgar a los inmuebles un aire cosmopolita propio de la burguesía.¹⁰⁰⁹ Se trató de construcciones de gran riqueza decorativa, dando la sensación de hipertrofia ornamental por la repetitiva aparición de algunos elementos como columnas, claves, ménsulas o guirnaldas que se estilizaron, simplificaron y agrandaron en consonancia al crecimiento de la altura de los edificios.¹⁰¹⁰

Este estilo gozó de gran aceptación en gran parte de España gracias a las publicaciones periódicas especializadas en arquitectura. Sin ir más lejos, en la revista *La Construcción Moderna* se divulgó una apreciación de la modernidad a partir del uso de los materiales y no tanto en relación con el estilo modernista catalán, criticado en numerosas ocasiones por los directores de la publicación. Para ellos el modernismo no podía ser representativo de un estilo cosmopolita y sus verdaderas apreciaciones estilísticas se dirigieron, en mayor medida, hacia los lenguajes de estilo clásico, académico y francés.¹⁰¹¹

En el caso particular de Alicante, resulta complicado atender al renacer del clasicismo cosmopolita en la totalidad de los inmuebles que se proyectaron y construyeron en la urbe a principio del siglo XX, y que ya han sido tratados en trabajos anteriores.¹⁰¹² Por esta razón, hemos centrado nuestro estudio en algunos edificios por su singularidad, pero también por la atención que recibieron por parte de la prensa y otros medios de comunicación de la ciudad.

Así, en los años cercanos de la dictadura de Primo de Rivera, se advirtió un fuerte resurgimiento del clasicismo constructivo, inspirado en los métodos *Beaux Arts*, un estilo

¹⁰⁰⁹ URRUTIA, Ángel, 2003, p. 24.

¹⁰¹⁰ BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 253-254.

¹⁰¹¹ ISAC, Ángel, 1987, p. 254-255.

¹⁰¹² Andrés Martínez Medina estudió las variantes de la arquitectura alicantina entre 1923 y 1943 en: MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998.

basado en el clasicismo, el academicismo la arquitectura del Segundo Imperio Francés que fue considerado como superior y modélico por su fuerte carga representativa.¹⁰¹³ En planta, las estancias siguieron organizándose con base en un sistema ortogonal, marcado por el pasillo que se situó perpendicularmente a la fachada.¹⁰¹⁴

En Alicante Juan Vidal fue su principal exponente por la gran cantidad de edificios que proyectó para las familias más pudientes de la ciudad. Si bien la gran mayoría de estas residencias fueron diseñadas por Vidal durante la década de los años veinte, su actividad y su vinculación al eclecticismo de corte más clásico se advierte ya en 1917, en fechas muy próximas a su vuelta a la ciudad tras la obtención de su título en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, donde algunos profesores conservadores defendieron la sujeción de las construcciones a proyectos de corte tradicional caracterizados por planteamientos compositivos ortogonales.¹⁰¹⁵

En el edificio para la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Alicante en la calle San Fernando incorporó, en 1918, multitud de elementos decorativos de marcada inspiración clásica, como cariátides, columnas jónicas o bajorrelieves de Vicente Bañuls, que se mezclaban con otros de distinta procedencia e inspiración como bolas castellanas o jarrones en la cornisa, que sustituyeron a dos jinetes contemplados en el proyecto de obra (fig. 155).¹⁰¹⁶ La variedad de ornamentos confirió monumentalidad y un carácter ecléctico innegable al inmueble pues, mientras que se siguieron aplicando detalles escultóricos de marcado gusto clasicista, estos fueron combinados con otros casticistas, como las bolas castellanas, y una franja en el friso entre la planta baja y el primer piso consistente en ondas.¹⁰¹⁷

Pero volviendo a la arquitectura residencial, de la que Juan Vidal fue el máximo exponente, es importante remarcar que en fechas tan cercanas a las de la construcción del edificio de la Caja de Ahorros, el arquitecto comenzó a dar muestras de programas decorativos eclécticos, entre el clasicismo y la modernidad, en edificios de viviendas como la casa Laignere, de 1918 en el Paseo de los Mártires (fig. 156).¹⁰¹⁸

¹⁰¹³ HERNANDO, Javier, 1989, p. 390-391.

¹⁰¹⁴ SERRA DESFILIS, Amadeo, 1996, p. 33.

¹⁰¹⁵ HERNANDO, Javier, 1989, p. 388-390; SERRA DESFILIS, Amadeo, 1996, p. 33.

¹⁰¹⁶ Reforma ampliación del edificio de la Caja de Ahorros Monte de Piedad en la calle San Fernando. A.M.A. Legajo-9999-114-14/0.

¹⁰¹⁷ JAÉN I URBAN, Gaspar (dir.), 1999, p. 49; RODRÍGUEZ RUIZ, Delfin, 1998, p. 30.

¹⁰¹⁸ Edificación de la casa Laignere. A.M.A. Legajo-9999-31-27/0.

Se trata de un edificio de seis plantas que ocupa aproximadamente media manzana y en cuya fachada Vidal aunó elementos decorativos como balaustradas, guirnaldas, columnas adosadas y, sobre todo, el remate de las esquinas de los edificios en torres-mirador, tan del gusto de las clases altas de la sociedad como medio para mostrar poder y solidez, en un interesante ejercicio ecléctico, aplicando lenguajes ornamentales de talante académico y clásico pero con gran libertad, en un decidido paso hacia la modernidad.¹⁰¹⁹

El estilo practicado por Juan Vidal hacia los años veinte tuvo gran aceptación entre la burguesía alicantina, a juzgar por construcciones del propio arquitecto como el edificio Gomis (1920), el edificio Prytz (1924), el edificio Bardín (1925), el edificio Sevilla (1930), el edificio Vigrana (1931), el edificio Torregrosa (1927) o el edificio Bergé (1932); pero también de otros profesionales como Juan Vicente Santafé, autor de los planos del edificio Mas (1922).¹⁰²⁰

Se trata de inmuebles de varias alturas que, generalmente, siguieron articulándose en tres partes, según composiciones académicas. Así en el nivel inferior, correspondiente con el bajo y el entresuelo, en ocasiones se simuló sillería o almohadillados. Sobre este se construía, el cuerpo intermedio con voladizos, balcones y miradores y, finalmente, un ático con remates consistentes en jarrones, guirnaldas, cupulines, bolas o pináculos.¹⁰²¹

Quizás la construcción que mejor refleje esta moda que asimiló los lenguajes clasicistas y los reinterpretó en busca de la modernidad fue la casa Carbonell, construida en el Paseo de los Mártires entre 1920 y 1924 según los planos del arquitecto Juan Vidal Ramos (fig. 157). Este edificio, aparte dar muestra de un programa decorativo de gran profusión en relación con la corriente afrancesada, fue enormemente admirado por distintos sectores no sólo de la sociedad alicantina, sino también desde medios de comunicación de otras partes de España. En este sentido, los escritos sobre el inmueble suponen una fuente de información que nos permite suponer que el eclecticismo tardío gozó de gran fortuna en Alicante.

En 1920, el empresario alcoyano Enrique Carbonell solicitó a Vidal la realización del proyecto de la casa Carbonell, un edificio de viviendas de alquiler que se terminó de construir en 1924, convirtiéndose en el ejemplo más claro y brillante de la aceptación de los lenguajes

¹⁰¹⁹ URRUTIA, Ángel, 1997, p. 24.

¹⁰²⁰ Andrés Martínez Medina establece una aproximación a estos inmuebles relacionándolos con la herencia ecléctica vigente en Alicante desde principios del siglo XX y con las corrientes de inspiración *Beaux Arts*, que produjeron la revitalización de las formas clásicas en la ciudad y la aparición de una moda afrancesada que Juan Vidal y otros arquitectos incorporaron a las fachadas de sus edificios. MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 58-73.

¹⁰²¹ SERRA DESFILIS, Amadeo, 1996, p. 54.

ornamentales de gusto francés en la ciudad. En este inmueble el arquitecto dio un paso más en la decoración de las fachadas, repitiendo el repertorio que podía observarse en otras de sus obras, aunque otorgando mayor plasticidad a las mismas mediante la construcción de antepechos que dotaron al frontis de un perfil retranqueado. Sin embargo, fueron las cúpulas empleadas para rematar tanto los pequeños torreones de las esquinas como los dos de mayor tamaño en la parte central, las que dotaron a la construcción de su aspecto tan característico. Paradójicamente, este rasgo no se observaba en el proyecto inicial a diferencia de lo ocurrido en las trazas de la casa Lamaignere, en las que sí que se planeó rematar con cúpula un torreón de la misma, aunque al final se optara por no construirla.¹⁰²²

Respecto a la aceptación del eclecticismo tardío en Alicante, conviene reseñar la carta abierta que José Dorado dirigió al alcalde Miguel de Salvador, solicitando que se tuviera en cuenta la aportación de Enrique Carbonell al ornato de la capital de la provincia a través de la construcción de su finca:

“[...] Bien sabe usted que Alicante, nuestra bella y querida ciudad, está muy necesitada de hombres que con su entusiasmo, su desinterés y su dinero, quieran embellecerla elevándola, con tan loable esfuerzo particular, a la categoría de capital de primer orden.

No es esta tarea propia del Municipio. Se necesita del concurso de los ciudadanos que puedan invertir su dinero dotando a la capital de buenos edificios que sean ornato de la misma y constituyan motivo de orgullo, incluso para el propio Municipio.

En la actualidad, un alcoyano entusiasta, enamorado de esta sin par capital levantina, está dando remate en el Paseo de los Mártires al edificio más hermoso y mejor situado que se ha construido en ella.

Este magnífico edificio a cuatro fachadas es un alarde de buen gusto, dando motivo y ocasión para que el joven arquitecto Juan Vidal haya demostrado su capacidad creadora en el difícil arte de la construcción.

Quien esto escribe ha oído muchísimas veces ponderar justamente un merecido elogio al propietario desinteresado y al joven arquitecto por su excelente trabajo, el más bello de la ciudad. (...)

(...) Creo, señor alcalde, que debemos testimoniar nuestra gratitud a todo hombre cuyo entusiasmo y desinterés reporte un positivo beneficio a nuestra bella ciudad.

Nadie mejor que el Municipio presidido por usted es quien debe expresar, en nombre de todos, la gratitud a esa clase de hombres.

Por tanto, fiando en el carácter rectilíneo de usted en su amor a la justicia y su cariño a la ciudad, le ruego encarecidamente se digne interesar al Municipio para que éste otorgue y conceda al entusiasta y desinteresado alcoyano don Enrique Carbonell, el título de hijo adoptivo de Alicante. [...]”¹⁰²³

Pero no sólo desde Alicante se alabó la labor de Juan Vidal, pues desde revistas de tirada nacional, como *La Esfera*, se manifestó que la casa Carbonell era el mejor edificio de la ciudad:

¹⁰²² Anteproyecto de casa de alquiler para don Enrique Carbonell. Fachada y planta. A.M.A. Otros-101-0-371/0; Edificación de la casa Carbonell. A.M.A. Legajo-9999-31-28/0.

¹⁰²³ DORADO MARTÍN, José. “Carta abierta. A Don Miguel de Salvador Alcalde de Alicante”, *El Luchador*, nº 3864, 10 de julio de 1924, p. 1.

“[...] A D. Enrique Carbonell Antolí debe igualmente Alicante el mejor de sus edificios, el que el pueblo ha calificado de «Palacio Carbonell». Levántase este, verdaderamente señorial, al principio de la avenida de los Mártires de la Libertad, y su fantástico plano es debido á la inspiración del joven y ya renombrado arquitecto D. Juan Vidal Ramos. [...]”¹⁰²⁴

La misma revista dedicó un artículo íntegro al inmueble proyectado por Vidal, hablando de la casa Carbonell como una construcción moderna de carácter regio:

“Alicante, la perla del Mediterráneo, la preferida, tanto en verano como en invierno, por veraneantes como invernantes que buscan la playa más tranquila y pintoresca, poseedora de la arena más fina y purificadora y el clima más templado y vivificador, respectivamente, ha dado, de poco tiempo á esta parte, un paso verdaderamente de gigante en lo que respecta á la moderna construcción.

Y Juan Vidal, ese ilustre arquitecto alicantino tan querido de sus paisanos, hasta el extremo de que lo denominan con el sobrenombre del *Gran H*, ha sido quien ha transformado radicalmente la urbe alicantina, convirtiéndola en una ciudad eminentemente modernísima y de agradable sugestión. (...)

(...) levántase orgulloso y señorial el Palacio Carbonell, cuya fotografía nos cabe el honor de ofrecer á nuestros lectores. Y una de las características de dicho Palacio es que casi todos los industriales que han puesto sus manos en la construcción del mismo, desde el arquitecto que la proyectó, son alicantinos. [...]”¹⁰²⁵

La importancia de la casa Carbonell para Alicante fue tal que, tras la finalización de las obras, surgieron voces que reclamaban que su fachada posterior, decorada ricamente al igual que las tres restantes, fuese incluida dentro de un proyecto de monumentalización de la plaza del Ayuntamiento dirigido por Ignacio A. Vicente (fig. 158).¹⁰²⁶ La jerarquía otorgada al edificio de Vidal en los planes urbanísticos presentados en este croquis, que permaneció expuesto en el consistorio durante varios días, no es cuestión baladí, pues demuestra el papel otorgado al eclecticismo tardío por varias voces, que creyeron hallar en este estilo las modernas formas constructivas que habrían de caracterizar a la arquitectura de Alicante en los años venideros. Este posicionamiento de algunos sectores de la sociedad se sitúa en línea con las apreciaciones de estilo modélico y representativo que se otorgó al clasicismo *Beaux Arts* y que hicieron de él un estilo apropiado para el decoro urbano.¹⁰²⁷

De hecho, otros edificios no destinados a usos residenciales que asimilaron y reinterpretaron las formas clásicas a través de interesantes ejercicios compositivos, recibieron,

¹⁰²⁴ “La fábrica del Gas, el «Palacio Carbonell» y la S.A. Carbonell y Compañía”, *La Esfera*, nº 616, 24 de octubre de 1925, p. 33.

¹⁰²⁵ “La moderna construcción. Una casa verdaderamente regia”, *La Esfera*, nº 616, 24 de octubre de 1925, p. 37.

¹⁰²⁶ “La transformación de Alicante. Un proyecto notable que debe llevarse a la práctica. Con escaso gasto la actual plaza «Alfonso XII» adquiriría una soberbia perspectiva y un aspecto monumental”, *Diario de Alicante*, nº 4164, 19 de septiembre de 1925, p. 19. También en *La Esfera* se mencionó la voluntad de llevar a cabo este proyecto: “La fábrica del Gas, el «Palacio Carbonell» y la S.A. Carbonell y Compañía”, *La Esfera*, nº 616, 24 de octubre de 1925, p. 33.

¹⁰²⁷ HERNANDO, Javier, 1989, p. 390-391.

igualmente, la atención de la crítica local, que alabó los programas decorativos de las fachadas, demostrando el aprecio de la sociedad por el eclecticismo de corte *Beaux Arts*. Así, conviene destacar la arquitectura de cinematógrafos y teatros como el Teatro Nuevo (fig. 159), cuyos planos fueron expuestos al público en los escaparates del establecimiento *La Ciudad de Roma*, recibiendo “los más grandes elogios” por parte de los habitantes de la ciudad; así como el Monumental Salón Moderno o el Ideal Cinema, que fueron objeto de las alabanzas de la prensa local.¹⁰²⁸

En 1924 concluyeron las obras del Ideal Cinema bajo la dirección de Juan Vicente Santafé (fig. 160), que aprovechó las posibilidades del eclecticismo de corte clásico para dotar su inmueble de un carácter monumental, articulando el frontis en tres cuerpos: uno central y dos de mayor altura a los extremos a modo de torres.¹⁰²⁹ A lo largo de todo el conjunto se dispusieron grandes pilastras para marcar la división de los grupos de ventanas, mientras que en distintas zonas se incorporó decoración escultórica consistente en jarrones o guirnaldas.¹⁰³⁰

Al igual que había sucedido con la casa Carbonell, el aspecto del Ideal fue alabado por la prensa local dando muestras de la aceptación social del eclecticismo tardío de corte clásico. De hecho, incluso antes de su inauguración, *El Luchador* tildó al inmueble de espléndido, afirmando que una vez que las obras concluyesen el local resultaría fastuoso.¹⁰³¹ En esta línea, la guía turística de Alicante publicada por los sucesores de Such, Serra y compañía afirmó que esta sala era de dimensiones más reducidas que otros cines alicantinos, “pero de más arte y elegancia”.¹⁰³² Por otro lado, en un nuevo artículo, *El Luchador* habló del Ideal Cinema como un edificio que “[...] nítido, flamante, levanta sus muros, tocados de pétreas antorchas, altivas, gallardas, con orgullosa fanfarronería, y pone en esta calle, con la arrogancia de sus compañeros de línea, la nota de moderna construcción [...]”.¹⁰³³

Otro edificio ilustrativo del eclecticismo tardío en Alicante fue el Monumental Salón Moderno (1924), de Juan Vidal (fig. 161).¹⁰³⁴ Este edificio aunó en su frontis un complejo programa decorativo consistente en una ventana termal en torno a la cual se organizaron los

¹⁰²⁸ Sobre la exposición de los planos del Teatro Nuevo: “Por los cines”, *Diario de Alicante*, nº 4078, 4 de junio de 1925, p. 1.

¹⁰²⁹ Construcción "Cine Ideal" en avda. Zorrilla ángulo Artilleros. A.M.A. Legajo-9999-58-37/0.

¹⁰³⁰ MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 119-121; COLOMER SENDRA, Vicente (dir.), 2002, p. 135.

¹⁰³¹ *El Luchador*, nº 4192, 12 de octubre de 1925, p. 2.

¹⁰³² ANÓNIMO. *Alicante (España). Estación Invernal*. Alicante: Talleres Tipográficos de Sucre de Such, Serra y C^a, 1925 ca., p. 10.

¹⁰³³ *El Luchador*, nº 4268, 14 de enero de 1926, p. 2.

¹⁰³⁴ Transformación del edificio Salón Moderno para sala de proyecciones cinematográficas. A.M.A. Legajo-9999-23-66/0.

distintos elementos ornamentales. Esta aparecía en la parte alta del edificio provocando así la curvatura de la cornisa, sobre la que se situaron dos bolas castellanas y varios remates prismáticos sobre los que se introdujeron altas agujas. Bajo el lucernario termal se construyó la cabina para el proyector con tres ventanales rectangulares y coronada por dos grandes volutas. Debajo de esta aparecía un amplio mirador con siete vanos, siendo el central arqueado y de mayor tamaño que los seis restantes de forma rectangular sobre los que incluyeron motivos esgrafiados sobre el muro. No obstante, quizás la parte más llamativa de este palco fuesen las dos esculturas que enmarcaban el vano principal y que parecían sostener a sus espaldas la estructura portante de la cabina del proyector. Bajo este último cuerpo, cuatro columnas clásicas constituían la entrada al vestíbulo del edificio.

Todos estos elementos formaban el cuerpo central de la fachada, que quedaba enmarcado entre otros dos de menor tamaño que incluían un largo esgrafiado vertical a cuyo lado exterior se abrían tres vanos coronados en la parte alta por relieves escultóricos que, junto a las volutas y columnas del cuerpo principal del frontis, sobresalían como elementos clásicos combinados con otro tipo de decoración, que dotó este inmueble de su característica apariencia.

Este edificio no tardó en lograr el beneplácito de la crítica periodística alicantina que volcó una gran cantidad de elogios hacia Vidal. Sin ir más lejos, encontramos referencias en bastantes medios de comunicación, como por ejemplo la recogida en la guía de la ciudad de los sucesores de Such y Roca. En esta, si bien no se hace referencia directa a la ornamentación del inmueble, se dice de él que fue uno de los mejores de España en su momento.¹⁰³⁵ Por otro lado, el *Diario de Alicante* elogió, el día después de la inauguración de la sala de espectáculos, a su propietario y al arquitecto alabando la belleza de la fachada:

“El Monumental Salón Moderno se inaugura hoy.
A sus propietarios desea el DIARIO éxitos económicos y artísticos dignos de la empresa acometida con tanto entusiasmo como fastuosidad.
Porque el grandioso salón de espectáculos que hoy abre sus puertas es producto del entusiasmo de unos hombres y de la fastuosidad de un arquitecto.
El artista y los empresarios que no regatearon medios para dar cima a su obra bien merecen, que este periódico que ama sobre todas, las cosas de Alicante y las de los alicantinos bata el parche del elogio debido.
No todos los días se encuentra un propietario generoso que se entrega enteramente en manos de un arquitecto para la realización de una obra.
Y no todos los días, tampoco, es dable hallar un arquitecto que sin abandonar los intereses de su cliente, olvide que de su obra depende el aspecto suntuario de la ciudad, la transformación bella de la urbe.

¹⁰³⁵ ANÓNIMO. *Alicante (España). Estación Invernal*. Alicante: Talleres Tipográficos de Sucre de Such, Serra y C^a, 1925 ca., p. 9.

En don Juan Vidal –a quien tanto debe Alicante en su ornato- hallaron los señores que constituyen la empresa Selva el hombre, se compenetraron, se complementaron y surgió el soberbio edificio que desde hoy es orgullo de nuestra capital.

Al frente de la empresa figura don Manuel Navarro hombre modesto pero de un gran sentido artístico y de una laboriosidad y una perseverancia dignas de loa. A su labor personal se debe esa bella locura admirable de haber dotado a Alicante de un teatro de grandiosidad por su capacidad y por su ornamentación como hay pocos muy pocos en España. (...)

(...) No nos detendremos a describir la fachada bellísima y ornamental; la conoce ya toda la ciudad y quien no la conozca, por el adjunto grabado podrá formarse una aproximada idea de su carácter verdaderamente monumental, digno del emplazamiento del local entre los más grandes y bellos edificios de la calle de Alfonso el Sabio.”¹⁰³⁶

Pero al margen de los eclecticismos temprano y tardío, los historicismos también jugaron un papel determinante en los procesos de renovación de las formas arquitectónicas locales. Fundamentalmente, la revisión de la arquitectura medieval gozó de buena fortuna crítica durante el último decenio del siglo XIX, gracias a la recuperación que de estos lenguajes se había propugnado desde la Escuela de Arquitectura de Madrid y desde congresos como el V Congreso Católico Español de 1899, donde el padre Antolín presentó un discurso titulado “Las catedrales góticas son una gloria del catolicismo”.¹⁰³⁷

En Alicante, estas aproximaciones a las formas constructivas medievales se produjeron en edificios religiosos, si bien los ejemplos adscritos a esta corriente aparecieron de forma muy residual en el barrio de Benalúa. Así, tanto en la primitiva iglesia de San Juan Bautista como en la capilla y cripta del asilo, José Guardiola Picó y Enrique Sánchez Sedeño, respectivamente, se dieron muestras de la asimilación de lenguajes inspirados en la arquitectura románica.

La iglesia de San Juan Bautista, desaparecida tras la quema de conventos del 11 de mayo de 1931 y de la cual únicamente se conservan fotografías, fue construida con anterioridad a 1895 (fig. 162).¹⁰³⁸ Se caracterizó por la reelaboración de los lenguajes de la arquitectura románica en sus fachadas, apreciables en las ventanas con arcos de medio punto a lo largo de los muros o el ajedrezado en la línea de imposta. Podemos igualmente deducir que se trató de un edificio de planta basilical de tres naves con girola, aunque la ausencia de instantáneas sobre su interior no nos permita efectuar un análisis del inmueble con mayor detalle. Sin embargo,

¹⁰³⁶ “Un gran salón de espectáculos. Hoy se inaugura el Monumental Salón Moderno”, *Diario de Alicante*, nº 3939, 19 de diciembre de 1924, p. 1.

¹⁰³⁷ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1993, p. 291. Sobre el neomedievalismo, fundamentalmente en Catalunya, véase: FONTBONA I DE VALLESCAR, Francesc, 2000.

¹⁰³⁸ SALA SEVA, Federico, 1983. También en: RAMOS, Vicente, 1987, p. 139-141. Ante la falta de documentación de archivo, que no ha sido localizada, suponemos que el templo fue levantado antes de 1895 si nos atenemos a la publicación de las primeras noticias sobre la bendición de su viacrucis: *El nuevo Alicantino*, nº 62, 16 de marzo de 1895, p. 3.

De mi barrio aporta cierta información que, aun debiendo ser cautelosos por su tono poético, permite suponer que el templo fue bastante austero:

“[...] la iglesia de Benalúa, es fiel expresión de la sencillez y grave austeridad de aquella religión que tuvo por primeros templos las catacumbas romanas y el corazón de los bosques del Asia. (...)

(...) Digna, severa en la modesta iglesia no predomina lo accesorio sobre lo principal, y la imaginación no es sorprendida con daño de la inteligencia. [...]”¹⁰³⁹

Respecto a la cripta y capilla del asilo de Benalúa (fig. 163), su construcción por parte de Enrique Sánchez Sedeño debió resolverse a principios del siglo XX, atendiendo a algunas noticias de prensa que narraban que el Gobierno Civil de la provincia había autorizado al marqués del Bosch a dar sepultura a su hijo en dicho espacio.¹⁰⁴⁰ Este se caracteriza por la inclusión de ajedrezados en las impostas y arcos de medio punto en las bóvedas que arrancan de columnillas adosadas en la parte alta de los pilares dispuestos a lo largo de los muros interiores.

Más allá de su singularidad, estas aproximaciones a los historicismos se situaron en consonancia con la voluntad de renovar las formas arquitectónicas que existieron en la ciudad y que propiciaron la aparición de multitud de propuestas de talante ecléctico. De hecho, al mismo tiempo que Sánchez Sedeño o Guardiola Picó experimentaron con el *revival* medieval, en Alicante se produjeron más revisiones históricas de la arquitectura histórica peninsular, siendo las formas magrebíes las más reinterpretadas gracias a factores diversos, pero, sobre todo, debido a la importancia de la zona portuaria y al contacto entre la urbe y Argelia.

¹⁰³⁹ MENDARO DEL ALCÁZAR, Ernesto, 1901, p. 21-23.

¹⁰⁴⁰ *La voz de Alicante*, nº 939, 19 de abril de 1907, p. 2.

2. ECOS LEJANOS. EL REFLEJO DE ORIENTE EN LAS ARTES ALICANTINAS

Ahora que sabemos cómo el arte y la arquitectura se fueron modernizando en Alicante, a través de la revisión y renovación de las modas artísticas que se habían establecido en España desde mediados del siglo XIX, conviene remarcar cómo los exotismos y la inspiración en culturas orientales abrieron vías para la renovación de los lenguajes estéticos y ornamentales en la ciudad. En esta línea, es destacable cómo, desde la mitad del ochocientos, algunos artistas como Mariano Fortuny ya habían realizado obra orientalista con gran aceptación por parte de los coleccionistas de arte.¹⁰⁴¹ No obstante, con la entrada del siglo XX el número de obras inspiradas en el lejano oriente o en el Magreb creció sustancialmente en Alicante, contribuyendo así a la paulatina modernización del arte en la urbe.

Es conveniente remarcar que todas estas aproximaciones a la temática oriental constituyen invenciones y que nunca respondieron a un punto de vista antropológico. Oriente, como tal, fue configurado desde el siglo XVIII como una invención romántica desde Occidente, plagada de historias de amor, erotismo, seres exóticos y aventuras. Esta configuración de “lo oriental” respondió siempre a una serie de anhelos de los pensadores, artistas y literatos europeos en un entorno lejano, de mayor permisividad y sin las ataduras morales de la civilización.¹⁰⁴²

En este sentido, se debe señalar que, tradicionalmente, las visiones de oriente en el tránsito del siglo XIX al XX han sido estudiadas desde la Historia del Arte como representaciones de la voluntad de huida de una realidad cotidiana plagada de conflictos que impedían a pensadores, músicos, literatos o artistas plásticos sentirse cómodos en su entorno más inmediato.¹⁰⁴³ Así, establecer miradas hacia tierras lejanas constituyó, en ocasiones, una

¹⁰⁴¹ REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia, 1999, p. 251.

¹⁰⁴² SAID, Edward W., 2003, p. 19-20, 24-25.

¹⁰⁴³ Es cierto que las primeras visiones de oriente en época contemporánea pueden fecharse a finales del siglo XVIII tras las expediciones de Napoleón a Egipto, si bien en estos casos tras estas miradas subyacía un interés centrado en la glorificación del imperialismo y la admiración por lo exótico que, poco a poco, derivaría hacia una perspectiva más romántica relacionada con la evasión. CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 1999, p. 119.

vía de escape y formuló una estética finisecular a la que muchos pintores escultores y arquitectos se adscribieron en búsqueda de una perspectiva más afable del mundo en el que vivían.¹⁰⁴⁴

Esta actitud de evasión ya fue contemplada en España durante el primer cuarto del siglo XX por José Ortega y Gasset en ensayos como *Las Atlántidas* y *la Deshumanización del arte* y, en algunos casos, puede dar explicación a la aparición del orientalismo en ciertos lugares de Europa.¹⁰⁴⁵ Sin embargo, la existencia de obras artísticas de inspiración magrebí, china, japonesa o incluso hindú en muchas partes del país pudo tener relación con otros aspectos no tan relacionados con la evasión o la llamada a viajeros atraídos por el exotismo oriental. En este sentido, no debemos desdeñar las relaciones históricas, políticas y territoriales que existían entre el sur de España y países del norte de África como Marruecos y Argelia; pero también la aparición de modas derivadas del coleccionismo de curiosidades que posibilitaron la aparición del japonismo, las chinerías y obras de arte de inspiración hinduista, tan presentes en la cultura visual ibérica y mediterránea desde el siglo XVI gracias a las relaciones comerciales y culturales entre España y Oriente.¹⁰⁴⁶

Es importante considerar el fuerte contenido político y colonial de las obras de arte que configura las miradas a Oriente desde Occidente. Estas visiones partieron siempre de una visión eurocéntrica que trató de aportar significados a otras realidades geográficas y culturales con el fin de dominarlas. En esta línea, Occidente se definía como civilizado, moderno y racional en detrimento de Oriente, lo exótico, salvaje e irracional.¹⁰⁴⁷ A través de estas construcciones se reafirmaba la diferencia entre lo propio y lo extraño, que se transformaba según las necesidades de la sociedad imperialista.¹⁰⁴⁸

No es de extrañar, por lo tanto, que las manifestaciones orientalistas en Alicante respondiesen a cuestiones relacionadas con intereses occidentales tales como la evasión y el turismo hacia destinos exóticos sin correr riesgos innecesarios ni ampliar excesivamente los itinerarios ni el tiempo de los traslados, o la voluntad de hallar espacios de relajación moral aislados de la racionalidad del mundo occidental.¹⁰⁴⁹ Así pues, a través del arte se establecieron

¹⁰⁴⁴ Acerca de este tema véase CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 1999, p. 117-128. La misma autora recurre a estudios de gran interés dentro de esta perspectiva como los llevados a cabo por LITVAK, Lily, 1986.

¹⁰⁴⁵ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 1999, p. 118.

¹⁰⁴⁶ Véase MARTÍNEZ-SHAW, Carlos; ALFONSO MOLA, Marina (dirs.), 2007.

¹⁰⁴⁷ ARIAS ANGLÉS, Enrique, 1995, p. 48; SAID, Edward W., 2003, p. 20-23, 45-46.

¹⁰⁴⁸ SAID, Edward W., 2003, p. 74.

¹⁰⁴⁹ GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, 1995, p. 37.

aproximaciones a Oriente que, más allá de ser veraces, contribuyeron a transformar la ciudad según intereses mayoritariamente relacionados con el turismo y con el ocio.¹⁰⁵⁰

2.1. “*Nous sommes en Afrique*”. Arabismos y arte neomagrebí en el entorno del puerto

Al abordar el estudio de las manifestaciones artísticas inspiradas en el arte islámico se plantea la problemática de definir, con una terminología en constante revisión, el estilo al que podrían quedar adscritas las pinturas, las esculturas, los dibujos y los edificios que miraron hacia Oriente próximo y el norte de África para constituir un nuevo estilo artístico no sólo en Alicante, sino en gran parte del territorio nacional. En estos procesos de conformación de “lo oriental” en Alicante se debe advertir, sin embargo, que en esta mirada hacia Arabia o el norte de África confluyeron una mirada cientifista, que valoró fenómenos como los restos arqueológicos e históricos sobre todo de Andalucía, con otra artística que hundía sus raíces en el eclecticismo y la hibridación estilística. Por otro lado, el peso del romanticismo y la voluntad de evasión, que sentaba sus bases en el contraste entre lo occidental y lo oriental, favoreció la aparición de un sinfín de propuestas artísticas que diesen pie a las ensoñaciones buscadas, que en Alicante tuvieron mucho que ver con la recreación de un ambiente exótico atractivo para el turismo.

La cuestión terminológica aplicada al arte de inspiración árabe o islámica ha sido tratada en profundidad alrededor del estilo mudéjar. Algunos investigadores se han preguntado acerca de la existencia real de tal término o si simplemente se acuñó con el fin de crear un supuesto estilo nacional español a mediados del siglo XIX. En esta línea, resulta muy interesante plantearse cuestiones como el colonialismo y la apropiación cultural como vías para la creación de una conciencia colectiva si pensamos en el mudéjar como una manifestación llevada a cabo por artífices musulmanes bajo dominio cristiano. Así, bajo la nueva nomenclatura para este supuesto estilo, propuesta por vez primera en 1858 por José Amador de los Ríos, subyacía la voluntad de definir lo arabizante tratando al mismo tiempo de negar su origen y españolizarlo.¹⁰⁵¹

¹⁰⁵⁰ GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, 1995, p. 38.

¹⁰⁵¹ Respecto a la complejidad terminológica del concepto mudéjar recomendamos la lectura de URQUÍZAR HERRERA, Antonio, 2009-2010, p. 201-216 y de RUIZ SOUZA, Juan Carlos, 2010, p. 177-199. Estos términos tenían una fuerte connotación política, puesto que al estructurar y definir la realidad oriental desde una óptica eurocentrista, las sociedades occidentales ensalzaban a sí mismas como racionales y civilizadas frente al carácter salvaje y libertino que se le presuponía a Oriente. SAID, Edward, S., 2003, p. 20-27, 57-63, 73-74.

Siguiendo esta línea, y aunque las manifestaciones de carácter islámico en Alicante no mantienen ningún vínculo con el arte mudéjar, es esencial definir, del modo más justo y correcto posible, el tipo de arte que se produjo en la ciudad tratando de no faltar a la verdad histórica y no distorsionar, en la medida posible, el legado islámico del que se nutrieron los artistas españoles.

De este modo, surge el interrogante de cómo mencionar este tipo de arte surgido en Alicante. En primer lugar, cabe señalar que la acepción árabe o neoárabe no nos parece del todo acertada pese a que en determinadas fuentes de la época podamos observar estos términos. Esta opinión se basa en la idea de que Arabia constituye solo una pequeña parte del mundo islámico y, como tal, creemos que no debería englobar la totalidad de los territorios en los que los artistas europeos pudieron encontrar inspiración para sus obras.

Quizás los términos más adecuados para referirse a las manifestaciones artísticas alicantinas que remitieron al arte islámico podría ser neoislamico o neomusulmán, aunque preferimos no decantarnos por ninguna de ellas si consideramos que remiten a cuestiones relacionadas con la religión y ninguna de las obras producidas en Alicante durante el período que comprende este estudio mantiene relación alguna con el islam. En esta línea, y teniendo en cuenta la proximidad geográfica entre Alicante y el norte de África, así como las relaciones políticas establecidas entre Marruecos y España, hemos optado por hablar de arte neomagrebí en la gran mayoría de los casos. No obstante, somos conscientes de que esta acepción debe estar igualmente sujeta a revisiones.

Así, para hablar de la entrada de los lenguajes ornamentales de estilo magrebí en Alicante es necesario remontarse a mediados del siglo XIX. Entre 1830 y 1860 el transporte de mercancías entre España y Argelia era irregular y en buques de pequeño tonelaje, puesto que las primeras rutas que se establecieron entre Europa y Argelia estuvieron en manos de compañías francesas debido a que el territorio africano en cuestión era por aquellas fechas una colonia gala.¹⁰⁵²

Desde 1858 comenzó a gestarse un interés por parte del cónsul español en Orán para establecer contactos comerciales entre Cartagena, Alicante y Orán aprovechando la continuidad de las vías férreas francesas en España y cómo éstas podrían ayudar al país a establecerse como un nexo de unión entre Francia y sus colonias africanas, gracias a las infraestructuras

¹⁰⁵² VILAR RAMÍREZ, Juan Bautista, 1989, p. 55.

ferroviarias y a la conexión por mar desde dos puertos más próximos a Argelia que Marsella, enclave desde donde se habían planificado los envíos comerciales hasta el momento.¹⁰⁵³

Así pues, en 1866 surgió la primera línea comercial francesa entre España y Argelia que conectaba los puertos de Cartagena y Orán,¹⁰⁵⁴ pero habrá que esperar hasta finales de la década de los setenta para encontrar los primeros contactos comerciales directos entre Alicante y la colonia francesa en África.¹⁰⁵⁵ Estos surgieron gracias a la aparición de las compañías de Manuel Luna y Segovia Cuadra y el navío *Don Juan Tenorio* que en la década de los ochenta amplió su ruta comercial desde Alicante hasta Argel pasando por Orán.¹⁰⁵⁶

A partir de este momento comenzaron a emerger emprendedores que vieron en Alicante un enclave fundamental para afianzar el contacto comercial con el continente africano y, si bien hasta finales del siglo XIX no apareció ningún hombre de negocios alicantino interesado en el comercio con Argelia, es evidente que la actividad mercantil en Alicante recibió un fuerte impulso gracias a la multitud de empresarios que vieron en su puerto un enclave idóneo.¹⁰⁵⁷ Como se ha mencionado, hasta 1885 no surgió el primer emprendedor alicantino interesado en conectar el puerto de la ciudad con Orán, pero poco a poco comenzaron a aparecer nuevos armadores que conectaron de forma directa Alicante y Orán, como Carratalá y Mas.¹⁰⁵⁸

Con el paso de los años, y pese a la competencia de las compañías navales francesas, la conexión entre la capital de la provincia y Argelia se fue afianzando debido a que las líneas de Cartagena comenzaron a resultar poco rentables.¹⁰⁵⁹ Sólo con el estallido de la Gran Guerra los contactos comerciales con el país norteafricano se vieron truncados debido al bloqueo submarino alemán en el Mediterráneo, aunque desde 1918 volvieron a surgir compañías como la *Transmediterránea*.¹⁰⁶⁰

Evidentemente, y gracias a la importancia que el puerto de la ciudad fue asimilando durante el período de entresiglos, la ruta entre Alicante y Orán se convirtió en escenario de

¹⁰⁵³ VILAR RAMÍREZ, Juan Bautista, 1989, p. 55.

¹⁰⁵⁴ Para mayor conocimiento de la línea Cartagena-Orán véase VILAR RAMÍREZ, Juan Bautista, 1989, p. 55-56.

¹⁰⁵⁵ Pese a que existió contacto entre Alicante y Orán, las conexiones directas tardarán en aparecer. Hasta entonces, el puerto de la ciudad española será una etapa de trayectos mayores que conectaban Argelia con otros enclaves como Barcelona. Sobre este punto véase VILAR RAMÍREZ, Juan Bautista, 1989, p. 56.

¹⁰⁵⁶ VILAR RAMÍREZ, Juan Bautista, 1989, p. 56.

¹⁰⁵⁷ Véase VILAR RAMÍREZ, Juan Bautista, 1989, p. 56.

¹⁰⁵⁸ VILAR RAMÍREZ, Juan Bautista, 1989, p. 57.

¹⁰⁵⁹ VILAR RAMÍREZ, Juan Bautista, 1989, p. 58.

¹⁰⁶⁰ VILAR RAMÍREZ, Juan Bautista, 1989, p. 59.

migraciones hasta consolidarse como un fuerte nexo de intercambio humano y cultural que se mantiene activo a día de hoy.¹⁰⁶¹ De hecho, los migrantes han ejercido durante el paso de los años como verdaderos agentes de intercambio entre ambas ciudades, por lo que es fácil deducir que quienes mantuviesen un contacto comercial activo con el norte de África pudieron traer consigo fotografías, dibujos o estampas acerca de los paisajes y la arquitectura de aquel país.¹⁰⁶² Sin ir más lejos, durante la época se conocieron diversos escritos de viajeros que visitaron Argelia y dejaron constancia en sus textos de las costumbres y paisajes de la zona.¹⁰⁶³ Teniendo en cuenta todos los aspectos comentados anteriormente, quizás sea posible comprender la morfología y el paisaje urbano de los espacios frontera de entre los que cabría destacar Alicante.¹⁰⁶⁴

Igualmente, en el proceso de difusión de las formas artísticas fue fundamental el papel de las revistas especializadas que en gran parte de sus números dieron a conocer modelos de suntuosos edificios.¹⁰⁶⁵ Sin ir más lejos, desde los volúmenes dedicados a las Exposiciones Universales ya se mostró un especial interés por el arte y la arquitectura de otros países, entre ellos los islámicos, como podemos observar en algunas revistas como *Arquitectura y Construcción*, la *Construcción Moderna*, *La Esfera* o *Blanco y Negro*.

En ellas encontramos artículos de gran interés para nuestro estudio como los redactados por Ricardo Velázquez Bosco o por Arturo Mélida en los que se muestra gran admiración por el lenguaje ornamental oriental de edificios como la Alhambra de Granada y otras muchas construcciones andalusíes. Del mismo modo, es necesario valorar la importancia de la difusión de estampas y fotografías sobre arquitectura islámica a través de estas revistas.¹⁰⁶⁶

Estos artículos respondían al romanticismo heredado del siglo XIX, cuyo gusto por lo exótico y lo oriental fue una de las constantes del movimiento.¹⁰⁶⁷ Lo magrebí quedaba incluido dentro de esta corriente estética y, para muchos viajeros que buscaron el encuentro con la sensualidad propia del mundo oriental, España se convirtió en el lugar donde pervivía dicho espíritu exótico. De hecho, desde la década de los setenta del siglo XVIII España fue incorporada al circuito del *Grand Tour* como un lugar en el que hacer escala en sus viajes hacia

¹⁰⁶¹ RIBAS, Natalia; SEMPERE, Juan David, 2006, p. 291.

¹⁰⁶² RIBAS, Natalia; SEMPERE, Juan David, 2006, p. 291.

¹⁰⁶³ MARTÍN CORRALES, Eloy, 2012, p. 52.

¹⁰⁶⁴ RIBAS, Natalia; SEMPERE, Juan David, 2006, p. 291.

¹⁰⁶⁵ BRAVO NIETO, Antonio, 1996, p. 396.

¹⁰⁶⁶ VELAZQUEZ BOSCO, Ricardo, 1897, p. 84-86; MÉLIDA, Arturo, 1900, 41-43.

¹⁰⁶⁷ GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, 1995, p. 37.

el sur de Italia o el norte de África.¹⁰⁶⁸ De este interés extranjero por el patrimonio andalusí surgieron numerosos tratados de ornamentación escritos por distintos viajeros de entre los que destacan los llevados a cabo por Owen Jones, que dio muestras del repertorio ornamental de la *Alhambra* a través de su obra *The Grammar of Ornament*.¹⁰⁶⁹

Incluso desde Alicante se potenció la imagen de la ciudad y las poblaciones cercanas como un enclave oriental para atraer turismo. Así, a través una guía para el viajero publicada en la ciudad bajo el sugestivo título de *Paisajes Orientales en España* se publicitó la luz, las palmeras y algunos edificios antiguos de Elche, como la torre de la Calahorra, y las torres de la huerta alicantina para llamar la atención del visitante.¹⁰⁷⁰ En esta línea, Azorín llegó a afirmar sobre Alicante:

“[...] *Nous sommes en Afrique*, dice un distinguido viajero hablando de Alicante. Y es verdad, porque es paisaje africano aquel paisaje, y es panorama aquél de tal majestad severa y grandeza, que trae al ánimo la España de los valerosos capitanes y levantados poetas.....
[...]”¹⁰⁷¹

La admiración por el país desde el exterior fomentó el interés de los propios españoles por el patrimonio que los extranjeros admiraban y desembocó en la promoción de obras acordes al gusto por lo oriental, aunque con cierto retraso respecto a otros estados europeos.¹⁰⁷² Este alto grado de aceptación del arte de inspiración magrebí se debió a que en los países donde el Islam había tenido una intensa presencia, la mirada hacia su patrimonio estuvo caracterizada por una mayor complejidad puesto que la herencia del pasado fue determinante en la configuración artística a partir del siglo XIX.¹⁰⁷³

Por otra parte, es fundamental valorar la existencia del Protectorado de Marruecos bajo dominio español (1913-1956) como fenómeno articulador de la recepción de motivos decorativos norteafricanos, así como la histórica relación de España con las formas ornamentales magrebíes debido al pasado artístico de al-Andalus, aunque no debemos olvidar el vínculo entre Alicante y Argelia sobre el que ya se han escrito algunas líneas.¹⁰⁷⁴

Así, la aparición de este estilo en el arte español y alicantino de finales de los siglos XIX y XX, también puede ser entendida como la consecuencia de la intención de construir una

¹⁰⁶⁸ MARTÍN CORRALES, Eloy, 2010, p. 204.

¹⁰⁶⁹ RAQUEJO, Tonia, 1995, p. 29-36; JONES, Owen, 1868, p. 65-74.

¹⁰⁷⁰ FERROCARRILES VECINALES DE ALICANTE, posterior a 1894.

¹⁰⁷¹ MARTÍNEZ RUIZ, José, 1899, p. 6

¹⁰⁷² HERNANDO, Javier, 1989, p. 233.

¹⁰⁷³ MARTÍN CORRALES, Eloy, 2010, p. 201-202.

¹⁰⁷⁴ BRAVO NIETO, Antonio, 1996, p. 449.

imagen oficial, quizás con la idea de reafirmar la posición de España como imperio si se tienen en cuenta vicisitudes como la Guerra de África contra el sultanato de Marruecos a mediados del siglo XIX, las guerras de Melilla o la Guerra del Rif, a través de las cuales España consolidó su presencia en el norte de África tras el desastre colonial de 1898.¹⁰⁷⁵ En este sentido, no cabe desdeñar la posibilidad de que en determinadas zonas del país se estuviesen produciendo obras de arte con base en un estilo que contribuyese a reconfigurar la imagen de imperio colonial tan dañada tras la pérdida de las últimas colonias en Cuba y Filipinas a finales del siglo XIX.¹⁰⁷⁶

En esta línea, algunos autores sostienen que tras la acuñación de términos como *mudéjar*, que remiten al arte hispanomusulmán, residía la intención de definir un tipo de arte de influencia islámica producido bajo dominio cristiano y que fuese definitorio de la identidad española a mediados del siglo XIX. En este sentido, cabe valorar cuestiones como la apropiación cultural con vistas a la definición del carácter nacional español o la demostración del dominio militar e histórico sobre territorios islámicos en los procesos de pérdida de poder colonial español a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.¹⁰⁷⁷

De hecho, en los últimos años de la centuria comenzaron a publicarse escritos en los que se percibía un marcado interés por la regeneración de la conciencia nacional, que llevaría a los arquitectos a reformular estilos constructivos historicistas, aunque estos no tuviesen una vinculación real con el pasado de los pueblos en España.¹⁰⁷⁸ En este sentido, cabe destacar cómo Lluís Domènech i Montaner ya planteaba en su escrito “En busca de una arquitectura nacional” (*La Renaixença*, 1878) la importancia de continuar con las tradiciones constructivas medievales diferenciando dos escuelas principalmente: la primera se caracterizaría por recoger las formas artísticas heredadas de la tradición aragonesa, mientras que la segunda preferiría la arquitectura que los alarifes introdujeron en la península.¹⁰⁷⁹ El caso es que, poco a poco, y debido a este interés por recuperar las arquitecturas de épocas pasadas, los lenguajes ornamentales

¹⁰⁷⁵ “Nineteenth-century empires constructed complex iconographies to define and disseminate an official image. These «invented traditions» extended to architecture, bringing together a range of references charged with meanings. Due to their visual legibility, which made them easily accessible, buildings served as effective devices to communicate notions of imperial power through symbols.” Sobre este aspecto véase: ÇELIK, Zeynep, 2005, p. 20.

¹⁰⁷⁶ Said afirma que tras la asimilación de estilos constructivos de otras culturas subyace la voluntad de demostrar el dominio colonial sobre estas. Así, el país colonizador, a través de obras de arte que emulan la plástica de otras zonas geográficas define su estatus y construye su imagen de poder. SAID, Edward S., 2003, p. 57-63.

¹⁰⁷⁷ La cuestión de la búsqueda del estilo nacional puede ser estudiada a través de trabajos como URQUÍZAR HERRERA, Antonio, 2009-2010 o RUIZ SOUZA, Juan Carlos, 2010.

¹⁰⁷⁸ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, 2000, p. 319.

¹⁰⁷⁹ Texto recogido y traducido en HEREU, Pere; MONTANER, Josep María; OLIVERAS, Jordi, 1994, p. 142-147. Para la versión catalana véase URRUTIA NÚÑEZ, Ángel, 2002, p. 38-53.

neomagrebíes y neoárabes comenzaron a ser utilizados con especial consistencia en la arquitectura española de los últimos treinta años del siglo XIX.¹⁰⁸⁰

Pese al discurso mantenido hasta el momento que trata de buscar las razones que expliquen la relación entre el norte de África y la arquitectura española de entresiglos, la entrada de motivos decorativos de carácter oriental no fue vista con muy buenos ojos a principios del siglo XX en Alicante. Si revisamos un artículo que criticaba los balcones “churriguerescos”, que podría entenderse como una alusión a la arquitectura del eclecticismo, nos damos cuenta de que la decoración de inspiración neoárabe o neomagrebí en construcciones efímeras y mobiliario urbano también fue bastante criticada en su momento:

“[...] Aparecerá más pomposo, más brillante, más útil el kiosko de necesidad ó «wathercloser» alzado hoy en nuestras plazas; el recipiente urinario con sobrada previsión puesto de trecho en trecho por las grandes avenidas; los pabellones o templetos de gusto oriental erigidos en los sitios más públicos donde el fosforero y el vendedor de periódicos ofrecen al transeúnte sus mercancías; pero no desconoceréis que todos estos artefactos de la industria, aun adornados con los afeites del arte moderno, cual los vemos, por su propio uso y significación resultan extremadamente groseros y prosaicos. [...]”¹⁰⁸¹

Queda por resolver la incógnita que nos permita saber a qué pabellones y templetos se refería el extracto anterior, puesto que es complicado encontrar fotografías de construcciones efímeras en Alicante hasta 1933. Sin embargo, en la revisión de la *Guía práctica de Alicante y su provincia*, publicada en 1908 por la editora *Guías Arco*, observamos un anuncio de la farmacia de José Soler López acompañado de fotografías de su fachada y su interior (fig. 164). Esta última es la que realmente interesa para nuestro discurso, pues en ella aparece el mostrador del establecimiento precedido de tres arcos, el central de ellos de herradura, con angrelado en el intradós.¹⁰⁸²

Esta imagen nos permite atestiguar que, efectivamente, en Alicante existieron establecimientos “de gusto oriental”, tal y como señalaba el artículo. Además, el hecho de que sólo el interior estuviese decorado de tal manera -el exterior no presentaba ningún rasgo particularmente llamativo-, incita a pensar que realmente existió un rechazo inicial hacia este estilo ornamental.

Pese a que es cierto que en el anterior extracto de prensa las críticas sobre el amplio espectro del estilo oriental se dirigen mayoritariamente hacia construcciones de carácter efímero, pensamos que los inmuebles de mayor tamaño pudieron ser vistos de igual modo.

¹⁰⁸⁰ HERNANDO, Javier, 1989, p. 232.

¹⁰⁸¹ ALBEROLA, Ginés. “Alicante. Ciudad invernal”. *El Graduador*, nº 88214, 17 de enero de 1909, p. 1-2.

¹⁰⁸² GUÍAS ARCO, 1908, p. 120.

Partiendo de esta base, creemos que las primeras incorporaciones de motivos constructivos o decorativos de carácter magrebí en la arquitectura alicantina de entresiglos se produjeron esporádicamente y no destacaron demasiado por encima del tipo de edificios que por aquel momento se construían en la ciudad.

En los primeros casos en los que se ha documentado una inspiración de la arquitectura magrebí ésta no es fácilmente localizable. Además, los inmuebles que incorporaron algún motivo decorativo perteneciente a esta corriente no se caracterizaron por la adopción plena del estilo, sino más bien por su incorporación en algunas zonas. Esto se debió a la vigencia del eclecticismo que generó, a través del tímido influjo inicial de los lenguajes naomagrebíes, construcciones con hibridaciones estilísticas que, por su singularidad, han sido incluidas en el presente apartado de nuestro estudio.

Este es el caso de la casa Alberola, proyectada por José Guardiola Picó hacia 1891.¹⁰⁸³ Si consideramos sus rasgos formales, la concepción global del edificio parece estar planeada a partir de un lenguaje ecléctico a través de la elección de motivos ornamentales como molduras, frontones y pilastras que confieren al inmueble un carácter burgués.¹⁰⁸⁴ Sin embargo, destaca un torreón como elemento exótico que sobresale por encima del resto del edificio y por el cual incluimos su estudio en el presente capítulo. De forma cilíndrica, se cubrió con una cúpula de escamas de cerámica vidriada y se decoró con alargadas ventanas que simulan ser arcos de herradura (fig. 165).

La construcción de este remate no se contempló en el proyecto original (fig. 166), donde los ventanales de la torre mantienen unos lenguajes formales similares a los del resto del edificio, como ha podido constatarse a través de la documentación del Archivo Municipal de Alicante.¹⁰⁸⁵ Esto quizás se debiese al escaso interés por la decoración de gusto oriental en la ciudad, a juzgar el artículo de opinión citado, aunque, posiblemente, conforme avanzasen las obras el gusto por los lenguajes magrebíes se fuese consolidando entre la población. Por esta razón, es oportuno establecer una serie de hipótesis que nos permitan valorar la importancia del edificio en el contexto alicantino de la época.

Resulta fundamental para nuestro discurso remarcar la importancia de las comunicaciones comerciales ente Alicante y Orán, que sin duda influyeron en la llegada de

¹⁰⁸³ *Construcción casa en un solar en la Explanada ángulo a calle Bóvedas y San Fernando*. A.M.A. Legajo-9999-17-25/0; *Construcción casa en un solar en la Explanada, ángulo a calle Bóvedas*. A.M.A. Otros-9999-17-25/0.

¹⁰⁸⁴ JAÉN I URBAN, Gaspar (dir.), 1999, p. 44.

¹⁰⁸⁵ A.M.A. Plano nº370.

modelos islámicos a la arquitectura alicantina. Sin embargo, a este fenómeno pudo contribuir enormemente el hecho que desde la Academia de Bellas Artes de San Fernando comenzaran a desarrollarse discursos de talante historiográfico desde la segunda mitad del siglo XIX de entre los que el más importante quizás sea “De la arquitectura mudéjar”, presentado en 1859 por José Amador de los Ríos al ingresar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Generalmente, en estas disertaciones se percibe un marcado interés por al arte medieval, tanto cristiano como musulmán, en un intento de renovar la arquitectura academicista que hasta la fecha había mantenido una hegemonía prácticamente absoluta en el contexto arquitectónico español.¹⁰⁸⁶ Este hecho podría estar en relación con la búsqueda de un estilo nacional que se acentuaría, años más tarde, tras la catástrofe colonial de 1898 y la creación del Protectorado de Marruecos en 1913.

El interés por los diferentes estilos historicistas unido a la mezcla de factores comentados a lo largo del capítulo explica que, a lo largo del siglo XIX, se comenzasen a adoptar los lenguajes magrebíes. Sin ir más lejos, hacia mediados de siglo surgieron los llamados salones o gabinetes árabes dentro de otros edificios, cuyos programas decorativos pronto serían aceptados por negocios -recordemos el laboratorio farmacéutico de José Soler- o estudios fotográficos, que aproximaron este nuevo estilo a una sociedad que, poco a poco, comenzó a sentirse atraída por él y promovió la construcción de palacetes y chalets árabes, dato que podría explicar el contraste provocado por la adopción de lenguajes magrebíes en la torre de la casa Alberola.¹⁰⁸⁷

En este sentido, el torreón neomagrebí del inmueble podría ser entendido como un añadido posterior a los proyectos presentados por Guardiola Picó, que buscase renovar la apariencia de la casa y renovar así los lenguajes constructivos anteriores a medida que los orientalismos comenzaron a estar más aceptados por la sociedad de Alicante a finales del siglo XIX.¹⁰⁸⁸

Durante los primeros años de su existencia, el torreón de la casa Alberola no recibió demasiada atención por parte de la opinión pública, aunque en 1900 se llegó a decir de él que hacía distinguible al edificio por encima del resto de los inmuebles de la ciudad.¹⁰⁸⁹ Hasta 1924

¹⁰⁸⁶ ISAC, Ángel, 1987, p. 54-55.

¹⁰⁸⁷ MARTÍN CORRALES, Eloy, 2010, p. 208-2134.

¹⁰⁸⁸ Sobre la renovación de los estilos arquitectónicos en España véase FLORES, Carlos, 1989, p. 83-108.

¹⁰⁸⁹ En la *Guía de Alicante* de José Aller, en 1900, se afirmaba que “[...] si entramos por el Paseo del Doctor Gadea, con solo dirigir dos pasos á la izquierda por delante del edificio en que se hallan las oficinas de Hacienda

no hemos vuelto a documentar la existencia de ningún testimonio que registre el rechazo o la admiración por esta solución formal, aunque ese año apareció un artículo en el diario *El Luchador* que, sin remitir directamente al remate del edificio, argumentó que no era adecuado dejar pasar el tiempo para enaltecer las grandes obras de una ciudad. El autor del escrito sostenía lo siguiente:

“[...] De haber sido nosotros más viejos en las lides periodísticas, hubiéramos alabado, en su debido tiempo, el esfuerzo realizado por don Juan Alberola, padre del actual don Enrique, cuyo magnífico edificio situado frente a la estatua de Canalejas también dio ocasión a que demostrara su pericia otro ilustre arquitecto alicantino que en vida se llamó don José Guardiola Picó [...]”.¹⁰⁹⁰

Pese a que desde Alicante no se hubiese hablado de la casa Alberola como edificio notable de la ciudad hasta mucho tiempo después de la finalización de las obras, desde otros lugares de España sí que se mencionó este inmueble como uno de los más significativos de la urbe. En el *Portfolio fotográfico de España* dedicado a Alicante de la editora barcelonesa de A. Martín, se incluyó una fotografía de la casa diciendo que “En la explanada junto al muelle aparecen bellos edificios, entre los cuales descuella el palacio de Albareda”.¹⁰⁹¹

Sea como fuere, conforme avanzaron los años, el lenguaje ecléctico comenzó a tener una presencia menor, mientras que los motivos neomagrebíes pasaron a predominar en el lenguaje estilístico de los edificios adyacentes al puerto. De hecho, sólo a principios de siglo, la sistematización de este lenguaje constructivo comenzó a ser un hecho debido al mayor conocimiento de la arquitectura norteafricana.¹⁰⁹²

Esta preponderancia del ornamento magrebí puede contemplarse en la Lonja del Pescado, proyectada por el ingeniero Próspero Lafarga en 1916 y construida entre 1917 y 1921 (fig. 167). De gran importancia para nuestro trabajo, su singularidad radica en la aparición de un amplio abanico de motivos ornamentales que respondía, según el ingeniero, a que su entorno estaba repleto de palmeras y a que el cercano Club de Regatas había optado por lenguajes formales similares.¹⁰⁹³

y casa de Alberola que por su torre y su cúpula se distingue de todas las de la capital, nos hallamos también en el Paseo de los Mártires [...]”. ALLER, José, 1900, p. 31.

¹⁰⁹⁰ “Carta abierta a Don Miguel de Salvador Alcalde de Alicante”, *El Luchador*, nº 3846, 10 de julio de 1924, p. 1.

¹⁰⁹¹ ESCUDÉ y BARTOLÍ, Manuel, 1909, p. 9. Respecto a la denominación del inmueble, la guía contiene una errata al referirse a la Casa Alberola como palacio de Albareda. No obstante, la fotografía del edificio coincide con el comentado en nuestro trabajo.

¹⁰⁹² HERNANDO, Javier, 1989, p. 231.

¹⁰⁹³ NAVARRO VERA, José Ramón, 1998, p. 155-156.

Para las fachadas, se utilizó el arco de herradura en las ventanas, en cuya parte inferior observamos trabajos de azulejería con motivos geométricos sobre los que destacan las estrellas de ocho puntas propias del arte andalusí, motivo recurrente en el arte hispanomusulmán.¹⁰⁹⁴ Igualmente, en el trabajo de rejería se observaron formas vinculadas a los estilos magrebíes a través de la incorporación de varas curvas que, unidas a las rectas de la verja, formaban arcos ornamentales incorporados a la valla.

Por otro lado, incluso en las inscripciones sobre los frisos del edificio se puede observar la utilización de tipografías cercanas a la escritura cúfica (fig. 168), que también se aprecian en los marcos de las ventanas, cuyos acristalamientos se caracterizaron por incorporar motivos geométricos estrellados. No obstante, sólo el exterior de este edificio resulta interesante para el presente estudio, ya que el interior carece de lenguajes ornamentales neomagrebíes debido al carácter ingenieril de la obra en cuestión que, si bien representa un hito constructivo de la modernidad alicantina, no es sintomático de la recepción de estos modelos artísticos en la ciudad.

El lenguaje constructivo por el que optó Lafarga para la Lonja del Pescado se vio influido, en parte, por la proximidad del Club de Regatas, un edificio erigido con anterioridad en la confluencia de los dos muelles del puerto y que también supuso un ejemplo de asimilación de lenguajes constructivos orientalizantes (fig. 169). Los datos que puedan aportarse de este edificio son reducidos debido a que fue destruido hace tiempo, aunque se conservan reportajes de prensa que pueden ayudarnos a situar el edificio en el tiempo como en la revista *Nuevo Mundo*, que en 1911 aportó fotografías de la inauguración de la nueva sede del Real Club de Regatas de Alicante a cargo del rey Alfonso XIII.¹⁰⁹⁵

El edificio se comenzó a construir hacia 1909 para ser inaugurado finalmente el día once de febrero de 1911.¹⁰⁹⁶ Aunque en relación con su autoría hayan surgido dudas, se han localizado testimonios que ratifican que el encargado del proyecto fue Claudi Durán i Ventosa, a juzgar por un artículo publicado en el *Diario de Alicante*: “Ayer llegó el arquitecto Sr. Durán, contratista de las obras y autor del proyecto del nuevo Club de Regatas, comenzando seguidamente los trabajos de construcción del mismo”.¹⁰⁹⁷

¹⁰⁹⁴ PAVÓN MALDONADO, Basilio, 1975, p. 189.

¹⁰⁹⁵ “El Rey en el Club de Regatas de Alicante”, *Nuevo Mundo*, nº893, 16 de febrero de 1911, p. 11.

¹⁰⁹⁶ LÓPEZ VALIENTE, Manuel, 2008, p. 32-33.

¹⁰⁹⁷ “Noticias”, *Diario de Alicante*, nº 791, 29 de septiembre de 1909, p. 2.

Es cierto que existen razones que incitan a pensar que el autor del Real Club de Regatas fuese Lafarga, como la cantidad de edificios que proyectó en la zona portuaria, el hecho de que entre los años 1908 y 1921 fuese el director de las obras del puerto, o que en otros inmuebles como la Lonja del Pescado diese muestras de lenguajes ornamentales similares pero el artículo de prensa señala a Durán i Ventosa como autor del proyecto.¹⁰⁹⁸ Finalmente, en 1911 los alicantinos pudieron contemplar el edificio terminado, del cual actualmente conservamos documentación gráfica que nos permite establecer una descripción acorde al estudio que venimos desarrollando.

El Club de Regatas se caracterizó por la presencia de arcos de herradura en toda su fachada y por la construcción de un torreón de base poligonal que, aunque no estuviese coronado por una cúpula, mantenía cierta apariencia de un minarete. En torno al cuerpo superior del torreón, así como a lo largo de todo el tejado del edificio, observamos un ornamento similar a almenas triangulares de perfil quebrado que también fueron utilizadas en la Lonja del Pescado.

Este dato nos hace pensar que, efectivamente, entre la Lonja del Pescado y el Club de Regatas existieron vínculos que acabaron por determinar la apariencia externa del edificio de Próspero Lafarga, aunque en el caso del Club de Regatas la ornamentación fuese más profusa. De igual modo, tanto en los capiteles de las columnas como a lo largo de los dos frisos del edificio se realizaron trabajos geométricos en estuco y en el primer piso se construyó una balaustrada de arquillos orientales.

Todos estos detalles nos hacen ver que, a diferencia de la Lonja del Pescado, en el Club de Regatas sí que se mantuvo una coherencia estilística entre su apariencia exterior y la decoración de sus distintos espacios. Según podemos comprobar en una de las fotografías del salón de fiestas, la decoración geométrica sobre azulejo predominaba en las paredes, mientras que en el techo se dispusieron grandes vigas, quizás con el fin de emular un alfarje. Por otra parte, el mobiliario destinado al edificio también fue de apariencia magrebí, dato que podemos corroborar en alguna de las fotografías del interior. Esta tendencia decorativa puede observarse, sobre todo, en los sofás por la utilización de cojines con bordados geométricos. En las lámparas se aprecia también un cuidado tratamiento de la forja, aunque por la calidad de la fotografía no

¹⁰⁹⁸ Sobre las dudas respecto a la autoría del inmueble, Manuel López sostiene que el autor del proyecto fue Claudi Durán i Ventosa: LÓPEZ VALIENTE, Manuel, 2008, p. 32-33. Por otro lado, Santiago Varela afirma que se trató de Próspero Lafarga: VARELA BOTELLA, Santiago, 1999, p. 84.

podamos verificar que se tratase de un trabajo de decoración en consonancia con el del resto de la habitación (fig. 75).

El aspecto final del edificio produjo que, si bien años atrás las decoraciones de inspiración magrebí no habían sido bien vistas por parte de la sociedad, el Real Club de Regatas fuese valorado tanto dentro como fuera de Alicante. De hecho, desde poco después de su construcción, se editaron una serie de postales que incluyeron fotos del inmueble con el fin de promocionar la ciudad como destino vacacional. En una breve nota de prensa del periódico *Diario de Alicante* se escribía lo siguiente:

“Los grandes talleres de fototipia artística de Castañeira y Álvarez de Madrid editaron por cuenta de la «Ciudad de Roma» unas nuevas postales de vistas que completa la grandiosa colección de postales especialidad de la favorecida papelería de la calle Princesa 4. Entre las nuevas postales figura una muy original del Real Club de Regatas [...]”¹⁰⁹⁹

Resulta significativo cómo este edificio, al poco de haber sido finalizado, ya contaba con la admiración tanto de los alicantinos como de los habitantes de otras ciudades españolas, como Madrid o Barcelona, que promocionaban el inmueble como reclamo turístico de Alicante. Esta tendencia a valorar la arquitectura neomagrebí como reclamo para el visitante se afianzó con el paso de los años y, entre las décadas de 1920 y 1930, fueron continuas las referencias al Real Club de Regatas como edificio notable de la ciudad. En una guía de turismo ilustrada sin datar -aunque intuimos que fue impresa con posterioridad a 1924 ya que en ella aparecen fotografías de la casa Carbonell, finalizada ese año- se hace referencia al inmueble dentro del apartado de “Edificios notables” y, pese a que no se escribe sobre él alabando sus programas decorativos ni su aspecto, se le equipara por ejemplo al Ayuntamiento de estilo barroco.¹¹⁰⁰

En otra guía editada en 1913 y titulada *Alicante, sus bellezas y su clima*, Francisco Montero Pérez escribió varias páginas aludiendo a los monumentos más notables de la ciudad. Gran parte del texto se dedicó a edificios históricos como la Basílica de Santa María, la Colegiata de San Nicolás, la Casa Consistorial o el Teatro Principal, pero también se consideró importante hablar de otros de nueva planta reconociendo así el crecimiento experimentado por Alicante en la época de entre siglos:

“[...] Como la importancia de una ciudad no solo se adquiere por su extensión, por su riqueza y por su vida aparente, sino que dá una idea de la misma, los monumentos y edificios grandiosos que contiene en honor de la verdad debemos decir que Alicante, de pocos años a la fecha ha sufrido gran transformación, en tales términos que a los que regresen a estas playas

¹⁰⁹⁹*Diario de Alicante*, nº 2192, 20 de julio de 1914, p. 2.

¹¹⁰⁰ ANÓNIMO. *Alicante (España). Estación invernal*. Alicante: Talleres Tipográficos de Sucre de Such, Serra y C^a, 1925 ca.

después de una ausencia relativamente corta, les será completamente desconocida por la desmesurada proporción que ha tomado la edificación en todos los ámbitos; por la estructura de sus edificios y por las reformas y mejoras que aquí se han efectuado [...]”.¹¹⁰¹

Como era de esperar y siguiendo la línea establecida hasta el momento, el Real Club de Regatas fue el inmueble más destacado por el autor, quien afirmó que:

“[...] Como edificios de reciente construcción que llama con justicia la atención de propios y extraños, por su belleza, no debemos dejar de mencionar en este trabajo, los destinados a Club de Regatas y a Administración de Aduanas.

El Real Club de Regatas, es un hermoso edificio de construcción esbelta, del más puro estilo árabe, ocupa una superficie de 500 metros cuadrados en terrenos ganados al mar. La fachada que dá sobre éste, es notable por las afiligranadas labores que la decoran, lo mismo que el piso principal y las demás dependencias [...]”.¹¹⁰²

Esta guía remitió al atractivo de la apariencia árabe del edificio, pero llama la atención que, más allá de mencionar el estilo al que quedaba adscrito el inmueble, el autor demostró curiosidad por la labor de las filigranas realizadas por talleres escultóricos asociados a los distintos arquitectos de la urbe.

En 1916, César Oarrichena publicó una guía turística utilizando unas fórmulas de escritura a través de las cuales emulaba una conversación entre dos paseantes. En ella, el narrador discurre por las distintas calles de Alicante hablando sobre los edificios que encuentra a su paso y, si bien utiliza la descripción como en el resto de guías comentadas hasta el momento, lo hace con un tono mucho más poético y adornado:

“[...] Bien. Si os place, prosigamos nuestro interrumpido paseo. Antes ved ese edificio-juguete que esconde sus cimientos en el mar y que se alza blanco como un cisne hacia el cielo. Es el Club de Regatas: otro día le visitaremos y os sentiréis admirados ante las suntuosidades artísticas que guarda”.¹¹⁰³

Por otro lado, es remarcable que la función de reclamo turístico del Real Club de Regatas no se ideó pensando únicamente en los visitantes de origen español, sino que también se publicitó su imagen para atraer turistas extranjeros, tal y como se deduce del texto en inglés recogido en una guía, quizás posterior a los años veinte por los edificios que en sus páginas aparecen retratados. En ella encontramos una interesante referencia al edificio del puerto cuando, al hablar del Paseo de los Mártires -actual Explanada de España- comenta que el Club de Regatas era un bello edificio en estilo árabe: “[...] The Regata Club is situated on the other side of the port, a very beautiful edifice in arab style. [...]”¹¹⁰⁴

¹¹⁰¹ A.A.V.V., 1913, p. 70.

¹¹⁰² A.A.V.V., 1913, p. 73.

¹¹⁰³ OARRICHENA, César (dir.), 1916, p. 9. Un año después se volvió a publicar el mismo texto en OARRICHENA, César, 1917, p. 19.

¹¹⁰⁴ ANÓNIMO. *Descriptive guide of Alicante*. Madrid: Publicaciones de “Álbum Nacional”, 1925 ca., p. 10.

En 1928 Bonells y Bernadás, en su guía *Alicante Turismo* editada por el Ayuntamiento de la ciudad, incluiría igualmente una extensa referencia al Real Club de Regatas dentro del apartado destinado a la descripción de los edificios notables de la ciudad. En primer lugar, se refirió a los materiales de construcción, planta del inmueble y distribución espacial. No obstante, es en la explicación de alguna de las estancias del club donde percibimos la aceptación de la decoración al estilo neomagrebí en la ciudad:

“[...] Es el Real Club de Regatas uno de los edificios modernos más notables del Paseo de los Mártires. (...) (...) En el piso principal es digna de especial mención entre otras dependencias, el salón de fiestas de estilo árabe, por su estilo artístico y lujosa decoración. Cubre dicho edificio una azotea y en uno de los ángulos recayentes al mar, resalta sobre aquélla una torre. [...]”¹¹⁰⁵

Encontramos otras referencias al Real Club de Regatas que nos hablan de la publicitación de la obra en otros idiomas distintos al castellano y el inglés. Según se desprende de un extracto de noticia publicada en el año 1931 en *El Luchador*, incluso en Francia se dedicaron artículos de periódico a hablar del inmueble. La noticia en cuestión traslada una noticia del periódico *España Libre*, que se editaba en Francia en versión bilingüe y que en uno de sus números dedicó un espacio en francés para describir Alicante. Estas líneas fueron posteriormente traducidas y publicadas en el diario alicantino para orgullo de los editores. No se hace especial referencia al aspecto del Real Club de Regatas, pero resulta interesante comprobar cómo habla del mismo como el más importante de España.¹¹⁰⁶

Ciertamente, al no remitir al exterior del edificio, pensaríamos que la atención se dirigió más hacia las funciones desempeñadas por este. No obstante, en el mismo artículo, y antes de la mención al Real Club de Regatas, se alaba la belleza de las construcciones en la zona portuaria que debían ser contempladas por los turistas.¹¹⁰⁷ Puesto que el edificio que a nosotros concierne estaba emplazado en terrenos ganados al mar, no debemos dejar de valorar la posibilidad de que se incluyese dentro del grupo de inmuebles susceptibles de ser contemplados por los visitantes, incluyendo también entre ellos la casa Alberola.

Volviendo a la utilización del Real Club de Regatas como reclamo turístico fuera de España conviene remarcar que, tras la creación del Patronato Nacional de Turismo en 1928, el inmueble fue utilizado como imagen de promoción de Alicante en los carteles del organismo,

¹¹⁰⁵ BONELLS Y BERNADÁS, Manuel, 1928, p. 19.

¹¹⁰⁶ *El Luchador*, nº 6368, 13 de julio de 1931, p. 1.

¹¹⁰⁷ *El Luchador*, nº 6368, 13 de julio de 1931, p. 1.

como podemos ver en el realizado por el valenciano Antonio Vercher en 1929 y del cual se han localizado ejemplares en alemán, en inglés y en francés (fig. 34).¹¹⁰⁸

Aparte del Club de Regatas, también conviene prestar atención a uno de los balnearios que se edificó en la playa del Postiguat, El Alhambra, que por su nombre ya mostró vínculos con las corrientes orientalizantes del entresiglos e incorporó multitud de detalles ornamentales neomagrebíes que permiten constatar el gran impacto de esta moda en la fachada marítima alicantina (fig. 170).

En la entrada el visitante era recibido por una gran portada con arcos de herradura con bicromía en las dovelas y angrelado en el intradós. Estos tres arcos constituían un pórtico flanqueado por ventanales, también en forma de herradura, y celosías. Sobre toda la fachada volvemos a ver las almenas de perfil quebrado, comentadas tanto en el Real Club de Regatas como en la Lonja del pescado y, sobre ellas, un cupulín decorado con motivos geométricos. Este tipo de ornamentación también era apreciable en el friso corrido que incorporó motivos estrellados. Por último, en los zócalos de las ventanas se podía contemplar una decoración que simulaba azulejos con motivos geométricos. Lamentablemente, por la calidad de la fotografía no sabemos qué tipo de material se empleó, aunque la ornamentación remite a modelos árabes a través de geometría y formas estrelladas.

Sin embargo, quizás los elementos más significativos de este balneario fuesen las dos torres que se destacaban sobre el conjunto y que surgían sobre la confluencia del cuerpo principal del balneario y los dos brazos transversales que lo cruzaban. Estas partían de una base poligonal para alzarse en dos alturas más: una igualmente poligonal y el cupulín como remate. La decoración en estos torreones era también profusa, puesto que el segundo cuerpo, que articulaba la base con el remate, incluía arcos túmidos y sobre ellos una cenefa con una estrella creada a partir de la confluencia de líneas. La cúpula estaba igualmente decorada con arquillos ciegos en su arranque y una veleta formada por una flecha, una media luna y, de nuevo, una estrella (fig. 171).

Sin duda, su aspecto magrebí ejerció de reclamo estético para los habitantes de la ciudad y para los turistas que la visitaban atraídos por un clima tan favorable para el baño. No hemos encontrado testimonios escritos que nos permitan conocer la opinión que desde Alicante se tenía sobre los programas ornamentales de las fachadas del *Balneario Alhambra*, pero hemos

¹¹⁰⁸ VERCHER, Antonio. *Alicante. Die winterlose Stadt Palmenstrand* (1929). A.M.A.

conseguido rescatar un valioso documento de 1922 en el que un matrimonio inglés plasmó la grata impresión que le produjeron los balnearios del Postiguet, especialmente aquellos de estilo árabe y entre los que habría que situar el Alhambra. En este documento, que relata el viaje del matrimonio Gordon desde Londres hacia Murcia, Alicante y Xixona, se podía leer lo siguiente sobre los establecimientos para el baño:

“[...] Through steeply sloping streets we came to the beach. Here were Mediterranean fishing-boats drawn up in ranks; then, as we returned towards the harbor, more open beach covered with people in gay dresses and children playing on the sands. Then came the bathing establishments built out on piles over the tideless sea. The bathing establishments increased in luxury towards the town and were, for the most part, fantastic wooden erections of Moorish design. [...]”¹¹⁰⁹

A través de la incorporación del ornamento de gusto neoárabe, muchos de los edificios de la zona portuaria de la ciudad consiguieron atraer la atención tanto de los habitantes de la ciudad como la de los extranjeros.¹¹¹⁰ Pero, además, este extracto nos permite conocer que, aparte del Balneario Alhambra pudieron existir otros establecimientos, al menos durante el año 1922, que incorporaran estos motivos ornamentales en sus fachadas, aunque, hasta ahora, no hayamos conseguido averiguar cuáles fueron sus nombres o cómo fue su aspecto. No obstante, esto quizás pueda deberse a que desde fuera de Alicante se viese como árabe cualquier estilo ornamental que se alejase de los cánones estilísticos imperantes en Europa.

Sin embargo, y pese a todos los datos recabados sobre el *Balneario Alhambra*, desconocemos su fecha de inauguración y, aunque se ha escrito bastante acerca de que los primeros balnearios se construyeron en el último cuarto del siglo XIX, nosotros preferimos desmarcarnos de esta opinión respecto al *Alhambra* por dos motivos fundamentales.

En primer lugar, debemos considerar que si el balneario se hubiese construido a finales del siglo XIX su apariencia externa no coincidiría con la que realmente mostró si tenemos en cuenta que hasta principios del siglo XX esta moda ornamental no gozó de plena aceptación en la ciudad. De hecho, pese a que la aparición de los motivos neomagrebíes en Alicante se remonte a finales del ochocientos, no debemos olvidar que estos programas decorativos aparecieron de un modo marginal en construcciones eclécticas, en un intento de modernizar las formas arquitectónicas.

¹¹⁰⁹ GORDON, Cora; GORDON, Jan, 1922, p. 177.

¹¹¹⁰ Igual que Cora y Jan Gordon, multitud de viajeros plasmaron en sus escritos escenas costumbristas y evocaciones del pasado hispanomusulmán. Acerca de este tema véase: GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, 1995.

Además, el hecho de que entre los documentos encontrados en el Archivo Municipal de Alicante no aparezca ninguna licencia de instalación de un balneario denominado Alhambra durante los últimos veinticinco años del siglo XIX nos hace pensar que la construcción del Balneario Alhambra fuese posterior.

Sí que se conservan licencias para otros cuatro balnearios y, aunque ninguno de ellos - Diana, Águila, Ezequiel y un último cuyo nombre no figura en la documentación de solicitud- coincide con el que es objeto de nuestro estudio, la fecha de estos documentos corrobora la hipótesis de que los primeros balnearios en Alicante se construyeron en el último cuarto del siglo XIX, pues estos documentos datan de 1876.¹¹¹¹

Pese a la incógnita que rodea la fecha de licencia y construcción del Balneario Alhambra, existen evidencias que nos permiten aproximarnos a la fecha de construcción. Ojeando la prensa local en busca de menciones al establecimiento se ha localizado uno de los primeros artículos referidos al balneario que data de 1918 y se refiere a las veladas que en él se celebraban. Es cierto que el balneario pudo existir antes de dicha fecha o que su primer aspecto no coincidiese con el que hoy en día conocemos, pero a día de hoy no conocemos más datos que nos ayuden a datar con mayor seguridad sus programas ornamentales de estilo magrebí.¹¹¹² No obstante, e independientemente de la fecha de construcción del Balneario Alhambra, se debe valorarlo como ejemplo de la nueva arquitectura que comenzó a abrir los caminos de la modernidad en Alicante, así como todos los edificios estudiados en el presente apartado.

Queda patente de este modo la importancia de un patrimonio marítimo como el alicantino que, si bien ha sufrido las pérdidas irreparables de los balnearios y del Real Club de Regatas, aún mantiene claros ejemplos de la adopción de modelos constructivos internacionales en la casa Alberola y en la Lonja del Pescado. Estos inmuebles dan muestra del cosmopolitismo de la ciudad a principios del siglo XX, razón por la cual deben de ser mantenidos como testimonio de que Alicante fue en su época un importante núcleo de recepción de modelos constructivos foráneos.

Al margen de los edificios de la fachada marítima se ha logrado constatar igualmente la utilización de estos lenguajes en construcciones de carácter efímero en alguna edición de las Hogueras de san Juan, que comenzaron a celebrarse en la ciudad en 1928. Durante varios años,

¹¹¹¹ *Solicitudes de instalación de baños en la playa del Postiguet*. A.M.A. Legajo -1904-23-31/0.

¹¹¹² Sobre la noticia del *Balneario Alhambra* véase: “Vida social. Veladas”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 167, 31 de julio de 1918, p. 3.

la peña *Alicántara* –cuyo nombre ya incita a pensar en referencias a lo oriental- construyó su barraca en la plaza del Ayuntamiento dotándola de un aspecto bastante similar al del Real Club de Regatas. De esta se conservan tanto el proyecto presentado al consistorio (fig. 172) como una fotografía (fig. 173), que nos permiten apreciar cómo la fachada principal estaba constituida por tres cuerpos, estando el central destinado para la puerta de entrada a través de un arco de herradura, mientras que en los laterales se abrieron ventanales compuestos por tres arcos de la misma tipología. En una de las fachadas laterales también se abrió una puerta con las formas típicamente magrebíes y bicromía en las dovelas, todo ello bajo un toldo. A lo largo de toda la parte superior de la edificación se construyó una serie de almenas de perfil quebrado como las existentes en otros edificios del puerto alicantino y, sobresaliendo por encima de la barraca, destacó un torreón de dos cuerpos coronado por una aguja con una media luna.¹¹¹³

También la peña *Els Trenta Ú* edificó una barraca en estilo magrebí en 1934. Esta construcción efímera, de la cual únicamente se conserva una fotografía, se plantó en la calle San Vicente con fachada a la avenida Alfonso el Sabio (fig. 174).¹¹¹⁴ El frontis del edificio se dividía en cinco cuerpos retranqueados, contando los dos exteriores y el central con arcos túmidos y los dos restantes con dos parejas de arcos de herradura sobre columnas pareadas. En las enjutas se simulaban trabajos de yesería, mientras que todo el zócalo estaba decorado imitando azulejos. Sobre la puerta de entrada se construyó una pequeña cúpula y los flancos simulaban ser torres coronadas por ventanas con celosías y almenas. Coronaba el conjunto un remate de planta rectangular, con tejado a cuatro aguas y ventanas también cerradas con celosías.

Por último, en la edición de las Hogueras de 1935, Esteve Hermanos plantó *Ali-Cántara* –si bien en el boceto figura como *Ali-Cántara. Leyenda etimológica de Alicante-*, en la confluencia de las calles Padre Mariana y Capitán Segarra (fig. 175). La *foguera* se levantó sobre un pedestal decorado con una imitación de azulejería de inspiración magrebí y que incorporó, en su parte alta, un friso que simulaba caligrafía cúfica. El monumento en sí incorporaba una alcazaba y varios personajes ataviados con chilaba, algunos de los cuales oraban orientados hacia una pintura que representaba el amanecer.¹¹¹⁵

Si el aspecto de la *foguera* ya resulta bastante revelador en relación con el discurso mantenido hasta el momento acerca de la asimilación de lenguajes orientalistas en Alicante, su

¹¹¹³ *Instalación de barraca Peña Alicántara*. A.M.A. Legajo-1928-3-16/0.

¹¹¹⁴ *Permiso para plantar la barraca Els trenta ù en la calle San Vicente*. A.M.A. Legajo-1928-3-94/0.

¹¹¹⁵ ESTEVE HERMANOS. *Ali-Cántara*. 1935. La información sobre esta *foguera* puede consultarse en PARODI, Armando, 2010, p. 266-267.

significado aporta aún más datos acerca de la relación que se estableció entre la ciudad, su historia y este tipo de lenguaje artístico. Los hermanos Esteve y la comisión de la Hoguera decidieron que el monumento desarrollase la leyenda acerca del origen del nombre de la urbe. Esta narraba cómo Ali y Almanzor, pretendientes de Cántara, hija del Califa, debían competir por el amor de esta. Aunque la princesa amaba a Ali, fue Almanzor quien resultó elegido por el padre de la joven ante la cantidad de presentes que ofreció tras un largo periplo allende los mares. Disgustada, Cántara se quitó la vida saltando desde la sierra de san Julián y dejando una nota en la que pedía al Califa, que para su eterno recuerdo, la ciudad portase, juntos, el nombre de su amante y el suyo propio: *Ali-Cántara*.¹¹¹⁶

Tal y como hemos recogido en nuestro estudio, Alicante contó con construcciones de diferente tipología, algunas de las cuales aún se conservan, que incorporaron en sus fachadas e incluso en sus interiores programas decorativos de inspiración magrebí. Algunas teorías señalan que el hecho de adoptar este tipo de ornamentación se debía a la admiración suscitada por oriente desde el romanticismo, así como al anhelo de huida de los artistas insatisfechos con la sociedad en la que desarrollaban sus carreras.¹¹¹⁷ No obstante, este hecho debe ser sometido a revisión al menos en el caso concreto de Alicante, pues si bien es cierto que desde la ciudad se pudo potenciar la llegada de turistas a través de la construcción de edificios neomagrebíes con el fin de crear una atractiva atmósfera orientalizante, no debemos de dejar de sopesar otras explicaciones como la proximidad entre Alicante y Orán o la búsqueda de unas raíces propias por parte de distintos teóricos de finales del siglo XIX y principios del XX.

Generalmente se ha señalado los programas decorativos de este tipo de arquitectura como estilos aplicados a un abanico tipológico bastante reducido como el de palacetes, plazas de toros, kioscos, casas de baños y otros elementos de pequeño tamaño.¹¹¹⁸ La aparición de estos espacios relacionados con el ocio y el esparcimiento burgués parece estar en consonancia con las ideas heredadas del romanticismo acerca de la evasión de la sociedad occidental a través de recreaciones de Oriente, un espacio percibido como la antítesis de los principios básicos de la sociedad europea y en el que poder rodearse de lujo, suntuosidad y fantasía.¹¹¹⁹ Por esta razón, aunque que los ejemplos en los que observamos la decoración neomagrebí o neoárabe

¹¹¹⁶ PARODI, Armando, 2010, p. 266-267.

¹¹¹⁷ GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, 1995, p. 37.

¹¹¹⁸ Nótese las coincidencias entre las teorías del autor y los edificios conservados en Alicante, pues hemos hablado del palacete de Juan Alberola, la casa de baño *Alhambra* o el espacio de recreo del *Real Club de Regatas*; datos que ponen de manifiesto la importancia del patrimonio urbanístico de la ciudad.

¹¹¹⁹ ARIAS ANGLÉS, Enrique, 1995, p. 48.

en Alicante coinciden con este tipo de construcciones de pequeño tamaño, no debe pensarse en estos inmuebles como ejemplos de importancia menor, puesto que es en su marginalidad donde radica su verdadera importancia y peculiaridad, sobre todo en relación con los gustos y costumbres de una sociedad necesitada de encontrar en Occidente los placeres de Oriente creado a su medida.¹¹²⁰

2.1.1. Evocaciones y tópicos orientalistas en la pintura alicantina

Pero más allá de las edificaciones, la adopción del orientalismo magrebí tuvo presencia en Alicante a través del dibujo y la pintura. Es cierto que el número de obras en las que se observa esta influencia estilística es significativamente menor que en el caso de la arquitectura, pero deben ser puestas en valor como muestras de la imagen que se creó de la ciudad como un enclave exótico, ya fuese por motivos relacionados con el turismo, por las relaciones políticas y geográficas entre el sureste español y el norte de África o, simplemente, por el surgimiento de un gusto y una moda orientados al deleite estético que tuvo su reflejo en algunas colecciones privadas de la burguesía local.¹¹²¹

En gran medida, el surgimiento del orientalismo pictórico en Alicante respondió a cuestiones muy similares a las ya esgrimidas para explicar la aparición de ejemplos arquitectónicos neoárabes o neomagrebíes. Así, las creaciones de los pintores respondieron generalmente a la utilización caprichosa de contenidos sin demasiada trascendencia narrativa más allá de la creación de elementos de fantasía. Sus obras simbolizaron la riqueza, el lujo, la fantasía, la sensualidad, el erotismo o el colorido de Oriente, que se erigía como antítesis escapista y consoladora de los principios sociales y éticos de la civilización occidental.¹¹²²

El primer ejemplo que muestra la asimilación de motivos magrebíes es un cartel de toros de 1892 (fig. 176).¹¹²³ Este, pese a que no fue impreso en Alicante, sino en la litográfica Palacios de Madrid, incorpora varios aspectos que dan muestras de la llegada de estos lenguajes a la capital de la provincia a través de la ilustración gráfica. En la parte alta, a la derecha del escudo de la ciudad y sobre el encabezado del afiche, se representaron las almenas de perfil quebrado que, años después, aparecerían en varios edificios alicantinos. Sin embargo, en el centro de la

¹¹²⁰ HERNANDO, Javier, 1989, p. 232.

¹¹²¹ En la sección de arte retrospectivo de la Exposición Provincial de Bellas Artes de Alicante de 1894, Trino Franco exhibió “Un plato árabe, llamado de Tetón”, “Una tinajita árabe, de reflejos”, y “Un plato mozárabe de reflejos”. SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, p. 65-66. Sobre la admiración de oriente por parte de la burguesía española, que imitó los gustos de las familias acomodadas europeas: ARIAS ANGLÉS, Enrique, 1995, p. 49.

¹¹²² ARIAS ANGLÉS, Enrique, 1995, p. 48-50.

¹¹²³ Autor desconocido. *Cartel de toros* (1892). A.M.A.

composición aparece una cabeza de toro enmarcada por una columna profusamente decorada en su capitel con tracerías de inspiración árabe. El arco que arranca de la misma no fue representado en su totalidad, pero sí se aprecia cómo, en su arranque, también incorpora la representación del trepanado mientras que su intradós aparece polilobulado. Por otro lado, tanto en el margen izquierdo como en la esquina inferior derecha de la obra, aparecen motivos decorativos inspirados en la azulejería de los zócalos y los pavimentos de la arquitectura norteafricana.

En 1911 comenzó a publicarse en Alicante la revista de miscelánea *Iris* que, a partir de 1913 incorporó en su portada un dibujo de Luis Casteig consistente en dos arcos sustentados por columnas pareadas, en cuyo capitel se representaron tracerías (fig. 177).¹¹²⁴ En las enjutas de los arcos se plasmaron estrellas de ocho puntas y, en el intradós, simulación de escritura cúfica. Tras estos se dibujó el puerto de Alicante, siendo identificable el castillo de santa Bárbara en la parte derecha de la composición. De este modo parece que, a través de esta obra, se estuviese estableciendo una relación entre oriente y la urbe, imagen en parte potenciada por las edificaciones que comenzaban a poblar la fachada marítima alicantina y algunas guías turísticas.

Al margen de los ejemplos de ilustración gráfica, se ha rescatado una pintura que, si bien es algo anterior a la cronología marcada por este estudio, puede ser demostrativa del gusto que por el orientalismo se desarrolló en la ciudad. Lorenzo Casanova pintó *El moro de la pipa* en 1892 (fig. 178), siendo este, junto al cartel de toros del mismo año, los ejemplos más tempranos de esta corriente artística en Alicante. Esta obra, de pequeño formato, se aproxima a la producción de Mariano Fortuny, con quien el maestro alcoyano mantuvo lazos de amistad, por su resolución cromática y preciosista tan del gusto de la sociedad desde mediados del siglo XIX.¹¹²⁵

Casanova ya cultivó este tema durante su estancia en Roma, donde más se relacionó con el pintor catalán, con una *Mujer oriental*, cuya datación desconocemos pero que, a juzgar por la firma, fue realizada en Italia. Se conoce también la existencia de una odalisca de pequeño formato, muy en línea con el estilo preciosista de Fortuny y de *El moro de la pipa*, muy clara y de brillantes colores, que no hace más que refrendar que el pintor de Alcoi trató temas

¹¹²⁴ CASTEIG, Luis. Portada para la revista *Iris* (1913). B.N.E.

¹¹²⁵ CASANOVA, Lorenzo. *El moro de la pipa* (1892). Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Colección particular.

inspirados en el norte de África.¹¹²⁶ Tomando como ejemplo todas estas pinturas, podemos suponer que Casanova influyó en el gusto de la sociedad, si consideramos que pudieron estar destinadas a interiores burgueses por sus reducidas dimensiones. Pero la práctica de este género por Casanova también nos permite asumir que el maestro, desde su academia, trasladó el gusto por este tipo de escenas a sus discípulos.

De hecho, ha sido posible localizar dos lienzos de Adelardo Parrilla consistentes en dos mujeres de inspiración orientalista. Sin embargo, resulta complicado datarlos porque su autor no indicó la fecha de ejecución, por lo que existen dudas acerca de incluir ambos cuadros como obras representativas de la adopción del orientalismo en Alicante entre 1894 y 1936. Además, la longevidad de Parrilla, que falleció en 1953, induce a pensar que quizás realizase ambas pinturas fuera de los límites establecidos por nuestro trabajo.¹¹²⁷

No obstante, existen razones para pensar que las obras puedan datarse con anterioridad a 1936 y que se fundamentan principalmente en la relación que se estableció entre su autor y el lugar al que estuvieron destinadas. Las pinturas de Parrilla fueron realizadas para el Casino de Benalúa, institución de la que apenas se conservan datos suficientes que permitan desarrollar un estudio en profundidad.¹¹²⁸ De hecho, ni siquiera se conoce la fecha exacta de su fundación, aunque según las referencias aportadas por Mendaro del Alcázar en *De mi barrio* y según algunos testimonios de prensa, sabemos que ya se encontraba en funcionamiento en 1901.¹¹²⁹ Por estas fechas Adelardo Parrilla ya había establecido su estudio en el mismo distrito y sus obras figuraban en alguno de los edificios más importantes del mismo, como la primitiva iglesia de Benalúa, que sería quemada por anarquistas en 1931.¹¹³⁰

¹¹²⁶ Tanto *Mujer oriental* como la orientalista de Lorenzo Casanova aparecen reproducidas en ESPÍ VALDÉS, Adrián (com.), 2002, p. 80-83.

¹¹²⁷ Sobre la biografía de Parrilla recomendamos la lectura de: ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 144-157.

¹¹²⁸ Según testimonio oral de Macarena de Palma, conservadora de la colección artística de la fundación de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, ambas obras fueron realizadas por encargo del Casino benaluense a principios del siglo XX. En 1954, la institución y todos sus bienes pasarían a ser propiedad de la Caja de Provincial de Alicante que, en 1992, se fusionaría con la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, formándose la C.A.M. propietaria actual de las pinturas de Parrilla.

¹¹²⁹ MENDARO DEL ALCÁZAR, Ernesto, 1901, p. 129-131. Respecto a la primera noticia sobre el Casino de Benalúa en la prensa alicantina véase “Ecos de Benalúa”, *La Correspondencia Alicantina*, nº 3003, 9 de febrero de 1901, p. 2.

¹¹³⁰ Si bien no se menciona ninguna de las dos obras orientalistas, sobre el estudio de Parrilla en Benalúa véase: MENDARO DEL ALCÁZAR, Ernesto, 1901, p. 86-88. Respecto a la obra del pintor en la iglesia del barrio: “Nuestro estimado amigo D. José Soler Sánchez, presidente de la sociedad «Los Diez Amigos» constructora del Barrio de Benalúa, ha regalado un bonito cuadro que representa a San Agatángelo, para ser colocado en la Iglesia que se está levantando en aquella hermosa barriada. La obra es original de nuestro estimado amigo el aventajado discípulo de D. Lorenzo Casanova, Adelardo Parrilla, natural de Cartagena. La obra es de no escaso mérito

Las pinturas de Parrilla representan a dos mujeres en distintas actitudes. La primera de ellas acontece en un *fumoir*, sentada sobre un sofá que, a su vez, aparece sobre una alfombra de motivos geométricos. En la parte derecha de la composición Parrilla dibujó una mesita con decoración en forma de estrellas de ocho puntas coloreadas y, encima de esta, una pipa de agua cuya boquilla es sujeta por la figura femenina. Al fondo de la obra, se representaron unos cortinajes que separan la escena principal de una estancia con decoración en estuco y un zócalo decorado con azulejos de colores (fig. 179).¹¹³¹

Por lo que respecta a la otra orientalista, esta aparece tras un muro de media altura decorado con azulejos de colores, sobre el cual se alza una columna con un capitel decorado, que sirve de arranque a dos arcos no plasmados en la pintura. La figura femenina se encuentra en un patio, con vegetación a sus espaldas, mientras se coloca un velo alrededor de su cuello y su cintura (fig. 180).¹¹³²

Las razones que explican la aparición de ambos lienzos en Alicante pueden estar en relación con las causas del surgimiento de la arquitectura de inspiración magrebí en la ciudad. De hecho, algunas fotos del interior del Casino de Benalúa en los años cincuenta, nos muestran que algunas de sus estancias se decoraron en estilo neomagrebí. Lamentablemente, tampoco podemos datar con exactitud las fechas en tuvieron lugar estas reformas interiores de la institución, pero no debemos desdeñar la posibilidad de que hubiesen tenido lugar a lo largo del primer tercio del siglo XX, al mismo tiempo que en la zona portuaria se erigieron una serie de obras con programas ornamentales similares en sus fachadas.

No obstante, para la valoración de estos lienzos deben considerarse connotaciones derivadas de la mirada masculina y burguesa desde occidente, que vio en Oriente un espacio de relajación moral y sensualidad intensa, sin las ataduras y los convencionalismos sociales relativos a las relaciones sexuales impuestos desde occidente. De este modo, el hombre europeo se situaba ante Oriente y sus evocaciones buscando la quimera exótica que le alejase de su realidad cotidiana.¹¹³³

artístico, sobresale en él una exacta corrección de dibujo, colorido y entonación, al propio tiempo que brillante, suave y hermosa factura, tanto en la figura como en el paisaje que tiene por fondo. Felicitamos de veras a nuestro amigo, por haber realizado una obra que le honra.” *El alicantino*, nº1817, 6 de marzo de 1894, p. 2.

¹¹³¹ PARRILLA, Adelardo. *Orientalista en el fumoir* (sin datar). Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Colección Caja de Ahorros del Mediterráneo.

¹¹³² PARRILLA, Adelardo. *Orientalista en un patio* (sin datar). Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Colección Caja de Ahorros del Mediterráneo.

¹¹³³ ARIAS ANGLÉS, Enrique, 1995, p. 48-49.

Pero la pintura y el dibujo de temática norteafricana en Alicante quizás deba ser entendida no sólo en términos románticos que expliquen su aparición por la necesidad de evasión de los artistas locales. Debe valorarse también la idea de que la iconografía oriental fuese utilizada debido a una moda instalada desde el siglo XIX y basada en la atracción por lo exótico, como producto de la búsqueda de una identidad nacional a través de un arte que evocase el dominio colonial de España tras la pérdida de Cuba y Filipinas en 1898 o, simplemente, como resultado de la fuerte relación establecida entre el puerto de Alicante y el norte de África, que facilitó constantes intercambios comerciales, humanos y culturales entre ambas zonas geográficas.¹¹³⁴

2.2. Coleccionismo, imitaciones y comercio de ultramar. Japonismo y chinerías

Si bien es cierto que las relaciones políticas, comerciales y artísticas entre Europa y algunos países de Extremo Oriente habían sido constantes desde el siglo XVI, la apertura de Japón a occidente durante la restauración Meiji (1866-1869) propició que los contactos entre ambas zonas geográficas se intensificasen y que muchos artistas y coleccionistas comenzasen a apreciar las artes plásticas y decorativas no sólo de Japón, sino también de otros países vecinos como China.¹¹³⁵ Este entusiasmo alcanzó su clímax en Europa a partir de la década de los setenta del siglo XIX, coincidiendo con la celebración de exposiciones de arte oriental en capitales como París y con la intensificación de los viajes de pintores y escultores occidentales, que marchaban a Japón invitados por algunas escuelas de arte para enseñar en las secciones académicas de arte europeo.¹¹³⁶

Por supuesto, no sólo los viajes y los contactos comerciales contribuyeron a la recepción y asimilación del arte de culturas como la china y la japonesa en Europa, sino que la celebración

¹¹³⁴ Ciertos estudios ponen de manifiesto que la evolución de la pintura orientalista española, centrada en representar escenas y episodios de países norteafricanos como Marruecos o Argelia, nace a través del influjo romántico anglo-francés, pero que debido a los conflictos bélicos adopta un cariz más centrado en la vecindad y el colonialismo. Este hecho derivó en una moda que produjo dos vertientes pictóricas: una desprejuiciada y llevada a cabo por artistas que viajaron a África y otra desinformada y practicada por los pintores que ejecutaban sus obras en España, entre los que quizás cabría situar a Parrilla. Sobre este tema recomendamos la lectura de: ARIAS ANGLÉS, Enrique, 2007, p. 13-37.

¹¹³⁵ Sobre los contactos entre España y Extremo Oriente desde el siglo XVI: KIM LEE, Sue-Hee, 1988, p. 13-60.

¹¹³⁶ Sobre los encuentros y transferencias entre el arte occidental y el japonés desde el siglo XVI al siglo XVIII recomendamos la lectura de SULLIVAN, Michael, 1973, p. 14-114. También resulta aconsejable la consulta de LAMBOURNE, Lionel, 2005, p. 8-29. Del mismo modo, para el caso concreto de los contactos entre Europa y China resulta interesante la lectura de IMPEY, Oliver, 1977, p. 17-50, así como de JACOBSON, Dawn, 1993, p. 29-52. Respecto a la intensificación de las relaciones tras la Restauración Meiji véase: SULLIVAN, Michael, 1973, p. 115-164.

de exposiciones internacionales y universales desde mediados del siglo XIX hizo accesible este tipo de manifestaciones artísticas a un público mucho más amplio. Así, si bien Japón no figuró en la Gran Exposición de Londres en 1851, sí que tuvo una discreta participación en la edición de 1862 en la misma ciudad. Desde esa fecha su presencia en este tipo de muestras fue cada vez mayor, llegando incluso a eclipsar la de otros países como China.¹¹³⁷

El gran impacto causado por el arte y la artesanía japonesa en Europa a través de las exposiciones, sobre todo las celebradas a principios del siglo XX, condujo a varios emprendedores a importar estampas y todo tipo de objetos desde el lejano Oriente con destino a las familias burguesas que quisieran adquirir un nuevo tipo de arte para sus colecciones privadas, así como para todos aquellos pintores, escultores o diseñadores que desearan buscar nuevas inspiraciones en el arte oriental.

En esta línea, cabe reseñar la tienda *L'Art Nouveau*, que Sigfried Bing abrió en París en 1895 y desde la que se dedicó a vender arte chino y japonés que importaba desde Yokohama. No obstante, ya en 1888 había comenzado a difundir el arte oriental en Europa a través de la revista *Le Japon Artistique* y a conocer a artistas como Chevreul, de Feure o Capiello entre otros muchos.¹¹³⁸

La situación en España y la recepción de la cultura tanto china como japonesa se desarrolló de un modo algo distinto al resto de países de Europa. Tras la restauración Meiji, España aprovechó la ocasión para intensificar sus tratados y acuerdos comerciales con Japón, aunque siempre con gran retraso respecto a otros estados como Francia o Gran Bretaña. Además, el coleccionismo no fue una moda tan extendida en el país puesto que el interés en el lejano Oriente había comenzado a decrecer tras la pérdida de Filipinas en 1898, hecho que desembocó en la ausencia de cualquier contacto directo que se pudiese haber establecido con Asia durante el último cuarto del siglo XIX.¹¹³⁹

Pese a todo, desde finales de la centuria comenzaron a aparecer pequeños coleccionistas en distintas ciudades diseminadas por todo el territorio nacional que, a falta de fuentes de

¹¹³⁷ LAMBOURNE, Lionel, 2005, p. 27. Acerca del proceso por el que las chinerías perdieron importancia para los artistas orientales frente al japonismo hasta ser recuperadas en la Exposición Internacional de Arte Decorativo de París en 1925 véase: SULLIVAN, Michael, 1993, p. 217-222.

¹¹³⁸ Recomendamos la lectura de dos estudios que tratan en profundidad la figura de Sigfried Bing como WEISBERG, Gabriel P.; BECKER, Edwin; POSSÉMÉ, Évelyne (eds.), 2005. Del mismo modo, también puede resultar interesante WEISBERG, Gabriel P., 1986.

¹¹³⁹ CABAÑAS MORENO, Pilar, 2003, p. 109-110; ALMAZÁN TOMÁS, David, 2003, p. 83-89.

información locales y nacionales, recurrían a las novedades que llegaban desde Francia para educar su gusto como catálogos de subasta, revistas o estampas. Por otro lado, los artistas plásticos también se dedicaron a reunir colecciones de objetos orientales en sus estudios, atraídos por las novedades provenientes del arte europeo de temática oriental y contribuyeron a renovar la aparición de una nueva corriente estética en España.¹¹⁴⁰

Para la recepción del arte del lejano Oriente en el país, la Exposición Universal de Barcelona en 1888 tuvo un papel determinante, pues presentó al público español nuevas culturas que rápidamente pasaron a ser del gusto de las familias adineradas y llamaron la atención de los artistas más destacados de la sociedad catalana como los Masriera, Ramon Casas, Apel·les Mestres, Alexandre Riquer, Josep Triadó o Josep Vilaseca i Casanovas.¹¹⁴¹

Conforme el siglo XIX tocaba a su fin, en distintas zonas de España aparecieron colecciones de arte oriental, quizás de menor tamaño y, por supuesto, más desconocidas que las que se reunieron en Cataluña.¹¹⁴² Sin embargo, en una ciudad portuaria como Alicante, que asimiló corrientes artísticas y modas estilísticas provenientes de otras partes de Europa, la admiración que se había profesado por el arte de China, Japón y otros países del lejano Oriente tuvo efecto sobre las clases acomodadas.

Las primeras noticias de colecciones de arte chino y japonés en Alicante dentro del período que comprende nuestro estudio datan de 1894, cuando en la Exposición Provincial de Bellas Artes organizada por Lorenzo Casanova, se invitó a varios coleccionistas a ceder algunas de sus piezas para ser expuestas en la sección de arte retrospectivo y curiosidades. Así, al revisar el catálogo de la muestra, podemos apreciar que algunas familias, ya a finales del siglo XIX, contaban en su haber con porcelanas, armas, o grabados orientales entre otros objetos.

Los expositores que mostraron parte de sus colecciones fueron Julián Daroca, que envió un tapiz y un fusil japoneses, una armadura y cuatro tabas de carabao de Joló, y dos lanzas y dos campaniles de Mindanao; Trino Franco, que cedió un tabor japonés; Hugo Prytz, que mostró dos jarrones chinos, seis platos de imitación estilo chino y japonés y una tetera japonesa; y Hermenegildo Giner de los Ríos, quien poseía un aguamanil de imitación de estilo japonés, dos

¹¹⁴⁰ CABAÑAS MORENO, Pilar, 2003, p. 112-113.

¹¹⁴¹ ALMAZÁN TOMÁS, David, 2003, p. 98-99. KIM LEE, Sue-Hee, 1988, p. 73-93.

¹¹⁴² Sobre las colecciones de arte chino y japonés en España véase: CABAÑAS MORENO, Pilar, 2003, p. 107-124; BAYÓN PERALES, María, 2012, p. 145-152; MARTÍNEZ MINGARRO, Esther, 2012, p. 288-297. Respecto a los casos concretos de Cataluña recomendamos la lectura de: BRU TURULL, Ricard, 2012, p. 55-74; GINÉS BLASI, Mónica, 2013; GINÉS BLASI, Mónica, 2015, p. 139-155.

platos de Japón, dos soportes japoneses figurando perros y un libro chino ilustrado y con grabados en madera.¹¹⁴³

No cabe duda de que la admiración por el arte oriental se había instalado en la urbe, ya fuese a imitación de lo que ocurría en las grandes ciudades europeas, por los constantes intercambios humanos y comerciales tenían lugar a diario en el puerto de la ciudad o por la influencia directa de ciertas personas más viajadas y con mayores inquietudes culturales que hubiesen importado esta moda. Esta, que era internacional, tenía también sus propios canales de difusión como el comercio a larga distancia, revistas, estampas o literatura de entretenimiento que, sin duda, influyeron a los artistas plásticos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Este pudo ser el caso de Hermenegildo Giner de los Ríos, miembro de la Institución Libre de Enseñanza, que ocupó la cátedra de Retórica y Poética en el Instituto Provincial de Alicante entre 1890 y 1898 y que dedicó parte de su producción escrita a la Historia del Arte. Sin ir más lejos, en 1894 y durante su estancia en Alicante publicó su *Manual de Estética y Teoría del Arte e Historia abreviada de las Artes Principales*, donde dedicaba un capítulo al arte del extremo Oriente.¹¹⁴⁴ Quizás a través de su libro o en tertulias, Giner de los Ríos pudo transmitir su interés por el arte, ya fuese oriental o universal, al resto de la burguesía local, que comenzó a imitar las modas que hasta la fecha se habían seguido en los grandes centros culturales europeos, como París; o españoles, como Barcelona.

Así, distintas familias fueron adquiriendo distintos objetos de China o Japón, si bien únicamente la colección de Rafael Beltrán Ausó se ha conservado de forma íntegra hasta la actualidad. Este conjunto de curiosidades y obras de arte está compuesto por seiscientos setenta y tres piezas de los siglos XVII al XX, aunque de entre todas destaca un amplio número de objetos exóticos y orientales, representativos del gusto que poco a poco estaba asimilando la burguesía alicantina.

La colección de Rafael Beltrán cuenta con dos jarrones de porcelana de origen japonés de sesenta centímetros de altura, que incluyen decoración de aves sobre una rama sobre un fondo de colores degradados. Del mismo modo, se conservan cinco abanicos de decoración

¹¹⁴³ Véase: SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, p. 61-79.

¹¹⁴⁴ GINER DE LOS RÍOS, Hermenegildo, 1894, p. 127-138. Analiza el arte de India, Nepal, Pegú, Java, China, Japón, Filipinas y Polinesia.

oriental, cuatro de ellos de estilo mandarín o de las cien caras y otro, un paipay japonés con estuche. Por otro lado, forma parte de la colección como una caja de madera lacada de juegos de cartas decoradas con motivos chinescos, un *netsuke* y dos faroles con cristales pintados.¹¹⁴⁵

No obstante, quizás la parte más significativa de la colección de arte oriental de Beltrán Ausó sean las treinta y siete pinturas sobre papel de arroz, elaboradas en el siglo XIX, y divididas según temática: once dedicadas a personajes de la corte, doce sobre castigos y torturas, doce que representan flores y frutas y dos sobre la elaboración del té. Al margen de las mismas, también se conservan dos pergaminos de gran tamaño con representaciones del infierno.¹¹⁴⁶

Este tipo de pinturas respondían a la alta demanda de objetos exóticos por parte de la burguesía que, a través de un coleccionismo impulsivo, trató de aparentar riqueza en con la intención de obtener una pequeña representación del mundo en sus gabinetes. No obstante, el tipo de obra plástica que encargaba no se correspondía con la pintura tradicional china que ellos pensaban adquirir, sino que se trataba más bien de imitaciones denominadas pintura *Fan Kwae* por los artesanos cantoneses en alusión a los extranjeros, significando estos dos términos chinos “demonios bárbaros” (fig. 181). Así, gran parte de las pinturas adquiridas por europeos en China deben ser entendidas como imitaciones adecuadas a las convenciones de los extranjeros con salida al mercado internacional.¹¹⁴⁷

De hecho, y pese a que parte de la burguesía se hubiese sentido atraída por el arte chino y japonés y aunque este fuese sencillamente de exportación, desde ciertos sectores de la sociedad se miraba con recelo la nueva moda instalada en Alicante y se advertía a los coleccionistas de que, en muchos casos, aquello que compraban no eran más que baratijas que desvirtuaban el verdadero arte oriental que se vendía y exponía en ciudades como París. Así, se ha localizado un artículo de prensa firmado en 1904 por el humanista Rafael Altamira y Crevea y titulado “Japonerías” bastante crítico con esta nueva costumbre de las familias acomodadas de la urbe:

“La actualidad, por muchos conceptos lamentable, que ahora tiene todo lo relativo al Japón, ha traído a mi memoria el recuerdo de la primera y única vez en que pude hacerme cargo, directa

¹¹⁴⁵ CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa M^a, 2014, p. 482-499.

¹¹⁴⁶ Estas pinturas fueron estudiadas por vez primera en GADEA CAPÓ, M^a José, 2006. También puede consultarse CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa M^a, 2014, p. 482-499.

¹¹⁴⁷ Sobre este tema véase GINÉS BLASI, Mònica, 2013, p. 265, nota 720. La autora estudia una colección de pinturas *Fan Kwae* de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer en Vilanova i la Geltrú, algunas de las cuales son idénticas a las conservadas en la colección Beltrán Ausó o mantienen similitudes estilísticas con las mismas. Si se desea consultar las imágenes de la colección del museo catalán véase GINÉS BLASI, Mònica, 2013, p. 314-336.

y personalmente, de obras de arte japonesas superiores a las que la industria multiplica y ha esparcido ya por todo el mundo civilizado, hasta vulgarizarlas. [...]”¹¹⁴⁸

No cabe duda de que en la urbe existieron colecciones de arte oriental y que muchas de ellas estuvieron formadas, al menos en gran parte, por piezas de importación que poco o nada tenían que ver con el arte genuinamente chino o japonés. Así, es de suponer que estas no fueron adquiridas, prácticamente en ningún caso, en oriente, sino que pudieron ser compradas en negocios españoles e incluso ubicados en la misma ciudad de Alicante. Respecto a dónde eran comprados estos objetos, algunos estudios, basándose en los jarrones de la colección Beltrán Ausó, sugieren que pudiesen ser llevados desde Barcelona hasta Alicante gracias a la mediación de agentes comerciales.

Así, en la base de una de estas porcelanas aparece una etiqueta en la que se puede leer “Artículos de Japón N°... R. Barcelona. Santiago Gisbert”. El interés de este adhesivo radica en que Santiago Gisbert fue un alicantino de nacimiento que en 1891 compró *El Mikado*, una tienda barcelonesa de exposición y venta de objetos orientales. Este empresario, para facilitar la llegada de objetos orientales a España abrió sucursales en Kobe y Yokohama, frente a las cuales situó a la familia Sellés, también originaria de Alicante.¹¹⁴⁹

Por supuesto, el hecho de que una persona de raíces alicantinas dirigiese un negocio de importación de objetos orientales entre Barcelona, Kobe y Yokohama pudo facilitar que las familias acomodadas que tuviesen relación con los Gisbert y los Sellés acudiesen a ellos para agrandar sus colecciones. No obstante, no sería de extrañar que en una ciudad con un puerto tan activo como el Alicante surgiesen negocios similares destinados a la exposición y venta de arte chino o japonés que pudiesen ofrecer más explicaciones acerca de la presencia de este tipo de obras en la urbe.

La revisión de la prensa nos ofrece interesantes datos respecto a un negocio denominado *Salón Rivera*, que estuvo en funcionamiento hacia 1897. Este comercio se anunciaba como un local ubicado en el número 2 de la Rambla de Méndez Núñez dedicado a la subasta de cuadros

¹¹⁴⁸ ALTAMIRA, Rafael. “Japonerías”, *La Correspondencia de Alicante*, n° 7259, 7 de diciembre de 1904, p. 1. En este artículo Altamira parte de la advertencia acerca de la falsedad de las piezas de arte oriental que componían algunas colecciones europeas para, a través de la evocación de una de sus visitas a una exposición de Samuel Bing en París en 1890, reivindicar el desconocimiento general de los grandes artistas orientales.

¹¹⁴⁹ CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa M^a, 2014, p. 492. Sobre la apertura de la oficina de Yokohama véase “Notas sueltas”, *El Íbero*, n° 27, 1 de junio de 1899, p. 15.

al óleo y objetos de Japón.¹¹⁵⁰ Desafortunadamente no conocemos la existencia de ningún objeto que fuese adquirido en el *Salón Rivera*, aunque no debemos despreciar la importancia del establecimiento, porque nos permite suponer que algunas de las colecciones de arte oriental en Alicante pudieron tener su origen a través de la adquisición de objetos en la misma ciudad y no necesariamente gracias a la mediación de agentes comerciales que estableciesen contacto con compañías de otras urbes tanto españolas como europeas.

Otro negocio sobre el que creemos conveniente llamar la atención es *La Japonesa*, que estuvo en funcionamiento al menos entre 1901 y 1930 en el número 7 de la calle Labradores. Este establecimiento, cuyo nombre ya resulta bastante sugestivo, estuvo especializado en la venta de perfumes, juguetes, paraguas, sombrillas, abanicos, bastones, corbatas, cuellos, puños, guantes y bisutería.¹¹⁵¹ De entre todos los objetos a la venta, los quitasoles y los paipays fueron las mercancías que más llamaron la atención del gran público, aunque en ninguna noticia de prensa se ofreció descripción alguna de ellos, haciendo necesaria la búsqueda en otro tipo de fuentes con tal de saber si se trataba de piezas de inspiración oriental o no.¹¹⁵²

En una guía y anuario comercial de Alicante de 1908 se aporta una fotografía del interior del establecimiento en la que se pueden observar varios de estos quitasoles tras el mostrador (fig. 182). La calidad de la imagen apenas permite distinguir si tenían algún estampado de inspiración oriental, aunque por la tipología formal de los mismos podría pensarse que, en alguno de los casos, se pueda tratar de una sombrilla de papel-aceite.¹¹⁵³

Más allá de las fuentes documentales, resulta interesante comprobar que también existen testimonios gráficos que permiten verificar que la moda del japonismo y las chinerías se implantó en Alicante. En esta línea, la colección fotográfica de Oscar Vaillard ofrece varias instantáneas donde es posible rastrear la huella del orientalismo en el día a día de varias familias alicantinas, como en el caso de la instantánea tomada a Pilar de Castro y Pepín Guillem en

¹¹⁵⁰ La noticia de la inauguración fue reseñada en *La Correspondencia Alicantina*, nº 1700, 7 de julio de 1897, p. 2: “La semana próxima se abrirá al público en el paseo de Méndez Núñez, número II, el «Salón Rivera», exposición de cuadros al óleo y objetos de arte japonés, que si son todos como los que hemos visto, habrán de llamar mucho la atención y serán pronto trasladados de dicha casa a los salones de los *amateurs* de nuestra capital”. Igualmente se pueden encontrar anuncios del establecimiento en: *La Correspondencia Alicantina*, nº 1705, 21 de julio de 1897, p. 3.

¹¹⁵¹ Acerca de la noticia sobre la inauguración de *La Japonesa* véase: *La Correspondencia de Alicante*, nº 5407, 7 de mayo de 1901, p. 2. La última noticia acerca de la actividad del negocio es un anuncio para la contratación de oficiales y ayudantas: *El Luchador*, nº 6101, 18 de agosto de 1930, p. 4.

¹¹⁵² Sobre las alabanzas a los abanicos y sombrillas a la venta en *La Japonesa* véase: *La Correspondencia de Alicante*, nº 5471, 9 de junio de 1901, p. 2.

¹¹⁵³ GUÍAS ARCO, 1908, p. 122.

1898, en la que vemos al segundo ataviado con un disfraz de inspiración oriental (fig. 183).¹¹⁵⁴ De hecho, en varias partes de España fue habitual la asistencia a este tipo de eventos con vestimentas inspiradas en países orientales. Así, pueden citarse ejemplos pictóricos como los cuadros *Antes del baile* y *Después del baile* (1886), de Francesc Masriera, que atestiguan una tendencia habitual en centros artísticos y culturales como Barcelona que, poco a poco, pudo imitarse en urbes de menor tamaño como Alicante.¹¹⁵⁵

Al margen del retrato de Pilar de Castro y Pepín Guillem, existen otras instantáneas que permiten establecer una aproximación a la cultura material de la burguesía alicantina más allá de los testimonios documentales, como el catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1894, o la colección Beltrán Ausó. En esta línea, si remitimos a una de las imágenes ya estudiadas en el apartado dedicado a las labores de mecenazgo y coleccionismo de la burguesía como *Le quadrille* (fig. 64), observamos una talla de aspecto oriental sobre una mesita en el centro de la escena.¹¹⁵⁶

Por otro lado, en dos retratos de Milagritos Gorgé, aparecen dos jarrones que podrían ser de inspiración oriental y dos siluetas de estilo chinesco o japonés bajo los dos pequeños cuadros que flanquean el piano ante el cual está sentado el padre de la niña (figs. 184-185). Respecto a estas dos siluetas, si únicamente la situada a la izquierda del espectador puede apreciarse con mayor nitidez, es destacable su similitud con los personajes asiáticos tan frecuentemente representados en las estampas japonesas o *ukiyo-e*.¹¹⁵⁷

Esta afición por coleccionar objetos orientales no fue algo únicamente propio de la burguesía, sino que fue igualmente cultivada por los artistas, que en sus estudios atesoraron todo tipo de curiosidades quizás como simple afición o puede que para buscar la inspiración para algunas de sus obras. En esta línea debemos reseñar la fotografía del estudio de Heliodoro Guillén de la colección Vaillard (fig. 79). La instantánea nos muestra un espacio repleto de

¹¹⁵⁴ Foto cedida por José Manuel Collado Vaillard a *El Nostre Alacant d'Antany*. Foto Vaillard N° 1237. *Pilar de Castro y Pepín Guillem*.

¹¹⁵⁵ MASRIERA, Francesc. *Antes del baile* (1886). Óleo sobre lienzo (180x140 cm.). Museu Nacional d'Art de Catalunya; MASRIERA, Francesc. *Después del baile* (1886). Óleo sobre lienzo (180x140 cm.). Museu Nacional d'Art de Catalunya.

¹¹⁵⁶ Foto cedida por José Manuel Collado Vaillard a *El Nostre Alacant d'Antany*. Foto Vaillard N° 493. *Le quadrille*. Acerca del título de la fotografía, quisiéramos remarcar nuestro conocimiento sobre la correcta denominación del baile. Si bien sabemos que en francés la danza se conoce como *La quadrille*, hemos preferido respetar la denominación aportada por *El Nostre Alacant d'Antany*.

¹¹⁵⁷ Fotos cedidas por José Manuel Collado Vaillard a *El Nostre Alacant d'Antany*. Fotos Vaillard N° 713-714. *Milagritos Gorgé y su padre don Ramón*.

armas, muebles, cortinajes y pequeños cuadros y esculturas mientras que, en primer plano, el pintor, sentado frente a una de sus obras, da la espalda al espectador. Aunque la fotografía ya haya sido contemplada anteriormente en este estudio, es importante reparar en, al menos, tres aspectos como el jarrón que aparece en el centro, el farolillo sobre él y el quitasol al fondo a la derecha.¹¹⁵⁸

Si bien no se puede afirmar con total seguridad que el jarrón fuese de origen chino o japonés, tanto la sombrilla como el candil parecen responder a patrones orientales, lo que nos permite lanzar la hipótesis de que, en algún momento, ciertos pintores trataran de elaborar obras inspiradas en las culturas de Extremo Oriente. No obstante, no se ha logrado recuperar ninguna pintura ni ningún testimonio que nos permita afirmar que Heliodoro Guillén, pese a coleccionar curiosidades de este tipo, hubiese seguido alguna corriente orientalista en su carrera.

Sí se han localizado algunas piezas de distinta tipología que nos permiten suponer que, en Alicante, más allá de que el japonismo y las chinerías se implantasen como tendencias relativas al coleccionismo, hubo distintos artistas plásticos que establecieron una mirada hacia Extremo Oriente renovando así el panorama cultural de la ciudad.

Seguramente la obra más temprana en la que se pueda rastrear la mirada hacia China y Japón sea una pintura de Lorenzo Casanova, en paradero desconocido pese a que ciertos indicios, como su aparición en una revista de una casa de subastas en 1975, nos inviten a pensar que se encuentra en algún lugar del Reino Unido (fig. 186).¹¹⁵⁹ Es altamente probable que *Jealousy*, o *Celos*, como pudo ser conocida esta obra en España sea la pintura japonesista más antigua debida a la mano de un artista radicado en Alicante, si tenemos en cuenta que el maestro alcoyano falleció en la ciudad en 1900. No obstante, existen también motivos para pensar que esta pudiese haber sido elaborada incluso antes de la llegada de Casanova a la capital de la provincia pues, pese a que la firma del maestro es perfectamente reconocible en la esquina superior derecha de la escena, esta no está fechada.¹¹⁶⁰

La obra, de la cual únicamente se conserva una fotografía en blanco y negro en la *Frick Art Reference Library* de Nueva York, al menos hasta el descubrimiento de la pintura original,

¹¹⁵⁸ Foto cedida por José Manuel Collado Vaillard a *El Nostre Alacant* d'Antany. Foto Vaillard N° 667. *Taller de pintura de Heliodoro Guillén*.

¹¹⁵⁹ *Fine Continental Pictures of the 19th and 20th Centuries which will be sold at Auction by Christie, Manson & Woods Ltd. at their Great Rooms On Friday, May 9, 1975 at eleven o'clock precisely*. Londres: Christie's, 1975, p. 19.

¹¹⁶⁰ CASANOVA, Lorenzo. *Jealousy/Celos* (sin datar). Óleo sobre lienzo (45'72x66'04 cm.). Colección particular.

es un óleo sobre lienzo de 45'72 centímetros de alto por 66'04 centímetros de largo. La instantánea procede de los laboratorios Brenwasser de fotografía de Vincent Miraglia, que tuvieron su sede en el número 1143 de Park Avenue, en Manhattan. No obstante, tanto la obra como la fotografía pertenecieron al galerista y coleccionista de arte Bernard Danenberg y, mientras que la pintura permanece en paradero desconocido, la instantánea fue donada a la *Frick Collection* el 3 de septiembre de 2000 por Lawrence Casper, quien se dedicó a investigar las colecciones de Danenberg, razón por la cual intuimos que la pintura del maestro alcoyano pudiese haber estado algún tiempo en Estados Unidos.¹¹⁶¹

De marcado carácter preciosista, se caracteriza por un detallismo en línea con otras escenas intimistas y de interiores de Lorenzo Casanova, si bien la temática dista de las composiciones familiares, costumbristas o históricas tan recurrentes a lo largo de su carrera. En *Celos*, el pintor representó a una joven recostada sobre un diván vestida con un traje blanco. Sobre su regazo ubicó un perro del mismo color, quizás un bichón maltés, mientras que a sus pies situó dos canes más, uno similar a un pinscher y otro bichón, pero de color negro.

También sobre el regazo de la joven, Casanova representó varias estampas, mientras que del bolsillo de su vestido sobresale un pañuelo. A su lado, aparecen dos rosas sobre un mantón cuyos flecos cuelgan por el borde del canapé. La muchacha sostiene en su mano izquierda un abanico sujeto a su muñeca con un cordel y tanto su mirada perdida como el gesto de su rostro expresan melancolía o desasosiego, probable alusión al título de la obra.

En primer plano aparece un brasero con detalles en bajorrelieve, pero es el fondo de la obra lo que nos permite relacionarla con las corrientes orientalistas en Alicante, pues la pared de la estancia en la que se encuentra la muchacha fue pintada con garzas o grullas de un marcado estilo japonés. En esta línea, si observamos la parte superior izquierda, podemos apreciar un paipay decorado con dos figuras chinas o japonesas.

Si tenemos en cuenta que, temáticamente, *Celos* se aleja del resto de la producción de Lorenzo Casanova, su datación resulta complicada. No obstante, la obra mantiene ciertas concordancias con la producción de Mariano Fortuny, con quien el pintor alcoyano coincidió en Roma entre 1873 y 1879 y con quien estableció una profunda amistad. Las similitudes entre la pintura de Casanova y Fortuny pueden observarse, por ejemplo, entre las obras *Evocación*

¹¹⁶¹ Información de la obra en el catálogo online de la *Frick Art Reference Library*: <<https://arcade.nyarc.org:443/record=b1120113~S6>> (fecha de consulta 12/11/2018)

de *Fausto*, del catalán, y *Evocación de Albéniz*, del alicantino; pero también son evidentes entre *Celos y Los hijos del pintor en el salón japonés* (1874).¹¹⁶² Estas semejanzas son visibles en los divanes sobre los que aparecen figuras recostadas ante una pared cubierta por un papel pintado japonés. En este sentido es posible que Casanova hubiese pintado su obra en Roma, antes de llegar a Alicante. Por otro lado, Adrián Espí la sitúa en una exposición en la sala Parés de Barcelona en 1884, aunque con el título *La vida moderna*.¹¹⁶³

Aunque el cuadro hubiese sido llevado a cabo en Italia, e incluso pese a que este en ningún momento hubiese pertenecido a ninguna familia de la burguesía alcoyana o alicantina, no debemos desdeñar su importancia dentro de los procesos de configuración de una moda artística de carácter oriental en la ciudad. En esta línea, Casanova pudo contagiar a sus discípulos el interés por las culturas de China y Japón, convirtiéndose estos en coleccionistas de objetos exóticos, como Heliodoro Guillén, o llevando a cabo obras singulares dentro de esta nueva corriente.

El propio Guillén dio muestras de la asimilación de motivos decorativos de gusto asiático en la desaparecida *Alegoría del té* que pintó en el techo del restaurante del Casino de Alicante. La escena en sí apenas presentaba rasgos exóticos en sus personajes o en los objetos, más allá de la inclusión de una muchacha de raza negra que sobre su cabeza cargaba una bandeja. Fue, sin embargo, en las cenefas que enmarcaron la escena donde el pintor incorporó motivos geométricos que confirieron a la obra un carácter netamente chinesco. Además, en una de las esquinas el artista incluyó un pequeño panel decorado con árboles y plantas de inspiración oriental (fig. 144).¹¹⁶⁴

Otro cuadro que se ha localizado y podría incluirse dentro de esta corriente pictórica que estableció una mirada hacia Extremo Oriente es un *Bodegón oriental* de Lorenzo Aguirre perteneciente a una colección particular y datado en 1931 (fig. 187). La obra presenta un soporte cubierto con una tela amarilla sobre el cual, en primer plano, aparece una taza con decoración lacada y, tras esta, un jarrón japonés con plumas de pavo real flanqueado por una muñeca con un kimono rojo y rosa y un paipay con dos figuras que, por sus peinados, parecen ser personajes

¹¹⁶² FORTUNY, Mariano. *Los hijos del pintor en el salón japonés* (1874). Óleo sobre lienzo (44x93 cm.). Museo Nacional del Prado.

¹¹⁶³ ESPÍ VALDÉS, Adrián (com.), 2002, p. 25.

¹¹⁶⁴ GUILLÉN, Heliodoro. Plafones decorativos para el techo de la cafetería del Casino de Alicante (1896 ca.). Desparecidos. Sobre la foto de Oscar Vaillard: Foto cedida por Jose Manuel Collado Vaillard a *El Nostre Alacant d'Antany*. Foto Vaillard N° 981. *Techos del Casino pintados por Heliodoro Guillén. El Té*.

orientales. La pincelada suelta que caracteriza a esta obra en concreto no permite un alto grado de detallismo, por lo que los adornos de la taza o el jarrón no son perfectamente distinguibles. Sin embargo, el vestido de la muñeca, así como los personajes representados sobre el abanico sí que son de clara inspiración japonesa.¹¹⁶⁵

Al margen de la pintura, se ha recabado información acerca de una última manifestación artística que estableció una mirada hacia Extremo Oriente. En el contexto de las Hogueras de san Juan, que contribuyeron a aproximar la obra de los artistas locales al gran público y desde los años treinta apostaron decididamente por lenguajes modernos, los exotismos jugaron un papel decisivo. En esta línea, si la peña *Els Trenta Ú*, apostó en 1934 por incluir programas decorativos de inspiración magrebí en la fachada de su barraca, en 1933 ya presentó una construcción efímera a imitación de una pagoda china (fig. 188).¹¹⁶⁶

La construcción se alzaba sobre un pedestal, al que se ascendía a través de tres escaleras, dos situadas en los extremos y una en el centro. El perímetro del edificio contaba con un cercado de madera y el interior del mismo quedaba a la vista del público. Sobre el techado se levantaron dos cuerpos cuadrangulares más, estando el primero de estos cerrados por paneles decorados con bandas ocre, negras y verdes donde se podía leer el nombre de la peña. El remate desconocemos si estaba cerrado por paneles o abierto.

Llegados a este punto, conviene destacar que, en Alicante, al igual que en otras ciudades europeas y españolas de mayor tamaño, existió una mirada hacia países de Extremo Oriente como China y Japón que se tradujo en la aparición de hábitos en la burguesía local, tal y como atestiguan documentos como el catálogo de la Exposición Provincial de Bellas Artes de 1894 o las fotografías de Oscar Vaillard. Al margen de estos testimonios documentales, se ha conservado de manera íntegra la colección de Rafael Beltrán Ausó, que nos permite conocer qué tipo de objetos reunieron las familias acomodadas en sus gabinetes de curiosidades y, del mismo modo, posibilita que puedan lanzarse hipótesis acerca de los locales donde estos eran adquiridos, como *El Mikado* en Barcelona o el *Salón Novedades* y *La Japonesa* en Alicante.

Pero más allá del coleccionismo, la aparición de la fotografía del taller de Heliodoro Guillén nos ha permitido demostrar que, aunque no existe un elevado número de trabajos que sigan esta corriente, en Alicante los artistas plásticos que se establecieron en la urbe también demostraron un interés por la estética oriental en sus obras desde muy temprano, como fue el

¹¹⁶⁵ AGUIRRE, Lorenzo. *Bodegón oriental* (1931). Óleo sobre lienzo (60x50 cm.). Colección particular.

¹¹⁶⁶ *Instalación de la barraca "Peña els trenta ú"*. A.M.A. Legajo-1928-3-4/0.

caso de Lorenzo Casanova en *Celos*, hasta el primer tercio del siglo XX con el bodegón oriental de Lorenzo Aguirre o la pagoda china para la barraca de la peña *Els Trenta Ú*.

2.3. El caso singular de la *Fuente de Levante*

Aparte de las producciones de inspiración neomagrebí, japonesa o china que se produjeron y coleccionaron en Alicante, existe una obra que, por su singularidad y por el modo en el que se relaciona con las corrientes artísticas de cariz orientalizante, es merecedora de ser incluida en este capítulo: la *Fuente de Levante* (fig. 189).¹¹⁶⁷

Es innegable que, desde su construcción en 1931, este conjunto, conocido popularmente por su emplazamiento en la famosa plaza de los Luceros, ha formado parte del imaginario popular y de la identidad cultural de la ciudad en la que se proyectó. Sin embargo, sorprende que, a lo largo de su historia, su significado se haya distorsionado hasta ser un monumento crucial en la historia de la ciudad, pero cuya comprensión se escapa tanto a los habitantes de la urbe como a quienes la visitan.

Desde la fecha de su inauguración sólo unos pocos se han atrevido a establecer aproximaciones a la emblemática obra del escultor local Daniel Bañuls Martínez y no siempre desde una perspectiva rigurosa y contrastada. Por esta razón, es fundamental realizar un estudio tanto de las interpretaciones iconográficas vertidas sobre el significado del monumento, como de la historia de la construcción del mismo con el fin de aclarar los verdaderos motivos que impulsaron a su autor a optar por tan llamativo lenguaje.

Este monumento, que en origen se nombró *Fuente de Levante* ha pasado, con el transcurso de los años a adoptar el nombre de su emplazamiento en la trama urbana alicantina, lo que en gran medida ha desvirtuado su significado original. Por otro lado, en este proceso de difuminado del mensaje original de la fuente han influido de forma determinante los lenguajes ornamentales por los que optó Bañuls, muy alejados del levantínismo que cabría esperar del título original de la obra.

A grandes rasgos, algunas de las esculturas que componen el monumento remiten a modelos inspirados en el arte de la India y del sudeste asiático que no pueden compararse a ninguna otra manifestación artística alicantina ni anterior, ni contemporánea, ni posterior. Por este motivo, nuestra investigación busca establecer un estudio de las distintas aportaciones teóricas que se han hecho alrededor de la *Fuente de Levante* hasta dilucidar qué posibles

¹¹⁶⁷ BAÑULS, Daniel. *Fuente de Levante* (1932). Plaza de la Independencia, hoy plaza de los Luceros.

motivos llevaron a Bañuls a incorporar una iconografía tan compleja a una obra con un título tan poco similar a esta.

Sin duda, si existe una razón por la que la fuente erigida en la plaza de los Luceros de Alicante es tan conocida por la población, aparte de por constituir un punto de encuentro desde su inauguración, es su inusual aspecto tan poco común dentro del contexto artístico español del primer tercio del siglo XX. Concebido con un marcado aspecto oriental, el monumento se aleja de los exotismos predominantes no sólo en Alicante, sino también en el resto de España.

En gran medida, la historiografía artística ha centrado sus estudios en la mirada que arquitectos, pintores y escultores dirigieron, fundamentalmente, hacia el norte de África y hacia Japón o China. De hecho, en Alicante existieron y aún persisten algunas manifestaciones artísticas de inspiración neomagrebí o que podrían clasificarse bajo el abanico de la *chinoiserie* que ya han sido comentadas en nuestro trabajo.

Sin embargo, la ornamentación de la *Fuente de Levante* no mantiene relación alguna con ninguna otra manifestación artística alicantina si atendemos al lenguaje estilístico de la misma. Concebida como una puntiaguda torre rodeada de una alberca, el prisma cuadrangular que constituye el cuerpo principal aparece coronado por una serie de pináculos de formas convexas que se asemejan a los remates que coronan los *Śikhara* de la India.¹¹⁶⁸ Si observamos el monumento de arriba abajo, en cada uno de sus cuatro flancos aparece una estrella de ocho puntas de cerámica vidriada bajo la cual se erigió un relieve de una mujer, cada una de ellas de distinta inspiración: minoica o egipcia, una similar a una Venus sobre una venera, una parecida a una manola con una peineta sobre su cabeza y una última que recuerda a las *apsaras* de la cosmogonía hindí, rodeada de árboles y plantas –fundamentalmente palmeras- (figs. 190-193). Estas figuras, a su vez, se sitúan sobre un arco ciego. Bajo este último, una cabeza de león escupe agua a un jarrón que corona una alberca de menor tamaño anterior a la principal y con tracerías con formas de aves sobre una superficie de cerámica vidriada.¹¹⁶⁹

En las cuatro esquinas de la torre, cuatro caballos erigidos sobre nubes giran sus cabezas hacia la izquierda, por lo que su distribución puede relacionarse con las sauásticas tan características del arte oriental. Sobre sus pechos son observables golondrinas de cerámica

¹¹⁶⁸ El *Śikhara* debe ser entendido como la cubierta que corona la capilla del dios en los *nagara* o templos típicos del norte de la India. GARCÍA-ORMAECHEA, Carmen, 1998, p. 172.

¹¹⁶⁹ Las *apsaras* son bailarinas celestiales, una especie de hadas indias relacionadas con un etéreo ideal de belleza que vagan libres y pueden relacionarse sexualmente con los dioses, resultando peligrosas para los seres humanos. GARCÍA-ORMAECHEA, Carmen, 1998, p. 23.

vidriada y otras formas similares a mantras de difícil identificación, quizás debido a que fuesen invenciones de Bañuls. Sobre los animales se esculpió a cuatro niños portando frutas y bajo sus patas a cuatro sátiros agazapados que escupen agua a la alberca principal

En gran medida, el significado atribuido a la *Fuente de Levante* en las investigaciones llevadas a cabo en el más estricto ámbito local, ha contribuido a distorsionar notablemente el sentido primigenio de la obra. Si bien la decoración por la que optó Bañuls difiere sustancialmente del ideario artístico regionalista, más relacionado con la representación de tipos y costumbres, las distintas aportaciones se han basado más en la especulación que en la consulta de fuentes de archivo que permitan, bien establecer una aproximación más exhaustiva a las ideas originales de Bañuls, bien dar una explicación fundamentada a la elección de los motivos neohindúes tan característicos del monumento.

Estas aproximaciones que se han realizado en torno al significado del monumento alicantino carecen, en parte, de rigor documental y deben ser valoradas como hipótesis a la espera de fuentes que las sostengan. En gran medida, la interpretación del conjunto ha venido determinada por la admiración que suscita su lenguaje ornamental. Así, Santiago Varela Botella cita al arquitecto restaurador Màrius Bevià sosteniendo que el escultor se inspiró directamente en modelos arquitectónicos hindúes para reproducir un carro estelar tirado por caballos.¹¹⁷⁰

Por otro lado, Rosa María Castells, conservadora de las colecciones artísticas del Ayuntamiento de Alicante, aporta valiosos datos sobre la historia constructiva del monumento, como el coste total o los plazos de finalización de la obra y recepción de esta por parte de la corporación municipal. Sin embargo, la autora no analiza la compleja iconografía de la fuente, aunque reconoce su difícil lectura. No obstante, y siendo fiel a las fuentes documentales, Castells mantiene la denominación original del monumento, *Fuente de Levante*, evitando así que el conjunto escultórico asimile connotaciones derivadas del nomenclátor urbanístico.¹¹⁷¹

Por último, Javier Pérez Rojas sostiene que la fuente es de un carácter “muy orientalizante, algo hindú, con figuras femeninas un tanto hieráticas y grupos de nerviosos

¹¹⁷⁰ “[...] este núcleo central en un *sikhara*, torre del templo, las figuras de las jóvenes vestidas con saris están inspiradas en la escuela de Gandhara, ciertos detalles reproducen formas de las puertas de los *stupa*, las franjas de los bajo relieves decorativos reproducen motivos del templo de *Mlikarjuna*, arcos indomusulmanes y otra gran cantidad de referencias estilísticas interpretadas que se pueden observar. Siendo el conjunto un carro estelar tirado por cuatro caballos”. Este extracto de la memoria del proyecto de restauración del monumento a cargo de Màrius Bevià puede consultarse en VARELA BOTELLA, Santiago, 2011, p. 107-109.

¹¹⁷¹ La autora aporta igualmente un exhaustivo estudio del estado de conservación de la *Fuente de Levante*, así como de la restauración a la que fue sometida en 1987. CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa M^a, 2002, p. 139-143.

caballos y niños, creando un curvilíneo conjunto muy decorativo y alegre. Es probablemente una de esas obras que en España se aproxima, con todas sus diferencias estilísticas, al estilo que anima las creaciones de un Chiparus”.¹¹⁷²

Como podemos observar, los comentarios del monumento no hacen alusión a ningún otro aspecto que no sea su concepción formal, pero, además, no aportan datos que permitan dilucidar los motivos que expliquen la elección de los lenguajes decorativos. Sólo Pérez Rojas señala el interés por las culturas antiguas y remotas en los años veinte y treinta del siglo XX en España aludiendo a *La Deshumanización del Arte* y a *Las Atlántidas* para defender la postura de ciertos artistas que, optando por estilos tan exóticos pretendían bien huir del arte normativo establecido en el pasado o bien negar los problemas derivados de la Gran Guerra.¹¹⁷³ Este es un tema que, en gran medida, puede explicar el aspecto final que dotó a la *Fuente de Levante* aunque, de forma previa, se deba resumir el contenido de las fuentes de archivo que aluden a la misma.

Sorprendentemente, y pese al aspecto tan cercano al arte hindú que caracteriza al monumento alicantino, el significado primigenio de la *Fuente de Levante* puede ser rescatado a través de un legajo conservado en el Archivo Municipal de Alicante. La documentación relativa al levantamiento del conjunto escultórico está compuesta por el acta notarial que certifica el acuerdo por la Comisión Municipal Permanente del Ayuntamiento de Alicante para la convocatoria de un concurso para el diseño y construcción de una fuente artística y monumental en la plaza de la Independencia, firmado por el notario Enrique Ferré el 14 de octubre de 1929; una copia del bando para publicitar la oposición fechado el día 21 del mismo mes; una ampliación del plazo de presentación de originales hasta el 2 de enero de 1930; la copia del bando del 14 de diciembre de 1929 que hace saber la prórroga del concurso; la carta y la invitación a distintas personalidades para que acudiesen al Ayuntamiento para votar los distintos proyectos; los ocho proyectos que se presentaron; las emisiones de voto; el escrutinio; el acta de la sesión de la Comisión Municipal por la que se certifica el escrutinio; la solicitud

¹¹⁷² PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 36.

¹¹⁷³ “Las creaciones de estos años miran también a las civilizaciones alejadas en el tiempo y en el espacio: el arte primitivo, el arte egipcio, el maya, el azteca, el indio, el chino, el africano, y el griego arcaico, que los nuevos descubrimientos arqueológicos ponen en primera plana de actualidad. Ortega veía en ello algo muy extendido entre los artistas contemporáneos [...] Ortega había escrito en 1924 el ensayo *Las Atlántidas*. Un documento o manifiesto de primer orden para ayudar a comprender la pasión de esos años por las civilizaciones y las culturas exóticas y misteriosas, de las ciudades sumergidas, que la historia y la arqueología sacan a la luz y fascinan a sus contemporáneos como el descubrimiento de un maravilloso tesoro, de los que a veces van acompañados”. PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 32-33.

de una prórroga por Daniel Bañuls para presentar la obra final firmada el 18 de junio de 1930; la concesión de la prórroga en junio de 1930; la comunicación del fin de las obras en mayo de 1931 y el acta de recepción de la fuente por el Ayuntamiento el 31 de agosto de 1931.¹¹⁷⁴

Sin embargo, la información más significativa que el legajo aporta para el desarrollo de este estudio es la descripción que Bañuls aportó sobre su proyecto, a la postre ganador del certamen. *Levante*, que se impuso a otras siete propuestas, fue concebida como una representación de la “exuberancia, llena de gracia, de la región levantina”.¹¹⁷⁵ Del mismo modo, el escultor expuso en su memoria que los “grupos, estilizados, de dos caballos en que aparecen dos niños, retozando, el más elevado sosteniendo un tirso, simbolizan la fiesta de la vendimia”. Como podemos ver, el número de caballos se amplió en dos en el resultado final, si bien la concepción formal de los mismos apenas varió si consideramos cómo sobre ellos se esculpió a niños sosteniendo bastones orgiásticos.¹¹⁷⁶

De igual manera, Bañuls indicó que, en la parte superior de la fuente, surgirían “cuatro figuras simbolizando tipos de la región levantina”,¹¹⁷⁷ dato que sí que puede inducir a confusión si comparamos las palabras del escultor con el aspecto final de las cuatro figuras femeninas que aparecen en el monumento y que apenas mantienen similitudes formales con los tipos valencianos o murcianos tan habituales en el arte de finales del siglo XIX y principios del XX.¹¹⁷⁸

Más allá de estos aspectos, el monumento descrito por Bañuls incorporaba cuatro columnas entre las cuales se situarían las representaciones de las regiones de Levante que tampoco acontecen en el monumento que finalmente se construyó y apenas hizo referencia a otros aspectos como el remate, la forma de la alberca o la aparición de otros elementos escultóricos como las cabezas de león, los jarrones o las tracerías en la parte baja del cuerpo

¹¹⁷⁴ *Proyectos y resolución para la fuente de la Plaza de Los Luceros*. A.M.A. Legajo-9999-63-55/0.

¹¹⁷⁵ Respecto a los proyectos que se presentaron al concurso y la descripción de los mismos: *Proyectos y resolución para la fuente de la Plaza de Los Luceros*. A.M.A. Legajo-9999-63-55/0. Así, sabemos que Juan Esteve presentó *Leda*, *Alicante* y *Walkiria*; José Samper un proyecto sin título; Casiano Copal Bernal concurre con *Minerva* y Daniel Bañuls con *Levante*, *Fuente dedicada al soldado desconocido* y un monumento sin título.

¹¹⁷⁶ *Proyectos y resolución para la fuente de la Plaza de Los Luceros*. A.M.A. Legajo-9999-63-55/0.

¹¹⁷⁷ *Proyectos y resolución para la fuente de la Plaza de Los Luceros*. A.M.A. Legajo-9999-63-55/0.

¹¹⁷⁸ Sobre la representación de tipos, Pérez Rojas sostiene que “el arte español que aquí nos interesa no se puede sin embargo equiparar con un neo concreto [...] gusta además de representar escenas campesinas contemporáneas y paisajes de pueblos y pequeñas ciudades”. PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 227-228. De igual modo, el autor sostiene que la incorporación de las figuras de carácter regionalista no responde “a motivaciones o impulsos exclusivamente regionalistas o patrioterros sino que forma parte de una moda bastante extendida que sobrepasa nuestras fronteras”. PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 259.

principal del conjunto aludiendo a la maqueta que, desafortunadamente, no se ha conservado o permanece en paradero desconocido.¹¹⁷⁹

El hecho de que no se conserve la maqueta presentada por Bañuls y que la descripción de la misma no se corresponda del todo con el aspecto final del monumento dificulta aún más establecer una lectura que relacione el significado levantino que perseguía el escultor con el exótico y oriental lenguaje por el que optó para su obra. En este sentido, consideramos interesante establecer una aproximación a la prensa del momento con el fin de buscar testimonios que nos permitan conocer si el conjunto escultórico fue comprendido del modo que pretendía Bañuls, si se habló de él como un monumento relacionado con el arte hindú o si fue socialmente aceptado, ya fuese por su significado o por su estilo.

Así, la lectura de distintas crónicas relativas al período en el que las distintas maquetas estuvieron expuestas en el Ayuntamiento de Alicante nos permite afirmar que *Levante* gozó de gran aceptación entre el público alicantino si remitimos a artículos como el publicado en *El Luchador* el 20 de enero de 1930, en el que se afirmaba que Bañuls había vencido por ser “un artista sobrio, de buen gusto, de orientación moderna”.¹¹⁸⁰ En este sentido, podemos afirmar que el proyecto original fue aceptado y aplaudido por gran parte de la sociedad, que no sólo lo apoyó con sus votos, sino que alabó las cualidades del artista en la prensa.¹¹⁸¹

Teniendo en cuenta las opiniones vertidas en los periódicos podríamos suponer que la aclamación del proyecto vino dada, en gran medida, por la relación entre el título y el aspecto de la maqueta. De hecho, esta hipótesis cobra sentido si valoramos cómo una vez construida la fuente la opinión pública viró de la admiración que había suscitado el proyecto presentado en el Ayuntamiento de Alicante por Bañuls al rechazo más absoluto, fundamentado por la incomprensión del estilismo por el que optó el escultor, que complicaba que los ciudadanos pudiesen encontrar la relación entre las figuras que componen el conjunto y el título de la obra, que seguía siendo *Levante*.

De hecho, el estudio de las fuentes documentales, del mismo modo que nos permite comprender cuál fue el significado primigenio de Bañuls y cómo fue recibida la maqueta por el

¹¹⁷⁹ *Proyectos y resolución para la fuente de la Plaza de Los Luceros*. A.M.A. Legajo-9999-63-55/0.

¹¹⁸⁰ CARBONELL, Carlos. “Mi opinión. Con franqueza y claridad”, *El Luchador*, nº 5523, 20 de enero de 1930, p. 1.

¹¹⁸¹ En otros artículos incluso se copiaron las palabras con las que Bañuls había descrito el proyecto y que se conservan en el Archivo Municipal de Alicante, comunicando al gran público las intenciones del escultor de simbolizar las regiones de levante y la fiesta de la vendimia. “Municipaleras. Reunión de la comisión permanente”, *El Luchador*, nº 5526, 23 de enero de 1930, p. 2.

gran público, posibilita valorar si su aspecto final se adecuó al del proyecto. Igualmente, permite establecer una aproximación a la fortuna crítica del monumento una vez fue erigido en la céntrica plaza de la Independencia.

En esta línea, cabe señalar que son pocas las noticias que se han localizado sobre la *Fuente de Levante* en la prensa alicantina y sólo una de ellas remite vagamente a la inauguración del monumento. El 8 de mayo de 1931 se publicó en el *Diario de Alicante* una nota que afirmaba que el monumento ya había sido concluido, aunque era conveniente rodear el conjunto escultórico de jardines para una inauguración que se esperaba antes de la celebración de las Hogueras de San Juan en el mes de junio.¹¹⁸² No obstante, y remitiendo de nuevo a la documentación de archivo, sabemos que en mayo los trabajos escultóricos habían concluido, pero que aún era necesario efectuar la instalación hidráulica.¹¹⁸³ Además, a finales del mes, y una vez finalizados los trabajos de conducción de aguas, el arquitecto municipal Francisco Fajardo instó de nuevo a Bañuls para que hiciese las oportunas revisiones de impermeabilidad antes de la definitiva recepción de la fuente por parte de la alcaldía que se produciría, de forma definitiva, entre el 31 de agosto y el 9 de septiembre de 1931.¹¹⁸⁴

Pese a todo, en esta noticia que solicitaba la creación de jardines alrededor del monumento no se hace alusión a la ornamentación de la fuente que, remitiendo una vez más al proyecto de obra conservado en el Archivo Municipal de Alicante, no debió adecuarse al levantínismo de la maqueta presentada en el ayuntamiento. De hecho, el propio Daniel Bañuls remitió una carta al consistorio solicitando una ampliación en los plazos de entrega del conjunto escultórico aludiendo a los “largos trabajos de maduración estética y estudio de detalles, que escapan a los cálculos de previsión habitual”.¹¹⁸⁵

Según estas afirmaciones podemos suponer que el escultor, pese a que quizás mantuvo el mensaje primigenio sobre la vendimia y las alusiones a las provincias del levante español, decidió cambiar el estilo por uno más acorde a su sensibilidad estética, o quizás influido por las nuevas corrientes estilísticas que llegaban a Alicante a través de distintos soportes y medios de comunicación.

¹¹⁸² “Falta un jardín”, *Diario de Alicante*, nº 6149, 8 de mayo de 1931, p. 3.

¹¹⁸³ *Proyectos y resolución para la fuente de la Plaza de Los Luceros*. A.M.A. Legajo-9999-63-55/0. Daniel Bañuls comunica al ayuntamiento de Alicante la finalización de los trabajos escultóricos y solicita que se encargue al ingeniero correspondiente la instalación hidráulica en el monumento el 11 de mayo de 1931.

¹¹⁸⁴ *Proyectos y resolución para la fuente de la Plaza de Los Luceros*. A.M.A. Legajo-9999-63-55/0.

¹¹⁸⁵ *Proyectos y resolución para la fuente de la Plaza de Los Luceros*. A.M.A. Legajo-9999-63-55/0.

En este sentido, queda por averiguar si el nuevo lenguaje por el que optó Bañuls fue igual de bien recibido por la crítica y la sociedad alicantina que la maqueta presentada un año antes en los salones del consistorio de la ciudad. Así, la respuesta a esta cuestión puede ser hallada, una vez más, a través de la lectura de la prensa de la época, que recogió algunas opiniones que, por su acidez y sarcasmo, hacen pensar que la nueva estética del monumento no fue entendida ni aceptada.

En esta línea es posible comprobar cómo la crítica se posicionó de forma bien distinta entre la celebración del concurso de maquetas y la finalización de las obras en la plaza de la Independencia si comparamos los artículos escritos en cada uno de estos momentos. Así, mientras que en 1930 se alabó la madurez artística, el compromiso y la sobriedad de Bañuls, en 1931 aparecieron algunos artículos de prensa que atacaron el incomprensible estilo de la nueva fuente para la plaza de la Independencia.¹¹⁸⁶

La primera de estas notas de prensa que criticó abiertamente la apariencia del monumento se publicó el 22 de junio de 1931, coincidiendo con los días de celebración de las Hogueras de San Juan.¹¹⁸⁷ Este artículo incluía un resumen sobre algunos de los monumentos efímeros que dos días después se debían quemar en las calles de Alicante, así como un boceto de los mismos que permitiese a los ciudadanos hacerse una idea de cómo serían estos una vez contruidos. En la Rambla de Méndez Núñez Unión Arte proyectó una hoguera titulada *El túnel de les delisies* que, según el dibujo incluido en el periódico, estaba compuesta por un pedestal en cuyo centro se había abierto un túnel para que se pudiese circular por debajo del mismo. Sobre este se alzaba una gran vela rodeada de árboles y figuras humanas (fig. 194).¹¹⁸⁸ No obstante, más allá del boceto, resulta interesante leer las líneas que lo acompañaban y en las que se incluyó una feroz crítica a la *Fuente de Levante*:

“[...] Y arriba, sobre base tan ufana, está toda la fina sátira, propia de esta clase de obras populares. Susana, motivo principal, defecto mayor de Alicante, es esa fuente monumental instalada en la plaza de la Independencia que, más que una obra artística, es un gran cirio pascual, enhiesto sobre palmatoria vulgarísima. [...]”¹¹⁸⁹

¹¹⁸⁶ Sobre las alabanzas a Bañuls durante el concurso de maquetas: CARBONELL, Carlos. “Mi opinión. Con franqueza y claridad”, *El Luchador*, nº 5523, 20 de enero de 1930, p. 1.

¹¹⁸⁷ FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Las «Fogueres» de hogaño. Fiestas populares. Reportaje de Ferrándiz Torremocha”. *El Luchador*, nº 6352, 22 de junio de 1931, p. 5-7.

¹¹⁸⁸ *Delisies* debe ser entendido como *delicies* o delicias, en castellano, si bien la palabra que se incluyó en el título de la hoguera supone un uso del valenciano no normativo.

¹¹⁸⁹ FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Las «Fogueres» de hogaño. Fiestas populares. Reportaje de Ferrándiz Torremocha”. *El Luchador*, nº 6352, 22 de junio de 1931, p. 5-7.

La burla hacia el aspecto final del monumento, más parecido según la prensa de la época a una candela que a una alegoría de las regiones de levante y la vendimia, nos hace pensar que la nueva estética de la fuente no fue comprendida por los alicantinos y, por supuesto, no del todo aceptada pese a que la maqueta presentada el año anterior en el ayuntamiento hubiese sido alabada. El aspecto final de la hoguera que parodió el conjunto escultórico no incluyó un cirio como los bocetos difundidos por la prensa, sino que la representación del monumento fue más fidedigna a la realidad, según se desprende de las fotografías conservadas en el Archivo Municipal de Alicante. Así, no cabe duda de que las feroces críticas se dirigieron a la obra de Bañuls (fig. 195).¹¹⁹⁰

Las sátiras sobre *Levante* fueron más acentuadas si cabe poco tiempo después de la celebración de las Hogueras de 1931. El 3 de julio del mismo año se publicó en *El Día* un artículo que, con sorna, repasaba la actualidad de la capital de la provincia y, pese a que en él se trataron varios temas como la limpieza de las fachadas de los edificios de la ciudad, la supresión de los compartimentos para clases sociales en los tranvías o la gestión de las aguas; el encabezado del escrito se dirigió contra la fuente de la plaza de la Independencia. Los tres motivos fundamentales de la burla fueron los sobrecostes de la obra, que hicieron que se pasara de las 39.000 pesetas presupuestadas a las 89.000 finales; la mala instalación hidráulica y, por supuesto, un lenguaje estilístico comprensible no para todos los ciudadanos y visitantes de Alicante:

“¡Oh, la fuente monumental!

¡Oh! ¡Ah!

No ha «entrado» en la opinión, a pesar de las 89.000 pesetas, y es en la plaza de la independencia testimonio perenne del mal gusto de los que mangonearon la ocurrencia.

Además, la fuente no dice la canción del agua, mustia y silenciosa. Y cuenta que cuando riega y bulle en derroche de surtidores cursis... se quejan los vecinos de la carencia del líquido elemento.

Una equivocación y una burla al arte, empeñados en exaltar aquí lo extravagante para tormento de cuantos ¡pobrecitos! no entendemos de refinamientos ni de hondos horizontes del sentimiento.

¡Oh! ¡Ah! [...]”¹¹⁹¹

Es evidente que ciertos sectores de la sociedad alicantina no comprendieron la estética aportada al monumento que, por otro lado, conllevó la distorsión del significado original, impidiendo que los espectadores apreciaran en la fuente de Bañuls la alegoría a las provincias del levante español y a la vendimia. Desde luego, el intento del escultor alicantino por modernizar su proyecto escultórico no fue recibido con entusiasmo por parte de la sociedad y

¹¹⁹⁰ La fotografía de archivo referenciada ha sido recogida en: PARODI, Armando, 2010, p. 110.

¹¹⁹¹ EGO. “Baratillo”, *El Día*, nº 4850, 3 de julio de 1931, p. 4.

su arriesgada apuesta provocó incluso que se perdiese el mensaje regionalista primigenio, siendo este un problema que perdura incluso hasta la actualidad.

Sin embargo, queda resolver la duda de cuáles fueron los motivos que impulsaron a Daniel Bañuls a decantarse por la elección de un lenguaje ornamental tan novedoso y poco común, no sólo en Alicante, sino también en el resto de la península Ibérica. En este sentido, la búsqueda en fuentes de distinta naturaleza arroja luz sobre los procesos de transferencia de los estilos artísticos empleados en otras zonas de Europa.

Ante tal propósito resulta complicado establecer de qué forma llegó el orientalismo de influencia hindú a una capital de provincia en la periferia artística como Alicante, más aún si consideramos que, al margen de la *Fuente de Levante*, fueron pocos los ejemplos artísticos españoles que dieron muestra de la asimilación de un lenguaje oriental pero cuya mirada se dirigió a la India o el sureste asiático cuando lo habitual era ofrecer reinterpretaciones del norte de África o Japón y China. Además, en el caso particular de España y de Alicante, el Magreb se había convertido en la influencia predominante para cualquier manifestación artística orientalizante, debido a la cercanía geográfica entre ambas zonas y a la existencia del Protectorado de Marruecos.

Así, la idea de lo oriental en España quedaba condicionada por las posesiones coloniales y la proximidad geográfica, de igual forma que sucedía en Francia. Por otro lado, la idea de Oriente era bien distinta a la existente en otros países europeos como Inglaterra, cuyos dominios ultramarinos sí que comprendían la India y gran parte del sudeste asiático. De esta forma, el imaginario oriental se definió, en gran parte, por la posesión material de territorios, lo que provoca que la aparición de manifestaciones artísticas de influencia hindú en España sea un hecho aún más difícil de explicar.¹¹⁹²

Pese a todo, es posible encontrar referencias estilísticas en las que Daniel Bañuls pudiese fijarse a la hora de optar por un lenguaje estilístico tan renovador como ajeno al levantimismo que se suponía que iba a caracterizar su fuente. Quizás uno de los primeros ejemplos artísticos de inspiración hindú que llegaron a España fue la edición de *Las mil y una noches* que distribuyó la revista *Alrededor del Mundo* en 1901 con ilustraciones de César Álvarez Dumont.

¹¹⁹² SAID, Edward W., 2003, p. 59-80.

Dicha publicación, que se llegó a anunciar en la prensa alicantina, contenía numerosos dibujos del pintor malacitano inspirados en las costumbres de Marruecos, Egipto, Persia y la India.¹¹⁹³

También Vicente Blasco Ibáñez tradujo y publicó *Las mil y una noches* en 1899 en la editorial Prometeo de Valencia. Cada uno de los veintitrés tomos que se vendieron a dos pesetas tenía la portada ilustrada por Francisco Povo Peiró, siendo interesantes muchas de ellas por el estilo hinduista que las caracterizaba, si bien en la gran mayoría aún primaba un fuerte carácter arabizante.¹¹⁹⁴

No sabemos a ciencia cierta si Daniel Bañuls consultó alguna de estas dos ediciones de *Las mil y una noches*, aunque el hecho de encontrarlas anunciadas en la prensa alicantina del momento nos hace presagiar que pudiesen distribuirse en la ciudad en los años previos a la construcción de la *Fuente de Levante*.

Otro texto que contribuyó a difundir las formas artísticas de Indochina y el sudeste asiático fue *Arte de la India, China y Japón*, de Otto Fischer. Esta publicación en alemán de 1928, que en castellano vería la luz en 1933, reprodujo una gran cantidad de piezas artísticas orientales conservadas en colecciones particulares de toda Europa, incluso de España. Puede resultar arriesgado afirmar que Bañuls consultara este manual, más aún, teniendo en cuenta que la edición española se comercializó dos años después de la finalización del monumento. No obstante, pone de manifiesto que, a través de distintos trabajos de investigación, algunos autores dieron a conocer el arte asiático en Europa durante el primer tercio del siglo XX.¹¹⁹⁵

Al margen de la edición de *Las mil y una noches* y otros tratados, la revista *La Esfera* también contribuyó notablemente a la transmisión de modelos artísticos hinduistas debido a la publicación de fotografías y dibujos que acompañaban los cortos relatos que, en ocasiones, se escribían en alguno de los números de la publicación. Así, en numerosos ejemplares se pueden apreciar pinturas y dibujos de artistas como Bartolozzi, Echea, Téllez o Chicharro; pero también foto-reportajes de la India y el sudeste asiático e incluso un amplio artículo sobre Anita

¹¹⁹³ Acerca de la distribución tanto de la revista *Alrededor del Mundo* como de los volúmenes de *Las mil y una noches* en Alicante, los anuncios de prensa pueden ser localizados en distintos periódicos del año 1901, si bien un ejemplo válido podría ser “Alrededor del Mundo”, *El Graduador*, nº 7554, 6 de marzo de 1901, p. 3.

¹¹⁹⁴ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (ed.), 1899.

¹¹⁹⁵ Acerca de la edición española véase FISCHER, Otto, 1933.

Delgado, una bailarina que llegó a ser princesa de Kapurtala, levantando gran expectación en España.¹¹⁹⁶

Además, durante el primer tercio del siglo XX, se estrenaron bastantes películas ambientadas en la India u otras regiones de Oriente que pudieron contribuir a la transferencia de modelos visuales en occidente. En esta línea, cabe destacar producciones como *El Sheik* (1921), *El hijo del Sheik* (1926) o *El joven Rajá* (1922), pero sobre todo *Cabiria* (1914) que causó una gran admiración en Alicante según se desprende de las crónicas de algunos periódicos locales.¹¹⁹⁷ Si bien es cierto que cuando esta última película fue estrenada en Alicante en 1916 Daniel Bañuls sólo tenía once años, no podemos desdeñar la posibilidad de que asistiese a un pase de la misma ese mismo año o posteriormente.

Del mismo modo, si tuviésemos que hablar de otras manifestaciones pertenecientes al mundo de las artes escénicas que causaron una grata impresión en Alicante, es remarcable la zarzuela *El asombro de Damasco*, inspirada en *Las mil y una noches* y presentada en el Salón España en abril de 1917. Sobre esta se alabó, fundamentalmente, la actuación de la actriz y bailarina Carola Ferrando, si bien también se reconoció el buen trabajo de escenografía y vestuario.¹¹⁹⁸

La fama que adquirieron multitud de bailarinas no es cuestión baladí a la hora de valorar la transmisión de la estética exótica por los países occidentales pues muchas de las más reconocidas, como Mata-Hari, actuaron en numerosas ocasiones ataviadas con vestimentas hindúes y se dejaron fotografiar en escenografías repletas de decoración oriental. Estas instantáneas circularon por toda Europa a través de distintas publicaciones y no sólo las

¹¹⁹⁶ Nos gustaría citar algunos cuentos y artículos que ilustran cómo desde la publicación se difundieron imágenes que pudieron contribuir a la transmisión de una estética inspirada en la India o el sudeste asiático tales como: “La tela de araña”, *La Esfera*, nº 2, 10 de enero de 1914, p. 16; “Los fundadores de Estados. Afganistan. Amed Chah”, *La Esfera*, nº 61, 27 de febrero de 1915, p. 16; “Nuestras visitas. Los príncipes de Kapurtala”, *La Esfera*, nº 69, 14 de abril de 1915, p. 30; “Rosa de España”, *La Esfera*, nº 290, 19 de julio de 1919, p. 18; “La Exposición Nacional. «La tentación de Buda»”, *La Esfera*, nº 437, 20 de mayo de 1922, p. 10-11; “Cuentos españoles. Nupcial”, *La Esfera*, nº 483, 7 de mayo de 1923, p. 4-5; “Los maravillosos templos budistas de Ajanta en la India”, *La Esfera*, nº 510, 13 de octubre de 1923, p. 15-16; “De la India maravillosa y arcana”, *La Esfera*, nº 529, 23 de febrero de 1924, p. 17; “Las islas del sur. Java. La India”, *La Esfera*, nº 533, 22 de marzo de 1924, p. 16-17; “El tesoro de los cuervos”, *La Esfera*, nº 534, 29 de marzo de 1924, p. 16; “Bajo la gran pagoda. Músicos y danzarines”, *La Esfera*, nº 554, 16 de agosto de 1924, p. 19; “El recuerdo del príncipe”, *La Esfera*, nº 661, 4 de septiembre de 1926, p. 23; “Escolios artísticos. Las mujeres de Eduardo Chicharro”, *La Esfera*, nº 726, 3 de diciembre de 1927, p. 24-33; “Muchacha india., cuadro de Eduardo Chicharro”, *La Esfera*, nº 812, 27 de julio de 1929, p. 22.

¹¹⁹⁷ Como ejemplos de las crónicas que se escribieron sobre *Cabiria*: “Cabiria”, *Diario de Alicante*, nº 2689, 17 de marzo de 1916, p. 1; “Cabiria”, *El Luchador*, nº 928, 18 de marzo de 1916, p. 3; “Cabiria”, *El Luchador*, nº 932, 23 de marzo de 1916, p. 2.

¹¹⁹⁸ “Notas artísticas. Por los teatros. Salón España”, *El Imparcial*, nº 14, 19 de abril de 1917, p. 3.

danzantes extranjeras hicieron gala de danzas brahmánicas, sino que también se han conservado fotografías de artistas españolas, como Tórtola Valencia, en escenarios de gusto hinduista.

Por otro lado, se debe reseñar la Exposición Colonial de París de 1931 como un acontecimiento que dio visibilidad a las formas constructivas de África, Oceanía, América, el Caribe y Asia en Europa. Así, los territorios de Indochina estuvieron presentes en la feria, y se reprodujeron sus edificios más simbólicos no sólo en los pabellones, sino a través de postales y fotografías que circularon por toda Europa. La edificación más reproducida fue el templo de Angkor Wat, si bien a Alicante llegaron otras instantáneas a través de los periódicos en las que aparecían personajes y tipos de distintas colonias asiáticas como Java, Sumatra o Bali.¹¹⁹⁹

Nos es complicado afirmar que Bañuls se inspirase en las instantáneas y las crónicas que llegaban desde la Exposición Colonial, si tenemos en cuenta que esta se celebró entre los meses de mayo y noviembre de 1931, cuando el escultor alicantino ya estaba ultimando los detalles para la entrega de la fuente a la ciudad. Además, según la documentación de archivo conservada, la prórroga por la que solicitaba más tiempo para madurar la estética del monumento, fue dirigida al ayuntamiento en 1930, por lo que es muy probable que el carácter orientalizante de *Levante* ya hubiese quedado definido antes de la inauguración de la feria en París.¹²⁰⁰

Pero, más allá de todas las posibles influencias que hemos barajado hasta el momento, no debemos desdeñar que Bañuls pudiese haber consultado algún escrito que hubiese adquirido o leído en las bibliotecas de las instituciones culturales de Alicante como el Casino o el Ateneo. Así, es importante mencionar que en la ciudad se reseñaron obras de Pierre Loti, escritor francés enormemente interesado por las culturas orientales, que en sus trabajos describió con gran detalle un gran número de ruinas y documentos de la India y el sudeste asiático.¹²⁰¹

¹¹⁹⁹ Véase “París. En la Exposición Colonial. Los tres príncipes de Java y de Sumatra que han llegado a París para asistir a la inauguración del nuevo pabellón de Holanda”, *El Luchador*, nº 6414, 15 de septiembre de 1931, p. 1. Del mismo modo, recomendamos la lectura de “Francia. Las bailarinas balinesas del Pabellón de Holanda, de la Exposición Colonial, han recibido el bautismo del aire”, *El Luchador*, nº 6415, 16 de septiembre de 1931, p. 1.

¹²⁰⁰ Si se quiere ahondar en la política colonial francesa y su proyección en las Exposiciones Coloniales véase BLANCHARD, Pascal et. al., 2014.

¹²⁰¹ Como ejemplo que demuestra cómo en Alicante se anunciaba la publicación de obras de Pierre Loti puede consultarse “Los libros”, *Diario de Alicante*, nº 4272, 18 de febrero de 1926, p. 3.

Quizás *El Peregrino de Angkor* sea su obra más conocida dentro de esta temática, pero sin duda es muy curioso cómo en su libro *La India* describió un carruaje con caballos rampantes y efebos que portaban jarros con ofrendas florales y frutas durante una ceremonia:

“[...] Ya está terminado el decorado de la carroza. Por delante, para imitar el tiro de una cuadriga, se han enganchado cuatro grandes caballos de madera, encabritados y furiosos, que golpean el aire con sus patas y sus alas. En torno al trono del dios, oculto por impenetrables cortinas de seda roja, se ha formado con tiernos bananos floridos una especie de pensil. Bandas, colgantes gigantescos de dos o tres metros de largo, caen por todas partes. Son de flores naturales, en guirnaldas de claveles amarillos o de maravillas, mezcladas con hilos de oro. Y en todos los planos del rodado edificio, aparecen efebos desnudos, que al principio estaban ocultos entre las colgaduras, en los baldaquinos de seda y las flores entrelazadas. [...]”¹²⁰²

Es cierto que Loti habla de caballos tallados en madera, pero el hecho de que sean cuatro los animales, aproxima su descripción al monumento de Bañuls que, tras la petición al ayuntamiento de una prórroga para madurar la estética del proyecto en 1930 –el mismo año de la edición de *La India* en castellano–, amplió el número de équidos de los dos de la maqueta original a los cuatro actuales. Además, Loti describe a estos como alados, golpeando el aire y, si bien Bañuls no contempló la inclusión de alas para su obra, sí que situó a los rocines sobre una especie de nube que podría inducirnos a pensar que se encuentran elevados, sacudiendo del celaje con sus pezuñas.

Por otro lado, no podemos dejar de valorar cómo el escritor francés hablaba de la aparición de efebos que portaban ofrendas y aparecían envueltos en elementos vegetales que también fueron descritos en el carro de *La India*. Estos pueden ser observados en la parte alta del monumento, rodeando a las cuatro jóvenes que según el proyecto de Bañuls representarían a las regiones levantinas, mientras que las ofrendas acontecen en cada uno de los tirsos que sostienen los niños –efebos, al fin y al cabo, si remitimos a las palabras de Loti– a lomos y entre las patas de los caballos. Igualmente, es curioso que Loti hablase de cortinajes de seda roja que, en la fuente de Alicante, podrían estar relacionados con las bandas de cerámica vidriada de color cobrizo presentes en tantas zonas del monumento.

El único elemento que nos hace dudar de las similitudes entre el escrito y la fuente es un templo de un dios al que se refiere Loti que, por otro lado, no puede observarse en el monumento de Bañuls. Sin embargo, si entendemos la torre central del conjunto escultórico como un templo y este como el lugar en el que reside la divinidad, podríamos establecer el

¹²⁰² LOTI, Pierre, 1944, p. 172-173.

paralelismo entre “templo” y el espacio impenetrable rodeado de cortinas rojas en el que el escritor francés sitúa el trono.

Por supuesto, la comparación establecida entre la descripción de Loti y el monumento de Bañuls es una hipótesis más que trata de buscar respuestas al interrogante acerca de cuál fue la inspiración del escultor alicantino para adecuar la estética del monumento antes de su entrega definitiva a la ciudad. No podemos afirmar con total rotundidad que Bañuls leyese *La India* y decidiese cambiar el aspecto de su monumento en base a lo descrito por Loti; pero a través del estudio de la obra del escritor francés hemos encontrado muchos paralelismos que nos animan a pensar que así pudiese haber sido y que, en 1930, fecha de publicación del texto en español, decidiese aportar un aspecto renovador al conjunto escultórico.

Ahora que conocemos los distintos exotismos que contribuyeron a la modernización del arte alicantino de finales del ochocientos y principios de la centuria siguiente, conviene establecer una serie de conclusiones que contribuyan a sintetizar las ideas desarrolladas en nuestro estudio.

En primer lugar, es destacable cómo el puerto y los contactos con el norte de África dinamizaron la aparición de un orientalismo de inspiración neomagrebí en Alicante, si bien en los procesos de asimilación de estas formas pictóricas y escultóricas pudieron contribuir otras motivaciones como la búsqueda de un estilo artístico de la nación española, que tras el desastre colonial únicamente conservó posesiones en África. En esta línea se posicionaron varios teóricos, que consideraron el arte y la arquitectura andalusíes como representativas de las zonas meridionales de España y cuyas teorías permiten explicar la aparición de manifestaciones artísticas inspiradas en el arte norteafricano en la capital de la provincia. Si bien a principios del siglo XX este tipo de manifestaciones artísticas fueron vistas con recelo desde algunos periódicos locales, poco a poco el arte de inspiración neomagrebí pasó de ser un hecho residual a una corriente artística vigente en Alicante hasta los años treinta.

Sin embargo, las modas orientales provenientes de otras latitudes como China o Japón también fueron recibidas en Alicante, ya fuese gracias a la influencia de otras ciudades, como Barcelona y de su Exposición Universal en 1888; o la existencia de negocios de importación y venta regentados por alicantinos. Estos pudieron estar fuera, como *El Mikado*, o dentro de la ciudad, como *La Japonesa* o el *Salón Novedades*. Muchos de los objetos que llegaron hasta la urbe y que conformaron las colecciones de algunas familias burguesas fueron imitaciones de arte oriental, lo que en ocasiones generó polémicas vertidas a través de las opiniones de

personalidades tan importantes como Rafael Altamira. No obstante, ya fuese por la recepción de este tipo de manifestaciones o por la influencia de maestros como Mariano Fortuny o Lorenzo Casanova, que habían tratado de hacerse un hueco en el mercado artístico con obras de corte orientalista, en Alicante aparecieron manifestaciones pictóricas y arquitecturas efímeras que dieron muestra de la asimilación del japonismo y las chinerías por parte de los artistas locales.

Al margen de las obras de inspiración neomagrebí, china o japonesa, en Alicante se construyó un monumento singular influido, al menos en parte, por el arte de la India y el sudeste asiático. La *Fuente de Levante* supone un caso de estudio singular en la ciudad, cuyo significado y modelos visuales resultan difíciles de desentrañar aun recurriendo a las fuentes de archivo. No obstante, es conjunto escultórico es demostrativo de la asimilación de exotismos de distinta inspiración en la ciudad y cómo, al igual que había ocurrido con otras corrientes artísticas de gusto oriental, algunos medios de comunicación se mostraron, en principio, reacios a aceptar unas apuestas estéticas tan novedosas.

En resumidas cuentas, si bien la introducción de lenguajes constructivos y artísticos de inspiración oriental en Alicante fue un hecho que se produjo lentamente y que no siempre agradó a todos los ciudadanos; con el paso de los años las propuestas de algunos artistas fueron calando en la sociedad. De este modo, fue posible el surgimiento de ejemplos pictóricos y arquitectónicos que contribuyeron a modernizar los lenguajes artísticos tradicionales, que habían tenido vigencia en la urbe desde mediados del siglo XIX y que, poco a poco, habían sido actualizados en los primeros años del novecientos.

Pero las formas artísticas heredadas del siglo XIX no sólo fueron modernizándose gracias a la asimilación de modas de inspiración oriental, sino que, en algunos casos, en Alicante aparecieron resonancias de otras corrientes estéticas provenientes de Europa. Así, en un reducido número de edificios, pero también en algunas esculturas urbanas y carteles, es posible apreciar influencias de distintas corrientes estéticas englobables dentro del espectro del *Art Nouveau* que, al igual que sucedió con los exotismos, posibilitaron la modernización del arte en la capital de la provincia durante el primer tercio del siglo XX.

3. “ADORNOS DE YESO QUE RECUERDAN A LOS PRIMORES DE SOPLILLO”: LA LLEGADA DEL *ART NOUVEAU* A ALICANTE

Definir los límites del *art nouveau* en la ciudad de Alicante resulta una tarea complicada sobre la que distintos autores han centrado sus investigaciones dando lugar a teorías opuestas y no siempre concluyentes. Por supuesto, nuestras aproximaciones al tema no buscan constituirse como el estudio más completo o veraz, sino aportar una visión integradora acerca de los estudios preexistentes y recuperar obras que, a nuestro parecer, mantienen concordancias con la forma de entender la arquitectura, la ilustración gráfica y las artes aplicadas en Europa a finales del siglo XIX y principios del XX.

Sobre el *art nouveau* en la capital de la provincia, algunas autoras han sostenido que la existencia de este tipo de obras es prácticamente nula, a diferencia de otras localidades de la provincia como Alcoi o Novelda, y que se reduce únicamente a la desaparecida portada del Balneario Diana en la playa del Postiguet.¹²⁰³ Completamente opuesto a estas teorías es el posicionamiento de otros estudios que señalan la arquitectura del eclecticismo maduro, de finales del novecientos y principios de la centuria posterior, como ejemplo de un *art nouveau* autóctono cuyo principal exponente fue el arquitecto Enrique Sánchez Sedeño.¹²⁰⁴

Nuestra investigación no considera del todo correctas ninguna de las dos posturas, pero tampoco se opone a validar alguna de las apreciaciones vertidas por estas investigadoras e investigadores. No cabe duda de que resulta harto difícil dirimir qué obras, arquitectónicas o no, producidas en Alicante desde finales del ochocientos pueden ser consideradas como representativas del *art nouveau*; pero a través de la búsqueda en hemerotecas y archivos ha sido

¹²⁰³ Sobre este tema véase: GARCÍA ANTÓN, Irene, 1980. La autora sostiene que “[...] El estilo modernista en Alicante no tiene prestigio por sí mismo. Se apoya en estructuras decimonónicas, a las que trata de imprimir el sello mediante elementos significativos. [...]”. Sus teorías fueron recogidas y sintetizadas en: FREIXA, Mireia, 1986, p. 169. Respecto al *art nouveau* en Novelda y Alcoi recomendamos las mismas lecturas, si bien resulta conveniente acudir, para un estudio en mayor profundidad a: GARCÍA ANTÓN, Irene, 1977; DOMÉNECH ROMÁ, Jorge, 2010.

¹²⁰⁴ El principal estudio que ilustra esta forma de entender el *art nouveau* o modernismo en Alicante es: VARELA BOTELLA, Santiago, 2014.

posible localizar un considerable corpus de ejemplos que permite matizar las apreciaciones que sobre esta corriente artística se han publicado hasta la fecha.

En primer lugar, conviene establecer qué entendemos por *art nouveau* y por qué, aunque Alicante sea una ciudad dentro del ámbito español, hemos preferido por no englobar las manifestaciones artísticas de este capítulo bajo la etiqueta de modernismo o *modernisme*, tan habituales en la historiografía española. En esta línea, consideramos el *art nouveau* no como un estilo artístico homogéneo, sino más bien como un concepto epocal, una actitud hacia el panorama cultural de finales del siglo XIX y primeros años de la centuria siguiente, en busca de la renovación artística y cultural anclada en las tradiciones heredadas del academicismo ochocentista. Así, con la llegada de un nuevo siglo, surgía la esperanza de un arte nuevo.¹²⁰⁵

Es lógico señalar el *art nouveau* como una actitud o movimiento cultural, más que como un estilo, si tenemos en cuenta que esta asimilación y renovación de las formas artísticas heredadas del pasado se produjo de un modo distinto dependiendo del país o la región geográfica.¹²⁰⁶ Fruto de esta forma de comprender la transformación de las artes y la cultura, el *art nouveau* recibió un nombre distinto dependiendo de la zona en la que se produjese este enfrentamiento con la tradición académica y la renovación de las formas artísticas heredadas. Surgieron, por lo tanto, multitud de palabras que trataron de poner nombre a un espíritu de cambio que, si bien fue común en varias zonas de Europa, optó por lenguajes plásticos algo diferentes: *Jugendstil*, *style nouille*, *stile 1900*, *stile Liberty*, *Sezessionstil* o *modernisme* entre otros muchos.¹²⁰⁷

Es, por lo tanto, contradictorio, tratar de englobar las distintas obras de arte que se produjeron en Europa bajo una sola etiqueta, si bien, tras muchas vacilaciones, algunos estudiosos optaron por *art nouveau*.¹²⁰⁸ Siguiendo esta decisión, en esta investigación se ha optado por englobar las distintas manifestaciones artísticas alicantinas que, a nuestro parecer, mantienen concomitancias con alguno de los modos de modernizar la arquitectura y las artes decorativas en el continente desde la última década del siglo XIX y los primeros años del XX. Sin embargo, pese a que se haya preferido mantener esta denominación, en cada caso estudiado se ha determinado con qué corriente europea se observan más similitudes.

¹²⁰⁵ TSCHUDI MADSEN, Stephan, 1967, p. 30.

¹²⁰⁶ DUNCAN, Alastair, 1995, p. 7; BOZAL, Valeriano, 1995, p. 23-24.

¹²⁰⁷ FREIXA, Mireia, 1986, p. 11; DUNCAN, Alastair, 1995, p. 23.

¹²⁰⁸ FREIXA, Mireia, 1986, p. 11.

En esta línea conviene aclarar también por qué se ha desestimado o se ha preferido evitar la expresión modernismo o *modernisme*, teniendo en cuenta que, generalmente, ha sido la forma más habitual de referirse al estilo arquitectónico y de las artes aplicadas que aparecieron en la península Ibérica y Latinoamérica entre 1890 y 1900 aproximadamente. No obstante, estos vocablos son mucho más amplios y se refieren a cuestiones culturales en general y, muy específicamente, al ámbito de la literatura.¹²⁰⁹

En Alicante existió una relación fuertemente consolidada entre literatos y artistas, como se detalla en otro de los apéndices de este estudio. Escritores como Azorín, Gabriel Miró o Rafael Altamira mantuvieron vínculos con los artistas plásticos de la localidad, si bien no pertenecieron al modernismo al no cultivar la poesía, género en el que, fundamentalmente, se desarrolló el movimiento. Por otro lado, en la capital de provincia de la que se ocupa este trabajo, las manifestaciones que podrían estar en consonancia con el modernismo se reducen, casi exclusivamente, al ámbito de la arquitectura y las artes gráficas; y no remiten tanto a un panorama cultural tan amplio como el que se le presupone a esta corriente. Así pues, cabe entender el *modernisme* como un movimiento integrador de las artes, que en Alicante resulta complicado de concretar, y no tanto como un estilo.¹²¹⁰

Por otro lado, resulta relativamente incoherente hablar de las manifestaciones cercanas al *art nouveau* en la población como modernistas si tenemos en cuenta que, durante el período entresiglos, “modernismo” no fue un término común para referirse a la arquitectura y las artes plásticas, ni siquiera en Catalunya. Al contrario, la prensa del momento se decantó más por expresiones como “arte nuevo” o “arte moderno”, que también fueron bastante habituales en los congresos nacionales e internacionales de arquitectura celebrados en España.¹²¹¹

Es más, en muchas ocasiones en las que el término “modernista” apareció en la prensa fue con la intención de dirigir duras críticas hacia un modo de entender el arte y la arquitectura nada funcional, a ojos de los teóricos. El modernismo, para arquitectos como Sainz de los Terreros, no podía ser representativo de la construcción en los albores del siglo XX pues, más centrado en el alarde ornamental, rompía con las leyes de la edificación:

“[...] Lejos de esto la Arquitectura moderna no tiene rasgos distintivos que la diferencien de la de otras edades, sino antes bien es copia de las antiguas, ó es un conjunto de formas sin sentido, de adornos sin razón, que dan por resultado el mal llamado ESTILO MODERNISTA,

¹²⁰⁹ FREIXA, Mireia, 1986, p. 13.

¹²¹⁰ FREIXA, Mireia, 1986, p. 17-18.

¹²¹¹ FREIXA, Mireia, 1986, p. 17-21.

sin valor artístico ninguno, y que rompiendo con todas las leyes de la simetría y estabilidad y burlándose de la estética, parece tener como único objeto el contrariar precisamente aquellas reglas. [...]"¹²¹²

En esta línea también se manifestaron personalidades de la cultura alicantina, como Azorín, quien a lo largo de su vida mantuvo relación con varias personalidades cercanas a las esferas artísticas alicantinas. El literato, en los primeros años del siglo XX, esgrimió fuertes críticas en el *ABC* contra el modernismo, asociándolo, en el campo de las artes y la arquitectura, a la decadencia del gusto burgués. El posicionamiento del escritor fue común al de otros pensadores de la Generación del 98, que no creyeron que esta corriente pudiese llegar a ser propia de un país que, tras el desastre colonial y la pérdida de los territorios de ultramar, debía buscar un estilo artístico representativo en su búsqueda de un futuro deseable.¹²¹³

3.1. Construcciones curvilíneas entre el eclecticismo maduro y el *art nouveau*

Pese a todo, en Alicante surgieron manifestaciones que mantienen similitudes con las formas de entender la arquitectura y el diseño en distintas partes de Europa. Se trata de un reducido número de obras de carácter heterogéneo que han sido puestas en relación con el *art nouveau* y no con ningún movimiento concreto bajo el abanico de esta denominación genérica que, a nuestro parecer, ilustra la voluntad de búsqueda de una forma novedosa de entender el arte, surgida de la asimilación de influencias provenientes de distintas partes del continente, que trató de hallar un nuevo lenguaje al margen de los historicismos y el academicismo.¹²¹⁴

Aunque resulta complicado determinar en qué circunstancias aparecieron estas manifestaciones cercanas al *art nouveau* en Alicante, las reticencias que surgieron en la ciudad a principios del novecientos respecto a innovaciones arquitectónicas como los historicismos y el eclecticismo, sugieren que el decorativismo más rompedor y sin apenas relación con la tradición académica contó con una fortuna crítica bastante escasa.¹²¹⁵ De hecho, las primeras manifestaciones vinculables esta corriente en la localidad aparecieron de forma residual, como parte de programas ornamentales aún sujetos a concepciones constructivas de talante ecléctico.

¹²¹² SÁINZ DE LOS TERREROS, Luis. "El estilo moderno de arquitectura en España". *La construcción moderna*, nº 3, 1906, p. 45-46.

¹²¹³ ISAC, Ángel, 1987, p. 256.

¹²¹⁴ TSCHUDI MADSEN, Stephan, 1967, p. 30; DUNCAN, Alastair, 1995, p. 7; SILVERMANN, Debora L., 1989, p. 1; BOZAL, Valeriano, 1995, p. 24-27.

¹²¹⁵ Sobre este tema recomendamos contemplar el artículo de Ginés Alberola, publicado en 1909 en *El Graduador*. El autor criticaba abiertamente las nuevas modas constructivas que ocultaban la ciudad histórica: ALBEROLA, Ginés. "Alicante. Ciudad invernal". *El Graduador*, nº 88214, 17 de enero de 1909, p. 1-2.

Así ocurrió, por ejemplo, en la casa Soto, ubicada en la calle Luchana –hoy avenida Doctor Gadea- que, varios años después de su construcción, incorporó en sus tres frontis unos miradores de gran profusión ornamental (fig. 196).¹²¹⁶ En la obra original, de 1898, Enrique Sánchez Sedeño articuló las fachadas dividiendo los espacios con pilastras, en las que los capiteles clásicos fueron sustituidos por cabezas de leones, dotando al inmueble de un carácter eclético que queda acentuado por el tratamiento escultórico de los dinteles de las ventanas, con formas mayoritariamente vegetales.¹²¹⁷ El programa decorativo primigenio apenas dista de los planteados por el mismo arquitecto en otros de los inmuebles de corte eclético proyectados en Alicante. No obstante, en 1911, Eulogio Soto, nuevo propietario de la vivienda, encargó a Francisco Fajardo Guardiola la construcción de los miradores y la reforma de las cubiertas.¹²¹⁸

Es precisamente en los miradores donde se puede apreciar la aproximación a las formas decorativas del *art nouveau*. Los contornos curvilíneos de las ventanas y las molduras, también curvas, sobre estas mantienen cierta relación con la sinuosidad de algunos edificios construidos bajo el signo de este movimiento cultural.¹²¹⁹ Por otro lado, la inclusión de cabezas de elefantes y monos, unidas a las ya existentes de león, supone un paso más en los procesos de modernización de los cánones constructivos heredados del academicismo, así como la incorporación de rostros y figurines femeninos en las esquinas y sobre el ventanal central de los miradores (fig. 197). Por otro lado, en algunos espacios del interior, el arquitecto también optó por encargar a profesionales piezas para su decoración. Así, en la barandilla del actualmente reformado zaguán, se solicitó a los cerrajeros contratados que dispusiesen una decoración basada en motivos florales muy cercanos a las corrientes estilísticas europeas de finales del siglo XIX y principios de la centuria siguiente (fig. 198).¹²²⁰

¹²¹⁶ Sobre el nombre de este edificio existen diferentes opiniones. Generalmente se ha optado por denominarlo como casa de las Brujas por su singular aspecto, aunque este nombre nace de la visión que el conjunto de habitantes de Alicante tiene sobre el inmueble. Lo más correcto sería otorgarle el nombre de la familia que lo habitó y que, por lo tanto, dotó al mismo del lenguaje ornamental que lo caracteriza. Es ahí donde radica el verdadero problema para denominarlo, pues mientras que Santiago Varela optó por hablar del inmueble como casa Martínez de Azcoitia remitiendo a sus primeros dueños, en este estudio preferimos el nombre casa Soto por ser Eulogio Soto quien promoviese las reformas que dotaron al edificio de su aspecto actual. VARELA BOTELLA, Santiago, 2014, p. 108-131.

¹²¹⁷ VARELA BOTELLA, Santiago, 2014, p. 108-131. *Construcción de un edificio en c/ San Fernando, Babel y Luchana*. A.M.A. Legajo-9999-27-17/0.

¹²¹⁸ VARELA BOTELLA, Santiago, 2014, p. 108-131. *Ampliación de la superficie de la casa situada en c/San Fernando ángulo a Doctor Gadea y Rafael Terol*. A.M.A. Legajo-9999-27-44/0; *Reforma cubierta edificio en c/San Fernando letra G*. A.M.A. Legajo-9999-113-140/0.

¹²¹⁹ Sobre la vinculación entre el *art nouveau* y el leitmotiv de la línea sinuosa o golpe de látigo: SCHMUTZLER, Robert, 2007, p. 9-26; TSCHUDI MADSEN, Stephan, 1967, p. 15.

¹²²⁰ VARELA BOTELLA, Santiago, 2014, p. 126-127.

Pese a la construcción de estos elementos en 1911, la apariencia del edificio continuó muy anclada al eclecticismo arquitectónico. De hecho, la tímida incorporación de la decoración escultórica nos permite suponer que, al igual que en tantas otras partes de España, el *art nouveau* -o el modernismo- apareció tímidamente en Alicante, supeditado a otros lenguajes artísticos ya vigentes en la localidad.

De hecho, las primeras manifestaciones que optaron por un estilo en mayor consonancia con el *art nouveau* y que aplicaron los programas decorativos de un modo pleno, fueron construcciones efímeras levantadas en la ciudad hacia 1900. Un claro ejemplo es la portada del balneario Diana, considerada según algunas investigaciones como la única obra relacionable con la corriente artística y cultural en Alicante por el característico relieve curvilíneo que recorre toda la estructura (fig. 199).¹²²¹

Algo similar ocurrió con el Teatro de Verano, instalado entre el parque de Canalejas y el paseo de los Mártires, también en los primeros años de la centuria. Si bien la decoración de las paredes del pabellón desmontable fue cambiando, existen una fotografía donde se observa un panel decorativo consistente en una mujer de cabellera ondulante sobre el rótulo, también con tipografía curvilínea, y bajo una cenefa compuesta por un golpe de látigo continuo (fig. 37).

La existencia del Teatro de Verano de Alicante nos permite comprender cómo estos barracones, que fueron la primera arquitectura destinada exclusivamente a la proyección de películas cinematográficas en la ciudad, posibilitaron la llegada de corrientes decorativas cercanas al *art nouveau* en la ciudad. Su aspecto se caracterizaba por la abundante decoración a través rocallas, latiguillos, alegorías y figuras en movimiento como reclamo que los hiciese más atractivos al público. De este modo, los barracones cinematográficos se convirtieron en una de las principales vías de introducción de estas corrientes estéticas en Alicante, ciudad que hasta la fecha no presentaba rasgos arquitectónicos en consonancia con este tipo de ornamentación.¹²²² Desgraciadamente los documentos gráficos que así lo atestiguan son reducidos y únicamente existen fotografías sobre las distintas decoraciones que el Teatro de Verano mostró en su fachada durante algunos de los años que permaneció abierto.

¹²²¹ FREIXA, Mireia, 1986, p. 169.

¹²²² PÉREZ ROJAS, Francisco Javier; ALAMINOS, Eduardo, 1980, p.69.

En el caso de Alicante, la definitiva llegada del cinematógrafo no se produjo hasta el 21 de noviembre 1896.¹²²³ No obstante, las primeras exhibiciones del aparato de los hermanos Lumière tuvieron lugar meses antes, en agosto, en el Café del Comercio del Paseo de los Mártires.¹²²⁴ El segundo lugar, después del Café del Comercio, donde se proyectaron películas con el cinematógrafo fue el Teatro Principal.¹²²⁵

A partir de 1897 el Teatro continuó ofreciendo proyecciones filmicas, pero comenzaron a aparecer espacios destinados íntegramente a la exhibición de películas, como el Teatro de Verano.¹²²⁶ Fueron barracones que se instalaron durante los períodos festivos y en cuyas fachadas se percibió cierto gusto decorativo cercano al *art nouveau*, que más tarde se observó en complejos programas ornamentales incorporados a las fachadas de otras construcciones.¹²²⁷

Esto también pudo observarse en algunos negocios particulares, como en la farmacia de José Soler Sánchez, que en su exterior hizo gala de un interesante juego de formas sinuosas y de inspiración vegetal, que se entrecruzaban dando lugar a una composición de gran dinamismo, quizás en un intento de resultar llamativa y novedosa a un público que hacía poco que había comenzado a encontrar este tipo de decoración en las calles de Alicante (fig. 200).¹²²⁸

El primer inmueble que adoptó plenamente estos lenguajes basados en la línea curva y el mundo natural, tan habitual en construcciones del entresiglos en zonas como Bélgica, Francia o Catalunya, fue la casa Caturla (figs. 201-202).¹²²⁹ De autor desconocido, sabemos que de su construcción se encargó el maestro de obras Nadal Cantó. No obstante, que no se conserve documentación alguna sobre el autor de las trazas originales ni sobre el ideólogo del complejo

¹²²³ LAHOZ, Nacho, 1991, p. 9-20.

¹²²⁴ NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel, 2000, p. 24-25.

¹²²⁵ NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel, 2000, p. 26-27.

¹²²⁶ De entre todos los barracones que se construyeron deben citarse, por ejemplo, el Cinematógrafo Lumière de la plaza del Teatro (1897-1898), el Pabellón de Visiones Artísticas (1899), el Cinematógrafo Mágico (1899 y 1903), el Salón Express (1899-1900), el The Vitascope Edison (1900), el Cinematógrafo Lumière de los Hermanos García (1901), el Salón Rayo Luminoso (1902-1903), el Cinematógrafo Farrusini (1904), el The Vitascope (1905), el Pabellón Hermanos Pradera (1905) y el Salón Recreo Alicantino (1905-1907). Sobre estos espacios: NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel, 2000, p. 23-33.

¹²²⁷ LAHOZ, Nacho, 1991, p. 10-11. Sobre la tipología constructiva de estos espacios: NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel; CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco; NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel, 2001, p. 136-137.

¹²²⁸ Únicamente se conserva una fotografía del exterior de este establecimiento reproducida en: GUÍAS ARCO, 1908, p. 130.

¹²²⁹ Sobre el carácter orgánico e inspirado en la naturaleza del *art nouveau* véase TSCHUDI MADSEN, Stephan, 1967, p. 15-20.

programa decorativo de las fachadas, dificulta establecer unas hipótesis fehacientes acerca de las razones que favorecieron la llegada de estas corrientes decorativas a Alicante.¹²³⁰

De la totalidad de la fachada de la casa Caturla, únicamente se conservan instantáneas previas a su demolición tras la Guerra Civil y a los planes de ampliación de la Rambla hasta el puerto, haciendo desaparecer la plaza Castelar y la estrecha calle Princesa, sobre la que recaía el frontis del inmueble.¹²³¹ De tres plantas, entreplanta y azotea, la fachada se dividió en tres cuerpos verticales, quedando los extremos destinados para un mirador y para balcones de mayor tamaño que los doce construidos en zona central. Una decoración vegetal, a modo de enredadera, que introdujo un efecto curvilíneo similar al golpe de látigo tan característico del *art nouveau*, recorre todo el muro. No obstante, es en las barandas –tratadas de forma diferenciada- y en el mirador, donde se observa una mayor profusión decorativa de carácter sinuoso y vegetal.

Los pretilos frente a los ventanales del entresuelo fueron decorados con flores de gruesos y ondulados tallos en un programa común a toda la altura del edificio. Esta homogeneidad no es, sin embargo, característica del resto de alturas de la casa. En el primer piso, la balaustrada del mirador aparece decorada por una especie de ninfas que dan arranque a unos tallos que se entrecruzan para enmarcar las vidrieras, donde también pueden intuirse formas vegetales en las emplomaduras. Los balcones del cuerpo central de esta altura fueron distintos en los extremos, en los que los dos balaustres incorporaron cinco grupos de corolas de girasol apiladas de tres en tres; y en el centro, donde las dos barandas se adornaron con enredaderas trenzadas. En el balcón del extremo derecho se repitió la decoración con las figuras femeninas.

Respecto al segundo piso, en el pretil del mirador se incorporaron los grupos de corolas de girasol que se hicieron servir también para algunos balcones del primer piso. De estos surgían pequeñas columnillas que, en la parte superior daban lugar a golpes de látigo. También en las emplomaduras de las vidrieras pueden intuirse formas vegetales. En los extremos del cuerpo central, los balaustres se caracterizaron por la construcción de nueve barrotes de decoración más austera, mientras que los antepechos de las dos ventanas centrales fueron de una pieza, convexos, con decoración vegetal y formas onduladas en el pasamanos. Por último, el balcón

¹²³⁰ Únicamente se conservan los planos junto con la licencia de obras, firmada por el maestro de obras. En estos legajos y planos no aparece ninguna referencia a la decoración de las fachadas: *Casa en c/Mayor n°8*. A.M.A. Legajo-9999-71-109/0; *Modificación de fachadas en casa c/Mayor*. A.M.A. Legajo-9999-71-110/0.

¹²³¹ Hasta la fecha, el único trabajo dentro del ámbito académico que, aunque brevemente, ha estudiado la casa Caturla ha sido: GARCÍA ANTÓN, Irene, 1980, p. 82.

del extremo derecho estuvo también decorado con los grupos de corolas de girasol dispuestos de tres en tres.

En el tercer piso, sobre el mirador se construyó un balcón cuya baranda se decoró con girasoles. En las dos ventanas de los extremos del cuerpo central la decoración fue idéntica, mientras que en las dos restantes se volvió a optar por un pretil de una pieza, convexo y decorado con tallos y flores. En los balcones del otro cuerpo lateral se repitió la composición de los girasoles.

Del edificio original, lamentablemente perdido, únicamente se conserva la puerta, que fue incorporada al inmueble que vino a sustituir a la construcción *art nouveau*. De gran riqueza plástica, desconocemos si fue obra de un ebanista local, cuyos nombres han sido recogidos en otro de los apéndices de este estudio. No obstante, la existencia de la Casa Caturla es demostrativa de la asimilación de estas corrientes decorativas cercanas por parte de profesionales y artistas de distintos ámbitos.

Al igual que sucedió con la arquitectura, la renovación formal de la carpintería y el mobiliario a finales del siglo XIX y XX vino dada por la insatisfacción con las corrientes de diseño heredadas de la tradición dominante. Así, del mismo modo que los nuevos inmuebles incorporaron interesantes programas ornamentales, con gran preponderancia de formas orgánicas y ondulantes; los ebanistas hicieron lo propio con los diseños de sus muebles o las obras de carpintería y marquetería elaboradas para ser instaladas en la construcción.¹²³²

La decoración de la puerta de la casa Caturla se sitúa, a grandes rasgos, en consonancia con los programas ornamentales del resto del inmueble y da muestra de su vinculación con el *art nouveau* a través de la inclusión de formas vegetales y sinuosas, ya sea en las dos hojas de madera que conforman la pieza o en los adornos de metal en los tiradores y los picaportes. También incorporó cabezas femeninas de ondulantes cabelles en sintonía con las empleadas en uno de los balcones y en la baranda del primer piso del mirador (fig. 203).

Este tipo de construcciones, donde las molduras y las filigranas curvas tuvieron gran presencia a través de la decoración en estuco, se proyectaron en Alicante hasta la década de 1920. El Central Cinema, construido según los planos de Juan Vidal Ramos en 1924, es un claro ejemplo de la permanencia y variación de este tipo de decoración en Alicante. Situado en

¹²³² DUNCAN, Alastair, 1995, p. 55. FREIXA, Mireia, 1998, p. 118.

la Rambla de Méndez Núñez, se caracterizó por dar muestra de un atrevido programa decorativo (fig. 204). El arquitecto optó por una composición donde la línea curva mostraba su predominio a través de la organización de todos los elementos alrededor de un gran arco central.¹²³³ Sobre toda la parte alta del edificio ubicó una moldura en cuyos extremos se formaban espirales o volutas, que también aparecieron en la casa Soto, de Sánchez Sedeño. Por lo demás, este edificio no incorporó una decoración tan profusa, pues sólo destacó sobre el resto un espacio en el centro destinado al proyector con una ventana ovoide de la que pendían unas pequeñas guirnaldas.

El Central Cinema alcanzó un gran éxito y sus programas decorativos fueron aceptados por parte de los alicantinos, o al menos así se plasmó en algunas notas de prensa que documentan este trabajo. Con motivo de su inauguración *El Luchador* editó un pequeño apartado dedicado al edificio dentro de su sección “Arte y Artistas” donde se podía leer lo siguiente:

“Con envidiable éxito se inauguró ayer tarde este nuevo salón de cinematógrafo, magnífico bajo todos los conceptos. Muy bien decorado, cómodo, espléndido en su conjunto. Lo mejor en su clase que se ha montado en Alicante. Su propietario y empresario don Luis Martínez, no ha regateado sacrificio alguno.”¹²³⁴

3.2. Golpes de látigo y cabelleras ondulantes en el espacio público. Carteles, escultura y mobiliario urbano

Pero el *art nouveau* de carácter lineal y sinuoso, donde la naturaleza y las figuras femeninas tuvieron gran presencia, no fue un hecho reducido únicamente a la arquitectura. También la ilustración gráfica se nutrió de las formas llamativas y novedosas, del golpe de látigo y de otros recursos estéticos para hacer, fundamentalmente del cartel anunciador, un fuerte reclamo para el público general.¹²³⁵ Estos afiches, aunque estuvieron durante cortos periodos de tiempo expuestos al público en las calles de Alicante, contribuyeron a la difusión de las formas del *art nouveau* en la localidad.¹²³⁶

Son pocos los ejemplos adscribibles a esta corriente en la ciudad y producidos, fundamentalmente, entre 1911 y 1912. El cartel anunciador de Alicante como estación invernadero, de Lorenzo Aguirre es un claro ejemplo de la asimilación del decorativismo sinuoso que caracterizó a este tipo de manifestaciones artísticas (fig. 33). Si bien la figuración en este afiche

¹²³³ NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel, 2000, p. 77.

¹²³⁴ “Arte y Artistas”, *El Luchador*, nº 3798, 12 de mayo de 1924, p. 1.

¹²³⁵ DUNCAN, Alastair, 1995, p. 86.

¹²³⁶ PÉREZ ROJAS, Javier; ALCAIDE DELGADO, José Luis, 1991, p. 9.

no mantiene vínculos formales con el *art nouveau*, es en la decoración de las filigranas que enmarcan la escena del puerto, el escudo y el cuerpo escrito donde se puede apreciar el gusto por la línea curva cercana al *coup de fouet* tan característico de la ilustración gráfica moderna de finales del siglo XIX y principios del XX.¹²³⁷

Algo similar ocurre con el cartel anunciador de las fiestas invernales de 1912, obra de Manuel Cantos (fig. 205).¹²³⁸ La parte figurativa, en la que se representó un ángel tocando una trompeta sobre el globo terráqueo simbolizando el anuncio de los grandes festejos, no muestra vínculos con el *art nouveau* al no hacer uso de tintas planas o de la línea curva. No obstante, tanto las filigranas que enmarcan la escena, como la tipografía empleada en todo el afiche, sí que pueden relacionarse con esta corriente decorativa por su carácter sinuoso.

A diferencia de los ejemplos anteriores, el afiche que anunció el raid de aviación entre Valencia y Alicante con motivo de las fiestas de verano en 1911 sí que exhibe una iconografía femenina donde también se hizo gala del perfil lineal y sinuoso, así como de un mayor sincretismo cromático a través del empleo de tintas planas (fig. 206).¹²³⁹ Esto fue debido, entre otras razones, a la influencia del japonismo en toda Europa, incluso en Alicante, donde existieron locales de venta y colecciones de curiosidades orientales pertenecientes tanto a familias burguesas como a artistas plásticos.¹²⁴⁰

El cartel, presumiblemente de Heliodoro Guillén, a juzgar por la firma no del todo legible, incorpora una línea continua y sinuosa que enmarca tanto el texto como la composición figurativa separándolos, al mismo tiempo, en dos cuerpos diferenciados. Si bien la parte escrita incorporó ciertos rasgos de modernidad en la tipografía escogida, es la escena del raid donde podemos apreciar una mayor aproximación al *art nouveau*, tanto por los rasgos estilísticos de la composición como por el tema representado.

Presentó Heliodoro Guillén una gran concurrencia al evento deportivo, si bien entre todos los asistentes a la carrera de aeroplanos destacó a una figura femenina, en primer plano y portando unos prismáticos. La sinuosidad con la que fue trazada su silueta sitúa a esta figura en

¹²³⁷ EGUIZÁBAL, Raúl, 2014, p. 97-102.

¹²³⁸ CANTOS, Manuel. *Fiestas invernales en Alicante* (1912). A.M.A.

¹²³⁹ GUILLÉN, Heliodoro. *Raid Valencia-Alicante* (1911). Colección particular. La datación del cartel se ha realizado en base a la existencia de noticias que narran la celebración del raid entre Valencia y Alicante en agosto de 1911: "Festejos. Programa para mañana", *La Correspondencia de Alicante*, nº 9231, 28 de julio de 1911, p. 1.

¹²⁴⁰ EGUIZÁBAL, Raúl, 2014, p. 96.

consonancia con el *art nouveau*.¹²⁴¹ Este gusto por lo curvilíneo es también apreciable en la banderola, en el centro de la composición y alrededor de la que vuelan las dos avionetas.

No obstante, la temática y, concretamente el protagonismo otorgado a la figura femenina, también dotaron al cartel de una gran modernidad. La mujer se sitúa, iconográficamente, con la representación de la nueva mujer, la Eva futura y moderna que se oponía a la mujer imaginada por el pensamiento patriarcal de la época y dedicada a las labores del hogar. Es la muchacha representada por Guillén un ejemplo de mujer enérgica, expuesta a la vida pública y con intereses y aficiones como cualquier varón.¹²⁴²

De qué manera pudo asimilar Guillén el estilo curvilíneo y el empleo de las tintas planas tan características del *Art Nouveau* es una incógnita que sólo se puede resolver a través de la formulación de hipótesis basadas en el estudio de las fotografías de su taller. Si observamos la instantánea en la que el pintor acontece frente a su colección de panoplias, tejidos, jarrones y otra suerte de objetos y curiosidades (fig. 79), conviene recordar cómo en la esquina superior derecha de la imagen se observa una sombrilla de papel aceite que nos permite suponer que el artista mostró, a lo largo de su carrera profesional, cierto interés en el arte y la artesanía oriental. Por otro lado, en el retrato del autor pintando a una mujer con una guitarra (fig. 80) se observa un pequeño afiche de un marcado acento *art nouveau* sobre la pared, dándonos a entender que Guillén conoció las corrientes artísticas de su época.

En 1912 volverían a celebrarse los festejos de aviación y quedarían anunciados por un cartel sin firmar. En este, pese al empleo de las tintas planas para representar un cúmulo de nubes sobre las que vuela el aeroplano, el empleo de la filigrana curvilínea, que permitiría relacionar el afiche con el *art nouveau*, se reduce a una espiral a la izquierda del cuerpo escrito (fig. 207).¹²⁴³

¹²⁴¹ SCHMUTZLER, Robert, 2007, p. 9. El autor asocia el *art nouveau* al empleo de la línea curva sosteniendo que: “Se llama Art Nouveau o modernismo a aquel estilo que se desarrolló alrededor de 1900, cuyo *leitmotiv* era un largo y sensual movimiento. Sus ondulantes trazos curvos, que hacen pensar en las algas y las lianas, asemejándose a la manchada piel de una pantera o al brusco movimiento de un golpe de látigo, encuentran en el juego (...) su razón de ser. El modernismo vibra en el dibujo de un papel pintado de cisnes, traduce en ondas y céfiros las curvas líneas de muchachas con formas de ninfa, y llena el espacio de reflejos metálicos, delicados como tallos de lirio, y eléctricas umbelas de luz. [...]”

¹²⁴² Acerca de este tema véase PÉREZ ROJAS, Javier (com.), 1997, p. 151-226; FERRER ÁLVAREZ, Mireia, 2016, p. 135-149. Sobre el empleo de la denominación Eva moderna o futura, ambos autores remiten a *L'Ève future* (1886), de Villiers de l'Isle-Adam.

¹²⁴³ AUTOR DESCONOCIDO. *Grandes festejos de aviación en el aeródromo de Alicante* (1912). A.M.A.

El gusto por las tintas planas, las formas curvilíneas y el ornamento vegetal tan propio de muchos afiches influidos por el *art nouveau* internacional se dejó sentir en Alicante hasta bien entrados los años veinte, a juzgar por el cartel para las Olimpiadas Levantinas diseñado por Gastón Castelló en 1924 (fig. 208).¹²⁴⁴ Esta obra muestra a un lanzador de peso, dispuesto a lanzar la bola que sostiene sobre su hombro derecho, al lado de un manto vegetal que, a su vez, rodea un tondo en el que el ilustrador representó a una mujer y dos hombres ante un libro. El sincretismo cromático de tintas planas, un tanto expresionista por el uso del amarillo para la piel del atleta, aproxima bastante la obra a los planteamientos de la ilustración gráfica europea de principios del siglo XX, si bien es en la tipografía empleada para el cuerpo escrito, en la preponderancia del elemento floral y en las figuras enmarcadas por las enredaderas donde más se aprecia el influjo del *art nouveau*.

Al margen de estos carteles, la revista *Iris* incorporó en su portada, hasta 1912, un diseño caracterizado por una tipografía de marcado trazo curvilíneo en el título y la representación, en el fondo, de un campo de flores homónimas a la publicación (fig. 209).¹²⁴⁵ Ambas características hacen de la cubierta un interesante ejemplo demostrativo del surgimiento, en Alicante, de obras gráficas afines al *art nouveau*, ya fuese por el empleo de la línea sinuosa o la vinculación con el mundo vegetal.¹²⁴⁶

Pero, más allá de la ilustración gráfica y de la arquitectura, es necesario considerar la escultura urbana que se erigió en Alicante a principios del novecientos. Si bien el estudio de estas propuestas artísticas en esta época conlleva ciertos problemas de denominación y caracterización, algunos estudios recientes han abordado estas cuestiones poniendo de manifiesto el papel desempeñado por los escultores en los procesos de asimilación y difusión del *art nouveau* en España.¹²⁴⁷

En términos generales, los escultores que adscribieron alguna de sus obras a esta tendencia se inspiraron en los mismos temas que los arquitectos encargaron para las fachadas de sus edificios o que algunos ilustradores gráficos plasmaron en sus carteles y dibujos. Así,

¹²⁴⁴ CASTELLÓ, Gastón. *Olimpiada Levantina* (1924). A.M.A.

¹²⁴⁵ AUTOR DESCONOCIDO. Portada para la revista *Iris* (1912). B.N.E.

¹²⁴⁶ Acerca de la importancia de la representación de flores y otras especies del mundo vegetal en obras del *art nouveau* en Europa véase: TSCHUDI MADSEN, Stephan, 1967, p. 15-20. Un estudio más reciente fue publicado en: SALA GARCÍA, Teresa-M., 2015.

¹²⁴⁷ Si bien prestan especial atención al *art nouveau* y al *modernisme* en la escultura en Catalunya, recomendamos la lectura de: MARÍN-MEDINA, Jose, 1978. Igualmente, consideramos interesante: GRAS VALERO, Irene; RODRÍGUEZ SAMANIEGO, Cristina, 2017.

fueron habituales los motivos botánicos, entomológicos y los inspirados en la figura femenina, muchas veces bajo el aspecto de ninfa, náyade u ondina debido a la influencia del simbolismo pictórico y literario que tanto había calado en la cultura europea de las dos últimas décadas del siglo XIX, en parte gracias a la difusión de carteles de prestigiosos ilustradores como Alphonse Mucha.¹²⁴⁸

En esta línea cabe situar las efigies femeninas dentro del programa ornamental de la casa Caturla, si bien algunas esculturas de Vicente Bañuls, sin datar, aunque seguramente de principios del siglo XX, se muestran cercanas a este tipo de representaciones. Concretamente nos referimos a *Niña* y *Nydia* (figs. 210-211), dos obras bastante similares a nivel formal, en cuyos peinados se puede apreciar un tratamiento del volumen ondulante que las aproxima, sensiblemente, a alguno de los ejemplos decorativos estudiados en las construcciones efímeras, inmuebles y carteles alicantinos.¹²⁴⁹

Durante estos años, y también debido a la fuerte impronta del simbolismo, fue habitual la representación de la mujer como un ser demoníaco, erótico, de fuerte carga espiritual, evocadora de quimeras a caballo entre la muerte, los hechizos y el culto al consumo de sustancias alucinatorias. Si bien en Alicante no fueron habituales las obras plásticas de esta tendencia, sí que aparecieron esculturas que representan el reverso de esta *femme fatale* finisecular. Aunque todavía simbólica, la mujer representada por Bañuls personificó valores muy distintos, como la justicia, la fe, la gratitud o el progreso en algunos de los monumentos públicos que el artista modeló para la ciudad.¹²⁵⁰

Un claro ejemplo es el monumento a Canalejas, de 1914 (figs. 38-42). Aunque la totalidad del conjunto sea difícilmente adscribible al *art nouveau*, cabe recordar cómo en la parte posterior del mismo se ubicó una figura femenina que simbolizaba la gratitud, señalando la palabra a un niño que la acompañaba de la mano. No obstante, la relación con el movimiento artístico del que se ocupa este capítulo es más evidente en el relieve en mármol engarzado en el flanco izquierdo del conjunto, donde una mujer se acicala el cabello y dos bebés se levantan sobre unos huesos, en alusión al progreso del puerto (fig. 42). La utilización de la figura femenina como alegoría permite relacionar vagamente la obra de Vicente Bañuls con el *art*

¹²⁴⁸ DUNCAN, Alastair, 1995, p. 188.

¹²⁴⁹ BAÑULS, Vicente. *Niña* (1900 ca.). En paradero desconocido; BAÑULS, Vicente. *Nydia* (1900 ca.). En paradero desconocido.

¹²⁵⁰ Acerca del binomio generado alrededor de la *femme fatale* finisecular y la mujer como alegoría de la justicia, la gratitud, el progreso y otros valores morales véase: DUNCAN, Alastair, 1995, p. 188-191.

nouveau, aunque son las flores de largos y delicados tallos el elemento más cercano a la corriente artística en esta escultura.

Cuatro años después de concluir su proyecto para el monumento a Canalejas, Vicente Bañuls llevaría a cabo el grupo escultórico para la fuente de la plaza de Isabel II, hoy de Gabriel Miró. *La Aguadora*, como comúnmente se conoce al surtidor de aguas, fue inaugurada en 1918 (fig. 212).¹²⁵¹ Asentado sobre una base prismática de hormigón, el conjunto está compuesto por varias figuras adosadas y una exenta que lo corona en su parte superior. Es esta una mujer, de marcado acento regionalista, que, inclinada, vierte agua con un cántaro sobre un fauno. Este, en la parte inferior de la fuente, aparece sentado sobre un ser de aspecto demoníaco y se cubre la cara para protegerse del agua. En el lado opuesto al fauno, un sileno sujeta por el cuello a un ganso (fig. 213), mientras que en los dos lados restantes otros dos silenos más vierten agua sobre unas conchas que sostienen sobre sus regazos (fig. 214). En la parte superior de los cuatro lados del cuerpo prismático, Bañuls esculpió cabezas femeninas y guirnaldas de flores.¹²⁵²

En gran medida, estos últimos elementos y la talla grácil del resto de figuras bastan para asociar la fuente a las corrientes estéticas cercanas al *art nouveau*. Sin embargo, Bañuls también incluyó unas filigranas de marcada inspiración vegetal bajo los silenos, que se entrelazan en la base del monumento, aportando un interesante juego de formas curvas y sinuosas al conjunto en relación con las corrientes artísticas europeas del entresiglos. Por otro lado, tanto en la base del prisma como en su parte más alta, el escultor hizo uso del *trencadís* aproximando, al menos en parte, su obra al panorama artístico del *modernisme*. Este hecho no debe extrañarnos si recordamos que Bañuls pudo conocer el panorama artístico catalán en alguna de sus visitas a Gabriel Miró en Barcelona o con motivo de cualquier otro viaje a la ciudad condal.¹²⁵³

Si la escultura pública contribuyó a renovar el ornato de las calles de Alicante durante los primeros años del siglo XX y aportó soluciones formales cercanas al *art nouveau*, algunos elementos del mobiliario urbano pudieron participar de este proceso a través de sus diseños curvilíneos o de gran riqueza decorativa. Lamentablemente, son escasos los testimonios que se han podido recuperar, pues se reducen al diseño de farolas, a algunas fotografías en las que

¹²⁵¹ BAÑULS, Vicente. *Fuente para la plaza Isabel II* (1918). Actualmente en la plaza Gabriel Miró.

¹²⁵² CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa María, 2003, p. 132.

¹²⁵³ Acerca de la estancia de Bañuls en la casa de Gabriel Miró en Barcelona, conviene recordar la carta que el escritor dirigió a Germán Bernácer en 1914 para contarle la velada que había pasado junto a Enrique Granados, el pintor Carlos Pellicer y Rouvière y Vicente Bañuls. [De Gabriel Miró (Barcelona) a Germán Bernácer (¿Alicante?). Septiembre de 1914.] Reproducido en MACDONALD, Ian R.; BARBERÀ, Frederic (eds.), 2009, p. 175-176.

estas aparecen instaladas en la ciudad y a un proyecto de pabellón para la celebración de rifas o tómbolas.

Esta construcción efímera estuvo situada, hacia 1912, en la confluencia entre el paseo de Gadea y el parque de Canalejas (fig. 215). No se conserva ninguna fotografía sobre la misma, pero sí un interesante proyecto para su instalación, que contiene tanto el plano de su ubicación como el diseño de la construcción temporal.¹²⁵⁴ En croquis se aprecia el gusto por la decoración sinuosa tanto en la base como en el remate de la tómbola, en línea con el tipo de ornamentación que también se incorporó en otras construcciones alicantinas, como el balneario Diana o el mirador de la casa Caturla.

Respecto a las farolas, se conservan cuatro proyectos datados entre 1890 y 1906, aunque únicamente los dos fechados en 1906 podrían estar en consonancia con el gusto por el ornamento curvilíneo, sinuoso y de inspiración vegetal que caracterizó a muchos de los edificios, carteles y esculturas urbanas contemplados en este capítulo (figs. 216-217).¹²⁵⁵ Si bien en su base los motivos decorativos apenas muestran relación con el *art nouveau*, es en su parte alta, de donde cuelga el fanal, donde se puede apreciar el gusto por la línea curva, quizás de inspiración vegetal en algunas zonas en las que se aprecian tallos, hojas y flores.

Al margen de estos proyectos, en algunas fotografías del Archivo Municipal llama la atención la aparición de farolas cuyas formas, si bien no se corresponden con las plasmadas en los proyectos anteriormente citados, mostraron una clara predisposición por la línea curva, en sintonía con las modas decorativas asimiladas por algunos arquitectos, ilustradores y escultores de la capital. Así, resulta interesante una instantánea de la calle Jorge Juan (fig. 10), en la que se aprecia este tipo de fanal, sencillo en su base, aunque con una fuerte presencia de lo curvilíneo en su parte superior.¹²⁵⁶ El mismo tipo de farola fue instalado frente al Teatro Provincial, a juzgar por una vista de Francisco Sánchez (fig. 218) y, aunque no se aprecie con claridad, también se ubicaron en el paseo de los Mártires (fig. 37).¹²⁵⁷

¹²⁵⁴ *Caseta con destino a Tómbola en la avda. Doctor Gadea*. A.M.A. Legajo-9999-27-45/0; *Instalación de una Tómbola en la avda. Doctor Gadea*. A.M.A. Legajo-9999-27-37/0.

¹²⁵⁵ Acerca del diseño de farola de 1890 véase: *Diseño de una farola para la vía pública*. A.M.A. Otros-101-0-312/0. La farola diseñada en 1900 puede consultarse en: *Proyecto de una farola para la vía pública*. A.M.A. Otros-101-0-311/0. Por último, los proyectos de 1906 se encuentran recogidos en: *Proyecto de farolas*. A.M.A. Otros-101-0-601/0.

¹²⁵⁶ *Calle de Jorge Juan. Vista desde la plaza Alfonso XII (Ayuntamiento)*. Colección Francisco Ramos Martín. A.M.A.

¹²⁵⁷ *Teatro Principal*. Colección Francisco Sánchez. A.M.A.; *Teatro de Verano. Parque de Canalejas*. Colección Manuel Cantos. A.M.A.

Aparte de las farolas, en Alicante existió, al menos, un ejemplo más de trabajo de fundición caracterizado por un lenguaje constructivo renovador. Si bien la pérgola que se construyó para la ceremonia de colocación de la primera piedra del Mercado de Abastos por parte de Alfonso XIII el 12 de febrero de 1911 no mostró una vinculación tan clara con el *art nouveau* internacional, sí que incorporó arquillos curvilíneos que permiten relacionar esta obra con otras manifestaciones artísticas en hierro de la urbe, como los fanales (fig. 219).¹²⁵⁸

La existencia de esta pérgola es demostrativa de que, en Alicante, como en otras zonas de España, la asimilación del *art nouveau* dio como resultado la aparición de un conjunto heterogéneo de obras que, si bien en muchos casos asimilaron el gusto por el ornamento curvilíneo, no respondieron a un código estilístico común. El pabellón construido en el Tiro Pichón hacia 1917 se caracterizó por la ausencia de decoración en sus muros, aunque incorporó molduras curvilíneas en el contorno de las puertas y las ventanas arriñonadas y unos pináculos que sobresalían por la parte alta de las fachadas delantera y trasera (fig. 220).

Es esta otra de las obras contempladas en este capítulo sobre la que se ha conseguido recabar información acerca de la opinión que suscitó su apariencia en la sociedad alicantina de principios del siglo XX, pese a que su aspecto exterior fue menos llamativo que el de otros inmuebles, esculturas urbanas o carteles. Es importante considerar que Gabriel Miró, autor de esta apreciación, utilizó la palabra “modernista” para describir una puerta de hierro en la cerca que delimitaba el recinto del Tiro Pichón:

“Delante del mar, cercado de tapias blancas, está el Tiro de Pichón con su redonda explanada orillada de una red que descansa encima de las algas. El edificio tiene una fachada con adornos de yeso que recuerdan los primores de soplillo o merengue de las tortadas; hay en las cercas una puerta de hierro de prodigiosa traza modernista; fué admirable la paciencia del autor. ¡Cuánto hierro! Una bandera roja llamea bizarramente sobre el azul, avisando que en su recinto se celebra alguna jornada gloriosa. [...]”¹²⁵⁹

Llegados a este punto conviene valorar por qué el pabellón del Tiro Pichón y el Central Cinema fueron las únicas manifestaciones artísticas próximas al *art nouveau* curvilíneo en Alicante que recibieron atención por parte de medios escritos. Es posible que, en el caso de la arquitectura, desde algunos medios de comunicación no se ofreciese opinión alguna sobre determinados edificios por su carácter privado, aunque es curioso cómo ni la escultura pública

¹²⁵⁸ Autor Desconocido. Pérgola (1911 ca.). Desaparecida. Sobre la utilización de la pérgola en la ceremonia de colocación de la primera piedra en las obras del Mercado de Abastos véase: “La estancia del Rey en Alicante”, *Nuevo Mundo*, nº893, 16 de febrero de 1911, p. 18-19.

¹²⁵⁹ MIRÓ, Gabriel, 1917, p. 187.

ni los carteles llamaron la atención de la prensa, si bien es cierto que los afiches apenas podían ser contemplados en las calles durante un corto período de tiempo. En esta línea, no debemos desdeñar la posibilidad de que el *art nouveau* más decorativo inspirado en la naturaleza no fuese del todo aceptado en Alicante durante la primera década del siglo XX, del mismo modo que había sucedido en gran parte de la geografía española.¹²⁶⁰

3.3. La recta frente a la curva. Ecos de la Secesión vienesa en Alicante

De hecho, contra aquellos que sí que defendieron la construcción de edificios de gran profusión decorativa en sus fachadas, fueron otros tantos los que abogaron por un tipo de edificación basada en la pureza, la integridad de las formas, con el fin último de lograr una arquitectura funcional y caracterizada por la sinceridad constructiva.¹²⁶¹ Por este motivo, algunos arquitectos propugnaron el abandono del ornamento superfluo, reduciéndolo a funciones relacionadas con la delimitación de superficies o a patrones altamente geometrizados.¹²⁶²

La arquitectura que sirvió de modelo para aquellos que buscaron la habitabilidad por encima de la profusión decorativa fue la inspirada en la Secesión vienesa. Esta corriente cultural persiguió, al igual que había sucedido en muchos puntos de Europa, la renovación cultural y artística imperante, a través de la reinterpretación de la herencia recibida. Es precisamente ese espíritu de modernización, lo que ha fundamentado que el arte y la arquitectura vienesas de finales del siglo XIX y principios del XX hayan sido estudiados en relación con el resto de corrientes europeas que, de un modo más global, se quedan recogidas bajo el abanico del *art nouveau*.¹²⁶³

Sin embargo, contra las formas constructivas más ornamentales y distintivas de otras latitudes como Francia, Bélgica o Catalunya, los teóricos de la Secesión dieron a conocer sus preferencias por una arquitectura caracterizada por la geometría, rotunda en sus formas y de austera decoración; reducida al empleo de plafones cerámicos de formas geométricas, guirnaldas de laurel, medallones, triglifos o roblones de los que pendían bandas decorativas, ya fuesen estas vegetales o, simplemente, lineales.¹²⁶⁴

¹²⁶⁰ FREIXA, Mireia, 1986, p. 17-21; ISAC, Ángel, 1987, p. 256.

¹²⁶¹ MESTRE MARTÍ, María, 2007, p. 92-94.

¹²⁶² CURTIS, William J.R., 1986, p. 33.

¹²⁶³ FAHR-BECKER, Gabriele, 2008, p. 335-377.

¹²⁶⁴ MESTRE MARTÍ, María, 2007, p. 95-97. Fueron interesantes, por ejemplo, las teorías plasmadas por Otto Wagner en *La arquitectura de nuestro tiempo: una guía para los jóvenes arquitectos* (1895); WAGNER, Otto,

Este tipo de arquitectura tuvo una presencia considerable en Alicante, en gran parte debido a la gran fortuna crítica de la que gozó en el resto del territorio nacional. De hecho, en un elevado número de publicaciones especializadas como *Resumen de Arquitectura, Arquitectura y Construcción, La Construcción Moderna* o *Pequeñas Monografías de Arte* fueron habituales las alabanzas a los arquitectos vieneses, fundamentalmente a Otto Wagner, donde también se propugnó el rechazo por el ornamento no razonado, entendido como un impedimento para la funcionalidad de la edificación moderna.¹²⁶⁵

Por otro lado, algunos estudios afirman que también desde las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona se difundieron las formas arquitectónicas de la Secesión, ya fuese por la labor de profesores como Domènech i Estapà, en el caso catalán, o Antonio Palacios y Teodoro de Anasagasti en la capital del país.¹²⁶⁶ Pero, al margen de la labor docente de estos arquitectos, las bibliotecas de ambos centros dispusieron de volúmenes como *Moderne Architektur*, de Otto Wagner, pero también de publicaciones austríacas como *Neubauten in Österreich, Der Architekt* o *Innen Dekoration*, que pudieron ser consultadas por los estudiantes con el fin de ampliar su educación al margen de las aulas.¹²⁶⁷

También desde los congresos nacionales e internacionales de arquitectura se difundieron ideas relacionadas con las teorías arquitectónicas de la Secesión de Viena, pues ofrecieron un marco de debate a los arquitectos participantes a la par que les permitieron conocer las ideas de sus coetáneos.¹²⁶⁸ Celebradas en Madrid, las sesiones del IV Congreso Nacional de Arquitectura, celebrado en 1904, sirvieron para crear un foro de debate entre los profesionales asistentes, posicionados en dos frentes bien diferenciados: unos defendieron la libertad creativa del arquitecto, mientras que el resto abogaron por el acuerdo entre la arquitectura y las exigencias de su tiempo, demandando una construcción lógica y acorde a la que también se difundiría desde las revistas especializadas en España.¹²⁶⁹

1993. Adolf Loos, en *Ornamento y delito* (1913), planteó, de forma más severa, la supresión de la decoración superflua en la construcción: FAHR-BECKER, Gabriele, 2008, p. 355-358.

¹²⁶⁵ ISAC, Ángel, 1987, p. 252-253; OTERO ALÍA, Francisco Javier, 1991, p. 437.

¹²⁶⁶ FREIXA, Mireia, 1986, p. 123-127. Véase también: BALDELLOU, Miguel Ángel; CAPITEL, Antón, 1995, p. 23-24.

¹²⁶⁷ FREIXA, Mireia, 1986, p. 123-127; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1993, p. 554.

¹²⁶⁸ FREIXA, Mireia, 1986, p. 58.

¹²⁶⁹ FREIXA, Mireia, 1986, p. 191. Acerca del debate de los arquitectos recomendamos la lectura del estudio sobre las intervenciones de Hendrick Petrus Berlage y Hermann Muthesius: POZO MUNICIO, José Manuel, 2000.

Dos años después, en 1906, el Congreso Internacional de Arquitectos tuvo lugar en Londres, con importantes intervenciones de Otto Wagner, que expuso su opinión acerca de la arquitectura, el ornamento y su funcionalidad. No obstante, fue la reunión celebrada en Viena en 1908, la que verdaderamente ejerció como caja de resonancia para las ideas de los arquitectos austríacos, que comenzaron a difundirse de manera sistemática por España y a aplicarse en la construcción de edificios de multitud de capitales de provincia.¹²⁷⁰

El V Congreso Nacional de Arquitectos, que tuvo lugar en Valencia en 1909, supuso el impulso definitivo para la difusión del ideario constructivo secesionista en el país y, sobre todo, en las provincias del levante peninsular.¹²⁷¹ En este hecho influyó notablemente que la celebración del encuentro coincidió con la Exposición Regional Valenciana, cuyos pabellones, que con posterioridad se convirtieron en referentes para muchos otros edificios, adoptaron lenguajes constructivos muy cercanos a los postulados de la Secesión de Viena.¹²⁷² La Exposición Regional Valenciana pasaría a tener carácter nacional en 1910, atrayendo aún más la atención de arquitectos y visitantes de cualquier condición hacia las instalaciones del recinto, edificios y pabellones de inspiración secesionista incluidos.

Pese a todo, antes de la celebración de las muestras valencianas, en otras celebraciones similares ya se habían construido pabellones inspirados en la arquitectura vienesa. Así, en la Exposición de Industrias y Agricultura de Madrid, en 1907, se pudieron apreciar hasta cuatrocientas construcciones de gusto secesionista, al igual que en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza de 1908, donde fue habitual este tipo de edificaciones y en la que se denunció la existencia de la arquitectura plagada de decoración recurrente, sin compromiso y carente de sentido de la utilidad.¹²⁷³

Sea como fuere, pocos años después de la celebración de estos congresos y exposiciones, en Alicante comenzaron a construirse algunos inmuebles inspirados en la arquitectura de la Secesión de Viena. Fundamentalmente, se trató de obras proyectadas por Francisco Fajardo Guardiola, que se había formado en la Escuela de Arquitectura de Madrid entre 1898 y 1899, y a quien algunos estudios sitúan como asistente al Congreso Internacional de Arquitectura de Madrid de 1904, donde se debatió abiertamente acerca de la edificación de

¹²⁷⁰ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 169-182.

¹²⁷¹ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 169-182.

¹²⁷² BENITO GOERLICH, Daniel, 1992a, p. 26-28; VEGAS, Fernando, 2002, p. 245-252; MESTRE MARTÍ, María, 2007, p. 305-308.

¹²⁷³ URRUTIA, Ángel, 2003, p. 137; MESTRE MARTÍ, María, 2007, p. 146.

corte más decorativo, o la construcción funcional, inspirada en las teorías de profesionales austríacos como Otto Wagner.¹²⁷⁴

La primera obra construida en Alicante que mantuvo similitudes con la arquitectura secesionista fue el Salón España, proyectado en 1916 por Francisco Fajardo y construido en un solar entre la avenida de Alfonso el Sabio y la avenida de Zorrilla –hoy de la Constitución- (fig. 221).¹²⁷⁵ Se trató de un inmueble que dio muestra del gusto por el muro sin enmascaramientos y con la decoración reducida al mínimo. De hecho, para las fachadas de este cinematógrafo, Fajardo optó por una elegante y esquemática resolución de los muros a través de planos lisos superpuestos, donde la decoración quedó reducida a pináculos poligonales, que se prolongaban a lo largo del frontis para dividir, en tres partes, una ventana termal. Por otro lado, flanqueando el rótulo del nombre del local, se diseñaron dos roblones con tres cintas colgantes, siendo este un motivo ornamental bastante frecuente en la arquitectura vienesa del entresiglos.

Aunque el tipo de edificios inspirados en los preceptos arquitectónicos de la Secesión de Viena tuvieron gran aceptación en el país, el Salón España no gozó de la aceptación de parte de la sociedad de Alicante, que dirigió sus críticas a las fachadas del inmueble incluso varios años después de su construcción, considerando que la decoración de sus fachadas no estaba a la altura de la de otros edificios próximos como el Mercado de Abastos o el Monumental Salón Moderno, que serían erigidos algunos años más tarde que el cinematógrafo de Fajardo:

“[...] El antiestético Salón España, solar que a tres fachas esté reclamando a grandes voces un edificio que haga «pendant» con el Monumental Mercado, con el detonante Salón Moderno esplendente de luz, por las noches, de visualidad al beso del sol, y las gallardas casas –semi rascacielos- fronterizas al Salón España que, acurrucado en su cantonada, se avergüenza de su mísero aspecto. (...) Todo debe desaparecer porque rompe la visualidad, por el interés en que la capital se vista de progreso. (...) Los dueños del solar que ocupa el Salón España, por su propio interés, y coadyuvando a que la Avenida de Zorrilla se acabe de hermostear, levantarán un gran edificio, aprovechando la admirable situación, a tres fachas, que tiene su solar. [...]”¹²⁷⁶

Estas apreciaciones tan críticas hacia el Salón España durante los diez primeros años en los que éste se mantuvo en funcionamiento nos hace pensar que quizás la opinión pública influyese de manera determinante en el cambio de apariencia del que se dotó al inmueble tras su reforma en 1926, por la que pasó de mostrar programas decorativos vinculables a la Secesión

¹²⁷⁴ Sobre la titulación de Fajardo véase: GARCÍA ANTÓN, Irene, 1980, p. 80 y VARELA BOTELLA, Santiago, 2001, p. 97-98. Respecto a su asistencia al Congreso Internacional de Arquitectura de Madrid: MESTRE MARTÍ, María, 2007, p. 155.

¹²⁷⁵ A.M.A. planos nº 534, nº535 y nº537.

¹²⁷⁶FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Para El Luchador. El Gobierno Militar”, *El Luchador*, nº 4268, 14 de enero de 1926, p. 2.

vienesas a incorporar repertorios próximos al *art déco* con ciertos tintes casticistas, que serán estudiados más adelante en este trabajo.¹²⁷⁷

Pero volviendo al interés por reducir el ornamento que tantas críticas acarreó a las fachadas del Salón España, debemos señalar que se debió a la búsqueda de la máxima funcionalidad para el edificio, que quedó plasmada en la distribución interior de los espacios. La organización del interior puede apreciarse a través de la composición de la fachada en tres puertas que se traducían en tres zonas de tránsito entre las localidades para los espectadores, respondiendo esta tipología de planta a la adopción de esquemas constructivos industriales como garajes.¹²⁷⁸

De hecho, en 1917 el recién titulado Juan Vidal Ramos proyectó un almacén para José Terol Romero en un solar de su propiedad con fachada a la calle del Doctor Just, en Benalúa.¹²⁷⁹ El desaparecido edificio, que posteriormente pasaría a convertirse en el Salón Granados, dio muestras de las tipologías industriales que siguieron los distintos arquitectos para la construcción de almacenes o garajes pero, que tan fácilmente pudieron aplicarse a los cinematógrafos (fig. 222).

Del mismo modo que el Salón España, el edificio tuvo tres accesos, que en el interior se tradujeron en los espacios de tránsito para los espectadores aportando gran funcionalidad a la construcción. Este fue otro de los edificios alicantinos en los que la huella de la Secesión vienesa se hizo patente, pues Vidal mantuvo cierta relación con las teorías arquitectónicas que en su época podían leerse en la prensa especializada y que, en cierta manera, alabaron la arquitectura secesionista como muestra de la construcción funcional y hermosa a la par. Así pues, el frontis del cinematógrafo se caracterizó por la preponderancia de las formas geométricas que, como volúmenes planos, se superponían las unas a las otras. Por otro lado, también incorporó los característicos pináculos en la parte alta del inmueble, así como las ventanas termales tripartitas y decoración con azulejos de color rojo y azul alrededor de los vanos y a través de pequeños apliques cuadrangulares en distintas zonas del muro.

Pese a que el Salón Granados se caracterizó por sus fachadas prácticamente carentes de decoración, la prensa del momento se mostró más benévola que con el edificio de Francisco Fajardo, pues en varios artículos se alabó la apariencia del establecimiento recurriendo a

¹²⁷⁷ *Reforma salón espectáculos España en la calle Alfonso el Sabio*. A.M.A. Legajo-9999-99-52/0.

¹²⁷⁸ CANO, Carmen; MONLEÓN, Sigfrid, 1991, p. 211-212.

¹²⁷⁹ *Almacén de la calle Doctor Just*. A.M.A. Legajo-9999-28-26/0.

numerosos adjetivos. En el *Diario de Alicante* se publicó una escueta referencia al aspecto del edificio aludiendo a él como “bello teatro”, mientras que el periódico *El Luchador* se extendió algo más afirmando que se trataba de un local “elegante, muy bonito y, sobre todo, muy cómodo.”¹²⁸⁰

Si en el ámbito de los espacios para el ocio y los almacenes el estilo de la Secesión tuvo una notable importancia gracias a su funcionalidad, sus esquemas constructivos fueron igualmente aceptados por otro tipo de construcciones como los garajes. En Alicante se conservó hasta hace bien poco una nave para los vehículos de la funeraria en el barrio de San Blas, datada en 1922. No es de extrañar que por la composición de la fachada este edificio haya sido atribuido a Francisco Fajardo Guardiola, puesto que las similitudes con el Salón España son bastante perceptibles, sobre todo por la aparición de la ventana termal que genera una forma curva en la parte superior del edificio y que aparece flanqueada por dos pilastras que se convierten en pináculos. Por lo demás, vuelven a repetirse algunos de los preceptos secesionistas que ya hemos observado en la gran mayoría de los edificios expuestos en este capítulo, como la resolución de la fachada a través del esquematismo generado por la superposición de planos lisos y la adopción de algunos diseños geométricos que recuerdan a la arquitectura vienesa.¹²⁸¹

La presencia de este tipo de planteamientos arquitectónicos en las fachadas de los inmuebles alicantinos no sólo fue propia de naves destinadas a la exhibición de películas, obras de teatro o garajes, sino que llegó a aplicarse en viviendas privadas, como la de María García Gutiérrez, que en 1919 encargaría a Francisco Fajardo el proyecto de su residencia en la calle Bailén. La casa García incluyó dos miradores que sobresalían del resto de la fachada, de corte ecléctico (fig. 223).¹²⁸²

No obstante, fue en los miradores donde Fajardo dio muestras del conocimiento de la arquitectura secesionista, optando por el muro liso, donde la única ornamentación consistió en unas sencillas guirnaldas presentes en varias zonas y pequeños círculos concéntricos formando roleos sobre las ventanas laterales del piso inferior, siendo todos estos motivos usuales en la arquitectura vienesa. En su parte alta fueron también apreciables los característicos pináculos,

¹²⁸⁰ Sobre el acto de inauguración del *Salón Granados*, en el que se hizo un homenaje al músico Enrique Granados, conviene revisar: “Arte y Artistas. Inauguración del Salón Granados”, *El Luchador*, nº 1410, 3 de diciembre de 1917, p. 2. Véase también: “Los teatros”, *Diario de Alicante*, nº 3172, 3 de diciembre de 1917, p. 1.

¹²⁸¹ COLOMER SENDRA, Vicente (dir.), 2002, p. 140.

¹²⁸² *Solicitud construcción de un edificio en un solar de la calle Bailén nº20*. A.M.A. Legajo-9999-10-83/0.

aunque esta vez unidos por un cuerpo curvo intermedio. Por último, también consideramos interesante el trabajo de ebanistería que se encargó para los ventanales de estos miradores y en el que se optó por soluciones geométricas, pues la ventana quedó partida en dos y, en la parte superior, la madera se dispuso a modo de cuadrícula.

Las ventanas de la casa García demuestran que, al margen de los arquitectos, otros profesionales como los carpinteros y ebanistas pudieron asimilar el estilo geometrizable de la Secesión, aplicándolo a sus producciones.¹²⁸³ Un claro ejemplo fueron los muebles diseñados por el ebanista Guillermo Ramos para la tienda de Ismael Vicedo en Benalúa. Si valoramos las fotografías incluidas en el único catálogo de ventas que se ha podido recuperar, podemos comprobar como algunas sillas, camas y marcos y maceteros que se vendieron en Vicedo, fueron de un marcado carácter geométrico, con decoración reducida a roleos, colgantes e incisiones rectilíneas en los paneles de madera (figs. 224-233).

3.4. El Mercado de Abastos: entre el *art nouveau*, el regionalismo y el casticismo

Pero al margen de cualquier corriente europea que pudieran seguir los artistas alicantinos, existe un edificio vinculable con el espíritu de renovación del *art nouveau* que incorporó motivos decorativos que impiden adscribirlo a un único movimiento artístico.

El Mercado de Abastos, obra de Juan Vidal inaugurada en 1921, es demostrativo del enfrentamiento que mantuvieron los lenguajes constructivos cercanos al *Art Nouveau* con los incipientes regionalismo y casticismo impulsados por los críticos pertenecientes al círculo noventayochista (figs. 234-235).¹²⁸⁴ Respecto a los elementos que denotan influencias de la arquitectura modernista catalana y valenciana cabe destacar la utilización del ladrillo visto, característica propia de algunos de los arquitectos barceloneses de los que Vidal fue discípulo la Escuela de Arquitectura de Barcelona, como Lluís Domènech i Montaner o Josep Vilaseca i Casanovas.¹²⁸⁵ Por otro lado, destacan igualmente soluciones ornamentales como la decoración animal y vegetal en estuco, la utilización del mosaico en las inscripciones que flanquean la entrada principal o las guirnaldas que penden de la parte superior de la fachada. En contraste, y como muestra del peso del casticismo en la arquitectura de la época, es

¹²⁸³ Sobre el mobiliario *Art Nouveau* y las diferencias según los núcleos de producción véase: DUNCAN, Alastair, 1995, p. 55-78.

¹²⁸⁴ A.M.A. Plano nº585; COLOMER SENDRA, Vicente (dir.), 2002, p. 139.

¹²⁸⁵ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel, 1991, pp. 19-32.

significativa la inclusión de las bolas castellanas en la zona superior del frontis o la terminación de las pilastras con capiteles de inspiración clásica.

Ahora que hemos establecido una descripción formal de la fachada del Mercado de Abastos, conviene determinar hasta qué punto fue aceptada la propuesta ornamental que planteó Juan Vidal Ramos al asumir la dirección del proyecto, así como buscar indicios que nos ayuden a comprender mejor la convivencia del *art nouveau* y el regionalismo, estudiando de un modo más cercano la realidad social alicantina de aquel momento.

Según se deduce de algunos artículos de prensa, no fue un edificio bien recibido por la opinión pública, aunque gran parte de esta desaprobación se fundamentaba no en los programas decorativos de sus fachadas, sino más bien en las incidencias que retrasaron considerablemente la finalización de las obras del inmueble. El primero de los textos que encontramos contra el edificio resulta bastante curioso por estar escrito en verso y con un tono bastante humorístico:

“Se asegura que nuestro
nuevo mercado
será techado
con Uralita,
que es pasta que a unos hombres
en el actual trimestre
el sueño quita.

-

El hierro a sus laderas
bien se amontona.
Ya veremos si luego
le hacen «rabina».
Que en estos casos
suelen los contratistas
llevar fracasos.

-

Parece va de veras
que a terminarlo
los hombres se deciden
tras de pensarlo,
pero la fecha
no está en el almanaque
muy satisfecha.

-

Algunos disgustillos
aun va a costarnos
antes que allí se pueda
bien instalarnos,
que en los tres meses
aun pueden ocurrirnos
muchos reveses.

-

Nadie estorbe la marcha
de ese Mercado,
pues si al llegar la fecha
no está acabado,
van a quejarse

de que es culpa muy nuestra
el retardarse.

-
Pronto allí por la gracia
de unos ediles
lucirán los tomates,
los alcaciles,
bajo un techado
que disgustos e insomnios
les ha costado.”¹²⁸⁶

No es de extrañar este sentir común ante las obras de un nuevo espacio comercial que no parecían tener fin sobre todo si tenemos en cuenta que, desde la demolición del antiguo mercado del puerto en 1912, el centro urbano de Alicante no contó con un emplazamiento fijo para el comercio de alimentos, puesto que los negocios debieron trasladarse a la actual Rambla de Méndez Núñez de forma provisional. Así pues, el comercio quedó expuesto en plena calle para disgusto de los ciudadanos, quienes llegaron a comparar tal situación con la de un zoco árabe falto de higiene y organización:

“[...] No hemos visto ningún mercado sin enjugador, pues es cosa necesaria, toda vez que en él, se secan las carnes y se presentan así más limpias, sin ningún olor, y en mejor estado de higiene.

Esto era lo primero que se debía de haber colocado fuera, pero cerca del paseo, y de este modo, no habría en aquel sitio los molestos olores que despiden las carnes recién muertas. [...]”¹²⁸⁷

“[...] La instalación del «zoco» del Paseo de Méndez-Núñez, constituye un hecho de gran trascendencia, toda vez que, contra lo que el pueblo esperaba, no han comenzado las obras del mercado en la plaza de Balmes, destrozando en cambio el hermoso paseo de Méndez-Núñez, donde se ha hecho un gasto crecido no obstante tratarse de un mercado provisional. [...]”¹²⁸⁸

Sea como fuere, las críticas al nuevo Mercado de Abastos parecían tener la justificación de no poder contar con un nuevo espacio comercial desde hacía casi una década mientras los presupuestos se inflaban, las prórrogas para la finalización de las obras se alargaban y la Rambla de Méndez Núñez no recobraba su aspecto anterior al del inicio de la construcción del inmueble:

“[...] Entre unas cosas y otra si calculásemos lo que por estos motivos ha costado la obra, teniendo en cuenta lo pagado y lo cobrado: resultará que cuesta tal mercadito algunos millones de pesetas; hemos ido concediendo prórrogas a los contratistas, fueron subiendo los materiales de construcción, aumentaron los jornales, dejamos de recaudar mucho... pero como el pueblo es bueno, sufrido y olvidadizo, los causantes de estas calamidades siguen predominando en el Ayuntamiento; porque no se podrá negar que con alcaldes enérgicos y alicantinistas sobre todo, hace años que el mercado estaría terminado y prestando su servicio sin necesidad de estamparnos.”¹²⁸⁹

Las críticas, como podemos ver, se dirigieron mayoritariamente a los organismos públicos contratantes de las obras del nuevo mercado, siendo el blanco preferente de los ataques

¹²⁸⁶ “Guitarreerías y armas al hombro. El nuevo mercado”, *El Luchador*, nº 2272, 10 de enero de 1921, p. 2.

¹²⁸⁷ “Un artículo”, *El periódico para todos*, nº 563, 5 de diciembre de 1912, p. 1.

¹²⁸⁸ “Balance del año”, *El periódico para todos*, nº 583, 31 de diciembre de 1912, p. 1.

¹²⁸⁹ “Ayuntamiento. Comentarios”, *El Luchador*, nº 2365, 7 de mayo de 1921, p. 2.

la administración y el alcalde de la ciudad como cabeza visible de la corporación municipal. En los años durante los cuales se alargaron las obras del nuevo Mercado de Abastos, los alcaldes de Alicante fueron Federico Soto Mollá (1910-1912), que ordenó la demolición del antiguo mercado y el traslado de los puestos al Paseo de Méndez-Núñez; Edmundo Ramos Prevés (1913), Ramón Campos Puig (1913-1915), Eugenio Botí Carbonell (1915-1915), Ricardo Pascual del Pobil y Chicherri (1915-1917), Manuel Curt Américo (1917-1917), de nuevo Ricardo Pascual del Pobil y Chicherri (1917-1918) y Antonio Bono Luque (1918-1921). Este último, fue el blanco de todas las críticas que aparecieron tras casi diez años de cambios políticos en los que, desde la decisión de Federico Soto, del partido Liberal, de construir un nuevo mercado todos los alcaldes que accedieron al poder fueron del partido Conservador a excepción de Bono Luque, también liberal.

Por lo tanto, quizás no resulte descabellado ver en este retraso una estrategia del partido conservador para desprestigiar los proyectos modernos y renovadores del partido Liberal, así como la celeridad del equipo de gobierno de Bono Luque de dar por acabadas las obras -el mercado de inauguró en noviembre de 1922-, después de que las críticas al edificio en prensa fuesen cada vez más duras y jocosas como la que reproducimos a continuación:¹²⁹⁰

“[...] Resultará al final que si el nuevo mercado se hubiera hecho con los cimientos de rico mármol, la armadura de plata, la cubierta de oro y la mampostería de nácar, puede que al pueblo de Alicante le hubiese costado menos que le ha de costar por culpa de los desadministradores que ha padecido en los últimos tiempos. [...]”¹²⁹¹

Pero no sólo el alcalde y sus concejales fueron objeto de las críticas suscitadas por la tardanza de la inauguración del mercado. También el arquitecto Juan Vidal fue atacado duramente a través del periódico *El Tiempo* por cuestiones estéticas relacionadas con el mosaico que decidió colocar a ambos lados de la entrada del inmueble:

“Rogamos al señor arquitecto municipal o a la Comisión de Ornato Público, visiten las obras del mercado, y verán lo antiestético, lo inverosímil y lo rudimentario del rótulo que se está *confeccionando* con ladrillitos de colores, a uno de los lados de la fachada. Para saber que dice allí Mercado, hay que hacer prodigios de vista (porque las letras apenas se destacan del mosaico que les sirve de fondo), y de comprensión, pues al diablo se le ocurre poner el nombre de un edificio público, partido en gala por dos mitades. Es decir, poniendo arriba MER y abajo CADO. ¡Por el buen nombre del gusto artístico de Alicante! Invéntese otro medio. Colóquese el rótulo a uno y al otro lado del escudo central, que hay espacio para ello o hágase si se quiere algo que parezca una barbaridad. ¡Pero no tan grande, que haga creer que es obra de un parvulillo!...”¹²⁹²

¹²⁹⁰ Sobre noticias que nos hablan de la inauguración del nuevo mercado véase: “Inauguración del mercado”, *El Luchador*, nº 2691, 13 de noviembre de 1922, p. 2.

¹²⁹¹ “Municipalías. Prosigue la desadministración”, *El Luchador*, nº 2524, 19 de noviembre de 1921, p. 2.

¹²⁹² “Del nuevo mercado”, *El Tiempo*, nº 1438, 16 de octubre de 1921, p. 1.

Como era de esperar, la respuesta a tales críticas no se hizo esperar y el propio arquitecto se dirigió al rotativo que le había atacado con una carta abierta. Esta fue publicada en el diario *El Luchador*, lo que sorprende al no ser este el periódico que había atacado la estética del nuevo mercado:

“Amigo Manolo: En el número 1438 de tu periódico «El Tiempo» correspondiente al día de ayer, he leído un suelto lamentando la estética (¡Pobrecillos...!) de unos rótulos decorativos del edificio del nuevo mercado cuyas obras de terminación están a mi cargo, y saliendo de mi costumbre de desatender esa clase de observaciones, he de manifestarte que lo que ha motivado el aludido suelto está proyectado por mí en armonía con la composición general del edificio, sintiendo mucho que ni «El Tiempo» ni nadie pueda torcer mi opinión ni hacerse variar en lo más mínimo la disposición de lo que a juicio tuyo merece los calificativos que te devuelvo. Ni bárbaro ni parvulillo – Juan Vidal.”¹²⁹³

Sólo un día después de que la carta de Vidal apareciese en *El Luchador*, fue publicada también en el *El Tiempo* acompañada de una réplica del periódico en la que se reafirmaba la posición de la redacción sobre lo escrito en el artículo que tanto ofendió al arquitecto, pero en la que también se incidía en que la intención de dicho escrito no fue la de atacar directamente a Vidal sino más bien la de emitir un juicio estético:

“[...] 1.º No ponemos ni hemos puesto en duda el valimiento del arquitecto Don Juan Vidal, porque no vemos la necesidad de ello.
2.º Nos ratificamos (en uso de nuestro derecho de crítica, que nadie se atreverá a disputarnos), en que, según nuestro parecer y el de muchas personas a quienes hemos hablado del caso, es una falta de estética y hasta gramatical, colocar el indicado rétalo del Mercado en esta forma:

MER	DE A
CADO	BASTOS

Como nos ratificamos también en que dicho rótulo no ofrece una de las condiciones esenciales de toda obra análoga. La de ser claramente legible. De lo contrario, sobra.

3.º Lamentamos que, ante el derecho de crítica, más o menos autorizada, aparezca más susceptible el señor Vidal, que otras figuras eminentes de las Ciencias y de las Bellas-Artes, de quienes cuyas obras, ha dicho la crítica verdaderas atrocidades, sin que dichos autores, pensando con acierto a nuestro modo de ver, hayan hecho de los juicios ajenos, una cuestión personal.

Y nada más. [...].”¹²⁹⁴

El asunto trascendió más allá y Manuel Pérez Mirete, director de *El Tiempo*, y a quien se dirigió Juan Vidal Ramos en su carta, también contestó al arquitecto utilizando una serie de argumentos muy similares a los que desde su redacción se habían utilizado para replicar a Vidal un día antes:

“Amigo Juanito: Recibí ayer tu carta y me propuse contestarla hoy, no siendo motivo suficiente para quebrantar mi propósito el hecho de que la inesperada publicidad que la diste en los otros diarios locales, me obligara, por cortesía, a contestarla esta mañana en EL TIEMPO, con un suelto de redacción análogo al que motivo tu protesta.

¹²⁹³ “Sobre el nuevo mercado. Una carta”, *El Luchador*, nº 2496, 18 de octubre de 1921, p. 2.

¹²⁹⁴ “Sobre lo del Mercado”, *El Tiempo*, nº 1440, 19 de octubre de 1921, p. 1.

Presumo que has padecido una ofuscación al creerte obligado a tomar personalmente la defensa de este asunto: para nosotros permanecías en el incógnito y nos hubiera sido grato que salieras de él para una de estas dos cosas: para proponer al Ayuntamiento que se deshiciera el entuerto si existía, o para demostrarnos que estábamos equivocados.

Pero es virtud muy frecuente entre los hombres de talento el identificarse con sus obras, si bien incurren a veces en el pecado de quererlas defender aunque tengan defectos, por el solo hecho de ser suyas.

Y este es el caso que tú has planteado desde un punto de vista subjetivo, sin parar mientes en que nosotros criticábamos *una cosa*, sin nombrar siquiera a su autor que nos era absolutamente desconocido. Y prueba de este error es la despedida de tu carta en la que me devuelves unos adjetivos que el periódico no dirigió contra tí, sino contra un letrado y que yo, no sabiendo jugar a la pelota, ni conviniéndome conservarlos en mi poder, los he echado en el cesto de los papeles. [...]

[...] Pero el letrado nos pareció y nos sigue pareciendo obra de un parvulillo, porque su construcción, diminuta, pequeña, en relación con la grandiosidad del edificio que rotula, y por la separación de las sílabas «Mer·cado·de·A·bastos» a lo que más se parece es a una página de esos Catones que usan los párvulos en las escuelas primarias. [...]

[...] Lo lamentable es que digas que por nadie modificarás tu criterio: porque ello indica tu creencia, siempre algo presuntuosa cuando se trata de obras humanas, de que no te puedes equivocar o de que eres contumaz en el error. Y por otra parte, indica tal seguridad en el apoyo de la mayoría del Ayuntamiento que no te ha de mandar que cambies el letrado. Porque si tal ocurriera, no te quedaría más recurso que dimitir, con lo cual no perdería poco la ciudad que tanto debe a tu sólida cultura y a tu celo infatigable.

Dejemos, pues, las cosas reducidas a su justo límite: EL TIEMPO que ejercita su derecho de crítica, en un asunto que interesa al público, puesto que se trata de un edificio que paga la comunidad: tú, que crees que está bien así, con la autoridad que te dá tener un título de Arquitecto y con la ejecutoria de haber puesto de relieve, en muchas obras tu gran gusto y nosotros dos tan amigos como siempre.

Así lo desea el que lo es tuyo muy devoto (*sic.*).

MANUEL PÉREZ MIRETE¹²⁹⁵

Juan Vidal Ramos no cambió de parecer y los rótulos que tanto se criticaron desde medios como *El Tiempo* permanecen en su lugar. Sin embargo, las críticas de la prensa nos pueden hacer pensar que, al igual que en otros muchos puntos de la geografía española, la población de una ciudad como Alicante no se mostró tan afín a las manifestaciones estilísticas relacionadas con el *art nouveau*, como es el caso del *trencadís* o el mosaico. De hecho, no se ha logrado documentar la presencia de estos elementos decorativos en ningún otro edificio de la ciudad, si bien sí que se incorporó a alguna escultura urbana, como la fuente de la aguadora de Vicente Bañuls en 1918.

Por otro lado, las críticas dirigidas al Mercado de Abastos también pueden explicar que Juan Vidal, temeroso de posibles ataques a lenguajes constructivos tan novedosos como el propio mosaico o el ladrillo visto, optase por incluir en su proyecto elementos más afines a la tradición constructiva española como las bolas castellanas, dotando así al edificio del carácter híbrido entre modernismo y casticismo que le caracteriza hoy en día.

¹²⁹⁵ “Contestando una carta”, nº 1441, *El Tiempo*, 20 de octubre de 1921, p. 1.

Sin duda, el Mercado de Abastos de Alicante ilustra la dificultad de comprender el alcance de la arquitectura y el arte modernos durante los primeros decenios del siglo XX en Alicante, pues pese a que incorporó motivos ornamentales cercanos al *art nouveau*, estos dialogaron con otros tantos como el ladrillo visto, o las bolas castellanas, más propios de la tradición constructiva peninsular y levantina, ofreciendo una visión conjunta de las distintas corrientes arquitectónicas que tenían lugar en la ciudad.

Así pues, conviene remarcar que en Alicante, al igual que en resto del país, la constante recepción de modelos constructivos y artísticos provenientes de Europa favoreció la renovación del arte y la arquitectura en la urbe y dio lugar a la aparición de manifestaciones pictóricas, escultóricas y constructivas en consonancia con el *art nouveau* de carácter curvilíneo y orgánico, pero también en la órbita de la edificación funcional y menos ornamental de la Secesión de Viena.

Pese a todo, la ausencia de reseñas o la aparición de fuertes críticas sobre algunas de las obras que abogaron por una u otra corriente, induce a pensar que, en Alicante, este tipo de manifestaciones, que trataron de desprenderse de la herencia artística recibida, no fueron del todo bien recibidas. Es posible que por esta razón surgiesen ejemplos como el Mercado de Abastos, que trataron de aunar las propuestas estilísticas más modernas con algunos preceptos decorativos extraídos de la reflexión acerca de las raíces del considerado arte español, más castizo y surgido del debate acerca de la tradición en escritos y congresos de arquitectos durante la primera década del siglo XX.

4. “GALAS TÍPICAS, FUERTE FOLKLORE”. LA VIGENCIA DEL CASTICISMO Y EL REGIONALISMO EN LA CIUDAD

La singularidad del Mercado de Abastos de Alicante, entre el *art nouveau* y el regionalismo, fue sintomática del encuentro y, según qué casos, enfrentamiento, de las tendencias artísticas de cariz más europeo con los intentos de revitalizar la identidad, el arte y la cultura españoles tras el desastre colonial de 1898. En esta línea, la poca aceptación del *art nouveau* en la ciudad, ya fuese de tendencia curvilínea o más relacionado con los postulados de la Secesión de Viena, favoreció la proliferación de alternativas artísticas de un marcado carácter regionalista, comúnmente entendidas como una reacción a las modas de origen extranjero, si bien su estudio requiere de matices que ilustren la complejidad de estas tendencias estéticas que enriquecieron el panorama artístico español y, por supuesto, el alicantino.¹²⁹⁶

Efectivamente, el problema entorno al concepto de “lo español” y la crisis finisecular tras la pérdida de Cuba y Filipinas se hizo sentir no sólo en la vida social y política, sino también en las capas intelectuales españolas que evidenciaron la decadencia y la necesidad de regeneración del país a través de la cultura. Por ello, comenzaron ser frecuentes los discursos alrededor de cuestiones como el estudio del pasado como herramienta para buscar estímulos para el presente y nuevas guías para el futuro.¹²⁹⁷

Así, durante las dos primeras décadas del siglo XX surgió en toda España un regionalismo artístico practicado por pintores, escultores, arquitectos, dibujantes y otros tantos profesionales de las artes que buscaron la inspiración para sus obras en la idiosincrasia los paisajes y los personajes de los pueblos españoles más alejados de las grandes ciudades.¹²⁹⁸

El florecer del regionalismo y del casticismo se dejó sentir con virulencia en la arquitectura, dando lugar a grandes debates y reconsideraciones acerca de las ideas publicadas en algunas de las revistas especializadas más importantes de la época.¹²⁹⁹ Muchos teóricos de

¹²⁹⁶ URRUTIA, Ángel, 2003, p. 139.

¹²⁹⁷ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 227.

¹²⁹⁸ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 230-231.

¹²⁹⁹ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 279. Véase también: NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1993, p. 675.

la edificación entendieron que los estilos constructivos que favorecerían el renacer de la cultura española tras la crisis finisecular serían el renacentista y el barroco, retomando así el debate en torno a los historicismos en la edificación que se habían mantenido desde el siglo XIX y que habían tenido y tenían presencia en Alicante a través de la construcción de inmuebles inspirados en *revivals* de carácter fundamentalmente neomagrebí.¹³⁰⁰

De este modo, desde finales del siglo XIX se inició en España la búsqueda de un estilo artístico patriota e identitario, que encontró en el regionalismo arquitectónico una herramienta a través de la que estimular la conciencia nacional del pueblo. Esta nueva concepción de la arquitectura fue difundida a través de un elevado número de canales de comunicación, si bien el VI Congreso Nacional de Arquitectos, celebrado en San Sebastián en 1915, puede ser entendido como el acontecimiento de mayor relevancia en los procesos de recuperación de las formas constructivas del renacimiento y el barroco en el país.¹³⁰¹

Fue en esta reunión donde Aníbal González y Leonardo Rucabado dieron a conocer sus *Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional* que, no sin cierta polémica y salvando los puntos más beligerantes, fueron aceptadas por el resto de profesionales.¹³⁰² Así, frente al sometimiento a ultranza a la tradición arquitectónica planteado por González y Rucabado, el colectivo de arquitectos presentes en el congreso aceptaron la asimilación de las formas constructivas del renacimiento y el barroco, aunque aplicadas a la edificación a través de una actitud ecléctica.¹³⁰³

Estas teorías, que se publicaron también en 1915 en la revista *Arte Español*, tuvieron una gran difusión en el país gracias, en parte, al rechazo de otros estilos extranjeros como el *art nouveau* y al clima favorable de la dictadura de Miguel Primo de Rivera en los años veinte.¹³⁰⁴ También desde la Escuela de Arquitectura de Barcelona se había promulgado, desde principios de la centuria, una revisión de los estilos constructivos autóctonos al socaire del ambiente cultural del *modernisme*. De hecho, algunos profesores de la institución como Puig i Cadafalch o Domènech i Montaner, además de emplear el ornato de inspiración gótica en muchas de sus

¹³⁰⁰ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1993, p. 673-675.

¹³⁰¹ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1993, p. 676; PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 279; HERNÁNDEZ MATEO, Francisco Daniel, 1997, p. 79; URRUTIA, Ángel, 2003, p. 143-147.

¹³⁰² NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1993, p. 676-677; URRUTIA, Ángel, 2003, p. 143-147.

¹³⁰³ HERNÁNDEZ MATEO, Francisco Daniel, 1997, p. 79.

¹³⁰⁴ URRUTIA, Ángel, 2003, p. 143-144.

obras, hicieron gala de la decoración de inspiración renacentista y plateresca en otras tantas; trasladando a sus alumnos el interés en los estilos constructivos históricos a sus alumnos.¹³⁰⁵

Juan Vidal, que desde 1917 comenzó proyectar edificios en Alicante, se había formado en la Escuela de Arquitectura de Barcelona donde, a juzgar por algunas monografías sobre su figura, recibió las enseñanzas, entre otros, de Domènech i Montaner. Este dato resulta útil para tratar de dilucidar los cauces a través de los que la arquitectura regionalista y casticista, se introdujo en la ciudad, pues Vidal fue el autor de la mayoría de los inmuebles alicantinos en los que se optó por estos lenguajes ornamentales.¹³⁰⁶

Pero la recepción de estas propuestas arquitectónicas en la capital de la provincia pudo producirse también por otro tipo de vías. De entre estas, conviene destacar los artículos recogidos en revistas especializadas como *Arquitectura y Construcción*, publicada en Barcelona; o *La Construcción Moderna*, fundada en Madrid. También en *Arquitectura* se difundió la arquitectura regionalista, sobre todo a través de los artículos de Leopoldo Torres Balbás.¹³⁰⁷

A principios de la centuria se habían establecido aproximaciones al estudio y aplicabilidad de los lenguajes neorenacentista, neoplateresco y neobarroco en España, si bien hasta después del VI Congreso Nacional de San Sebastián en 1915 este tipo de programas ornamentales no comenzó a tener una presencia mayor en el panorama arquitectónico español. Así, José Urioste optó por una decoración neoplateresca para la fachada del pabellón español en la Exposición Universal de París de 1900, dejando constancia de la relación entre la identidad nacional y los estilos constructivos del siglo XVI.¹³⁰⁸

Por otro lado, en España se tradujeron estudios extranjeros acerca del arte barroco, como *Geschichte des Barock in Spanien*, de Otto Schubert, publicado en alemán en 1908 y traducido al español durante los años veinte. Del mismo modo, Eugeni d'Ors publicó durante varios años distintos artículos acerca del barroco que, en los años sesenta, fueron recopilados en su libro *Lo Barroco*.¹³⁰⁹ Además, a lo largo de los años veinte se dieron a conocer distintos manuales ornamentales como *Arte y decoración en España* de Vicente Casellas (1917-1928) o *Manual*

¹³⁰⁵ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 280-282.

¹³⁰⁶ Sobre la biografía de Juan Vidal véase: ALONSO VERA, M^a Dolores, 1986. También: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel, 1991.

¹³⁰⁷ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 284-285.

¹³⁰⁸ URRUTIA, Ángel, 2003, p. 141-143.

¹³⁰⁹ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 317-318.

de Ornamentación de F.S. Meyer (1922), que en sus páginas difundieron la decoración arquitectónica del renacimiento y el barroco españoles.¹³¹⁰

Lo cierto es que desde finales del siglo XIX el barroco, que había sido denostado como movimiento artístico hasta el momento, comenzó a ser aceptado e incluido en los repertorios artísticos debido a la introspección histórica potenciada desde la Institución Libre de Enseñanza y la Generación del 98, que promovieron el interés por las manifestaciones culturales de épocas de gran esplendor cultural pero olvidadas por ser momentos de decadencia política, como el siglo XVII español.¹³¹¹

Por lo tanto, la recuperación de los estilos constructivos del renacimiento, el plateresco y, sobre todo, el barroco, fue un hecho continuado durante prácticamente las tres primeras décadas del siglo XX y alcanzó su punto más álgido en las exposiciones Internacional de Barcelona e Iberoamericana de Sevilla, ambas celebradas en 1929. De hecho, en la capital andaluza algunos pabellones se construyeron siguiendo programas ornamentales de inspiración barroca, fusionada con decoración indigenista en algunas de las construcciones vernáculas de países americanos, como Colombia, Perú o Argentina.¹³¹²

Ante tal situación, no cabe duda de que la recuperación de los estilos constructivos del renacimiento, el plateresco y el barroco fue un hecho común en toda España desde 1915. En todo el territorio surgieron edificios derivados de una asimilación simplificada de elementos decorativos historicistas, supeditada a las superficies lisas de muros revocados con colores discretos; pero también inmuebles de mayor profusión decorativa.¹³¹³ Ambas corrientes fueron simultáneas en el tiempo, no sólo entre ellas, sino también con otros modos de entender la arquitectura, produciéndose de este modo un enriquecimiento del panorama constructivo nacional de principios del siglo XX.¹³¹⁴

Aunque los postulados arquitectónicos de la época buscaron incesantemente aplicar este estilo patrio a la totalidad de la construcción española de principios del siglo XX, finalmente no alcanzaron a satisfacer las necesidades de todas las capas de la sociedad, degenerando en una moda privativa y al servicio de las clases acomodadas.¹³¹⁵ De hecho, en Alicante,

¹³¹⁰ SERRA DESFILIS, Amadeo, 1996, p. 77-78.

¹³¹¹ PÉREZ ROJAS, Javier, 1993, p. 84- 92.

¹³¹² PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 369-382. Véase también: PÉREZ ROJAS, Javier, 1993, p. 89.

¹³¹³ SERRA DESFILIS, Amadeo, 1996, p. 66.

¹³¹⁴ URRUTIA, Ángel, 2003, p. 139.

¹³¹⁵ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 308-309. Esta idea la desarrolla igualmente URRUTIA, Ángel, 2003, p. 139.

prácticamente todos los edificios que se construyeron siguiendo las modas neorrenacentistas, neoplaterescas y neobarrocas tuvieron un carácter institucional o fueron inmuebles residenciales promovidos por la burguesía local.

Así sucedió con el edificio Alberola, proyectado en 1924 por Juan Vidal Ramos en la avenida de Zorrilla, hoy de la Constitución (fig. 236).¹³¹⁶ Este inmueble, donde la gran mayoría de elementos decorativos de la fachada remite a lenguajes del pasado, es un claro ejemplo de la asimilación de la corriente neobarroca en la urbe. La aparición de columnas helicoidales en el tercer piso supone la revitalización de la tradición constructiva local remitiendo a las características columnas salomónicas que presiden la entrada al Ayuntamiento de la ciudad, a la Basílica de Santa María o al Monasterio de Santa Verónica en Santa Faz, y que incluso sirvieron de reclamo estético en el cartel anunciador de las Hogueras de San Juan en 1934 (fig. 237).¹³¹⁷ Esta tendencia fue bastante común durante los años de vigencia del regionalismo, pues los arquitectos buscaron la identificación inmediata con la masa social del usuario de sus edificios a través de la recreación de elementos constructivos comunes a monumentos históricos de una misma área geográfica.¹³¹⁸

La importancia del inmueble se hizo sentir no ya en Alicante, sino también a través de publicaciones de tirada nacional, que ilustran cómo de apreciadas fueron este tipo de construcciones en España. En *La Esfera* se publicó un artículo que establecía un recorrido por la trayectoria profesional de Juan Vidal Ramos, si bien dedicó especial atención al edificio neobarroco reproduciendo una fotografía en sus páginas y citándolo como una de las obras más notables del arquitecto:

“[...] El pueblo alicantino está obligado á rendir tributo de cariño, admiración y respeto ante la personalidad privilegiada que encumbra al glorioso arquitecto D. Juan Vidal, ya que él ha sabido, con su talento poco común y su actividad inagotable, colocar á la bella *terreta* en un lugar que muy bien puede competir con las principales urbes, en cuanto á edificación se refiere. En Alicante se ha operado una transformación radical, pudiendo decir, sin temor a incurrir en falta, que todo se debe á este mago de la arquitectura, ya que cuantas casas se elevan de moderna planta son obra del mismo autor. (...)

(...) Desde el año 1918, en que inició la transformación de Alicante, desempeñando entonces el cargo de arquitecto municipal, ha proyectado y dirigido todos los edificios de importancia que dan hoy á la capital levantina un carácter de monumentalidad.

Aparte de los edificios particulares como la casa de D. Enrique Carbonell y la notabilísima de D. José Lamaignere, situada en el bello paseo de los Mártires destacan con preferencia las

¹³¹⁶ *Edificio en la Avda. Poeta Zorrilla, ángulo Alfonso el Sabio*. A.M.A. Legajo-9999-99-25/0.

¹³¹⁷ JAÉN I URBAN, Gaspar; MARTÍNEZ MEDINA, Andrés (dirs.), 1999, p. 51.

¹³¹⁸ HERNÁNDEZ MATEO, Francisco Daniel, 1997, 80. También MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 71-73.

casas llamadas de Gomis, Bergé, Mataix, Beltrán, Prytz, y la del distinguido aristócrata Rafael Alberola, edificio recientemente terminado, cuya fotografía ilustra esta página. (...) (...) Y ahora que es considerado en la tierra que le vió nacer como uno de sus hijos más queridos, puesto que ha llegado á la cumbre arquitectónica, y de ello posee Alicante demostraciones sublimes de su preclara inteligencia; lógico, muy lógico, lo considero el que el pueblo levantino pague la deuda de gratitud contraída con el Sr. Vidal por su indiscutible cooperación principalísima al embellecimiento de Alicante, llevando a cabo algún acto que perpetúe la memoria de tan excelente técnico.”¹³¹⁹

Además de la casa de Rafael Alberola, la utilización del elemento decorativo de inspiración regionalista y castiza fue común en viviendas de tipología aislada en las parcelas situadas al exterior del barrio de Benalúa. Fueron ejemplos notables la casa de Óscar Esplá (1924) y de Salvador Mas Magro (1930), ambas de Juan Vidal; o la de Trino Esplá Visconti (1929) de Francisco Fajardo Guardiola (figs. 238-240).¹³²⁰

Al margen de estos edificios particulares, en España los estilos neorrenacentista y neobarroco aparecieron en construcciones de carácter institucional, como hospitales, edificios de Correos y Telégrafos o sedes gubernamentales.¹³²¹ Como era de esperar, en Alicante este tipo de inmuebles adoptaron las mismas soluciones ornamentales para sus fachadas, siendo el ejemplo más temprano el edificio de Correos del arquitecto madrileño Luis Ferrero Tomás (fig. 241).

Esta edificación, cuyo proyecto data de 1916 y que se inauguró en 1920, da muestras de la asimilación de lenguajes ornamentales barroquizantes en los torreones a través de la inclusión de techumbres de cerámica vidriada verde, columnas helicoidales, un minucioso trabajo en la rejería y otros elementos de marcado talante historicista. Del mismo modo, en la parte central del inmueble podemos apreciar tres arcos sobre los que aparece un cuidado trabajo en azulejería representando enredaderas y escudos.

El proyecto de Ferrero despertó la inquietud de los alicantinos durante los procesos de ejecución de las obras. Según se ha podido saber a través de la investigación en hemerotecas, el hecho de que las trazas se encargasen a un arquitecto madrileño como Ferrero no fue bien recibido desde Alicante, cuya prensa se lamentó del “centralismo” en la toma de estas

¹³¹⁹ “La moderna construcción en Alicante. El arquitecto D. Juan Vidal y sus colaboradores”, *La Esfera*, nº 657, 7 de agosto de 1926, p. 46.

¹³²⁰ Los planos de las viviendas, conservados en el Archivo Municipal de Alicante fueron reproducidos en: MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 74-81. Véase también: *Edificación casa de planta baja y piso alto en solar de la calle Doctor Soler ángulo a calle Pérez Medina*. A.M.A. Legajo-9999-29-13/0; *Construcción de chalet en la calle Doctor Soler*. A.M.A. Legajo-9999-29-35/0.

¹³²¹ URRUTIA, Ángel, 2003, p. 141.

decisiones y calificó al inmueble de pequeño, incapaz e inútil.¹³²² Sin embargo, poco después de la finalización de las obras, la casa de Correos y Telégrafos fue vista como uno de los edificios más notables de la ciudad en la guía *Alicante Turismo* de Bonells Bernadás de 1928:

“Es un hermoso edificio de estilo moderno, con fachadas a las calles de Velarde, San Fernando y plaza de Isabel II, donde tiene su entrada y fachada principal. Construyóse en fecha relativamente reciente según planos y dirección del Arquitecto señor Ferrero [...]”.¹³²³

Al margen de la casa de Correos y Telégrafos, en Alicante existieron más edificios administrativos que en sus fachadas dieron muestra de la asimilación de los programas decorativos neorrenacentistas y neobarrocos. Prácticamente la gran mayoría se debieron a las trazas de Juan Vidal Ramos, que entre 1924 y 1925 redactó el proyecto de la Casa de Socorro, inaugurada en 1927 (fig. 242).¹³²⁴ En este inmueble el arquitecto hizo gala de un interesante repertorio cercano al neorrenacimiento.¹³²⁵ Así, son interesantes las arcadas, tanto en el basamento como en el segundo piso, pero también los pináculos que rematan las cuatro esquinas del torreón que otorgó presencia al edificio en la calle Zorrilla, hoy de la Constitución.

Precisamente en la torre se observan rasgos estilísticos que hacen del inmueble un interesante ejemplo donde confluyeron distintas corrientes ornamentales. Además de los detalles de inspiración neorrenacentista, las guirnaldas que cuelgan de los óculos en su parte más alta recuerdan al tipo de decoración de otros inmuebles alicantinos cercanos a la Secesión de Viena, como el Salón España. Por otro lado, el perfil retranqueado del torreón, cuya geometrización se acentuó con una moldura blanca, aproximan al edificio a un temprano *art déco*, que no tuvo tanta presencia en los edificios alicantinos, sino más bien en otro tipo de manifestaciones artísticas como las Hogueras o la ilustración gráfica.

Sea como fuere, la Casa de Socorro llamó notablemente la atención de la prensa local debido, quizás, a que desde hacía mucho tiempo que la urbe carecía de un edificio de estas características. Además, es posible que el estilo escogido por Vidal facilitase que las opiniones acerca de su obra fuesen favorables. De hecho, se ha localizado un artículo de prensa que, bajo el título “Hoy comenzó la construcción de una suntuosa Casa de Socorro en la Avenida de Zorrilla”, dedicó grandes alabanzas al edificio que ni tan siquiera estaba finalizado:

“[...] El cliché adjunto dará a conocer el conjunto de la gran obra que va a hermostear la ya suntuosa Avenida Zorrilla.

¹³²² “La Casa de Correos. ¿Hay gato encerrado?”, *El Luchador*, nº 1155, 29 de diciembre de 1916, p. 1.

¹³²³ BONELLS BERNADÁS, Manuel, 1928, p. 19.

¹³²⁴ *Proyecto de Casa de Socorro en el solar ángulo a Avda de Zorrilla y c/ del Pintor Agrasot*. A.M.A. Otros-101-0-363/0.

¹³²⁵ MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 143-144.

El arquitecto don Juan Vidal al que tan bellas obras debe la ciudad es el autor de este proyecto cuya construcción corre a cargo del acreditado maestro de obras don Vicente Cabrera que lo terminará para finales del corriente año. Constará la nueva Casa de Socorro de tres pisos de los que se dedican las dos principales a servicios sanitarios.

El estilo de la edificación es el moderno inspirado en nuestra arquitectura española de tan gloriosa tradición. El arquitecto ha logrado armonizar su proyecto con la arquitectura de los edificios existentes en la mencionada hermosa vía.

Todas las dependencias se hallan admirablemente dispuestas para recibir luz directa de las dos amplias calles a que forma ángulo. Un gran vestíbulo dá acceso a la sala de espera y al consultorio, dejando aislados los demás servicios perfectamente distribuidos y atendidos. [...] La pericia del constructor y el interés puesto por el arquitecto señor Vidal en el proyecto admirable aplaudido por todo Alicante dan derecho a esperar que en breve la Casa de Socorro comience a prestar servicios en el nuevo y magnífico edificio.”¹³²⁶

Tal fue la fama de la Casa de Socorro que incluso desde la prensa nacional surgió cierto interés por ella. *La Esfera*, que en alguno de sus números se interesó por los procesos de renovación constructiva que se estaban llevando a cabo en Alicante, señaló el inmueble como uno de los ejemplos más notables de la arquitectura local incluso antes de que las obras del mismo hubiesen finalizado.¹³²⁷

En el Hospital Provincial (1926-1931), más sobrio en sus fachadas, Juan Vidal Ramos optó por el dejar a la vista el paramento revocado con colores sobrios, si bien incluyó algunos elementos de gusto barroquizante como las molduras sobre los balcones, las ventanas, arquerías y pináculos en las dos torres que enmarcan el portón de entrada, e incluso un remate para el cuerpo central con cerámica vidriada y azulejo (fig. 243).¹³²⁸ En planta, el inmueble se organizó a través de un esquema de espina de pez de potente simetría, que permitió definir los espacios administrativo, en la zona más cercana a la fachada principal; el hospitalario, en el centro y empleando las espinas como pabellones para los enfermos; y el religioso, al final, donde se ubicó la capilla de gusto neogótico. Esta establece la nota discordante, respecto a su estilo constructivo, con el resto del inmueble y puede situarse en línea con los escasos ejemplos de *revivals* de inspiración medieval en Alicante, como la iglesia de San Juan Bautista o la capilla del asilo de Benalúa (figs. 162-163).¹³²⁹

El edificio neobarroco del Hospital Provincial fue calificado por la crítica local de “gran obra” debido a la magnífica gestión de la Diputación de Alicante, aunque se valoraron muchos más aspectos más allá de sus fachadas, como su emplazamiento, la distribución de espacios o

¹³²⁶ “Hoy comenzó la construcción de una suntuosa Casa de Socorro en la Avenida de Zorrilla”, *Diario de Alicante*, nº 4284, 4 de marzo de 1926, p. 1.

¹³²⁷ “La moderna construcción en Alicante. El arquitecto D. Juan Vidal y sus colaboradores”, *La Esfera*, nº 657, 7 de agosto de 1926, p. 46.

¹³²⁸ *Construcción del Hospital Provincial en Pla del Bon Repós*. A.M.A. Legajo-9999-27-68/0.

¹³²⁹ MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 144.

la higiene. Pese a todo, resulta interesante ceñirse a las palabras que se dirigieron al estilo de las obras y que reflejan el gusto por la arquitectura de corte tradicional:

“[...] El estilo del edificio es bello. Se ha procurado resolver la composición dentro de las normas clásicas de una manera sobria y en armonía con el carácter de la construcción cuidando mucho de las proporciones generalmente dentro del conjunto que debe manifestarse en toda obra bella [...]”¹³³⁰

Como contrapunto a las fachadas más sobrias del Hospital Provincial y de la Casa de Socorro, Juan Vidal planteó un despliegue ornamental barroquizante de gran profusión en el Palacio Provincial (1928) con grutescos en la parte baja de las pilastras y las columnas; o molduras, jarrones y columnas salomónicas en la parte alta de los torreones (fig. 244). El carácter de este edificio responde a la concepción del Barroco como estilo representativo de la tradición artística española aplicado a los edificios con funciones políticas. Este hecho también estuvo auspiciado por la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), dando también lugar a programas decorativos entre el clasicismo y el casticismo en otros edificios como el Gobierno Militar, de José Mendizábal, en 1927 (fig. 245).

Pero volviendo al Palacio Provincial, cabe destacar cómo desde la prensa local se identificó el inmueble con el progreso de la ciudad pese a que las obras todavía no habían concluido, pues se preveía que el edificio fuese inaugurado en 1930 si bien su apertura definitiva se produjo en 1932. Al igual que sucedió con las líneas dedicadas al Hospital Provincial, en el artículo sobre el nuevo edificio para la administración de la provincia se incluyó un dibujo para aquellos que quisiesen conocer el aspecto del inmueble antes de su inauguración. Por otro lado, resulta llamativo comprobar cómo por vez primera se habló del estilo barroquizante del inmueble, relacionándolo con la idiosincrasia alicantina, en línea con las teorías acerca de la arquitectura nacional sostenidas por algunos arquitectos desde el VI Congreso Nacional de Arquitectos de San Sebastián. De hecho, se afirmó que “[...] Siendo el edificio de la Diputación una representación de la provincia, el estilo corresponde a nuestra arquitectura barroca, de cierto carácter señorial [...]”¹³³¹

Por último, los edificios destinados a la educación también hicieron gala de estos programas decorativos en sus fachadas. No fueron pocas las fundaciones escolares que se inauguraron en Alicante durante la cronología marcada por nuestro estudio pues, ante la elevada

¹³³⁰ “Una gran obra que coronará la brillante gestión de la Diputación”, *Diario de Alicante*, nº 4609, 30 de septiembre de 1926, p.1.

¹³³¹ “El progreso de Alicante. El nuevo palacio de la Diputación que va a construirse en breve”, *Diario de Alicante*, nº5412, 5 de diciembre de 1928, p. 1.

tasa de analfabetismo que asolaba no solo la ciudad, sino gran parte del país, el directorio militar de Primo de Rivera estimó necesario establecer un plan de construcción de escuelas públicas a través de la Oficina Técnica del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Un claro ejemplo fue el grupo escolar en Campoamor, debido a las trazas del arquitecto Pedro Sánchez, del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, pero cuyas obras fueron dirigidas por el maestro de obras Juan Vicente Pascual entre 1925 y 1928.¹³³² Al tratarse de una promoción de titularidad estatal, incorporó en sus fachadas programas casticistas y regionalistas inspirados en la arquitectura levantina vernácula, con cubiertas de teja verde o pérgolas de madera en algunas zonas habilitadas como miradores (fig. 246).

Tras la proclamación de la Segunda República el gobierno municipal continuó con los planes de construcción de escuelas iniciados durante las dictaduras de Primo de Rivera y Dámaso Berenguer planteando, en principio, el levantamiento de veintitrés grupos escolares.¹³³³ En esta línea, conviene señalar cómo en los programas ornamentales de las fachadas se produjo una continuidad respecto a los centros educativos promovidos durante el Directorio Militar. Así sucedió, por ejemplo, en el colegio proyectado por Juan Vidal en 1931 para el barrio de Carolinas Altas (fig. 247).¹³³⁴

Este inmueble se caracterizó por su fachada con dos cuerpos que sobresalen en los extremos. La decoración de la misma fue de gran sobriedad, si bien para la planta baja se optó por un almohadillado y los vanos del primer piso aparecen enmarcados por arcos. La techumbre se recubrió de tejas, aunque en este caso no del color verdoso de otros edificios alicantinos como el grupo escolar del paseo de Campoamor o la casa de Correos y Telégrafos.

En 1933, Miguel López acometería la reforma del convento-escuela de las religiosas oblatas, en el barrio de Los Ángeles. La obra original, incendiada por anarquistas durante la quema de conventos de 1931, había sido proyectada por José Conesa en 1926 y, si bien López se encargó de rehabilitar el inmueble, mantuvo el programa decorativo de las fachadas flanqueadas por torreones en sus vértices y en la parte central del frontis principal. Además, incluyó las tejas de cerámica para cornisas y techumbres, así como el trabajo de sillería en las

¹³³² MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 131-134.

¹³³³ MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 131-134.

¹³³⁴ *Proyecto de Escuelas Nacionales para el Barrio de Las Carolinas de Alicante*. A.M.A. Otros-101-0-526/0. MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 256-257.

cantonadas. Por último, diferenció los vanos de las distintas alturas del inmueble, enmarcando los de la primera y segunda planta —en el caso de los torreones- con arcos (fig. 248).¹³³⁵

Llegados a este punto, conviene considerar cómo tanto el neorrenacimiento como el neobarroco se consolidaron en Alicante como dos vertientes más del eclecticismo, dentro del espectro del regionalismo y casticismo, debido a los procesos de debate en torno al estilo nacional en la construcción. Así, la arquitectura buscó nuevas formas de expresión ahondando en el repertorio ornamental en las construcciones vernáculas, ampliando la riqueza visual del entorno urbano alicantino y contribuyendo a afianzar los cimientos de una nueva identidad nacional, que se nutrió de las Bellas Artes para configurar un imaginario visual de España, sobre todo después del desastre colonial de 1898.

4.1. El pescador y el campesino como ejemplos de la idiosincrasia alicantina

Esta crisis finisecular, a la que se vieron abocadas la vida social y política, se hizo sentir igualmente en la búsqueda de nuevos estilos y temas que contribuyesen a la regeneración del país tanto en escultura como en pintura. Así, igual que los arquitectos, pintores y escultores indagaron en el pasado y las tradiciones para reconocerse en ellas y buscar señas de identidad que sirviesen de guía para el presente de un país falto de una imagen que dar a conocer en el exterior. No obstante, el estudio de estas disciplinas resulta más complejo que el de la construcción española durante el primer tercio del siglo XX pues, a diferencia de la arquitectura, el resto de artes plásticas no son adscribibles a una corriente estética en concreto aunque gustaron de representar escenas campesinas y marineras en los rincones apartados de los centros metropolitanos, donde la vida transcurría, en cierto modo, incontaminada.¹³³⁶

Si bien desde finales del siglo XIX y los primeros años del novecientos el regionalismo había tenido una importancia considerable dentro del panorama artístico español, conforme avanzó el nuevo siglo las obras antaño preciosistas y de contenido afable fueron objeto de reformulaciones tanto temáticas como estilísticas. De hecho, el primer paso para la reformulación del costumbrismo pictórico y escultórico se produjo a través de la mirada consciente de los artistas hacia su entorno social más inmediato.¹³³⁷ Así, las escenas despreocupadas y de gran detallismo, que habían gozado de aceptación por parte del público a

¹³³⁵ Sobre la obra y los planos de Conesa: MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 130-131. Respecto a las reformas de Miguel López: MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 256-261.

¹³³⁶ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 227-228.

¹³³⁷ PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (com.), 1998, p. 108.

finales del ochocientos y los primeros años del siglo XX, dieron paso a lienzos de denuncia que, por otro lado, fueron premiados en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.¹³³⁸

En gran medida, este cambio del regionalismo más amable, decorativo y superficial a una nueva tendencia más crítica y reflexiva pudo estar condicionado por la penetración del positivismo científico, el desarrollo de las humanidades o el interés por la geografía y la antropología. Sin embargo, los principales motivos que impulsaron esta concienciación de la pintura de cariz realista fueron las preocupaciones de índole social y psicológica, el avance del socialismo y el anarquismo, la ideología clase del proletariado o el desarrollo urbano de la ciudad, que constriñó las barriadas más humildes dejándolas al margen de las reformas.¹³³⁹

La mala situación de las clases más humildes en Alicante, estudiada en el segundo capítulo de la primera parte de esta investigación, no debió pasar desapercibida para los artistas plásticos locales. Estos también fueron conocedores de cómo, al margen de las reformas y las ampliaciones urbanas, existieron barrios como Santa Cruz o el Raval Roig donde la vida transcurría alejada del centro de la ciudad y donde habitaban las familias más desfavorecidas. Así, pintores como Emilio Varela y fotógrafos como Manuel Cantos o Francisco Sánchez acudieron al casco antiguo de Alicante para aportar las visiones de sus calles, pero otros tantos artistas centraron su interés en las gentes y en la dureza de la vida que en ellas tuvo lugar.¹³⁴⁰

Heliodoro Guillén fue quien mejor representó la reconsideración del regionalismo en Alicante, dando un decidido paso hacia la modernidad y el compromiso del realismo social desde finales del siglo XIX. Ya se han contemplado en este estudio obras como *La última borrasca*, de 1892 (fig. 44); o *¡Solos!*, de 1899 (fig. 129). Estas, a diferencia del regionalismo más afable de artistas como Francisco Hernández o Adelardo Parrilla, aportaron una nueva visión de las clases menos favorecidas de la sociedad.¹³⁴¹ Guillén dignificó, a través del tema del velatorio –del hijo de dos campesinos y de un pescador muerto en alta mar–, a personajes

¹³³⁸ PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (com.), 1998, p. 110-113.

¹³³⁹ PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (com.), 1998, p. 109-110.

¹³⁴⁰ Si se desea profundizar en la pintura de temática social llevada a cabo por artistas de la provincia de Alicante desde finales del siglo XIX véase: LÓPEZ ARENAS, Víctor M., 2014b, p. 124-147. Por el contrario, nuestro estudio se centra en la producción de artistas residentes en la capital, dejando a un lado la pintura de artistas de otras localidades.

¹³⁴¹ GUILLÉN, Heliodoro. *La última borrasca* (1892). Óleo sobre lienzo (130x210 cm.). Museo Nacional del Prado. GUILLÉN, Heliodoro. *¡Solos!* (1899). Óleo sobre lienzo (135'5x205'5 cm.). Colección Diputación de Alicante.

que hasta el momento sólo habían sido vistos como tipos populares en representaciones pictóricas sin una carga temática más allá de lo anecdótico.

Estos dos óleos son los más conocidos dentro de su producción, pues *La última borrasca* fue condecorada con tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892, adquirida por el Estado para el Museo de Arte Moderno de Madrid un año después y expuesta en la *World's Columbian Exposition* de Chicago en 1893.¹³⁴² Por otro lado, *¡Solos!* fue dada a conocer en la Exposición Agrícola, Minera, Industrial y de Bellas Artes de Murcia en 1900; en la Exposición Provincial de Alicante de 1903, y formó parte del conjunto de obras pictóricas en la Exposición de Arte Español de México de 1910, celebrada en la conmemoración del centenario de la independencia del país.¹³⁴³

Sin embargo, estas no fueron las únicas obras de temática social e inspiradas por el regionalismo debidas al pincel de Heliodoro Guillén. El pintor produjo bastantes más y, aunque desconocemos su paradero o su aspecto, los títulos que les dio su autor nos permiten aproximarlas a este tipo de pintura interesada por los ambientes huertanos o marineros tratados con un hondo sentido crítico y reflexivo. Un ejemplo es *El naufrago*, que fue presentada a la Exposición de Bellas Artes de Barcelona y que formó parte de la colección del Casino de Alicante, pero de la que únicamente se conserva una fotografía en blanco y negro.¹³⁴⁴ La obra en cuestión presenta la orilla del mar a los pies de un acantilado donde, en la parte izquierda, acontece en escorzo el cadáver de un marinero, rodeado por cuatro adultos, dos niñas y tres niños.

Del mismo modo que *La última borrasca* o alguno de los cuadros que en la década de los noventa del siglo XIX encumbraron a Joaquín Sorolla, *El naufrago* supuso la superación del costumbrismo en Alicante y el surgimiento del naturalismo y el realismo social a través de las escenas inspiradas en el mundo de la pesca.¹³⁴⁵ Hasta la fecha, la pintura regionalista había

¹³⁴² *El Alicantino*, nº 1393, 27 de septiembre de 1892, p. 2; *El Alicantino*, nº 1421, 30 de octubre de 1892, p. 2; *El Alicantino*, nº 1452, 7 de diciembre de 1892, p. 3-4; PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 81. Sobre la exposición de Chicago: KURTZ, Charles M., 1893, p. 198.

¹³⁴³ *El Liberal*, nº 6038, 25 de julio de 1900, p. 3; *La correspondencia de Alicante*, nº 6850, 29 de julio de 1903, p. 2; *La correspondencia de Valencia*, nº 11198, 12 de julio de 1910, p. 1; *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, nº 6576, 13 de julio de 1910, p. 1; *La correspondencia de Valencia*, nº 11207, 22 de julio de 1910, p. 1. Véase también: PRIMER CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA MEXICANA, 1910, p. 64, 101.

¹³⁴⁴ GUILLÉN, Heliodoro. *El Naufrago* (1899 ca.). Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas.). Desaparecido. Pueden consultarse distintas noticas que hablan de la obra en: *La correspondencia alicantina*, nº 2506, 22 de octubre de 1899, p. 2; *La correspondencia alicantina*, nº 2509, 26 de octubre de 1899, p. 2. Sabemos que la obra fue regalada por el pintor al Casino gracias a: PÉREZ BUENO, Luis. *Artistas Levantinos*. Madrid, 1899, p. 79-80.

¹³⁴⁵ PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (com.), 1998, p. 115-117.

mostrado un interés casi exclusivo por los huertanos, tratados de un modo afable, pero Guillén dignificó el mundo del trabajo representando la dureza de la vida en alta mar (fig. 249).

Al margen de las obras de Guillén que se conservan o sobre las que se conoce la existencia de algún documento gráfico, la búsqueda de referencias de prensa arroja datos que nos permiten suponer que la producción de este tipo de temas por parte del pintor fue mucho más amplia, si bien de estas obras únicamente se haya podido recuperar el título. Así, sabemos que en 1893 dio a conocer *Un accidente de playa* en el Bazar del Señor Reus. A la Exposición Nacional de 1895 y a la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias de Barcelona presentó *¡Maldita!*, mientras que a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904 concurre con un lienzo titulado *Bajo la vela*.¹³⁴⁶

El interés de Guillén no sólo por los temas populares o regionales desde un punto de vista crítico, fue reconocido por algunos ciudadanos, como Luis Pérez Bueno que, en *Artistas Levantinos* afirmó que el artista podía ser considerado:

“[...] Pintor demócrata (...), pues siente especial predilección por las escenas y tipos populares, sólo que de estas escenas, no toma las que tienen algo de alegría o regocijo, sino las tristes, que interpreta con delicadísimo sentimiento. Esto constituye un el modo especial de ser de este artista; y todo el que lo conoce sabe que no conuerda su natural vivo, animado y expansivo, con esas manifestaciones artísticas, más propias de un observador taciturno. [...]”¹³⁴⁷

Si bien Guillén fue el artista que elaboró un mayor número de obras dentro de esta temática, no fue el único pintor que se decantó por el realismo social en algún momento de su carrera. En 1896 José López Tomás daría a conocer *¡Hijo mío!* en la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona (fig. 250).¹³⁴⁸ Si bien el óleo fue llevado a cabo en Madrid, debemos valorar su importancia dentro del panorama artístico alicantino de finales del siglo XIX, pues el artista residió en la ciudad hasta 1899, fecha en la que se trasladó a la capital del país tras su matrimonio. Además, el cuadro fue referenciado en algunas publicaciones acerca de los creadores locales, como *Artistas levantinos*, donde Luis Pérez

¹³⁴⁶ Respecto a *Un accidente de playa: El Alicantino*, nº 1481, 13 de enero de 1893, p. 2. En cuanto a *¡Maldita!*: *Gaceta de instrucción pública*, nº 226, 15 de junio de 1895, p. 3; *La Dinastía* (Barcelona), nº 5850, 19 de junio de 1896, p. 3; AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL DE BARCELONA, 1896, p. 44. Por último, sobre *Bajo la vela: El Graduador*, nº 8485, 16 de mayo de 1904, p. 4, *La Voz de Alicante*, nº 94, 27 de mayo de 1904, p. 2; *La correspondencia alicantina*, nº 5793, 31 de mayo de 1904, p. 2.

¹³⁴⁷ PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 82-83.

¹³⁴⁸ LÓPEZ TOMÁS, José. *¡Hijo mío!* (1896). Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Colección Unión Alcoyana. Sobre su presencia en la exposición barcelonesa: AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL DE BARCELONA, 1896, p. 35.

Bueno afirmó que esta pintura fue condecorada con una Mención Honorífica en el certamen catalán.¹³⁴⁹

¡Hijo mío!, de gran carácter intimista, presenta una escena de interior en una casa humilde, a juzgar por el fondo en el que acontecen herramientas de labranza, platos y vasijas de loza y paredes desconchadas. En primer plano, una dama burguesa sentada sobre una silla de mimbre, observa a un bebé que duerme en un moisés. La escasa relación entre la mujer y el entorno, así como el título, permiten pensar que lo que López representó fue una adopción de un niño nacido en una familia humilde incapaz de hacerse cargo de él.

En 1901 Vicente Bañuls esculpiría *Marianela* en Roma, inspirada en la novela homónima de Benito Pérez Galdós (fig. 251).¹³⁵⁰ El autor la presentaría a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901, obteniendo una Tercera Medalla.¹³⁵¹ Un año más tarde la daría a conocer en la Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona, tras la cual fue adquirida por la Diputación de aquella provincia.¹³⁵² En la obra del escultor alicantino, Marianela aparece pensativa, apoyando su rostro sobre su mano derecha mientras que, con el brazo izquierdo, se abraza a sí misma. La vestimenta que porta, una sencilla blusa, nos habla de su condición social, pues Galdós la describió como una huérfana de pobres atributos físicos. Nela, como la menciona en ocasiones el literato, era la lazarillo de un joven burgués, Pablo. Ambos se enamoran, pero al recobrar él la visión tras la visita de un médico al pueblo cree reconocer a Marianela en su prima, más bella que la primera. La protagonista, ante tal desilusión se quita la vida.¹³⁵³

En este sentido, tanto la novela como la escultura de Bañuls representan una mirada hacia el mundo rural y hacia las clases sociales menos favorecidas mucho más reflexiva que la ofrecida por el costumbrismo más estático. Así, del mismo modo que algunos pintores valencianos como Joaquín Sorolla o Antonio Fillol compartieron la visión crítica de Blasco Ibáñez sobre la explotación y la marginación de las gentes del campo, Vicente Bañuls encontró en la novela de Galdós la inspiración necesaria para esculpir un tipo popular de gran precisión psicológica que invitara al espectador a reflexionar acerca de la difícil situación de las clases

¹³⁴⁹ PÉREZ BUENO, Luis, 1899, p. 66.

¹³⁵⁰ BAÑULS, Vicente. *Marianela* (1901). Mármol. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

¹³⁵¹ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, 1979, p. 50.

¹³⁵² HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, 1979, p. 50. Las afirmaciones de Lorenzo Hernández fueron recogidas y revisadas en: LÓPEZ ARENAS; Víctor M., 2014a, p. 118.

¹³⁵³ PÉREZ GALDÓS, Benito, 1878.

sociales menos favorecidas.¹³⁵⁴ De hecho, la escultura parece inspirarse en un pasaje en el que Marianela se observa en el agua de un estanque cuestionando si su aspecto físico le permitiría ser amada por Pablo:

“[...] La Nela no pudo acudir pronto, porque habiendo conseguido sostener entre sus cabellos una como guirnalda de florecillas, sintió vivos deseos de observar el efecto de aquel atavío en el claro cristal del agua. Por primera vez desde que vivía se sintió presumida. Apoyándose en sus manos, asomose al estanque.

- ¿Qué haces, Mariquilla?

- Me estoy mirando en el agua, que es como un espejo -replicó con la mayor inocencia, delatando su presunción.

- Tú no necesitas mirarte. Eres hermosa como los ángeles que rodean el trono de Dios.

El alma del ciego llenábase de entusiasmo y fervor.

- El agua se ha puesto a temblar -dijo la Nela- y no me veo bien, señorito. Ella tiembla como yo. Ya está más tranquila, ya no se mueve... Me estoy mirando... ahora.

- ¡Qué linda eres! Ven acá, niña mía -añadió el ciego, extendiendo sus brazos.

- ¡Linda yo! -dijo ella llena de confusión y ansiedad-. Pues esa que veo en el estanque no es tan fea como dicen. Es que hay también muchos que no saben ver.

- Sí, muchos.

- ¡Si yo me vistiese como se visten otras!... -exclamó la Nela con orgullo. [...]”¹³⁵⁵

No sabemos si *Marianela* llegó a ser expuesta en Alicante, aunque la prensa de la urbe reseñó con gran interés que la escultura había sido reproducida en *La Ilustración Española y Americana*, así como su compra por parte de la Diputación de Barcelona.¹³⁵⁶ El interés surgido en el municipio demuestra que, ya fuese por la influencia de la literatura contemporánea o no, el realismo social gozó de aceptación en la capital de la provincia. De hecho, pese a que generalmente se haya sostenido que estos temas tuvieron un gran desarrollo durante la última década de los años noventa del siglo XIX, *Marianela* nos demuestra que algunos artistas locales siguieron aportando visiones críticas y reflexivas acerca de la situación de las clases sociales menos favorecidas.¹³⁵⁷

¹³⁵⁴ Acerca de la relación de los pintores valencianos con Blasco Ibáñez: PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, 1998, p. 110-111.

¹³⁵⁵ PÉREZ GALDÓS, Benito, 1993, p. 685.

¹³⁵⁶ No se ha logrado recuperar el ejemplar de *La Ilustración Española y Americana* que referenció la noticia recogida en *La Correspondencia de Alicante*, nº 5411, 9 de mayo de 1901, p. 2. Respecto al anuncio de la compra de *Marianela* por la Diputación de Barcelona: “Marianela”, *El Graduador*, nº 8065, 25 de noviembre de 1902, p. 3.

¹³⁵⁷ Acerca de la fuerte presencia del realismo social en el panorama artístico valenciano y español de finales del siglo XIX, Pérez Rojas sostiene que “[...] Las escenas costumbristas tienen continuidad a lo largo de toda la centuria, pero al inicio de los años noventa se produce un cambio notable. La tardía penetración del pensamiento positivista y su consiguiente cientifismo, el desarrollo de las ciencias humanísticas, el interés por la geografía y la geología, las preocupaciones de índole social y psicológica, las conexiones físico-psíquicas, el avance de los movimientos socialistas y anarquistas, la ideologización de sectores proletarios urbanos e intelectuales, el propio desarrollo urbano de muchas capitales... van a tener una influencia muy directa en el naturalismo artístico y literario español y en la génesis de un pensamiento crítico regeneracionista que alcanza su madurez en el 98. [...]” En: PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, 1998, p. 109-110.

Otro de los pintores que trató temas próximos al realismo social fue Emilio Varela, condecorado con una Mención Honorífica en la Exposición de Bellas Artes de 1906 por su obra *Gitanas* (fig. 252).¹³⁵⁸ En el lienzo, que presenta a una mujer de avanzada edad sentada en el suelo y peinando a otra más joven, hizo visible a la etnia gitana de un modo bien distinto a las imágenes que ofrecieron los pintores regionalistas del siglo XIX. Estas mujeres no fueron representadas a través de un punto de vista jovial y desenfadado, sino que se puso de manifiesto su humildad a través de sus ropajes, nada ostentosos ni llamativos, o de la ausencia de cualquier otro elemento en la composición, queriendo remarcar la austeridad que caracterizaba el día a día de un colectivo social marginado. Es cierto que, estilísticamente, la obra de Varela dista de la serie sobre gitanas realizada en Barcelona y en 1903 por Isidre Nonell. No obstante, el trasfondo temático y social es muy cercano en ambas propuestas. Así, ambos artistas centraron su atención en la marginalidad en los límites de la sociedad burguesa y moderna.¹³⁵⁹

El gusto por este tipo de escenas fue habitual en Alicante hasta los años treinta del siglo XX, como demuestran algunos óleos de Lorenzo Aguirre. El pintor pudo demostrar, su interés por temas de gran realismo y compromiso social con dibujos como *Un pobre ciego* o *Rivalidades del oficio* en el IV Salón de Humoristas de Madrid de 1918.¹³⁶⁰ Si bien desconocemos el aspecto de estas obras, sus títulos nos permiten suponer que se trató de dibujos que, desde el humorismo, plantearon una reflexión acerca de determinadas cuestiones sociales.

Pese a que Aguirre gozó de gran fama como dibujante y cartelista, fue a través del óleo como mejor representó asuntos de gran realismo y trascendencia. Realmente, muchas de sus producciones de esta temática pudieron no ser exhibidas en Alicante, pues generalmente las presentó a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid. No obstante, que desde la capital de la provincia se hablase del pintor en algunos artículos de prensa, demuestra que en la ciudad existió interés por su carrera.

Sabemos que en 1922 Aguirre concurriría a la Exposición Nacional de Bellas Artes con *Luz Divina*, que sería reconocida con una Tercera Medalla (fig. 253).¹³⁶¹ Esta obra, de factura más moderna que las pinturas de Guillén o López Tomás, muestra una sala de espera, quizás

¹³⁵⁸ VARELA, Emilio. *Gitanas* (1901). Óleo sobre lienzo (112'7x179 cm.). Colección Diputación de Alicante. Sobre la participación de Varela en la Exposición Nacional de Bellas Artes: *La Correspondencia de Alicante*, nº 7680, 28 de mayo de 1906, p.2. También: CASTELLS, Rosa María, 2010, p. 325-326.

¹³⁵⁹ BOZAL, Valeriano, 1967, p. 27-35. También en BOZAL, Valeriano, 1995, p. 74-76.

¹³⁶⁰ *El periódico para todos*, nº 1976, 4 de marzo de 1918, p. 3.

¹³⁶¹ AGUIRRE, Lorenzo. *Luz Divina* (1922). Óleo sobre lienzo (135x215 cm.) Museo Nacional del Prado. Sobre la participación de Aguirre en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922: DÍAZ EREÑO, Gregorio (com.), 1999, p. 31-32.

de un hospital, donde varias mujeres, aisladas las unas de las otras, aguardan inmersas en sus propios pensamientos, acompañadas de una monja y bajo el amparo de una imagen de Cristo y un crucifijo, bajo el cual se proyecta la luz que entra por una de las ventanas. Según hemos podido saber, Aguirre representó el momento en el que la hermana, en el Asilo del Pacífico de Madrid, lee en voz alta para reconfortar a un grupo de invidentes, pudiendo identificar la labor de la religiosa con el halo de luz que aporta esperanza a las enfermas.¹³⁶²

A la Exposición Nacional de 1926 presentó *Crepúsculo de vidas*, por la que obtendría una Segunda Medalla.¹³⁶³ Aportó con este lienzo una visión sobre distintos trabajadores al amanecer y alrededor de un coche de caballos, seguramente propiedad de alguno de ellos. Dos de las personas retratadas son un niño y una niña, hecho que acentúa el dramatismo de la escena, en la que los personajes acontecen a la intemperie y cubiertos con abrigos, gorros y bufandas para protegerse de las inclemencias del tiempo durante sus jornadas laborales en la calle (fig. 254).

El último cuadro de Aguirre adscribible al realismo social es *Peixcaters de Moraira*, que regaló al Ayuntamiento de Alicante en 1933 (fig. 255).¹³⁶⁴ El pintor, a través de un estilo más rotundo en los trazos y de mayor modernidad que el empleado por Guillén o López Tomás, presentó a un matrimonio de pescadores junto a su hijo, de corta edad. A través de cierto idealismo anatómico, sobre todo en la figura del padre, Lorenzo Aguirre dignificó a los trabajadores del mar, aunque de un modo distinto al que caracterizó la obra de Heliodoro Guillén. Ya no era el velatorio del marinero lo que llamaba la atención del espectador, sino que los propios pescadores –la madre y el hijo, fundamentalmente- le interpelan con sus miradas y muestran los frutos de su trabajo.

Esta dignificación de la clase trabajadora a través del tratamiento anatómico fue también apreciable en varias de las obras que el escultor Pascual Sempere, de Onil, dio a conocer en la exposición que celebró en el Ateneo de la ciudad en 1934. Apenas se han rescatado fotografías de dos de las obras presentadas por el artista colivenco, aunque los títulos y las breves descripciones que ofreció el *Diario de Alicante*, nos permiten suponer que la temática de las

¹³⁶² DÍAZ EREÑO, Gregorio (com.), 1999, p. 31.

¹³⁶³ AGUIRRE, Lorenzo. *Crepúsculo de vidas* (1926). Óleo sobre lienzo (240x315 cm.). Museo Elisa Cendrero, Ciudad Real. Sobre la participación de Aguirre en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926: DÍAZ EREÑO, Gregorio (com.), 1999, p. 36-37.

¹³⁶⁴ AGUIRRE, Lorenzo. *Peixcaters de Moraira* (1933). Óleo sobre lienzo (150'5x145'3 cm.). Colección Ayuntamiento de Alicante.

mismas osciló entre el realismo social y el regionalismo de gran refinamiento formal, que tuvo gran aceptación en España entre las décadas de los años veinte y treinta.

Así, títulos como *Vendedor de periódicos* o *Regreso de la escarda*, sugieren la representación de trabajadores de clase humilde, en la órbita del realismo social, aunque ante la ausencia de una fotografía de estas obras o de descripciones de las mismas no podamos afirmarlo con total seguridad. No ocurre lo mismo con *Esperant la tanda*, obra cuyo aspecto desconocemos, pero que fue descrita como una figura “[...] en madera de caoba policromada, es un estudio terminado de hombre huertano, que con la «llegona» al hombro, marcha al punto donde ha de actuar en las faenas del riego [...]”.¹³⁶⁵ Por último, el *Diario de Alicante* sí que ofreció una fotografía de *El segador* (fig. 256), una figura muy en línea con la estética dignificante de *Peixcaters de Moraira*.¹³⁶⁶ La escultura sugiere el momento de descanso del labrador, aunque el escultor lo dignificó a través de un rotundo tratamiento anatómico, nada asociable a la constitución física de cualquier campesino del primer tercio del siglo XX español.

En la misma exposición, Sempere expuso dos esculturas más inspiradas en los tipos populares, aunque de un carácter más anecdótico que las anteriormente citadas. Así, *El tío Castellá*, de la que no se conserva fotografía ni descripción, pudo ser parecida a *Chentisclaro*.¹³⁶⁷ Esta, que sí reprodujo el *Diario de Alicante* (fig. 257), fue un retrato en madera de ciprés de un hombre de avanzada edad sin apenas más carga moral que la aportada por las arrugas de su rostro, demostrativas de una vida laboriosa, ya fuera en la huerta o el mar.

El conjunto de obras presentadas por Sempere en el Ateneo de Alicante en 1934 ilustra cómo, aunque la tendencia de representar la dureza de la vida de las clases sociales más humildes tuvo vigencia en la ciudad hasta la década de los años treinta, a partir de 1920 la mirada hacia los tipos populares volvió a experimentar un viraje. Surgieron así obras con menor contenido crítico acerca de los problemas de las clases trabajadoras que, por otro lado, potenciaron lo pintoresco, lo étnico o lo tradicional al igual que sucedió con el arte regionalista decimonónico. Desde luego, y al igual que había ocurrido con la arquitectura, la crisis de identidad producida por la pérdida de las colonias en 1898 potenció la búsqueda de unas raíces

¹³⁶⁵ DE ROJAS PUIG, Juan. “Esculturas de Sempere en el Ateneo (Continuación)”, *Diario de Alicante*, nº 7660, 30 de diciembre de 1934, p. 1.

¹³⁶⁶ Sempere, Pascual. *El segador* (1934 ca.). Soporte desconocido. En paradero desconocido. Sobre la exposición de esta obra en el Ateneo de Alicante: DE ROJAS PUIG, Juan. “Esculturas de Sempere en el Ateneo (Continuación)”, *Diario de Alicante*, nº 7662, 3 de enero de 1935, p. 1.

¹³⁶⁷ Sempere, Pascual. *Chentisclaro* (1934 ca.). Madera de ciprés. En paradero desconocido.

patrias en el arte a través de la representación de tipos y paisajes tradicionales, aunque interpretados desde un refinamiento formal moderno.¹³⁶⁸

De hecho, en el ámbito del País Valenciano, el regionalismo experimentó un notable florecimiento desde la década de los años diez, si bien se buscó con ahínco su renovación formal. No es de extrañar que al mismo tiempo que se estaba buscando la renovación en la arquitectura a través de la introspección en los programas decorativos típicos de los distintos territorios de España, otros artistas abordasen temas regionales con un tratamiento más moderno que antaño y de características más dulces y amables que el realismo social inmediatamente anterior.¹³⁶⁹ Así, el campesino fue visto por distintos pensadores como uno de los símbolos más destacados de España, representativo de la raza nacional y amenazado por la modernización de los centros urbanos. Por esta razón, fueron muchos los creadores que, a través de sus obras, trataron de ennobecer la figura de las gentes del medio rural mediante un renovador estilo con el fin de generar una imagen de los distintos territorios del país que, a su vez, contribuyese a afianzar una conciencia nacional en los espectadores, al mismo tiempo que ilustrase las condiciones de vida de estas clases sociales.¹³⁷⁰

Si bien estilísticamente puedan mantener similitudes con el regionalismo decimonónico, algunos de los dibujos que realizó Vicente Bañuls para la obra literaria *Fantasías y recuerdos* de Rafael Altamira son ilustrativos de la paulatina modernización de las formas artísticas en la representación de los tipos populares.¹³⁷¹ Las distintas obras con las que Bañuls ilustró el escrito del literato alicantino mantienen una estrecha relación con el contenido de los distintos relatos que lo componen y presentan, de un modo afable, escenas protagonizadas por tipos populares.¹³⁷² Así ocurre, por ejemplo, en la portada, donde un *dolçainer* y un *tabaleter* tocan en una verbena (fig. 258).

Los capítulos más importantes dentro de esta línea son los contenidos en la primera parte del libro, cuyo título “La terreta”, ya sugiere el especial interés con el que se describirían distintos pasajes y escenas de la provincia de Alicante. En el primero de estos títulos, “Noche de San Juan”, Altamira narró las peripecias de dos hombres de barrios humildes de Alicante, mientras que Bañuls los representó jugando a las cartas en una taberna y danzando alrededor

¹³⁶⁸ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 227-239.

¹³⁶⁹ PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, 1998, p.

¹³⁷⁰ PENA LÓPEZ, Carmen, 2012, p. 76-83.

¹³⁷¹ ALTAMIRA, Rafael, 1910.

¹³⁷² Todos los dibujos se encuentran contenidos en: ALTAMIRA, Rafael, 1910.

de una hoguera en la playa, según la tradición de la noche del veintitrés de junio (figs. 259-260). Por otro lado, tanto en “Afanés” como en “El tío Prim” y “El tío Pepe Misas”, Altamira y Bañuls aportaron sendos retratos de tipos de la huerta de Alicante (figs. 261-264).

Puede que los dibujos de Vicente Bañuls todavía mantuviesen ciertas similitudes con el tipo de representaciones que otros artistas españoles y alicantinos habían aportado sobre los huertanos y los tipos populares, aunque el interés por recuperar la singularidad de las tradiciones y de los personajes típicos de la región levantina a través de la literatura y el dibujo nos permite relacionar *Fantasías y recuerdos* con las corrientes de pensamiento que, desde principios del siglo XIX buscaron revalorizar y dar a conocer el carácter de España y de sus regiones.

Por supuesto, y al igual que había sucedido con la arquitectura, la Dictadura de Primo de Rivera también ejerció un peso determinante para la consolidación de este nuevo regionalismo, pues potenció la creación de escenas inspiradas en la tradición en busca de una identidad nacional perdida tras el desastre colonial del 98. Así, comenzaron a ser habituales, escenas de usos y costumbres populares, provistas de una mirada mitificadora que les permitió alcanzar una amplia popularidad entre el público general.¹³⁷³

No es por lo tanto de extrañar que los pintores, escultores o dibujantes alicantinos representasen tipos populares en sus obras, durante las décadas de los años veinte y treinta aunque a través de un tratamiento estético de gran modernidad.¹³⁷⁴ De hecho, muchos de estos creadores se vieron también influidos por algunos teóricos de la generación del 98 que, en algunos de sus escritos, incitaron la búsqueda las raíces del carácter propio de las distintas regiones de España con el fin de fraguar una identidad nacional a través de las distintas disciplinas artísticas. En esta línea, José Martínez Ruiz, Azorín, que generalmente ha sido estudiado como uno de los iniciadores de la modernización cultural de la provincia de Alicante, afirmaba que:

“Lo primero de todo es consignar que España no puede dejar de ser lo que es. [...] España es España y no necesita ser más que España. Los demás países europeos serán lo que sea, y no necesitarán tampoco ser más que lo que son. Es decir, que España, como los demás países, tiene una tradición, un arte, un paisaje, una “raza” suyos, y que á vigorizar, á hacer fuertes, á continuar todos estos rasgos suyos peculiares, es á lo que debe tender todo el esfuerzo del artista y del gobernante. No es á Europa hacia donde debemos mirar, sino hacia nosotros mismos. (...) El progreso estriba en la *continuidad nacional*, no en su rompimiento brusco y absurdo. (...) Y así, los artistas que han contribuido á esa fecundísima obra (...) son los

¹³⁷³ GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, 2005, p. 307-308.

¹³⁷⁴ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 259-270.

verdaderos fomentadores del progreso y no los “modernos”, los “progresivos” y los “europeos”.¹³⁷⁵

No obstante, es fundamental remarcar que la presencia del personaje folklórico en el arte del momento no siempre respondió a impulsos patrióticos, sino que en muchos casos vino dada por la admiración con la que se profesaba más allá de las fronteras del país por el folclore español. Por esta razón es también aconsejable barajar la posibilidad de que, en ocasiones, se potenciase lo castizo y regional con el fin de atraer la atención de entendidos y coleccionistas de Europa y Norteamérica.¹³⁷⁶

Este nuevo regionalismo osciló entre la recuperación de las tradiciones y del sentir patriótico tras el desastre colonial de 1898 y la vuelta a la representación de temas afables tan del gusto del público tanto patrio como extranjero. Sea como fuere, ambos motivos buscaron ofrecer una imagen representativa de las distintas regiones del país, bien para explotar las posibilidades de un mercado favorable a temas castizos y afables, bien para afianzar una identidad que parecía perdida, o bien para que aquellos que no conociesen el folclore del país sintiesen interés por descubrirlo.

Es este interés en dar a conocer una nueva imagen de España a través de los tipos populares lo que explica que el regionalismo moderno y estilizado tuviese tanta presencia en la ilustración gráfica de los años veinte y treinta, siendo habitual en los afiches la inclusión de majas, flamencas, falleras o cualquier tipo de personaje popular, dependiendo de la región que se quisiera representar.¹³⁷⁷ Por supuesto, en los carteles distribuidos en Alicante, las figuras folclóricas tuvieron un espacio destacable en las obras producidas por pintores y escultores, siendo habitual que en las críticas artísticas se refiriesen a ellas como jijonencos o jijonencas.

Quizás el ejemplo más temprano dentro de este género de afiches sea el cartel de las fiestas de agosto de 1921, de Vicente Bañuls (fig. 130).¹³⁷⁸ En él, y sobre un fondo en el que se representó una regata, una mujer ataviada con un traje regional de la provincia de Alicante se coloca un collar de flores rodeada de una rama de vid, de la cual cuelgan varios racimos de uvas. Acompañan a esta figura otras no tan asociables al imaginario regional alicantino en la parte superior de la composición, como un trovador y un futbolista. Sin embargo, en el pie del cartel aparecen varias sobras de jinetes y caballos, en lo que podría ser una escena de doma

¹³⁷⁵ AZORÍN. “La continuidad nacional”. *ABC*, nº 1807, 21 de mayo de 1910, p. 5-6.

¹³⁷⁶ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 259.

¹³⁷⁷ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 261.

¹³⁷⁸ BAÑULS, Vicente. *Alicante. Fiestas en Agosto de 1921* (1921). A.M.A.

bastante cercana al mundo taurino, que tanto gustó muchos de los artistas en la órbita del regionalismo artístico de los años veinte en España.

Otro ejemplo temprano es el anuncio de las fiestas de agosto de 1922, de Lorenzo Aguirre (fig. 131).¹³⁷⁹ El autor presentó una figura femenina y otra masculina, ambas ataviadas con trajes regionales –si bien el hombre acontece con el torso descubierto–, sobre un fondo en el que parece observarse una velada marítima.¹³⁸⁰ A sus pies Aguirre representó una corrida de toros, aunque el elemento más llamativo es el reguero de serpentinas que cuelgan del escudo de la ciudad que porta el hombre en brazo y entre las cuales, enmarañadas, cuatro mujeres participan en una batalla de flores.

De esta misma festividad, pero en 1926, se conocen dos carteles de Carlos Ruano Llopis (fig. 28) y de Emilio Varela (fig. 132).¹³⁸¹ En el primer caso, una mujer ataviada con los trajes regionales porta flores y, junto a Mercurio, acontece en el afiche con el puerto de Alicante de fondo. La obra de Varela incluye muchos más tipos alicantinos, no sólo mujeres, sino también hombres. Dos de ellos aparecen en primer plano, portando ella un ramo de flores, pero es en los que se observan al fondo de la escena, donde radica la singularidad del afiche, pues bailan danzas populares, siendo este un tema que interesó al pintor alicantino también en otras ocasiones.

En 1927 elaboraría un friso de personajes bailando para la clínica del médico Carlos Carbonell en el barrio de Benalúa (fig. 265). Esta obra, que formó parte de un conjunto decorativo mayor, para el que también elaboró escenas de pesca (figs. 266-267), es demostrativo del éxito del que gozó el regionalismo moderno y estilizado en la sociedad española de las primeras décadas del siglo XX.¹³⁸² No obstante el estilo propio de Varela, un tanto naif, también pudo contribuir a que personas a él cercanas quisieran contar con sus obras para decorar sus viviendas o espacios de trabajo.¹³⁸³

¹³⁷⁹ AGUIRRE, Lorenzo *Grandes fiestas organizadas por el Excmo. Ayuntamiento* (1922). A.M.A.

¹³⁸⁰ Sobre las veladas marítimas en el puerto de Alicante recomendamos la lectura de: ANTÓN DAYAS, Inés, 2014.

¹³⁸¹ RUANO, Carlos. *Alicante. Agosto de 1926* (1926). A.M.A.; VARELA, Emilio. *Alicante. Fiestas agosto 1926* (1926). A.M.A.

¹³⁸² VARELA, Emilio. *Danseta* (1928 ca.). Soporte desconocido (40x210 cm.). Colección Banc Sabadell; VARELA, Emilio. *Pescadores* (1928 ca.). Soporte desconocido (40x210 cm.). Colección Banc Sabadell.

¹³⁸³ Existen varias fotografías del interior de la clínica de Carbonell donde se puede observar la colocación de los frisos de Emilio Varela, si bien resulta muy interesante un libretto de publicidad del establecimiento sanitario donde se observan estas pinturas en estancias como la sala de espera o el despacho del médico: *Sanatorio Carbonell para el tratamiento de afecciones quirúrgicas*. Madrid: Blass, S.A., 1928 ca.

Pero volviendo a los carteles que mostraron interés por la plasmación de tipos alicantinos, resulta interesante valorar los ejemplos de los afiches anunciadores de *les Fogueres de Sant Joan* de los años 1930 y 1931 por la atención que recibieron por parte de la prensa local, que celebró la inclusión de personajes típicos alicantinos en ambas obras.

En *El epigrama ha de ser pequeño, dulce y punzante*, lema con el que Lorenzo Aguirre tituló su obra en 1930, una mujer con pendientes y mantilla aporta la nota regionalista al conjunto, si bien su tratamiento estilístico fue bastante moderno y acorde a su tiempo (fig. 133).¹³⁸⁴ Al hablar del trazo y la reducción de los rasgos de las figuras representadas no podemos obviar a los dos personajes que acompañan a la belleza alicantina: dos faunos o sátiros que pudieron responder al interés suscitado en la época por las civilizaciones remotas, que adquirieron importancia en el ámbito español durante los años veinte. Esta atracción por los descubrimientos arqueológicos fue descrita por Ortega y Gasset, quien en su ensayo *Las Atlántidas*, describió la situación llegando a afirmar que el fervor con el que se observaban los hallazgos de culturas primitivas se correspondía con la necesidad de evasión de una sociedad de postguerra que, más allá de preocuparse por resolver los tediosos problemas resultantes del conflicto armado, prefería evadirse contemplando las maravillas de civilizaciones remotas.¹³⁸⁵

Sin embargo, consideramos fundamental centrar la atención sobre la figura femenina, que fue identificada con una jijonenca en un artículo de prensa que también celebró la representación del tipo regional junto a los dos faunos o “genios”, afirmando que Aguirre había sabido capta el carácter de la fiesta y de la ciudad:

“[...] Perfectamente simbólica y descriptiva esa figura de jijonenca ataviada con las gayas tonalidades que se enamoran del sol y le retienen en fraternal abrazo con el génio del fuego, todo encendido de rojo y con el de la travesura verde esperanza y de picardía simbolizados también en dos faunos. Y lenguas de fuego discreto, juguetonas y linas, menos ardientes que nuestro sol. Y azul, azul purísimo de nuestro cielo... [...]”¹³⁸⁶

Lolón, el cartel realizado en 1931 por Manuel Baeza (fig. 134), mostró cierta continuidad con *El epigrama ha de ser pequeño, dulce y punzante*, pues también incluyó tipos regionales a través de un tratamiento estilístico de gran modernidad.¹³⁸⁷ En la obra de Baeza la figura de la folklórica tuvo de nuevo un peso determinante, si bien esta vez apareció acompañada de un tipo alicantino. Por otra parte, conviene señalar también la aparición de la

¹³⁸⁴ AGUIRRE, Lorenzo. *El epigrama ha de ser pequeño, dulce y punzante* (1930). A.M.A.

¹³⁸⁵ ORTEGA Y GASSET, José, 1966, p. 284-285.

¹³⁸⁶ “El cartel de «les fogueres»”, *El Luchador*, nº 6020, 15 de mayo de 1930, p. 1.

¹³⁸⁷ BAEZA, Manuel. *Lolón* (1931). A.M.A.

palmera como símbolo ligado a la idiosincrasia alicantina, el escudo de la ciudad coronado por la bandera de la República y, sobre él, dos columnas de fuego en las que podemos apreciar el alto grado de refinamiento y esquematismo al que fueron reducidos los componentes de algunos de los carteles estudiados hasta el momento.¹³⁸⁸ Si bien en este caso no se felicitó al artista por el tema de su cartel, sí que afirmó que se trató de un ejemplo “[...] de gran modernidad, bien de tonos y de concepción originalísima, el cartel aceptado responde admirablemente a su finalidad”, siendo esta afirmación ilustrativa del alto grado de refinamiento al que fue sometido el regionalismo en España durante los años veinte y treinta.¹³⁸⁹

En esta línea, es interesante también el cartel de las fiestas de invierno de 1932, obra de Lorenzo Aguirre, que representa a dos mujeres, con traje regional, abrazadas con el monte Benacantil al fondo (fig. 135).¹³⁹⁰ La obra del pintor fue reproducida y explicada en *El Luchador*, que identificó a las dos figuras femeninas como representativas de la provincia y su folclore:

“Sobre la mancha azul intenso del mar corren, escapan, se dejan llevar por la brisa unas velas nítidas. Son balandros que galopan sobre la turquesa fulgente del mar. Semejan gaviotas en vuelo espantado y raudo hacia no se sabe qué alegrías o que horizontes. Jugando a perseguirlas, arriba, en la ruta inmensa del sol, los ícaros modernos, caballeros en corceles de acero, entre los sordos relinchos de sus motores, llegan de no se puede precisar que ignorados planetas a disfrutar de la caricia perenne del sol alicantino. O quizás quieren llegar hasta donde está la Victoria, tocada con la escarlata del gorro frigio, que enseña, ufana de su hallazgo, un termómetro que marca una temperatura alta en esos días radiantes de Enero. Y como fondo de esta imagen estilizada de la Victoria, sobre un añil fuerte y brillante, el sol, nuestro sol, rojo y de oro... Dos mujeres de la provincia, -Ibi y Jijona- en actitud de arrobamiento, vistiendo sus galas típicas, fuerte folclore, acarician con sus miradas, con sus sonrisas, la exaltación de nuestro clima que se materializa en las manos de la Victoria...”¹³⁹¹

Llegados a este punto, conviene considerar cómo la figura de personajes de Xixona e Ibi fue el elemento central de las composiciones de los carteles de Alicante en la mayoría de los casos. No obstante en otros afiches se observan notas discordantes con la realidad local, pero en línea con la producción más general del ámbito español, donde fue también habitual la

¹³⁸⁸ La presencia de la palmera en el ideario popular de las Hogueras de Alicante puede deberse, en primer lugar, al gran número de ejemplares de este árbol que pueden observarse en la ciudad y que tantos artistas locales quisieron plasmar en sus obras. No obstante, y ciñéndonos más al ámbito de la festividad se hace notar la unión entre el folclore y la palmera al valorar la letra del himno que Luis Torregrosa compuso para la fiesta en 1929 y sobre el creemos conveniente destacar la siguiente estrofa de la letra ideada por José Ferrándiz: *En la mar mansa i lluentosa / qu'abaniquen les palmeres, / i a la llum de les Fogueres, / qu'es la festa més fermosa, / i en un singular encant / diu al vent: Vixca Alacant! / Vixca Alacant! Vixca Alacant!* GIL SÁNCHEZ, Fernando, 1979, p. 179-182. Sobre la presencia de la palmera en el ideario artístico alicantino véase: GARCÍA ANTÓN, Irene, 1996.

¹³⁸⁹ “Un cartel”, *Diario de Alicante*, nº 6171, 5 de junio de 1931, p. 2.

¹³⁹⁰ AGUIRRE, Lorenzo. *Fiestas invernales* (1932). A.M.A.

¹³⁹¹ FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “El cartel de las fiestas. La idea”, *El Luchador*, nº 6469, 18 de noviembre de 1931, p. 1.

aparición de manolas, de flamencas o de majas.¹³⁹² Así, en la capital de la provincia, se han localizado dos carteles, de 1925 y 1931, que optaron por la representación de dos figuras femeninas difícilmente relacionables con el folclore alicantino. José Barreira, para las fiestas de agosto de 1925, representó una mujer más parecida a una flamenca o a una sevillana que a una alicantina (fig. 268).¹³⁹³ Por otro lado, Lorenzo Aguirre incluyó a una mujer con mantón de Manila y una peineta nada representativa de la provincia en su afiche para la verbena a beneficio de la Gota de Leche en 1931 (fig. 269).¹³⁹⁴

Este tipo de figuras, aunque no fuesen tan representativas de las regiones levantinas, sí que lo fueron de la totalidad del territorio español y tuvieron presencia, aunque fuese residual, en ciudades como Alicante. En la capital, aunque generalmente se optase por la plasmación de tipos populares de localidades cercanas como Ibi y Xixona, también se incluyeron flamencas, majas o manolas, tal y como ilustran los dos carteles anteriormente mencionados o la curiosa tumba del torero local Ángel Celdrán Carratalá, en el cementerio municipal.

La escultura, elaborada por Juan Esteve en 1929, representa a una manola que, sosteniendo el cuerpo inerte del torero, lamenta su pérdida (fig. 270).¹³⁹⁵ Se trata de una interesante reelaboración del tipo iconográfico de la *Pietà*, si bien el artista substituyó las figuras habituales en este tipo de representaciones por la de dos personajes asociados al folclore y las tradiciones del país, aunque a través de un tratamiento estético bastante renovador y cercano al *art déco*.

Pero volviendo a la representación de los temas regionales alicantinos, conviene señalar que no sólo fue habitual su inclusión en la ilustración gráfica, sino que los pintores locales también gustaron de representar este tipo de figuras en óleos. Un caso singular fueron las escenas de belenes de Emilio Varela. Aunque muchos de estos cuadros estén sin datar, sabemos que, en 1924, el pintor regaló uno de ellos a Óscar Esplá con motivo del estreno de *Nochebuena del Diablo*, una cantata escénica, inspirada en la música folclórica alicantina, en

¹³⁹² Según Carmen Pena “[...] Aunque hay una resistencia hacia el centro, sus imágenes y su política artística, todos los ámbitos periféricos tienden a ir hacia él en general: desde esta perspectiva, la periferia, o bien se resistiría frente al mismo en nuestro país, o bien se integraría definitivamente en él, siendo captada por él, el cual en varios casos iría usurpando lo periférico y substituyendo con él sus modelos anteriores. [...]” PENA LÓPEZ, Carmen, 2012, p. 73.

¹³⁹³ BARREIRA, José. *Alicante. Agosto 1925* (1925). A.M.A.

¹³⁹⁴ AGUIRRE, Lorenzo. *Alicante. Gran verbena-tómbola a beneficio de la Gota de Leche* (1931). A.M.A.

¹³⁹⁵ ESTEVE, Juan. *Tumba de Ángel Celdrán Carratalá* (1929). Soporte desconocido. Cementerio Municipal de Alicante.

la que dos niños montan el Belén (fig. 271).¹³⁹⁶ El diablo se les aparece mostrándoles distintas visiones y pidiéndoles que le muestren un belén al que se traslada tras desaparecer. Aparece el diablo en el belén y, con un grito estridente, hace desaparecer a todas las figuras salvo a un pequeño gallo, que es recogido por los niños, que aún juegan, simbolizando el próximo amanecer en Navidad y la redención humana por la gracia divina.¹³⁹⁷

Además de la composición de Esplá, algunos investigadores han sostenido que el gusto de Varela por representar belenes y figurillas está en relación con *Figuras de la Pasión del Señor*, de Gabriel Miró.¹³⁹⁸ No obstante, este escrito presenta varias escenas acerca de los últimos días de la vida de Cristo, y no tanto sobre su nacimiento, por lo que la relación con la producción pictórica de Varela quizás no esté tan definida.¹³⁹⁹ Sin embargo, en uno de los apéndices de su obra, Miró habla de la infancia de Jesús, pudiendo haber influido de algún modo en el pintor, sobre todo si tenemos en cuenta el gusto del literato por las tradiciones y por los belenes, pues incluso llegaría a solicitar al escultor Vicente Bañuls que le enseñase a tallar figurillas para sus hijas.¹⁴⁰⁰

Dejando a un lado la producción de Varela, otro caso de regionalismo pictórico en Alicante fue *El remat de casament*, obra de Lorenzo Aguirre que desapareció tras la Guerra Civil y de la que únicamente se conservan fotografías en blanco y negro (fig. 272).¹⁴⁰¹ No obstante, gracias a los testimonios de prensa que se han podido recuperar, sabemos que el cuadro fue pintado en 1934, que fue expuesto en el Ateneo de la ciudad y que representó la fiesta previa a la boda de dos personas de la población de Biar, en la que se celebraba el compromiso y se establecían las condiciones de la dote. El cuadro, que representó con gran minuciosidad aspectos como los trajes regionales, aunque con una estética moderna y renovadora, fue muy aplaudido por el *Diario de Alicante*, que le dedicó un extenso artículo afirmando que era una interesante representación de las tradiciones y el carácter de la provincia de Alicante:

¹³⁹⁶ BADENES MASÓ, Gonzalo (dir.), 1992, p. 343; IGLESIAS, Antonio, 1996, p. 26-31.

¹³⁹⁷ LICEO DE BARCELONA, 1969, p. 32-38.

¹³⁹⁸ VARELA, Emilio. *Belén* (1924 ca.). Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Colección particular. Sobre el regalo del pintor al compositor: MONZÓ, Rosa María, 2010, p. 76.

¹³⁹⁹ MIRÓ, Gabriel, 1916.

¹⁴⁰⁰ Sobre el apéndice de la infancia de Jesús: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/figuras-de-la-pasion-del-seor-i/html/dcd7ba5e-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_5.html#I_29_> (consultado 08/08/2019). Respecto a la carta enviada por Miró a Bañuls: [De Gabriel Miró (Alicante) a Vicente Bañuls (Alicante). 15 de noviembre de 1913.] Contendida en MACDONALD, Ian R.; BARBERÀ, Frederic (eds.), 2009, p.135.

¹⁴⁰¹ AGUIRRE, Lorenzo. *El remat de casament* (1934 ca.). Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Desaparecido.

“[...] El cuadro tiene como escenario a nuestro pintoresco y alicantinísimo pueblo de Biar y representa una linda biarense, ataviada con sus ricas galas de tiempos isabelinos, con su «mocaoret d’or», su jubón de manga estrecha, su falda «guardo peu», de tornasoladas sedas ornada de rico volante adamascado, con sus preciosos flecos; su peinado de caracoles adornado con las flores blancas, símbolo de su pureza y prendida en el pecho una rosa granate que antes la entregara el mozo, emblema de su acendrado amor. A esta figura central que es la novia, le sigue el galán vestido a la misma usanza con su chaqueta corta con botones de azabache, su chaleco policromo, su faja de seda, su pantalón de panilla, su media blanca y sus alpargatas, tocada su cabeza con el clásico sombrero de «jijonenco» y hay cierta majestad propia del ritual en la expresión de los novios y es la del padrino que con la mano sobre el hombro del muchacho parece decirle: «Bona chica tamportes, a vore lo que fás y si saps cuidar el hortet qués lo millor del Biar».

A la derecha del espectador el «escribá» da lectura de las cartas dotales que escuchan los padres con la atención del caso, y a la izquierda un grupo de jóvenes, ellos con sus pesadas capas, y ellas con su indumentaria de fiesta charlan unos y muestran otras, frutos de la tierra: las ricas pomos, las sabrosas uvas, su típica cerámica de reflejos metálicos o azules indicación de lo laborioso del lugar. Una zagala mostrando su refajo de brillantes colores con la falda recogida es portadora de los dulces del convite donde no falta el clásico torra, la toña, els madelenes, els rollets y «les pelailles», que hasta «el gos de la Maria que es dona conte de que hay que rosegar» adopta una aptitud de buen sabueso. [...]»¹⁴⁰²

No cabe duda de que la crítica local celebró la genial obra, entendida como una representación de los valores y el folclore de la provincia de Alicante. Pero la noticia del *Diario de Alicante* ilustra también cómo este sentir fue propio de muchos ciudadanos de la capital que consideraron la obra de Aguirre como una “[...] verdadera expresión del arte alicantino y del alma popular [...]” y solicitaron que la Diputación la adquiriese para el museo provincial.¹⁴⁰³

Las opiniones vertidas sobre el cuadro de Lorenzo Aguirre, pero también de tantas otras obras que buscaron la inspiración en los estilos y tradiciones regionales nos permite afirmar que, en Alicante, aquellas manifestaciones que abogaron por una estética o unos temas enraizados en el folclore gozaron de mayor fortuna crítica que otras creaciones que buscaron la inspiración en modas extranjeras como el *art nouveau*.

El desastre colonial y las continuas reflexiones acerca de la idiosincrasia del pueblo español, determinaron que los distintos artistas, ya fuesen estos arquitectos, dibujantes, pintores o escultores, volcasen su creatividad en busca de temas que representasen el carácter de las distintas regiones del país en detrimento de otras corrientes artísticas foráneas. Desde luego, el directorio militar instaurado por Miguel Primo de Rivera en 1923 condicionó el panorama artístico nacional y potenció la creación de imágenes y la construcción de edificios que contribuyesen a consolidar la nueva imagen de la nación.

¹⁴⁰² “En el Ateneo. El notable cuadro de Lorenzo Aguirre”, *Diario de Alicante*, nº 7651, 19 de diciembre de 1934, p. 1.

¹⁴⁰³ “En el Ateneo. El notable cuadro de Lorenzo Aguirre”, *Diario de Alicante*, nº 7651, 19 de diciembre de 1934, p. 1.

Así, mientras que los arquitectos volvieron su mirada hacia el renacimiento y el barroco, entendidos como los estilos más gloriosos del pasado constructivo español; los pintores, los escultores y los dibujantes fijaron sus intereses en las gentes del campo y los pueblos más alejados de las metrópolis. En un primer momento, el costumbrismo decimonónico de temática afable y escaso contenido crítico, pareció perder importancia respecto a las nuevas composiciones del realismo social, que denunciaron la situación desfavorable que vivían obreros, huertanos y marineros durante los años de crisis finisecular que azotaron España a finales del siglo XIX.

No obstante, a partir de la década de los años diez irrumpió con fuerza un nuevo regionalismo, estéticamente depurado, e impulsado tanto por algunos teóricos, como Azorín, como por el régimen de Primo de Rivera, conscientes todos ellos de la necesidad de formular una imagen de prosperidad de España a través de las riquezas de sus distintas provincias. En Alicante, al igual que en gran parte del país, esta voluntad de dar a conocer la región a través del arte se tradujo en multitud de imágenes que conformaron un nuevo imaginario de tipos populares alicantinos, tratados a través de un gran detallismo y del estudio de las indumentarias típicas, pero siempre a través de un refinamiento formal de gran modernidad.

La complejidad de estudiar el resurgimiento del regionalismo y el casticismo en Alicante desde los albores de los años veinte hasta la mitad de la década posterior es un simple reflejo de lo acontecido en España, donde se celebraron multitud de congresos de arquitectura que debatieron acerca del carácter nacional de la arquitectura patria, pero donde también muchos teóricos y literatos aportaron sus visiones acerca de la realidad histórica del país, influyendo directamente a los artistas plásticos.

Como ejemplo basta reseñar los extractos recogidos en este capítulo acerca de las ideas de Azorín y su concepción del arte contemporáneo español, que debía centrar sus esfuerzos en reformular estéticamente las tradiciones para, a través de ellas, generar una imagen moderna del país. Por otro lado, resulta fundamental valorar el peso que desempeñaron algunas novelas y relatos en la asimilación de los temas regionalistas o realistas en los artistas locales, siendo interesantes los casos de *Marianela*, de Benito Pérez Galdós; *Fantasías y recuerdos*, de Rafael Altamira; o *La Nochebuena del Diablo*, de Gabriel Miró.

A lo largo de varios capítulos de nuestro estudio, se ha citado la influencia ejercida por este último escritor en los artistas plásticos locales. De hecho, la obra de Miró se caracterizó por las hondas apreciaciones del paisaje alicantino, contribuyendo notablemente a la

construcción de un imaginario literario acerca de la provincia. Por esta misma razón, debemos valorar en qué sentido su obra influyó en el modo de entender el entorno de la ciudad por parte de los pintores que, con sus lienzos de paisajes, y más allá de la representación de tipos populares, contribuyeron a afianzar las bases del regionalismo en Alicante.

5. “TAN NUESTRO, TAN DE NUESTRA TIERRA”. APROXIMACIONES AL PAISAJE ALICANTINO DESDE LA LITERATURA Y LA PINTURA

A lo largo de este estudio se ha incidido en el papel desempeñado por Gabriel Miró en los procesos de formación de la identidad y la idiosincrasia alicantinas a través de sus escritos que, en multitud de ocasiones, estuvieron íntimamente ligados al modo en el que los artistas plásticos entendieron la ciudad y sus alrededores. No obstante, la amplia producción literaria de Miró abarcó la descripción de pueblos y parajes más alejados de la capital, a los que también asistieron otros artistas de diferentes disciplinas con el fin de buscar la inspiración y representar paisajes que para ellos fuesen demostrativos del alma y el espíritu de la provincia.

En la época en la que queda circunscrita la obra del literato alicantino, esta mirada hacia el paisaje rural ha sido explicada de un modo similar a las cuestiones de la arquitectura casticista y regionalista, o a la representación de tipos populares en la pintura y la escultura. Por este motivo, la valoración del entorno natural por parte de los literatos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, entre los que cabría incluir a Gabriel Miró, se ha entendido dentro de unos procesos de búsqueda de la autenticidad de las raíces hispanas y regionales, surgida a raíz de los problemas identitarios derivados de la crisis colonial de 1898.¹⁴⁰⁴

No obstante, la mirada hacia el entorno rural de la provincia de Alicante fue deudora de un proceso mucho más lento y más complejo que se desarrolló en España desde mediados del siglo XIX. Así, la suma de varias circunstancias condujo a la vinculación entre el paisaje y la identidad nacional que, poco a poco, derivó en identidades regionales, también relacionadas con sus respectivos ambientes naturales.

Uno de los motivos que impulsaron esta relación entre medio rural y sentir patrio fue el movimiento romántico, que a través de la literatura y la pintura de paisaje otorgó a la naturaleza condiciones estéticas como lo sublime o lo pintoresco.¹⁴⁰⁵ En gran medida, la escisión decimonónica entre idealistas y positivistas posibilitó que los entornos naturales pudiesen ser

¹⁴⁰⁴ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 228.

¹⁴⁰⁵ PENA LÓPEZ, Carmen, 2010, p. 506.

contemplados de un modo más cientifista, por el que optaron los positivistas; o a través de la visión subjetiva e idealizada de los humanistas, que proyectaron en la naturaleza actitudes psicológicas y culturales siguiendo las teorías de Alexander von Humboldt.¹⁴⁰⁶

En distintas regiones de Europa, la pintura de paisaje, influida por la literatura romántica, se convirtió en un medio idóneo a través del cual renovar la expresión de la subjetividad del artista en relación con su entorno. Este hecho se vio favorecido por la consideración de este género pictórico como menor, quedando más descargado de una normativa que obstaculizase la plasmación de ideas más allá de la mera imitación del natural.¹⁴⁰⁷

En España la consolidación de la pintura de paisaje se produjo tardíamente, pues mientras que en países como Francia se creó el Premio de Paisaje Histórico en 1817, en el ámbito nacional la primera cátedra de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando fue ocupada por Jenaro Pérez de Villaamil en 1844. Aun así, muchos de los discípulos acusarían la falta de realismo y modernidad en las enseñanzas del maestro, prefiriendo marchar a Francia a estudiar, tal y como hizo Martín Rico.¹⁴⁰⁸ Únicamente tras la toma de posesión de la cátedra de Paisaje por Carlos de Haes en 1857, las enseñanzas alrededor del género pictórico comenzaron a modernizarse, creció el número de alumnos y aumentó el número de cuadros de este asunto en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.¹⁴⁰⁹

Muchos de los discípulos de Haes, como Aureliano de Beruete, Jaime Morera, Agustín Lhardy, Francisco Gimeno o Darío de Regoyos fueron conscientes de la fuerza simbólica del paisaje y su utilidad para sugerir la idea de regeneracionismo político, ético y estético tras el fin del sexenio democrático (1868-1874). En esta línea, los aprendices de Haes consideraban que la pintura podría expresar, a través de la identificación con ciertos parajes, una nueva imagen de la nación que hundiese sus cimientos en su cultura y sus tradiciones.¹⁴¹⁰

Al margen de los pintores, otros personajes e instituciones compartieron la idea de que la apreciación del paisaje era una importante herramienta a través de la cual restaurar la conciencia nacional, tan dañada tras el fracaso del liberalismo isabelino. Así pues, Nicolás

¹⁴⁰⁶ PENA LÓPEZ, María del Carmen, 1998, p. 167; PENA LÓPEZ, Carmen, 2010, p. 506-507.

¹⁴⁰⁷ MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro, 1997, p. 77-78; PENA LÓPEZ, Carmen, 2010, p. 506.

¹⁴⁰⁸ PENA LÓPEZ, Carmen, 2010, p. 511; PENA LÓPEZ, Carmen, 2012, p. 103-106.

¹⁴⁰⁹ PENA LÓPEZ, Carmen, 2010, p. 511; MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro, 1997, p. 78-80.

¹⁴¹⁰ PENA LÓPEZ, María del Carmen, 1998, p. 170; PENA LÓPEZ, Carmen, 2010, p. 514.

Salmerón, desde el Colegio Internacional de Madrid y, sobre todo, Francisco Giner de los Ríos, desde la Institución Libre de Enseñanza, vincularon la idea de la regeneración nacional a la de la buena educación, donde el estudio de la geografía y el paisaje tuvo un papel fundamental a la hora de autentificar los sentimientos de identidad nacional.¹⁴¹¹

Algunos geógrafos afines a la Institución Libre de Enseñanza como José de Macpherson estudiaron las apreciaciones que sobre la meseta hizo Alexander van Humboldt en 1799, considerándola como elemento nuclear del territorio español por su singularidad y su importancia geológica y climatológica. De este modo, los paisajes de Castilla comenzaron a ser vistos como particulares y representativos de España, dando inicio a una serie de apreciaciones del centro peninsular que condujeron a su sublimación por artistas y literatos, quienes consideraron el paisaje mesetario como el más representativo del alma española.¹⁴¹²

Las opiniones de Giner de los Ríos y de los artistas y literatos afines a la Institución Libre de Enseñanza acerca de Castilla como la región que más se relacionaba con la conciencia nacional que había de surgir de fracaso de la revolución del 68, se basaron en las ideas que el territorio sugería. Así, las teorías de Giner se centraron en aspectos como la austeridad, que incitaban a pensar en la lucha, el esfuerzo y la dignidad de la vida que se desarrollaba en sus paisajes. Del mismo modo, Castilla fue descrita como inarmónica, pero con personalidad, digna de ser estudiada por personas con una formación y de personalidad culta.¹⁴¹³

La apreciación del paisaje, en especial el mesetario, como motor del regeneracionismo nacional tras el fracaso del liberalismo en 1874, fue apreciado por generaciones posteriores de pensadores. Especialmente importantes fueron las visiones de los literatos de la generación del 98 que, tras el fracaso colonial y el cuestionamiento del imperialismo español, sentaron las bases de la renovación sociocultural del país con base en el estudio de las tradiciones, el folclore y el paisaje.¹⁴¹⁴

Si bien resulta complicado establecer hasta qué punto tuvieron incidencia en Alicante las ideas de todos los pensadores y literatos de la generación del 98, es conveniente reseñar la importancia de Azorín y sus ideas acerca del paisaje, no sólo porque fuese natural de la

¹⁴¹¹ PENA, María del Carmen, 1998, p. 33-39; PENA LÓPEZ, Carmen, 2010, p. 514-515.

¹⁴¹² PENA, María del Carmen, 1998, p. 168-170; PENA LÓPEZ, Carmen, 2012, p. 102-103.

¹⁴¹³ PENA LÓPEZ, María del Carmen, 1998, p. 60-64, 171-172.

¹⁴¹⁴ PENA LÓPEZ, Carmen, 2010, p. 511. Si se desea profundizar en el estudio de las apreciaciones sobre el paisaje de los teóricos de la generación del 98 recomendamos la lectura de: TUSELL, Javier; MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro (com.), 1997.

provincia, sino porque mantuvo relación con alguno de los artistas plásticos de la capital o, al menos, conoció su obra a juzgar por el prólogo que escribió para *Artistas levantinos*, de Luis Pérez Bueno.¹⁴¹⁵

Al igual que muchos de sus contemporáneos, Azorín mostró un elevado interés por el paisaje como un elemento a través del cual el hombre podía reconocerse a sí mismo sin necesidad de leer pues, según expuso en *Tiempos y cosas* (1929), ningún libro era capaz de enseñar al ser humano lo que era capaz de transmitir la naturaleza.¹⁴¹⁶ No obstante, no era cualquier paraje al que se refirió Azorín en la mayoría de sus escritos, sino que al igual que la mayoría de teóricos del 98 dirigió su mirada al interior de España, donde creyó encontrar la mejor representación del espíritu del país.¹⁴¹⁷

En una fecha tan temprana como 1905, el escritor de Monóvar describió, en *La ruta de Don Quijote*, la meseta en términos muy similares a los empleados por Francisco Giner de los Ríos. De hecho, el escritor afirmó que, tras horas de caminata, se sentía como Alonso Quijano, abrumado “[...] por la llanura inmutable, por el cielo infinito, transparente, por la lejanía inaccesible [...]”.¹⁴¹⁸

Las ideas expuestas tanto en *La ruta de Don Quijote* como en *Tiempos y cosas* nos demuestran que Azorín valoró el paisaje castellano como representativo de la idiosincrasia española, así como a los artistas que trataron de entender y comunicar el valor de los parajes mesetarios en los procesos de conformación de una nueva identidad nacional.¹⁴¹⁹ Son interesantes, en este sentido, algunas de sus ideas en *La voluntad* (1902):

“[...] Lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje (...). Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la emoción del paisaje (...). Pues bien: para mí el paisaje es el grado más alto del arte literario. [...]”¹⁴²⁰

Azorín ofreció descripciones del interior de la península en muchos de sus escritos, la totalidad de los cuales es imposible reseñar en un trabajo de estas características, prestando especial atención a la Mancha, pero también a Yecla, Valencia o Madrid, ciudades en las que transcurrió gran parte de su vida. Por supuesto, y al ser natural de Monóvar, el paisaje de la provincia de Alicante también tuvo presencia en alguno de sus escritos, si bien el literato centró

¹⁴¹⁵ MARTÍNEZ RUIZ, José, 1899, p. 5-9.

¹⁴¹⁶ BERNAL MUÑOZ, José Luis, 2001, p. 44.

¹⁴¹⁷ BERNAL MUÑOZ, José Luis, 2001, p. 50.

¹⁴¹⁸ BERNAL MUÑOZ, José Luis, 2001, p. 45.

¹⁴¹⁹ LOZANO MARCO, Miguel Ángel, 1998, p. 20-23.

¹⁴²⁰ AZORÍN, 1970, p. 85.

sus esfuerzos en destacar los parajes de las comarcas de la región más próximas al centro peninsular.

Aunque en *Antonio Azorín* (1903) dedicase cortos pasajes a describir algunas zonas de la capital, fueron más habituales las referencias a municipios del Medio y el Alto Vinalopó, a los que el propio literato consideraba representativos del verdadero paisaje castizo alicantino en la introducción de *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1909).¹⁴²¹

“Quiero escribir algunas líneas para esta nueva edición de mi libro. Lo mejor será que yo cuente dónde lo he escrito. Lo he escrito en una casa del campo alicantino castizo. El verdadero Alicante, el castizo, no es el de la parte que linda con Murcia, ni el que está en los aldeaños de Valencia; es la parte alta, la montañosa, la que abarca los términos y jurisdicciones de Villena, Biar, Petrel, Monóvar, Pinoso. En uno de estos términos está la casa en que yo escribí este libro. Su situación es al pie de una montaña; el monte está poblado de pinos olorosos y de hierbajos ratizos, tales como romero, espliego, eneldo, hinojo; entre estas matas aceradas y oscuras aparecen a trechos las corolas azules o rosadas de las campanillas silvestres, o la corona nivea, con su botón de oro. que nos muestra la matricaria; peñas abruptas, lisas, se destacan sobre un cielo límpido, de añil intenso, y en los hondos y silenciosos barrancos, escondiendo sus raíces en la humedad, extienden su follaje tupido, redondo, las buenas higueras o los fuertes nogales. Y luego, en la tierra llana, aparece una sucesión, un ensamblaje de viñedos y de tierras paniegas, en piezas cuadradas o alongadas, en agudos cornijales o en paratas represadas por un ribazo. Los almendros mezclan su fronda verde a la fronda adusta y cenicienta de los olivos. [...]”¹⁴²²

Es importante reseñar cómo alguno de los adjetivos empleados por Azorín para describir el paisaje de los alrededores de Monóvar se aproximan a las consideraciones sobre los parajes de la meseta establecidas por Francisco Giner de los Ríos. Así, calificativos como “ratizos”, “aceradas”, “abruptas” o “adusta”, parecen recordar a las apreciaciones establecidas por el ideólogo de la Institución Libre de Enseñanza para referirse a Castilla como un lugar que, por ser austero, contrastado e inarmónico, era representativo de los ideales de lucha que habían de caracterizar al pueblo español.¹⁴²³

Quizás una de las descripciones más interesantes del escritor sobre el Medio Vinalopó sea la contenida en *Antonio Azorín*, pues engloba los parajes de Petrer –o Petrel, según el literato–, Elda y Monóvar; describiéndolos de una forma muy similar a la expuesta en el preámbulo de *Las confesiones de un pequeño filósofo*:

“[...] Hoy Azorín se ha marchado a Petrel. Petrel se asienta en el declive de una colina, solapado en la fronda, a la otra banda del valle de Elda, dominando con sus casas blancas y su castillo bermejo el oleaje, verde, gris, azul, de la campiña. Monóvar está a la parte de acá, frente a frente, sobre una ancha meseta. El camino descende en empinados recuestos, culebrea entre rapadas lomas, toca en un huertecillo de granados, se acosta a un plantel de oliveras, empareja con un azarbe de aguas tranquilas, pasa rozando el cubo de un molino, entra, por fin,

¹⁴²¹ DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, 2016, p. 75-78.

¹⁴²² AZORÍN, 1981, p. 37-39.

¹⁴²³ PENA, María del Carmen, 1998, p. 63.

en las huertas frescas y amenas de Elda. Y he aquí la misma Elda, que los iberos, grandes poetas, llamaron *Idaella*, de *Daellos*, que en nuestra lengua es casa de regalo. El palacio vetusto de los Coloma, virreyes de Cerdeña, muestra en lo alto sus dorados muros ruinosos; abajo, el pueblo se extiende en tortuosas callejas apretadas. El Vinalapó corre en lo hondo. Y dos fuentes, la de Alfaguar y la Encantada, parten y reparten sus aguas en una red de plata que se esparce y refulge por la llanura. Espaciosos cuadros de hortalizas ensamblan con plantaciones de viñedos; junto a los granados se enhiestan los almendros. Y los anchos y redondos nogales ponen con su penumbra, sobre el verde claro de la alfalfa, grandes círculos de azulado verdoso. Elda es un pueblo activo. La agricultura no bastaba para su vida: ha nacido la industria. Y es una sola industria, que hace trabajar a todos los obreros en lo mismo, que los conforma con iguales aptitudes, que mueve toda la actividad del pueblo en una orientación idéntica. Cuatro, seis fábricas alientan rumorosas. Y en todas las calles, en todas las casas, en todos los rincones suena el afanoso y sonoro tac-tac del martillo sobre la horma. [...]"¹⁴²⁴

Pese al alto carácter descriptivo del paisaje en los escritos de Azorín, la influencia que este ejerció en los creadores alicantinos fue bastante limitada, por más que fuese conocedor del tipo de pintura que se producía en la capital de la provincia, si tenemos en cuenta el prólogo de *Artistas levantinos*. No obstante, a lo largo de su carrera dio muestras de admiración o mantuvo relación de amistad con varios pintores españoles como Beruete, Regoyos, Sorolla, Zuloaga, Ricardo Baroja, Juan Espina, Jaime Morera o Agustín Lhardy.¹⁴²⁵

Que el entorno paisajístico en el que se desarrolló la carrera del escritor fuese notablemente distinto a aquél donde se desarrollaron los artistas de Alicante explica que entre la pintura de paisaje de estos y las descripciones azorinianas apenas existan semejanzas. Sólo Adelardo Parrilla, hacia 1900, regaló al literato un cuadro que representa la ribera de un río, quizás el Vinalopó (fig. 273).¹⁴²⁶ En él, los tonos rojizos y amarillentos sugieren una aridez acentuada por el escaso caudal del río, muy cercana al gusto de Azorín, a juzgar por las palabras que este le dedicaría:

“[...] El segundo cuadro es un paisaje al óleo de un pintor desconocido y meritísimo: Adelardo Parrilla. Es una tabla pequeña. En el fondo cierra el horizonte una fronda verde y bravía; cuatro, seis álamos esbeltos se han separado del bosque y se adelantan a mirarse en un ancho y claro arroyo; sus hojas tiemblan de placer; el cielo es de un violeta pálido, tenue. Y el agua—a través del cristal en que sabiamente está puesto el cuadro—parece que corre, irisa, palpita bajo la luz suave. [...]"¹⁴²⁷

No sabemos si los lazos que Parrilla mantuvo con Azorín fueron mayores que los del resto de pintores alicantinos, si bien sólo este retrató al escritor en 1898 (fig. 274).¹⁴²⁸ Es cierto que el literato apenas mantuvo vínculos con la capital de la provincia, por lo que resulta más

¹⁴²⁴ AZORÍN, 1982, p. 75-76.

¹⁴²⁵ MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, 2017, p. 98-99.

¹⁴²⁶ PARRILLA, Adelardo. *Paisaje* (1903 ca.). Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Casa-Museo Azorín, Monóvar. Fundación Caja de Ahorros del Mediterráneo.

¹⁴²⁷ AZORÍN, 1982, p. 20.

¹⁴²⁸ PARRILLA, Adelardo. *Retrato de Azorín* (1898). Óleo sobre lienzo (26x18 cm.). Fundación Caja de Ahorros del Mediterráneo.

sencillo encontrar paralelismos entre la pintura de paisaje de los artistas locales con la obra de escritores que o bien permanecieron largo tiempo en la ciudad, o bien describieron en sus escritos parajes más próximos al Levante que Castilla.

El más significativo fue el de Gabriel Miró que, si bien no perteneció a la generación del 98, apreció del mismo modo el paisaje: como la representación más honda del espíritu regional –y no tanto nacional-, donde la vida transcurría de la forma más límpida y donde el espectador podía proyectar y encontrar el reflejo de su personalidad y sus sentimientos.¹⁴²⁹ No es de extrañar la postura de Miró si tenemos en cuenta que la generación del 14, a la que que quedó adscrito el alicantino, fue deudora del paisajismo noventayochista. De hecho, muchos escritores de ambas vertientes literarias mantuvieron lazos de amistad y se influyeron hondamente.¹⁴³⁰

Tal fue el caso de Azorín y Miró, llegando el primero a influir al segundo en el modo de describir los entornos naturales en sus novelas más tempranas, como *La mujer de Ojeda* (1901) o *Hilván de escenas* (1903). No obstante, a partir de la publicación de *Del vivir* (1904), la prosa mironiana comenzó a distanciarse del estilo del escritor de Monóvar, si bien continuaron entendiendo el paisaje como la más fiel representación del espíritu de un territorio y de sus gentes.¹⁴³¹

No es de extrañar que la forma de Miró de describir la naturaleza comenzase a ser distinta de la de Azorín si tenemos en cuenta que la fuerza de los regionalismos, al igual que sucedió con las artes plásticas, influyó poderosamente a muchos escritores que comenzaron a apreciar el paisaje y las gentes de las provincias.¹⁴³² Este hecho explica que sea posible establecer comparaciones entre disciplinas y trazar un estudio transversal entre la literatura y la pintura que tomaron el paisaje como tema principal en Alicante.

De este modo Miró, más que hacia Castilla y el interior de la provincia de Alicante, centró sus intereses paisajísticos en las comarcas de la Marina Baja y la Marina Alta, buscando la inspiración tanto en los pueblos costeros como en los localizados en las sierras litorales. Fue habitual la descripción de parajes cercanos a Guadalest, Calp, Xàbia, Tàrbena, Parcent, Benimantell, Altea, Polop, Bolulla, Sella o Benidorm. También son frecuentes las alusiones a

¹⁴²⁹ ONTAÑÓN DE LOPE, Paciencia, 1971, p. 229-233.

¹⁴³⁰ PENA LÓPEZ, Carmen, 2010, p. 526-529.

¹⁴³¹ DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, 2016, p. 76.

¹⁴³² PENA LÓPEZ, Carmen, 2010, p. 529-530.

la Sierra de Bèrnia o la de Aitana, que inundaron al literato de impresiones que más tarde plasmaría en sus escritos. Todo le asombró, describió todo al detalle con gran atención en las emociones sensoriales, utilizando multitud de adjetivos con el fin de recrear una expresión hiperestética.¹⁴³³

Miró trató de incorporar calificativos que fuesen capaces de sugerir las impresiones perceptibles por el oído, el tacto, el gusto, el olfato y, por supuesto, la vista. Fueron habituales en sus novelas las referencias a los llamativos colores de su entorno que, de un modo u otro, también incorporaron los artistas plásticos alicantinos que se dejaron seducir por las comarcas del litoral alicantino. De entre todos ellos, fue Emilio Varela quien, a través de sus pinturas, más se aproximó a la manera de sentir el paisaje de Miró, pues mientras que este hizo uso de numerosos adjetivos, Varela empleó una paleta vibrante con el fin de sugerir las emociones que en él provocaron los parajes.

No es de extrañar que ambos tuvieran un modo similar de entender el paisaje si consideramos la amistad que les unió. Si bien estrecharon lazos en las tertulias del Ateneo, a donde también asistían otros amigos comunes como el economista Germán Bernácer, el periodista Eduardo Irlles, el escultor Daniel Bañuls, el músico José Juan o los fotógrafos Ángel Custodio y Francisco Sánchez; fue en las excursiones a las sierras alicantinas donde de verdad se fraguó su amistad.¹⁴³⁴

Estas excursiones tuvieron como objetivo, en muchas ocasiones, celebrar reuniones de amigos en la masía “el Molí” de Benimantell, propiedad del compositor Óscar Esplá, a quien Varela conoció por mediación de Joaquín Sorolla durante la visita de este a Alicante en 1919.¹⁴³⁵ De este modo, reunidos todos en la propiedad de Esplá, pudieron percibir, de una forma muy similar pero cada uno desde su disciplina y su sensibilidad, los paisajes típicos de las comarcas alicantinas.¹⁴³⁶

Pero las similitudes entre las obras de Miró y de Varela no sólo son apreciables en el tratamiento estético que aportaron a sus novelas y sus pinturas, sino que, en ambos casos, algunos expertos coinciden en señalar que para los dos artistas el paisaje no sólo representó la

¹⁴³³ URIARTE REBAUDI, Lía Noemí, 2000, p. 779; DÍEZ REVENGA, Francisco Javier, 2016, p. 80.

¹⁴³⁴ MONZÓ, Rosa María, p. 71-81; PIQUERAS MORENO, José, 2010, p. 84.

¹⁴³⁵ BAUZÁ, José, 1979, p. 95-106; MONZÓ, Rosa María, p. 75-76.

¹⁴³⁶ PIQUERAS MORENO, José, 2010, p. 87.

forma más pura del alma alicantina, pues también le atribuyeron un poder sanador, capaz de evadirles de una ciudad que les oprimía.

En el caso de Gabriel Miró, el paisaje adquirió un sentido de belleza que se oponía a los sentimientos de dolor experimentados por Sigüenza, alter ego del literato, que tuvo que abandonar su tierra para trabajar en la gran ciudad, pero que sanaba cuando se reencontraba con los parajes de su infancia y juventud.¹⁴³⁷ Respecto a Emilio Varela, algunos autores sostienen que cuando pintó la naturaleza lo hizo de forma desenvuelta, mientras que cuando captó los paisajes urbanos se escondió de las miradas de los curiosos, falto de confianza en sí mismo.¹⁴³⁸ Por lo tanto, es sencillo encontrar paralelismos entre las formas de describir los parajes alicantinos por parte de Miró y Varela, buscando en las novelas de uno y los cuadros de otro, y estableciendo comparaciones entre literatura y paisaje.

Es complicado escoger un amplio número de cuadros de Emilio Varela para compararlos con las novelas de Gabriel Miró por tres razones fundamentales: en primer lugar por la vasta cantidad de óleos y cartones que produjo a lo largo de su carrera, en segundo porque muchos de ellos fueron pintados en años posteriores a la cronología marcada por nuestro estudio y, en tercero, porque una inmensa mayoría de ellos no están datados y este hecho dificulta que puedan ser incluidos dentro de los límites temporales de esta investigación.¹⁴³⁹

No obstante, sorprende comprobar cómo tanto Miró como Varela retrataron los pueblos de la sierra de Aitana de un modo muy similar, pues el pintor llevó al lienzo las tonalidades que el escritor había sugerido al detallar los rasgos de algunos pueblos en sus novelas. Así sucedió, por ejemplo, con Benimantell, cuya plaza representó Emilio Varela hacia 1929 (fig. 275),¹⁴⁴⁰ pero que había sido descrita en términos muy similares por Gabriel Miró en *Años y leguas* un año antes:¹⁴⁴¹

“[...] Desde el camino viejo, Sigüenza destapó y sacó Benimantell de una caja de porcelanas y cartones, pintados de verde, de amarillo, de blanco, de almagre, de azul. Frutales de lacas. Las sombras de los callizos, como si las diesen unas lonas de color de naranja y de geranios. El recuesto del Calvario, de un sol de ponciles maduros. Los cipreses, con brillo de floreros de altar, de pie en sus redondeles morados. El campanario, de albañilería de yeso y añil; detrás, una nube redonda de lana. [...]”¹⁴⁴²

¹⁴³⁷ URIARTE REBAUDI, Lía Noemí, 2000, p. 780; LOZANO MARCO, Miguel Ángel, 2011, p. 273-288; DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, 2016, p. 77-78.

¹⁴³⁸ BAUZÁ, José, 1979, p. 17.

¹⁴³⁹ Si se desea consultar una amplia selección de paisajes de Emilio Varela: CASTELLS, Rosa M^a; LASTRES, Eduardo (com.), 2010, p. 167-211.

¹⁴⁴⁰ VARELA, Emilio. *Plaza de Benimantell* (1929). Óleo sobre lienzo (69x65 cm.). Colección particular.

¹⁴⁴¹ PIQUERAS MORENO, José, 2010, p. 87-88.

¹⁴⁴² MIRÓ, Gabriel, 1928, p. 273.

Emilio Varela, inspirado en las descripciones de Miró, representó la plaza del pueblo desde el campanario de su iglesia, aplicando los mismos colores que había propuesto Miró en su escrito: amarillo, naranja y blanco para las fachadas de los edificios; verde para las laderas del valle al fondo de la representación; y azul y añil para los reflejos en los tejados de las casas y las nubes de humo que salían de las chimeneas.

Pero Benimantell no fue el único pueblo que sugirió sensaciones similares al pintor y el literato. Otros pueblos de la sierra de Aitana, como Guadalest, fueron idénticamente representados por ambos, siendo posible establecer paralelismos entre las descripciones en *Años y leguas* y algunos óleos del pintor, llevados a cabo en 1932:

“[...] Guadalest. Túnel con puertas clavazas y poyo de cal. Encima, un balcón cavado. Galerías que corren por rocas verticales, donde se descuelgan los cactus, los algarrobos. Torres-Orduña miraba desde allí las leguas y los siglos de su heredamiento. Macizos volcados, volúmenes de piedra encarnada, morada, plateante, abiertos por los terremotos. Así quedó Guadalest esculpido en peñones fundamentales de un rango de paisaje y de linaje. (...) (...) Se despeña el silencio en un torrente de años, se pierde el sol entre las ortigas, y cae la luna como un sudor que se hiela en los escombros huesudos. Arriba, solo, en un prisma de pedernal, el campanario con esquilonos que se cogen de las manos abiertas. [...]”¹⁴⁴³

En esta línea, un óleo de Varela presenta *El portal de Guadalest* prestando especial atención al túnel descrito cuatro años antes por Miró en su novela (fig. 276).¹⁴⁴⁴ Por otro lado, en *Castell de Guadalest*, el pintor representó el campanario en lo alto de la peña, de tonos violáceos muy similares a los propuestos por el literato, y de la que se descolgaban distintas especies vegetales (fig. 277).¹⁴⁴⁵

Por último, Calp y su entorno también fueron enclaves apreciados por ambos creadores. De hecho, Miró describiría el pueblo como un lugar tranquilo y desierto, ajeno al bullicio del verano y junto a un mar en calma que aportaba serenidad a quienes lo visitaban:

“[...] En el aire de Calpe se transparenta la gloria del Ifach como una sangre antigua. Pueblo callado. Pureza y quietud junto a la exaltación de las rocas encarnadas. Mar grande. Mar que desde la orilla tiene ya un aliento de navegación; mar sin bullicio democrático de verano. Calpe todo de lumbre ancha de verano, sin jovialidad, en una íntima clausura. Cantonadas y callejones con calma de portal en un atardecer de invierno; calma que se queda respirando entre los aletazos y torbellinos del viento salobre. Pasos que siempre parecen venir de lejos subiendo una cuesta. [...]”¹⁴⁴⁶

¹⁴⁴³ MIRÓ, Gabriel, 1928, p. 269-270.

¹⁴⁴⁴ VARELA, Emilio. *El portal de Guadalest* (1932). Óleo sobre lienzo (72x67'2 cm.). Colección particular.

¹⁴⁴⁵ VARELA, Emilio. *Castell de Guadalest* (1932). Óleo sobre lienzo (100x82'5 cm.). Colección Ayuntamiento de Alicante.

¹⁴⁴⁶ MIRÓ, Gabriel, 1928, p. 217-218.

Por supuesto, y al igual que sucede con otras muchas descripciones de pueblos y parajes en, la imagen de Calp ofrecida por Miró tuvo su reflejo en el lienzo *Calle de Calpe*, pintado por Varela en 1932 (fig. 278).¹⁴⁴⁷ En él, la estrecha calle, en la que sólo una figura deambula cargando leña, traslada al espectador la sensación de calma y silencio descrita por el literato en 1928, mientras que la quietud del mar al fondo también sugiere las sensaciones de tranquilidad y pureza relatadas en *Años y leguas*.

Tomando como pretexto las representaciones de Miró y Varela sobre Calp, conviene señalar que estas sensaciones de quietud y silencio fueron comunes en otras tantas obras del pintor, donde la figura humana fue reducida a la mínima expresión. Pero no fue este un hecho aislado pues, por lo general, el género paisajístico siempre tendió a empequeñecer la presencia del hombre, sumergiéndolo en la naturaleza para remarcar su pequeñez ante el paisaje, imperecedero ante el tiempo y garante de las tradiciones y el alma de los territorios.¹⁴⁴⁸

De hecho, si Miró y Varela representaron un paraje ante el cual la figura humana se empequeñecía, ese fue el peñón de Ifach, que también inspiró a Oscar Esplá en *Cíclopes de Ifach*, una composición de 1917 para los Ballets Rusos.¹⁴⁴⁹ Pero volviendo a *Años y leguas*, el escritor emplearía un sinfín de adjetivos y colores para describir el promontorio:

“[...] A lo último, el Ifach, desprendido, solo, encantado. Dentro de las calmas y del batido profundo del mar se sumergen, se tienden, se tuercen, se doblan y encogen los rosas, los granas, los verdes, los morados, todos los colores tiernos y viejos del Ifach. Ifach es de paños preciosos, de bronces ardientes, de piedras de gloria. Rocas encendidas, talladas por el filo del viento. [...]”¹⁴⁵⁰

Al igual que sucedió con otros parajes de las comarcas de la Marina, las palabras de Miró fueron reproducidas, pocos años más tarde, en alguno de los muchos lienzos que Varela dedicó a Ifach. De hecho, en 1932 Varela pintaría una vista del peñón a la que incorporaría todas las tonalidades sugeridas por el escritor: rosas y granas en las paredes verticales iluminadas, verdes para las zonas cubiertas por la maleza y morados para las rocas menos expuestas al sol, a los que añadiría marrones para la tierra y el azul para el mar (fig. 279).¹⁴⁵¹

Ahora que conocemos el gusto de Varela por el paisaje y cómo, a través de sus pinturas, intentó plasmar las hondas impresiones que en él producían los parajes de las comarcas costeras

¹⁴⁴⁷ VARELA, Emilio. *Calle de Calpe* (1932). Óleo sobre lienzo (64x72 cm.). Colección particular.

¹⁴⁴⁸ PENA, María del Carmen, 1998, p. 99-104.

¹⁴⁴⁹ BADENES MASÓ, Gonzalo (dir.), 1992, p. 343; PIQUERAS MORENO, José, 2010, p. 93-95.

¹⁴⁵⁰ MIRÓ, Gabriel, 1928, p. 214.

¹⁴⁵¹ VARELA, Emilio. *Peñón de Ifach* (1932). Óleo sobre lienzo (100x82'3 cm.). Colección Ayuntamiento de Alicante.

de Alicante, conviene cuestionarnos si la sociedad valoró sus apreciaciones como representativas del alma alicantina. Para ello, son fundamentales las críticas sobre su obra recogidas en alguno de los diarios de la capital, como el *Diario de Alicante*, que en fechas tan tempranas como 1919 señaló que:

“[...] Pocas veces el paisaje alicantino, tan nuestro, tan de nuestra tierra, habrá sido comprendido con la exactitud en que lo hace aparecer, en estos cuadros, el joven y notabilísimo pintor. (...) Todo esto tan peculiar y tan inconfundible, y que tan pocos espíritus, sin embargo, saben verlo como cosa nuestra tan levantina [...]”¹⁴⁵²

Tres años después, los críticos reconocerían que el colorido de los cuadros del pintor alicantino resultaba bastante novedoso respecto al tipo de obra que se había producido hasta entonces en la ciudad. No obstante, este aire renovador no impedía que sus lienzos pudiesen expresar, mejor que los de ningún otro artista, el espíritu de la región de un modo similar al que lo hacían Miró con sus escritos y Esplá con sus composiciones:

“[...] En el arte alicantino, la pintura de Varela da una nota nueva y extraña. Y, sin embargo, es lo más de la tierra que aquí se ha hecho, todo lo internamente típico y de casta, lo racional, lo inmutable y lo inconfundible, está en los cuadros de este joven y fornido pintor. Es decir, lo que no se encuentra en los otros cuadros a base de exteriorizaciones decorativas: los de la jijonenca, las palmeras y las frutas del país, pongamos como elementos característicos.

Varela ha sabido ver y sentir nuestro paisaje, nuestra casa, nuestro mar y nuestro sol, que no son ni el paisaje, ni la cara, ni el sol de todo el mundo, sino nuestros, esencial, indestructible, ahincadamente nuestros. Así lo ve, en las letras, Gabriel Miró, y lo ve, en la música, Óscar Esplá. Faltaba el pintor que recogiera nuestro espíritu y nuestro ambiente en los colores y en la forma, y ese pintor es Emilio Varela.

Nos resistimos a clasificar, a encasillar la pintura de nuestro amigo. ¿Impresionismo? ¡Bah! lo importante es que sea de él y que no pueda ser otro en el fundamento y en la esencia: el todo es la sinceridad, la espiritualidad y el carácter. (...)

(...) Estos cuadros que expone ahora y que son el reciente producto de un trabajo silencioso y cordialísimo, nos revelan con vigor la excelencia espiritual del artista en todos sus altos valores; del artista que siendo tan de Alicante no habrá de esperar que Alicante le desconozca y le olvide.”¹⁴⁵³

Las alusiones al carácter alicantino de la obra de Emilio Varela comenzaron a ser habituales en la prensa local conforme sus exposiciones se sucedieron en los distintos espacios expositivos de la localidad. De hecho, en las décadas de los años veinte y treinta, Emilio Varela expuso en el Ateneo al menos nueve veces de forma individual. Además, resulta conveniente recordar cómo en este tipo de instituciones se dio apoyo a todo tipo de manifestaciones que contribuyesen a revitalizar el carácter propio y la idiosincrasia de la región.¹⁴⁵⁴ Como ejemplo de las apreciaciones recibidas por la obra que Emilio Varela recibió con motivo de sus

¹⁴⁵² “Notas de arte. Emilio Varela”, *Diario de Alicante*, nº 3586, 20 de mayo de 1919, p. 1.

¹⁴⁵³ “En el Círculo de Bellas Artes. Exposición Varela”, *El Luchador*, nº 2582, 3 de julio de 1922, p. 1.

¹⁴⁵⁴ PENA LÓPEZ, Carmen, 2010, p. 529-530.

exposiciones en esta institución, son interesantes los juicios del periodista Eduardo Irles, quien sostuvo que aunque Varela innovase en su técnica pictórica:

“[...] es el de siempre. Y en sus cuadros está ahora como antes ese «algo» a que nos referíamos, que es el «todo» en arte, porque es el espíritu vivificador de las cosas, y es el carácter y la emoción del mundo exterior. De modo, que en los cartones y telas del artista no sólo están los campos, y las masías, y los montes, y el cielo, sino toda la espiritualidad, sensitiva y profunda del paisaje. [...]”¹⁴⁵⁵

En otros artículos incluso se llegó a pedir a la Diputación y al Ayuntamiento que adquiriesen obras de Varela, no sólo para alentar su carrera, sino también para engalanar los salones de las corporaciones con vistas del paisaje alicantino del pintor que mejor había sabido captar su esencia:

“[...] Emilio Varela es además de un gran pintor, un pintor alicantino. Nació en nuestra ciudad, se inicia aquí en sus estudios y en su trabajo artístico y recogió más tarde, en su obra toda la luz, todo el color y todo el ambiente de la tierra natal. Los cuadros de Varela son admirables obras de arte. Y son siempre una ofrenda y un tributo de amor cordialísimo a Alicante, a sus paisajes y a sus pueblos... (...) (...) Pues bien; a la cultura, al patriotismo de nuestras autoridades acudimos hoy solicitando que el Ayuntamiento y la Diputación Provincial adquieran a su vez varias obras de las expuestas en el Ateneo que habrá de pasar así al patrimonio de Alicante, que quedarán en los salones de nuestras Corporaciones representativas (hasta que el Museo proyectado sea un hecho), como prueba ejemplar de nuestra gratitud y nuestra devoción hacia nuestros grandes artistas.”¹⁴⁵⁶

Este tipo de alusiones al alicantinismo de Varela fueron bastante habituales en el tiempo, así como a la similitud entre sus paisajes y las novelas de Miró o las composiciones de Esplá, a juzgar por algunas críticas como la de Carlos Swann en el *Diario de Alicante* en 1927. Este dijo de Varela que había conseguido consagrarse como un artista verdaderamente contemporáneo, cuya obra era el reflejo de su época:

“[...] Cómo es Varela tan distante y tan próximo en sus pinturas del Salón del Ateneo, sería fácil explicarlo: su personalidad legítima, cuanto en él hay de actuación absolutamente privada, es peculiar a todos sus cuadros y vive en todos ellos con la fuerza de su vigorosa vitalidad. Tal (es) su sentido artístico que pudiéramos –que deberíamos- llamar «levantino» -prosas de Miró, músicas de Esplá- de horizontes muy lejanos y de luces radiantes. Ese sentido aparece en idéntica proporción en toda su obra, aún en la de matices grises y nacarados, a los que Varela recurre con bastante frecuencia. Y a pesar de eso, tan distante, en unas de otras obras, porque Varela es antes que nada un artista nuevo, de su tiempo –no puede llamarse artista verdad a quien no refleje la orientación de su época- y Varela, que ha ido trazando la marcha evolutiva de su arte sin perder de vista el progreso del arte contemporáneo, ha escogido, de entre las escuelas pictóricas (...) las cualificaciones más concentradas, más esenciales, y las ha incrementado a su concepto

¹⁴⁵⁵ IRLES, Eduardo (E.I.). “En el Ateneo. Las obras de Emilio Varela”, *Diario de Alicante*, nº 4002, 3 de marzo de 1925, p. 1.

¹⁴⁵⁶ “Alicante y Varela. A los señores Alcalde y Presidente de la Diputación Provincial”, *Diario de Alicante*, nº 4009, 11 de marzo de 1925, p. 1.

pictórico, que con ello ha ido ganando siempre en expresión, sin perder el sedimento persona, levantino, gozoso de luz y de colores, del artista. [...]”¹⁴⁵⁷

No es de extrañar que los paisajes de Varela causasen tan grata impresión a la crítica local si valoramos cómo, desde principios de siglo, los enclaves en los que Varela se inspiró ya eran considerados como representativos de la región alicantina. De hecho, aparecieron publicitados en algunas guías de turismo, que planteaban excursiones hacia algunas de las localidades que motivaron las composiciones del pintor o de Gabriel Miró, como Calp, Guadalest, Benidorm o Xàbia.¹⁴⁵⁸ Este interés por descubrir el territorio a los visitantes puede situarse con la valoración de los parajes dentro del ambiente del regionalismo, que apreció lo rural como la esencia del alma de los pueblos y del que hicieron acopio distintos artistas de Alicante.

Pero más allá de Varela, Miró o Esplá; conviene reflexionar acerca de si el paisaje alicantino fue valorado por otros creadores de la ciudad. En este sentido, es importante rescatar las figuras de artistas no tan conocidos, pero que también se sintieron atraídos por los entornos naturales de la ciudad y los pequeños pueblos de las sierras litorales. Fueron estos los casos de Benjamín Palencia o Manuel González Santana. De este último, si bien no reproducimos sus obras en este estudio, sí que hemos hallado referencias de prensa que nos permiten aseverar que se interesaron por los mismos temas que Emilio Varela.¹⁴⁵⁹

Aunque Benjamín Palencia no fuese oriundo de Alicante, pasó largas temporadas pintando los paisajes de Altea y Calp y acompañó a artistas alicantinos como Óscar Esplá o Emilio Varela en sus excursiones por algunas zonas del litoral de la provincia.¹⁴⁶⁰ Algunas de las acuarelas que pintó en estas incursiones por los pueblos de la costa fueron expuestas en 1928 en el Ateneo, en un homenaje a Esplá, recibiendo elogios de los críticos locales, que alabaron su carácter:

“[...] En unas pocas horas se había preparado el salón del Ateneo para que pudiera acoger con sencilla eficacia la obra admirable de Palencia que en las desnudas paredes, bajo la luz central, fina y cernida, destaca en la plenitud de sus raras y nítidas virtudes. Obra de avance audaz y gentilísimo, pero exenta de todo alarido destemplado y chirriante, y con un fondo e intención de efusividad, de pureza y anhelos de amplios y lejanos horizontes.

¹⁴⁵⁷ SWANN, Carlos. “Ateneo. Exposición Varela I”, *Diario de Alicante*, nº 5044, 1 de diciembre de 1927, p. 1.

¹⁴⁵⁸ ANÓNIMO. *Alicante (España). Estación invernal*. Alicante: Talleres Tipográficos de Sucr. de Such, Serra y C^a, 1925 ca., p. 18-19; ANÓNIMO. *Descriptive guide of Alicante*. Madrid: Publicaciones de “Álbum Nacional”, 1925 ca., p. 11-14.

¹⁴⁵⁹ La totalidad del trabajo de Manuel González permanece en colecciones particulares a las que nos ha resultado imposible acceder. No obstante, si se desea información sobre este segundo pintor recomendamos la lectura de: PIQUERAS MORENO, José, 2004.

¹⁴⁶⁰ BONET, Juan Manuel (com.), 2010, p. 19-22.

Paisajes contruidos en este levante alicantino cuya esencia y fragancia quedó toda entre el primor y encaje de la técnica radical; naturalezas muertas pero animadas todas de espiritualidad y luz vivísimas... [...]"¹⁴⁶¹

También son interesantes las críticas que recibió la obra expuesta por Manuel González Santana en el Ateneo en 1934. De entre todas las obras presentadas, algunos críticos citaron la importancia de sus paisajes. Para José Ferrándiz Torremocha, autor de la crítica, este joven pintor, aún titubeante, demostró un alto dominio de la luz y el color, siendo estas cualidades que también habían sido alabadas en las crónicas de las muestras de Emilio Varela.¹⁴⁶²

La impronta de Miró en los artistas plásticos de su tiempo no es cuestión baladí. Ya conocemos la amistad que le unió a Varela, pero en otro de los apéndices de esta investigación se ha ahondado en el estudio de las gestiones que llevó a cabo para recaudar fondos para Lorenzo Pericás, de la relación con Vicente Bañuls o de cómo contó con Adelardo Parrilla para que realizase la portada de algunas de sus novelas. La relación del literato con los escultores, pintores y dibujantes de su época fue tan estrecha que, a su muerte, muchos de estos creadores con los que había contactado en vida no dudaron en colaborar ilustrando la *Biografía íntima de Gabriel Miró*, editada por José Guardiola Ortiz.¹⁴⁶³

El volumen contiene aportaciones de artistas locales como Miguel Abad Miró, Lorenzo Aguirre, Rafael Azuar, Daniel Bañuls, Adelardo Parrilla, Vicente Olcina, Emilio Varela o el fotógrafo Francisco Sánchez. Pero también creadores foráneos como K-Hito, Jose Manaut, Ramón Manchón o Quesada Hoyo; cuyos nombres permiten invitan a desarrollar una investigación de mayor calado acerca de las relaciones entre la obra de Gabriel Miró y la plástica española de su tiempo, más allá del paisajismo y del ámbito alicantino.

Ahora que conocemos cómo se desarrolló el paisaje en Alicante, debemos destacar una serie de ideas que sintetizen los contenidos del presente capítulo. En primer lugar, es necesario remarcar la importancia del género pictórico en la conformación del regionalismo artístico español pues, al igual que la pintura de tipos, la representación de los entornos rurales y naturales de la provincia tuvo un peso determinante en los procesos de definición de las identidades regionales.

¹⁴⁶¹ "Ayer en el Ateneo. Benjamín Palencia a Oscar Esplá", *Diario de Alicante*, nº 5219, 28 de abril de 1928, p. 4.

¹⁴⁶² FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José (J.F.T.). "Pintura. González Santana", *El Luchador*, nº 7834, 7 de mayo de 1934, p. 1.

¹⁴⁶³ GUARDIOLA ORTIZ, José, 1935.

Los diferentes artistas que trataron de representar los temas más relacionados con el alma de la región se alejaron de la ciudad y contrapusieron lo rural a lo urbano tratando de confrontar, al mismo tiempo, lo auténtico con lo moderno.¹⁴⁶⁴ Esta voluntad de hallar el alma de las distintas regiones de España tiene su origen en los fracasos del liberalismo en 1874 y del colonialismo en 1898, tras los cuales distintos teóricos argumentaron que Castilla ejemplificaba, a través de sus parajes, el espíritu de la regeneración nacional.

No obstante, con el paso de los años, en distintas zonas del país surgieron iniciativas similares que, auspiciadas por instituciones como los Ateneos, por intelectuales o por grupos excursionistas, trataron de poner en valor la diversidad de los paisajes españoles. Fue este el caso de algunos artistas del País Valenciano, representantes de una corriente pictórica de gran luminosidad y con un fuerte componente sensitivo expresado a través del color.¹⁴⁶⁵

En el caso concreto alicantino, Azorín, que compartió su punto de vista sobre el paisaje español con pintores como Aureliano Beruete, Ignacio Zuloaga, Juan Espina, Jaime Morera o Agustín Lhardy; apenas tuvo incidencia en la forma de entender el género pictórico con los artistas plásticos locales, como Emilio Varela o Manuel González Santana. Estos hicieron gala de un alto grado de colorismo aproximándose a la literatura de Gabriel Miró, quien en sus novelas aportó unas visiones hiperestéticas de los parajes de las sierras litorales alicantinas.

Las aportaciones de los pintores al paisajismo en Alicante fueron bien recibidas por la crítica local, que en numerosas ocasiones alabó el alicantinismo de las obras expuestas en instituciones como el Ateneo. En esta línea, es posible afirmar que la voluntad que persiguieron los artistas de plasmar el espíritu de la región en sus lienzos, cartones y acuarelas, alcanzó el propósito de que aquellos que las observasen se sintiesen identificados con ellas. Del mismo modo, desde los periódicos de la ciudad se celebró que tanto pintores, como escritores o compositores hiciesen gala de los mismos temas en sus obras, contribuyendo a la valoración del folclore, las tradiciones y los paisajes propios.

La magnitud del regionalismo en la provincia de Alicante es evidente por cómo fue tratado desde disciplinas muy variadas, aunque en esta investigación se atiende especialmente a las artes plásticas. Por otro lado, conviene remarcar cómo los temas que se abordaron desde la mirada del regionalismo estuvieron sujetos a planteamientos teóricos, pero también estéticos,

¹⁴⁶⁴ PENA, María del Carmen, 1998, p. 104-105.

¹⁴⁶⁵ PENA, María del Carmen, 1998, p. 104-105.

que condujeron a la reformulación de las formas artísticas y a la consiguiente modernización del arte alicantino.

Este hecho fue especialmente visible en *les Fogueres de Sant Joan*, que nacieron como una reivindicación del folclore y las tradiciones vernáculas del solsticio de verano con una voluntad abiertamente turística. Así, a partir de 1928, en las manifestaciones artísticas propias de la celebración fue habitual el elemento regionalista, que poco a poco fue objeto de una estilización en consonancia con las corrientes estéticas del momento.

6. LES FOGUERES DE “SAN CHUAN” Y LA ECLOSIÓN DEL ART DÉCO

Que *les Fogueres de Sant Joan* de Alicante sean un fenómeno artístico con un elevado carácter regionalista es un hecho para nada extraño, pues supusieron la adaptación del culto solar en el solsticio de verano al folclore alicantino y a la necesidad de crear un festival que atrajese turistas a la ciudad. Así, el rito sobre el cambio de estación fue reformulado a través de la relación entre lo vernáculo y pagano con cuestiones tradicionales y folclóricas relacionadas con los ritmos de la ciudad y su provincia.¹⁴⁶⁶

Por *Fogueres de Sant Joan*, u Hogueras de San Juan, se debe entender el conjunto de celebraciones y actos que, desde 1928, tienen lugar en Alicante y que constituyen su fiesta mayor. Su origen se remonta a la costumbre de quemar objetos inservibles durante la vigilia del 24 de junio para celebrar el solsticio de verano. Pese que existen indicios de este tipo de celebración en la ciudad desde el siglo XVII, fue a finales de la segunda década del siglo XX cuando la festividad se modernizó, adaptando la estética de las Fallas de Valencia e incorporando monumentos efímeros que habrían de ser contemplados por el público antes de ser quemados en la noche del 24 al 25 de junio.

La festividad, tal y como se conoce hoy en día, surgió en 1928 debido a la voluntad de varias personalidades locales de crear un reclamo turístico a imagen y semejanza de las Fallas de Valencia, si bien desde los siglos XVII y XVIII fue habitual la construcción de hogueras, alimaras y luminarias en Alicante, así como en otras ciudades del País Valenciano, para la celebración de la noche de San Juan. Pero también desde la Edad Moderna fueron habituales las construcciones efímeras levantadas con motivo de cualquier celebración, laica o religiosa, que perduraron hasta el siglo XIX y fueron recuperadas para los fastos del franquismo desde 1939.¹⁴⁶⁷

¹⁴⁶⁶ Acerca de la reformulación e invención de las tradiciones véase HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (eds.), 2016.

¹⁴⁶⁷ TEJEDA MARTÍN, Isabel, 1995, p. 46-48.

No pretendemos afirmar que las Hogueras de Alicante tuviesen su origen en los siglos XVII y XVIII, aunque resulta interesante comprobar cómo mantienen similitudes con otras festividades, que también gustaron de utilizar la calle como espacio de manifestación para levantar monumentos efímeros de carácter monumental, conjugando en ellos arquitectura, escultura y pintura.¹⁴⁶⁸

El verdadero origen de la renovada festividad en Alicante cabe buscarlo durante el siglo XIX, cuando el Ayuntamiento prohibió, en reiteradas ocasiones, la quema de trastos viejos, el disparo de cohetes y la suelta de globos durante la noche de San Juan por considerar estas actuaciones peligrosas. La población, disgustada con las restricciones que desde el consistorio se imponían a una celebración que consideraban popular, continuó celebrando la vigilia del 24 de junio con hogueras en algunas zonas como la plaza de San Cristóbal, la *ereta* de San Roque, la plaza del Carmen o el Malecón.¹⁴⁶⁹

Existen distintas crónicas publicadas en los diarios de la ciudad que ilustran cómo la noche se desarrollaba entre danzas, acompañadas por la música de la dulzaina y el tabal, para después degustar la cena a base de coca de atún y brevas, *coca amb tonyina i bacoires* en valenciano.¹⁴⁷⁰ Pero una de las crónicas que más interesa dentro de este estudio es la aportada por Rafael Altamira en *Fantasías y recuerdos* en 1910, no sólo por su carácter literario, pues describe a la perfección el transcurso de la noche de San Juan, sino porque incluyó un dibujo de Vicente Bañuls en el que se observaba a personas bailando alrededor de una de estas fogatas que se encendían en distintos rincones de la ciudad (fig. 260).¹⁴⁷¹

Las primeras apariciones de muñecos o *ninots*, en valenciano, en las calles de Alicante, en lo que podría ser entendido como un precedente de la *Foguera*, fueron los muñecos que los vecinos de alguno de los barrios de la ciudad colocaban en sus calles para caricaturizar y criticar a la sociedad. Estos generalmente se exponían al público con cartelas escritas en verso y aún conviven en ciertas zonas de la ciudad con los monumentos propios de la festividad.¹⁴⁷²

No obstante, el monumento efímero con el que generalmente se asocian tanto a las Fallas como a las Hogueras no apareció en la ciudad hasta 1928, cuando adoptó una festividad

¹⁴⁶⁸ TEJEDA MARTÍN, Isabel, 1995, p. 48.

¹⁴⁶⁹ TEJEDA MARTÍN, Isabel, 1995, p. 50.

¹⁴⁷⁰ Estas crónicas aparecen recogidas en TEJEDA MARTÍN, Isabel, 1995, p. 50-52.

¹⁴⁷¹ ALTAMIRA, Rafael, 1910, p. 26.

¹⁴⁷² TEJEDA MARTÍN, Isabel, 1995, p. 52-54. El *ninot*, cuya traducción al castellano es la de “muñeco”, es el tipo de figura que se utiliza en festividades como las Fallas de Valencia y las Hogueras de Alicante.

inspirada en las celebraciones de València, pero muy renovadora para la realidad de Alicante donde, hasta la fecha, las Hogueras se celebraban alrededor de fuegos alimentados con objetos viejos. La voluntad de renovar el panorama folclórico y festivo de la urbe se vio favorecida por la mejora de sus comunicaciones, tanto marítimas como ferroviarias, que hicieron de la ciudad un nuevo destino turístico que contaba con la ventaja de ofrecer a sus visitantes unas condiciones climáticas inmejorables alabadas desde el siglo XVIII por viajeros como Swinburne, Laborde o Davilier.¹⁴⁷³ De hecho, en fechas muy cercanas a la de la primera celebración de las Hogueras, se redactaron proyectos urbanísticos como el de la urbanización de la playa de San Juan en 1926, que ya ha sido contemplado en otro de los apéndices de esta investigación.

Además, desde algunos sectores sociales se hizo patente la necesidad de fomentar la economía de la ciudad, por lo que comenzaron a aparecer algunos artículos en la prensa que solicitaban y proponían estrategias de captación de visitantes. La gran mayoría de estas contemplaban asuntos como el embellecimiento, la modernización y la creación de nuevas zonas de recreo para los turistas, en línea con los proyectos de urbanización de la playa de San Juan.¹⁴⁷⁴

Con tales propósitos surgió la asociación Alicante Atracción que, al igual que Barcelona Atracción o Valencia Atracción, ideó iniciativas para reclamar la atención de los visitantes a la ciudad.¹⁴⁷⁵ Estas organizaciones trataron de solucionar el desinterés de la Comisaría Regia de Turismo respecto a la promoción de turismo regional y local. No obstante, con la creación del Patronato Nacional de Turismo en 1928, bajo los auspicios de la dictadura de Primo de Rivera, se trató de potenciar una nueva imagen de España con base en la promoción del folclore de sus distintas regiones que tuvo su reflejo en la arquitectura, la pintura, la escultura y la ilustración gráfica.¹⁴⁷⁶

Alicante Atracción nació en 1927 gracias al trabajo de personalidades cercanas al Círculo Unión Mercantil. Si bien sus primeras actuaciones giraron en torno a la consolidación de un servicio de trenes entre Madrid y Alicante para potenciar la llegada de turistas a las playas

¹⁴⁷³ Sobre los viajes de Swinburne por España véase: PÉREZ BERENGUEL, José Francisco, 2008, p. 211-228. En el caso de Davilier véase: SAZATORNIL RUIZ, Luis, 2011, 353-368.

¹⁴⁷⁴ TEJEDA MARTÍN, Isabel, 1995, p. 58.

¹⁴⁷⁵ Sobre este tipo de asociaciones, fundamentalmente acerca de Barcelona Atracción: BLASCO, Albert, 2016, p. 109-121.

¹⁴⁷⁶ GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, 2005, p. 307-308.

de la ciudad –denominados trenes botijo-, su mayor logro fue idear las Hogueras, como una festividad renovada a imagen y semejanza de las Fallas.¹⁴⁷⁷

La propuesta fue formulada por José María Py, que había residido durante algún tiempo en Valencia, por lo que conocía la atracción que suscitaban las Fallas para los visitantes.¹⁴⁷⁸ Para atraer más turistas, trató de unir la estética de las fiestas valencianas con la noche de San Juan. Esto no sólo se hizo para asociar el elemento tradicional del fuego a una nueva festividad en la que se hacían arder monumentos efímeros, sino también porque al celebrarla en fechas estivales los visitantes foráneos podrían aprovechar las delicias del clima alicantino para descubrir la ciudad a la par que las Hogueras.¹⁴⁷⁹ Esta propuesta tuvo gran aceptación dentro del círculo de amistades de Py, que comenzó a reunirse asiduamente en la sede de *Alicante Atracción* desde febrero de 1928 para perfilar los detalles de la nueva fiesta.¹⁴⁸⁰

Durante el mes de abril se estableció el número de comisiones festeras y los nombres de quienes las conformaron, mientras que el 30 de mayo el Gobernador Civil concedió la autorización para la celebración de los festejos.¹⁴⁸¹ Dentro de este proceso de aceptación del festival la prensa local tuvo un papel destacado, pues prácticamente todos los periódicos de la ciudad prestaron su apoyo a la idea reseñando cualquier tipo de actividad relacionada con la organización de la fiesta.¹⁴⁸²

A partir de la cuarta semana de junio de 1928 tuvo lugar la primera edición de *les Fogueres de Sant Joan*, que se celebraron ininterrumpidamente hasta 1936. Si bien la cantidad de actos que en ellas se llevaron a cabo requeriría de un estudio de mayor calado y centrado únicamente en la festividad, en esta investigación hemos optado por centrar nuestro análisis en

¹⁴⁷⁷ Sobre los trenes botijo cabe mencionar algunas noticias de prensa como: “El éxito de una gestión. Los trenes especiales de baños”, *El Luchador*, nº 4712, 7 de julio de 1927, p. 1. En cuanto al nacimiento de Alicante Atracción: MORENO SÁEZ, Francisco, 1990c, p. 785.

¹⁴⁷⁸ José María Py, gaditano de nacimiento, no residió siempre en Alicante, sino que previamente había pasado varios años de su infancia en Valencia. Al llegar a Alicante comprendió la necesidad de que la ciudad tuviese unos festejos que traspasasen los términos municipales por lo que ideó una fiesta a semejanza de las Fallas de Valencia bajo una ambiciosa visión que atrajese un gran número de visitantes. SEBASTIÁ GARCÍA, Francisco Javier, 1988, p. 15-16. Sobre la figura de José María Py y Ramírez de Cartagena véase: ALDEGUER JOVER, Francisco, 2000, p. 17-24

¹⁴⁷⁹ LLORENS FUSTER, Andrés; VIZCAÍNO MARTÍNEZ, Juan Carlos, 1996a, p. 10-11.

¹⁴⁸⁰ SEBASTIÁ GARCÍA, Francisco Javier, 1988, p. 16; LLORENS FUSTER, Andrés; VIZCAÍNO MARTÍNEZ, Juan Carlos, 1996, p. 12.

¹⁴⁸¹ ALDEGUER JOVER, Francisco, 1995, p. 13-14; LLORENS FUSTER, Andrés; VIZCAÍNO MARTÍNEZ, Juan Carlos, 1996b, p. 12.

¹⁴⁸² TEJEDA MARTÍN, Isabel, 1995, p. 63-67; SEBASTIÁ GARCÍA, Francisco Javier, 1988, p. 16-19. Sobre el papel y las características de la prensa alicantina: MORENO SÁEZ, Francisco, 1994 y MORENO SÁEZ, Francisco, 1995.

la temática y la estética de las manifestaciones plásticas, tales como los propios monumentos efímeros y la ilustración gráfica en carteles y *llibrets*.¹⁴⁸³

Respecto al contenido temático de los monumentos, durante las ediciones de 1928 y 1930 fueron bastante críticas con asuntos relativos al desarrollo urbano de Alicante, a juzgar por títulos como *Les necessitats del barri*, obra de Juan Esteve en Carolinas Altas (1929); *Colegio que nunca llega*, por A. Cabrera en Barrio Obrero (1929); o *El pont del peril*, de Adelardo Parrilla para Benalúa (1930) por citar sólo algunos casos.¹⁴⁸⁴ Igualmente, se construyeron otras hogueras que, en línea con el panorama artístico de los años veinte en España, se centraron en las tradiciones y las escenas regionalistas alicantinas como *Unión regional*, de José García Badías en Benito Pérez Galdós (1928) o *Día de mona*, de Juan Esteve en la plaza Reina Victoria (1929).¹⁴⁸⁵

Durante la República aparecieron algunas referencias a la situación política y surgieron monumentos con títulos como *En plena llibertat*, diseñado por José Amat para la *foguera* de la plaza Hernán Cortés (1931) o *Poc a poc la República avansa*, de Juan Esteve en la calle San Vicente (1932); o *La República Triunfant*, también de Esteve para en la calle Calderón de la Barca.¹⁴⁸⁶ No obstante, los temas relativos a la ciudad, a sus tradiciones y a su folclore siguieron siendo habituales en algunos monumentos, tal y como demuestran títulos como *Les necessitats del barri*, de José Lledó (1931); *Coses d'Alacant*, de Ricardo Llácer para Carolinas Altas (1931); *Nostre clima y nostres danses*, de Juan Such en Alfonso el Sabio-Poeta Quintana (1932); *El camp i la ciutat*, de Gastón Castelló en Benito Pérez Galdós (1933); *La mehua terreta*, de Rafael Peral en la calle Trafalgar (1934); *La joya del Mediterráneo*, por Amando Belvís en la calle San Vicente; o *Folklore de la provincia de Alicante*, obra de Gastón Castelló en la plaza de la República (1936).¹⁴⁸⁷

Aunque los temas de los monumentos se mantuvieron durante los primeros ocho años de celebración de *les Fogueres*, el estilo constructivo por el que optaron los distintos constructores osciló entre el regionalismo, un eclecticismo con notas decorativas de inspiración clasicista o barroquizante y un incipiente *art déco* de formas angulosas y geometrizantes.

¹⁴⁸³ El *llibret*, empleado tanto en las Fallas como en las Hogueras, es una publicación que, anualmente, ofrece la explicación del monumento, el boceto y otra información relativa a la comisión que lo edita

¹⁴⁸⁴ SEBASTIÀ GARCÍA, Francisco Javier, 1988, p. 23.

¹⁴⁸⁵ PARODI, Armando, 2010, p. 35, 58, 90. Se ha respetado el título original de todos los monumentos pese a que estos aparezcan en un valenciano no normativo.

¹⁴⁸⁶ SEBASTIÀ GARCÍA, Francisco Javier, 1988, p. 25.

¹⁴⁸⁷ PARODI, Armando, 2010, p. 120, 150.

Debido a las características de esta investigación, resulta imposible estudiar el avance de las formas artísticas en todos y cada uno de los monumentos que se erigieron en Alicante entre 1928 y 1936. Por este motivo, se ha realizado una selección atendiendo a cuestiones como la convivencia entre estilos o los primeros premios que concedieron los jurados encargados de valorar las hogueras.

Un buen ejemplo de *foguera* de temática y estética regionalista fue *El clàssic melonero*, de José Marced, que quedó plantada en 1928 en la plaza de Roger, que hoy en día se correspondería con alguna zona de la calle San Fernando (fig. 280).¹⁴⁸⁸ Representaba, sencillamente, a un vendedor de melones recostado en una silla de lona. Frente a él se construyó una mesa sobre la que se podía observar media sandía y una botella de vino mientras que, a su lado, se apilaron varios melones. Esta obra, que podría relacionarse con el costumbrismo o el regionalismo más afable, no hizo gala de ningún mensaje comprometido.

La escasa complejidad temática de la *foguera* de la plaza de Roger está en relación con la recuperación de las escenas afables regionalistas en gran parte del territorio español durante los años veinte, cuando desde el directorio militar de Primo de Rivera se procuró revitalizar las tradiciones y las escenas más típicas de cada parte de España con el fin de crear una imagen de riqueza del país tras el desastre colonial del 98. Estas representaciones buscaron la aceptación entre el público general, haciendo que este se sintiese identificado con las escenas plasmadas en las obras de arte.¹⁴⁸⁹

El aspecto de las figuras durante este primer año fue realista, bastante cercano al de los *ninots* de calle por cómo caricaturizaban a personajes que, perfectamente, podrían estar relacionados con cualquier vecino del barrio. Estos incluso se vestían con ropas de tela y adoptaban actitudes cotidianas, como pudo observarse en *Parada y fonda*, la hoguera ganadora de la edición de 1928 y que fue construida por José Marced, Juan Such y Gastón Castelló en Benalúa (fig. 281).¹⁴⁹⁰ La hoguera, que denunciaba los problemas derivados de la inoperancia de la línea de tranvía en el barrio, incorporó el asunto cómico y costumbrista a un tema urbano, pues en el vagón, el cobrador, el conductor y varios pasajeros aparecían dormidos; mientras que fuera de él algunos huertanos esperaban a que el tranvía prosiguiese con su camino.¹⁴⁹¹

¹⁴⁸⁸ MARCED, José. *El clàssic melonero* (1928). Calle de Roger. Desaparecida; PARODI, Armando, 2010, p. 33.

¹⁴⁸⁹ GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, 2005, p. 307-308.

¹⁴⁹⁰ CASTELLÓ, Gastón; MARCED, José; SUCH, Juan. *Parada y fonda* (1929). Barrio de Benalúa. Desaparecida.

¹⁴⁹¹ PARODI, Armando, 2010, p. 33.

Si bien la temática de los monumentos pudo variar dependiendo del distrito en el que estos estuviesen plantados, el aspecto de los *ninots* fue bastante similar en todos ellos, al igual que la decoración de los pedestales sobre los que se erigían los grupos escultóricos. Estas plataformas estuvieron decoradas con guirnaldas y motivos lineales –pintados o esculpidos– que, en ocasiones, enmarcaban escenas pictóricas de mayor tamaño, denominadas lástimas, y consistentes en representaciones del puerto, de otras zonas de la ciudad o de inspiración mitológica.

Esta tendencia tuvo continuidad en 1929 a juzgar por la estética de *fogueres* como *Els llunars d'Alacant*, ganadora de aquella edición y diseñada por Heliodoro Guillén para la plaza de Chapí (fig. 282). En este monumento se presentaban varias escenas urbanas, denunciando el mal estado de algunos inmuebles de la ciudad, con figuras de aspecto relativamente realista.¹⁴⁹² Otro ejemplo reseñable de esta edición fue *Ofrendes de amor*, de Francisco Hernández Rodríguez y Gastón Castelló y plantada en Alfonso el Sabio. La hoguera presentaba tres escenas de cortejo: el pecado original y una escena huertana de alto contenido regionalista, identificadas con entornos sin malicia ni malos pensamientos, que se contraponían al cortejo en el entorno urbano, dominado por el materialismo (fig. 283).¹⁴⁹³

Las hogueras donde el elemento urbano dialogaba con lo regional para establecer reflexiones acerca de los contrastes entre la ciudad y sus alrededores o en torno a la pérdida de la conciencia territorial, fueron bastante habituales durante los primeros años de celebración de la festividad. De hecho, el monumento ganador en la edición de 1930, *El millor homenaje* de Heliodoro Guillén, trató estos temas con la estética realista tan habitual hasta el momento (fig. 284).¹⁴⁹⁴ En este caso se protestaba contra la falta de sensibilidad del Ayuntamiento respecto a las efigies y personalidades más preclaras de la provincia, como Ruperto Chapí, cuya escultura –debida al cincel de Vicente Bañuls– permanecía oculta bajo postes de luz y árboles que varios personajes, tanto del ámbito urbano como el rural, trataban de derribar.¹⁴⁹⁵

Aunque prácticamente todos los monumentos plantados en 1930 optaron por una estética acorde a la habitual, Gastón Castelló obtuvo el segundo premio con la hoguera *Els sinc sentits corporals d'Alacant* para la comisión de la avenida Benito Pérez Galdós (fig. 285).¹⁴⁹⁶

¹⁴⁹² PARODI, Armando, 2010, p. 53.

¹⁴⁹³ PARODI, Armando, 2010, p. 49.

¹⁴⁹⁴ GUILLÉN, Heliodoro. *El millor homenaje* (1930). Plaza de Chapí. Desaparecida.

¹⁴⁹⁵ PARODI, Armando, 2010, p. 85.

¹⁴⁹⁶ CASTELLÓ, Gastón. *El sinc sentits corporals d'Alacant* (1930). Avenida Benito Pérez Galdós. Desaparecida.

El monumento, que versaba sobre las virtudes que Alicante ofrecía para los cinco sentidos de los turistas, incluyó figuras y referencias de clara inspiración regionalista, sobre todo en lo referente al sentido del gusto, aludiendo a los productos alimenticios típicos de la provincia. Sin embargo, en algunas zonas de la *foguera* pudieron apreciarse soluciones formales distintas a las que caracterizaron a los monumentos anteriores. Por ejemplo, en el pedestal sobre el que se levantaba el conjunto, la decoración floral fue de un carácter más geométrico que el observado en otras obras de años anteriores. Además, este gusto por la geometrización se observó en tres formas triangulares dispuestas en forma de abanico bajo el panel dedicado al oído o en la anatomía de las figuras que sostenían tondos donde se especificaban los sentidos a los que aludía Castelló.

Este incipiente gusto por lo geométrico aportó novedad al lenguaje constructivo de las hogueras, que se había mantenido prácticamente inalterable desde 1928 y permite, actualmente, que estos monumentos puedan ser estudiados en relación con la corriente artística del *art déco*, si bien esta precise de algunas apreciaciones que nos permitan conocer su alcance en Alicante.

En primer lugar, conviene aclarar que el *art déco* no constituyó un estilo en el estricto sentido de la palabra. Responde a un conjunto de creaciones artísticas que se inspiraron en un amplio abanico de otros estilos: del neoclasicismo, de las vanguardias, de los orientalismos o de las corrientes relacionables con el *art nouveau* entre tantos otros. No obstante, estos movimientos artísticos fueron objeto de una estilización extrema por el importante desarrollo de la industria, la mercadotecnia y el consumismo durante las tres primeras décadas del siglo XX.¹⁴⁹⁷

El interés por crear objetos atractivos para el consumo derivó en un decorativismo sin precedentes, aplicable a cualquier objeto artístico o de diseño, desde la pintura, la escultura y la arquitectura hasta la moda, el cine, la fotografía o el diseño de interiores. Este hecho provocó que en ocasiones se acusase a estas nuevas creaciones de elitistas y se las rechazase por su desvinculación de las tradiciones.¹⁴⁹⁸ De hecho, es importante señalar que la denominación *art déco* ni siquiera fue empleada en la época del surgimiento de este tipo de manifestaciones. Únicamente a raíz de algunas exposiciones celebradas en distintas ciudades de Europa en los

¹⁴⁹⁷ BENTON, Tim, 2015, p. 15.

¹⁴⁹⁸ DUNCAN, Alastair, 1994, p. 8-9; BENTON, Tim, 2015, p. 16.

años sesenta se comenzó a generalizar este nuevo nombre por el carácter decorativo de los objetos expuestos.¹⁴⁹⁹

El nombre del movimiento se ha asociado también a la importancia de la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, que se celebró en París en 1925, y que comúnmente se ha estudiado como el punto de partida del *art déco*, si bien únicamente lo dio a conocer en su madurez, siendo bastante frecuente el surgimiento de obras afines a esta corriente antes de 1915.¹⁵⁰⁰

Aunque por su heterogeneidad no se pueda aplicar una definición precisa al *art déco*, existe una serie de rasgos bastante habituales que configuran una iconografía, si bien esta en ocasiones resulta heterogénea por la multitud de modelos que emplearon los artistas. Fue recurrente, sin embargo, el empleo de líneas en zigzag, gallones, rayos, flores estilizadas, mujeres jóvenes, bailarinas, ciervas, galgos o atlantes, en la gran mayoría de casos dispuestos de forma seriada. También fue habitual la referencia a medios de transporte o a máquinas.¹⁵⁰¹

Pese a que se haya reiterado que el *art déco* respondió a los intereses materiales de una sociedad frívola, la realidad española fue bien distinta. Si bien hasta finales de los años veinte este estilo fue minoritario y reservado a unas élites sociales e intelectuales, en los albores de los años treinta el desarrollo de los medios de comunicación y, sobre todo, del cine, permitió que este movimiento artístico tuviese una mayor incidencia en prácticamente todos los estamentos de la sociedad.¹⁵⁰²

Este hecho produjo que, en el territorio nacional, el *art déco* más geométrico y estilizado fuese adoptado en obras de arte de talante regionalista, tal y como ya se ha indicado en otros capítulos. Los temas regionales fueron recurrentes en la arquitectura, la pintura y la escultura de los años veinte y treinta, y se estilizaron por el influjo de las corrientes artísticas europeas más actuales. Por lo tanto, no es de extrañar que, en aquellas ocasiones en las que las tradiciones

¹⁴⁹⁹ Tim Benton señala la importancia de la exposición *Art Déco*, celebrada en Milán en 1965; así como de *Les Années "25": Art deco/Bauhaus/Stijl/ Esperit nouveau*, que tuvo lugar en París en 1966: BENTON, Tim, 2015, p. 17.

¹⁵⁰⁰ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 14; DUNCAN, Alastair, 1994, p. 7.

¹⁵⁰¹ DUNCAN, Alastair, 1994, p. 7-8.

¹⁵⁰² Sobre las características del *art déco* en España recomendamos la lectura de: PÉREZ ROJAS, Javier, 1990. El mismo autor sintetizaría sus ideas en: PÉREZ ROJAS, Javier, 2015. Respecto a la llegada del *art* a todas las clases sociales: PÉREZ ROJAS, 1990, p. 15-18.

y el folclore se exhibieron más abiertamente, como las fiestas populares, el *art déco* contribuyese igualmente a modernizar las manifestaciones artísticas.¹⁵⁰³

Pero, en el caso concreto de *les Fogueres*, que se tratase de una festividad de reciente creación, al menos en lo referente a la construcción de monumentos efímeros, pudo favorecer la aplicación formas cercanas al *art déco* en los procesos de búsqueda y reformulación de una estética propia que permitiese que las Hogueras pudiesen distanciarse, al menos formalmente, de las Fallas. De hecho, durante los años veinte, en Alicante se valoró con reparos la recepción de cualquier asunto que tuviese que ver con València, haciendo gala de un fuerte provincialismo. Por esta razón, aunque adoptó las Fallas por su fuerte atractivo turístico, intentó dotarlas de un nuevo carácter y una nueva estética que fuese propia de la ciudad, pero que también aportase algo distinto al turista.¹⁵⁰⁴

Ahora que conocemos cuáles fueron las características del *art déco* en España, conviene preguntarnos cómo fueron recibidas por Gastón Castelló y cómo este las trasladó a *les fogueres*. En las memorias del pintor, recogidas en varias publicaciones, este afirmó que, tras una etapa de formación en el estudio de Fernando Cabrera en Alcoi, el Ayuntamiento de Alicante le encargó el cartel de la Olimpiada Levantina (fig. 208). Con el dinero obtenido marchó a Madrid, donde trabajó en una agencia de publicidad, mientras que por las noches acudía a las clases de pintura que, de forma gratuita, se impartían en el Círculo de Bellas Artes.¹⁵⁰⁵

Con lo que consiguió ahorrar en Madrid, marchó a París en 1926, sólo un año después de la celebración de la Exposición Internacional de Artes Decorativas, que comúnmente ha sido estudiada como caja de resonancia para el *art déco* en Europa durante los años veinte. Según el propio autor, en sus frecuentes estancias en la capital de Francia, que alternaba con los períodos para la construcción de hogueras en Alicante, se dejó influir por los impresionistas, pero el hecho de convivir con otros creadores contemporáneos seguramente le permitiese desarrollar una estética en consonancia con el arte europeo de la época.¹⁵⁰⁶

Pese a las renovaciones formales introducidas por Gastón Castelló con *Els sinc sentits corporals d'Alacant* en 1930, las formas vinculables al *art déco* apenas tuvieron presencia en

¹⁵⁰³ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 52-65.

¹⁵⁰⁴ TEJEDA MARTÍN, Isabel, 1995, p. 81-86. Sobre la evolución formal de las Hogueras, desde la imitación de las Fallas hasta la formulación de un estilo propio véase: SEBASTIÁ GARCÍA, Francisco Javier, 1988, p. 45-58.

¹⁵⁰⁵ MEDINA RAMOS, Agustín; LINARES ALBERT, Santiago, 2002, p. 15-16.

¹⁵⁰⁶ MAS CALABUIG, Manuel, 2002, p. 20; SANTO MATAS, Joaquín, 2002, p. 17-18; MEDINA RAMOS, Agustín; LINARES ALBERT, Santiago, 2002, p. 16.

les fogueres construidas en 1931 y 1932, pues del total de veintiocho monumentos plantados en 1931 sólo uno mantuvo rasgos próximos a esta estética, mientras que en 1932 únicamente dos de veintisiete podrían relacionarse con ella. Por otro lado, conviene destacar que todas estas hogueras se debieron a diseños de Castelló que, si bien fue el único artista que apostó por nuevas inspiraciones formales, fue depurando su estilo poco a poco, haciéndolo cada vez más geométrico.

Un claro ejemplo es *Els enemics del ànima alicantina* plantada en 1931, una vez más en la comisión de la avenida Benito Pérez Galdós, gran valedora del innovador estilo de Castelló (fig. 286). La hoguera denunció la indiferencia de los alicantinos ante sus artistas, la apatía de quienes podrían hacer más por su ciudad pero se rendían y la inconstancia de quienes intentaron hacer crecer la urbe pero desistieron.¹⁵⁰⁷ Fue un claro ejemplo de la asimilación de las formas del *art déco* en Alicante por la inclusión de perfiles quebrados y formas geométricas en cada rincón; pero también por la aparición de motivos decorativos basados en la seriación, como las bailarinas exóticas que el artista pintó en el pedestal.

Debido a que esta *foguera* se alzó con el primer premio, podría intuirse que, al año siguiente, los monumentos que imitaron este innovador estilo de Castelló fueron bastantes. Sin embargo, sólo una comisión más requirió los servicios del artista, que diseñó dos obras para la plaza de la República y, una vez más, para la avenida Benito Pérez Galdós. Esta última se caracterizó por un marcado carácter geométrico en prácticamente toda su estructura y por la adopción de motivos ornamentales vinculados al *art déco*, como ciervos en el remate y las esquinas de la plataforma. Titulada como *La foguera del bien y del mal*, denunciaba que, aunque Alicante siempre se había anunciado como destino turístico, sólo se habían cuidado algunas zonas de la ciudad, quedando ciertos barrios faltos de limpieza e iluminación (fig. 287).¹⁵⁰⁸

En la hoguera de la plaza de la República –hoy del Ayuntamiento–, titulada *Cuatro cosas de Alacant*, las formas geométricas se dispusieron por gran parte del conjunto. Se fijó en cuestiones de la ciudad, relacionándolas con las cuatro estaciones del año, que aparecían en forma de alegorías altamente estilizadas en cuatro tondos. De igual manera, incorporó otras soluciones formales propias del *art déco*, como la seriación de las figuras femeninas que, tocando trompetas, se colocaron bajo la representación de la primavera (fig. 288).¹⁵⁰⁹

¹⁵⁰⁷ PARODI, Armando, 2010, p. 112.

¹⁵⁰⁸ CASTELLÓ, Gastón. *La foguera del bien y del mal* (1932). Avenida Benito Pérez Galdós. Desaparecida.

¹⁵⁰⁹ CASTELLÓ, Gastón. *Cuatro cosas de Alacant* (1932). Plaza de la República, hoy del Ayuntamiento. Desaparecida.

Pese a lo atrevido de sus propuestas estéticas, que todavía no habían sido adoptadas por muchos monumentos en Alicante, Gastón Castelló volvió a alzarse con el primer premio de las Hogueras gracias a *La foguera del bien y del mal*. Pero, además, consiguió también el segundo premio por *Cuatro cosas de Alacant*. Desde luego, el atrevimiento del artista atrajo la atención de los jurados encargados de otorgar los galardones. Quizás en este hecho influyó la voluntad de que *les Fogueres* pudiesen encontrar un lenguaje propio, diferente al de las Fallas, a las que en los inicios de la fiesta habían imitado.¹⁵¹⁰

Las condecoraciones obtenidas por las creaciones de Castelló motivaron que, en los años sucesivos, las formas *art déco* comenzasen a ser más habituales en muchos más monumentos, debidos no sólo a sus trazas, sino también a las de otros constructores de *fogueres*. Así, en 1933, hasta dieciocho hogueras de un total de 52 –incluyendo los monumentos de categoría adulta e infantil– incorporaron motivos decorativos influidos por la estética implantada por Gastón Castelló.¹⁵¹¹

Es complicado contemplar el estudio de todos estos monumentos en esta investigación, razón por la que hemos decidido incluir únicamente el comentario de la hoguera vencedora. El premio fue otorgado, una vez más, a Gastón Castelló por la *foguera* de Benito Pérez Galdós (fig. 289).¹⁵¹² *El camp y la ciutat*, que reflexionaba acerca de las consecuencias de la sequía que azotaba los alrededores de Alicante incorporó varias figuras estilizadas de tipos regionales en el centro y, a los dos lados de trabajadores y campesinos dispuestos de forma seriada. Sobre ellos, el artista dispuso dos tondos con alegorías de rasgos muy definidos y lineales, que representaban la industria y la agricultura. Por último, y coronando el conjunto situó dos volutas por encima de un reloj.

¹⁵¹⁰ TEJEDA MARTÍN, Isabel, 1995, p. 81-86.

¹⁵¹¹ Las hogueras que podrían estar relacionadas con esta nueva corriente artística fueron la plantada por José Ribera en la plaza de Hernán Cortés, la de la calle San Vicente de José Amat, la de la plaza de las Monjas de Francisco Muñoz, la del barrio San Fernando de Antonio Marco y Domingo Tafalla, la del Pla del Bon Repós de Francisco Hernández, la de la plaza de la República de Gastón Castelló, la de la calle Trafalgar de Fernando Guillot y Rafael Peral, la de la plaza Ruperto Chapí de Unión Arte, la de Los Ángeles-Alto Sano de autor desconocido, la de San Agustín-Carmen de Fernando Guillot y Rafael Peral, la de la plaza Gabriel Miró de Fernando Guillot y Rafael Peral, la de Campoamor de Agustín Pantoja y Manuel Baeza, la de Santa Cruz de Manuel Mora, la de la calle Nueva Baja de Antonio Lledó y Ramón Fontanet, la de Benito Pérez Galdós de Gastón Castelló, la de la Rambla de Antonio Marco y Domingo Tafalla, la de la calle Quiroga de Vicente Olcina y la Foguera de Orán de Unión Arte. Una amplia selección de fotografías, así como breves estudios de los monumentos pueden ser consultados en: PARODI, Armando, 2010, p. 153-197.

¹⁵¹² CASTELLÓ, Gastón. *El camp y la ciutat* (1933). Avenida Benito Pérez Galdós. Desaparecida. Entre 1933 y 1936 se establecieron dos categorías para las hogueras, clasificadas como A o B. Si bien los monumentos de ambos tipos dieron muestras de programas decorativos cercanos al *art déco*, en nuestra investigación hemos escogido *fogueres* de la categoría A para su comentario.

En 1934, al menos la mitad de las 34 hogueras adultas que se plantaron incorporaron motivos decorativos cercanos al *art déco*, pues se han localizado fotografías de diecisiete monumentos que podrían relacionarse con esta corriente.¹⁵¹³ Apenas se conservan testimonios gráficos de la hoguera que se alzó con el primer premio de la categoría A, situada en la Rambla de Méndez Núñez, obra de Unión Arte, hecho que dificulta su estudio en el marco de esta investigación. No obstante, la *foguera* de Orán, obra de Gastón Castelló que obtuvo el segundo premio y se levantó en la plaza de Joaquín Dicenta, sí que incorporó algunas formas aerodinámicas y figuras altamente estilizadas en su parte posterior, ya que la frontal simulaba una calle de la capital de Argelia (fig. 290).¹⁵¹⁴

De las veintiocho hogueras adultas contabilizadas en 1935, hasta dieciocho adoptaron formas muy cercanas al *art déco*, siendo la hoguera de la plaza de la República, de Gastón Castelló, la ganadora del primer premio.¹⁵¹⁵ *Estius antics i moderns* se elevó sobre una plataforma que se decoró con un friso de figuras planas y palmeras. La *foguera* tuvo dos caras, una de las cuales presentaba la fachada de una vivienda con figuras que, asomadas al balcón, observaban a un grupo de bailarines regionales acompañados por un *dolçainer* y un *tabaleter* (fig. 291).¹⁵¹⁶ Si bien esta era de un marcado carácter regionalista, en la opuesta la profusión decorativa de inspiración *art déco* fue mucho más evidente. Cuatro orantes dirigían sus

¹⁵¹³ Se conoce el aspecto de hogueras como la de la plaza del 14 de Abril de Roberto Torras, la de la calle General Villacampa de Rafael Peral, la de la plaza de la República de Gastón Castelló, la de la calle San Vicente de Agustín Pantoja, la de la calle Trafalgar de Rafael Peral, la de la plaza de las Monjas de Domingo Tafalla, la de Benito Pérez Galdós de Gastón Castelló, la del barrio de Benalúa de Fernando Guillot, la de la plaza del Puente y Villavieja de Fernando Guillot, la de Florida Baja de Rafael Peral, la de la plaza Gabriel Miró de Ángel Berenguer, la de la plaza Juan Poveda de Esteve Hermanos, la de Orán de Gastón Castelló, la de la plaza de Ruperto Chapí de Guillermo Brehm, la del barrio san Fernando de Esteve Hermanos, la de la Rambla de Unión Arte, y la del Alto-Sano de José Tomás Blanes y Antonio Ferrari. Respecto a este listado véase: PARODI, Armando, 2010, p. 199-233.

¹⁵¹⁴ CASTELLÓ, Gastón. *Ofrenda* (1934). Plaza de Joaquín Dicenta. Desaparecida; PARODI, Armando, 2010, p. 225.

¹⁵¹⁵ Se conocen las fotografías o los bocetos de la *foguera* de la calle Calderón de la Barca de Francisco Muñoz, de la levantada por José Navarro en la plaza de Gabriel Miró, de la de Adrián Carrillo y Pedro Valdés en la Rambla, de la construida por José Amat en Díaz Moréu, de la de Ángel Berenguer en Carolinas Bajas, de la de Gastón Castelló en la plaza de la República, de la de Gastón Castelló en Benito Pérez Galdós, la de Amando Belvís en la calle San Vicente, de la erigida por Agustín Pantoja para la hoguera San Agustín y Carmen, de la diseñada por Esteve Hermanos en la calle General Villacampa, de la de Campoamor de Manuel Baeza, de la de José Amat para la plaza de Ruperto Chapí, de la de José Barahona para la plaza del 14 de Abril, de la de la calle Pascual Pérez de Francisco Muñoz, de la del Raval Roig de Esteve Hermanos, la de Antonio Gomis para la Florida Alta, la de Adrián Carrillo y Pedro Valdés en la plaza de Hernán Cortés, la del Mercado de Melchor Aracil y Manuel González Santana y la de Manuel Villasalero para la *foguera* de Orán. Las fotografías y bocetos pueden consultarse en: PARODI, Armando, 2010, p. 245-274.

¹⁵¹⁶ CASTELLÓ, Gastón. *Estius antics i moderns* (1935). Plaza de la República, hoy del Ayuntamiento. Desaparecida. El *dolçainer* y el *tabaleter* son los dos músicos típicos del folklore de la actual Comunidad Valenciana, siendo el primero el intérprete de la *dolçaina* o dulzaina y el segundo el encargado de hacer sonar el *tabal* o *tabalet*, una especie de tambor formado por dos membranas de cuero.

plegarias a la diosa de la Inspiración solicitando que en la ciudad se recuperasen las danzas alicantinas, tal y como se hacían en el siglo XIX.¹⁵¹⁷ La figura de diosa, estilizada al máximo, se situó sobre un caballo muy cercano a los esculpidos por Daniel Bañuls para la *Fuente de Levante*. Todo el conjunto aparecía enmarcado por formas aerodinámicas coronadas por cisnes y, en el remate, una figura femenina, muy esquematizada, a la sombra de una palmera y con el escudo de la urbe a sus pies.

Hasta nueve de las veintinueve hogueras adultas que se plantaron en 1936 incorporaron motivos cercanos al *art déco*.¹⁵¹⁸ No obstante, el primer premio recaería, una vez más, en una de las obras de Gastón Castello. *Cara i creu*, también titulada *Dichas y desdichas campesinas*, presentó un planteamiento similar a *Estius antics i moderns*, pues en una de sus caras presentaba un *riurau* que aludía a la riqueza agrícola de Alicante; mientras que en la posterior varios altorrelieves y pinturas ilustraban la necesidad de potenciar la exportación desde el puerto (figs. 292-293).¹⁵¹⁹

Aunque las fotografías que se han recuperado no muestran la totalidad de esta cara, fue precisamente en ella donde se pudieron apreciar los rasgos más modernos. La instantánea que ha llegado hasta nosotros muestra dos de los cuadros y dos de los relieves que la componían. Los cuadros se dispusieron uno sobre el otro y, mientras que el de arriba representaba la cosecha de los frutos de los árboles, el inferior presentaba a varias personas en la siega. Respecto a los relieves, que se colocaron uno al lado del otro, incorporaron mujeres oferentes y una escena de la carga de mercancías en el puerto.

El cuadro sobre la siega presentó a las figuras de forma seriada, siendo este un rasgo representativo del *art déco*, pero es en los dos relieves donde pudieron apreciarse más motivos propios de este movimiento. Las mujeres oferentes también aparecieron de forma seriada y sus rasgos tan estilizados hablan de la asimilación y refinamiento de la iconografía clásica. En el

¹⁵¹⁷ PARODI, Armando, 2010, p. 253.

¹⁵¹⁸ Se conservan los bocetos o fotografías de la hoguera de Melchor Aracil para San Antón Alto, de la de Gastón Castelló para la plaza de la República, de la de autor desconocido plantada en Campoamor, de la diseñada por Gastón Castelló para la avenida Benito Pérez Galdós, de la del Pla del Bon Repós de Otilio Serrano, de la de la plaza del 14 de Abril de Gastón Castelló, de la de Agustín Pantoja y Manuel Baeza en el Mercado, y de la diseñada por José Tomás Blanes para la calle Quiroga. El material gráfico relativo a estos monumentos se encuentra disponible en: PARODI, Armando, 2010, p. 281-304.

¹⁵¹⁹ CASTELLÓ, Gastón. *Cara i creu* (1936). Plaza del 14 de Abril, hoy plaza de la puerta de San Francisco. Desaparecida. El *riurau* es la casa típica de la comarca alicantina de la Marina Alta. Se trata de una construcción de planta rectangular, con un porche abierto al exterior mediante una arcada. Su función está ligada a la producción de pasas. Sobre *Cara i creu*: PARODI, Armando, 2010, p. 294-295.

caso de la escena del puerto, una nueva serie de tres mujeres vestidas con los trajes regionales, tratan de despertar al dios Mercurio, que a través de su anatomía no tan propia de un dios, simboliza el letargo del comercio de exportación en la ciudad. Además, en el fondo de la escena se representó un barco con más similitudes con un trasatlántico que con un mercante, muy similar a la de tantos carteles europeos del momento que dieron muestras de la admiración por la máquina por influencia del futurismo en los años veinte y treinta.¹⁵²⁰

Llegados a este punto, podríamos considerar que la asimilación de las formas artísticas relacionadas con el *art déco* fueron introducidas en Alicante a través de la festividad de *les Fogueres*, sobre todo por la influencia ejercida por Gastón Castelló desde 1930. No obstante, conviene destacar que antes de que este artista comenzase a diseñar sus monumentos a través de este novedoso lenguaje decorativo, ya se habían producido aproximaciones al mismo desde otras disciplinas, aunque dentro del ámbito de esta festividad.

Concretamente, los carteles con los que Lorenzo Aguirre se alzó vencedor del concurso de afiches anunciadores de las Hogueras, ya dieron muestras de la asimilación de motivos relacionables con el *art déco*.¹⁵²¹ Ya se ha mencionado que las veces que Gastón Castelló regresó a Alicante desde París se reunió con un grupo de artistas con quienes comenzó a dar forma a los monumentos que poblaron las calles durante los primeros años de existencia de las Hogueras.

De entre todos ellos, es posible que coincidiese con Lorenzo Aguirre, natural de Pamplona, aunque prácticamente toda su trayectoria artística transcurrió en Alicante, ciudad a la que se trasladó siendo un niño.¹⁵²² Es conocida su estancia en París en 1901, a donde marchó para progresar en el mundo de la pintura, llegando a trabajar en los talleres de escenografía de la Ópera. Es posible que allí entrase en contacto con los decorados de los Ballets Rusos, que tantas veces se han estudiado como precursores y difusores de la iconografía *art déco*.¹⁵²³ Por

¹⁵²⁰ DUNCAN, Alastair, 1994, p. 7-8. Durante el primer tercio del siglo XX el trasatlántico se convirtió en un emblema de la modernidad por su significación en términos de lujo y potencia. Distintas compañías europeas pugnaron por poseer el barco más opulento y eficaz, atrayendo la atención de las masas. De este modo, estos navíos se convirtieron en auténticas obras de arte flotantes, publicitadas a través de carteles, como los de Cassandre, encargado de representar el *Normandie*, que conformaron un ideario de la máquina y el progreso alrededor de estos vapores. Sobre este tema véase: WOOD, Ghislaine, 2015, p. 175-185.

¹⁵²¹ Los carteles de las Hogueras de San Juan ya fueron estudiados en: SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, 2016b. Esta investigación se ha nutrido de los resultados volcados en el artículo, revisando los contenidos y adaptándolos a las exigencias de la tesis doctoral.

¹⁵²² ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p.168-171.

¹⁵²³ BONET, Juan Manuel (com.), 2010, p. 20-21. Sobre los Ballets Rusos y el *art déco*: DUNCAN, Alastair, 1994, p. 8.

otra parte, en 1925 presencié la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París nutriéndose de los estilos exhibidos en ella por los distintos artistas, pues participó en la misma formando parte de la sección de artistas españoles dedicados al arte e industria del libro.¹⁵²⁴

En 1928 Aguirre ganó el concurso de carteles anunciadores de la festividad que aquel año habría de celebrarse por primera vez en Alicante.¹⁵²⁵ Esta obra, que presenta una espiral ígnea que devora a varios personajes, quizás en alusión a *ninots*, incorporó una tipografía dinámica, marcada por la diagonal de la palabra “*fogueres*”, que unía el resto de cuerpos escritos dispuestos en la parte superior e inferior del afiche (fig. 294).

No obstante, entre la amalgama de figuras que se encuentran absorbidas por la espiral de fuego, que constituyó un *leitmotiv* de los carteles de hogueras estilizándose con el paso de los años, hay dos que llaman notablemente la atención por estar más relacionadas con el cosmopolitismo que con el regionalismo alicantino: una bailarina de cabaret y un personaje de raza negra que porta un sombrero.¹⁵²⁶

La bailarina resulta bastante sugerente por aportar un toque mundano bastante cercano al *Music Hall*, si bien es el personaje de raza negra el que más llama la atención por no ser propio del folclore alicantino, aproximándose más a la *Revue Nègre*. Este contraste con el regionalismo es mucho más evidente si consideramos las diferencias entre estas dos figuras y otras más propias de las costumbres alicantinas, como el *dolçainer* o el *tabaleter*, que también son devorados por las llamas.

Pero volviendo al personaje de raza negra debemos valorar que, en muchos carteles del primer tercio del siglo XX, la vinculación entre la modernidad y la negritud vino dada por la revalorización del arte africano y el primitivismo. Es cierto que el orientalismo y la negritud ya eran temas frecuentes desde la centuria anterior, si bien desde los años veinte la percepción del “negro” como una figura exótica dejó paso a su utilización como emblema de la modernidad, asociado al *jazz* y al *Music Hall*.¹⁵²⁷

¹⁵²⁴ En un artículo de *La Esfera* se señala la presencia de Aguirre dentro de la sección dedicada al arte e industria del libro. El hecho de que Lorenzo Aguirre aparezca entre los primeros colaboradores de *La Esfera* (PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 90) nos hace suponer que pudiese ser él a quien se refiere el autor del artículo (PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 147-149). Para consultar acerca de la presencia española en la Exposición de Artes Decorativas de París véase: FRANCÉS, José. “La sección española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas”, *La Esfera*, 1925, nº 603, p. 14-17.

¹⁵²⁵ AGUIRRE, Lorenzo. *Alicantine Atracción. Fogueres de San Chuan* (1928). A.M.A.

¹⁵²⁶ Sobre la presencia del fuego en Alicante durante la noche de San Juan véase RIVERA PÉREZ, Luis, 1977, p. 84-89.

¹⁵²⁷ EGUIZÁBAL, Raúl, 2014, p. 127-129.

Pero es posible que la aparición de este personaje no estuviese tan en relación con el mundo de la música y sí con el imaginario popular de la ciudad. Durante los años de gestación de *les fogueres*, existió una persona de raza negra de gran popularidad en Alicante. John Moore, más conocido como el *Negre Lloma*, llegó a la ciudad en 1914 cuando el petrolero belga *Tiflis*, donde viajaba, se incendió en el puerto de la urbe. Moore decidió permanecer en Alicante, pero se dedicó a vagabundear por las calles, convirtiéndose desde muy pronto en un personaje muy conocido, no sólo por su color de piel, sino por su actitud perezosa, por los piropos que lanzaba a las mujeres y por ser el blanco de las burlas de los niños.¹⁵²⁸

Estos datos explican el hecho de que el personaje de raza negra del cartel de Lorenzo Aguirre pudiese ser el *Negre Lloma*, quien alcanzó bastante fama a nivel local como personaje peculiar y que, dejando a un lado el caso del cartel que comentamos, no tardó en formar parte de las Hogueras de Alicante en forma de *ninot*. Así se hizo saber en un artículo de prensa publicado un año después de la aparición del cartel de Aguirre, en 1929, donde se afirmó que en la Hoguera de la calle Mayor se plantó un *ninot* del “negrito Lloma (...) muy bien de parecido y actitudes”.¹⁵²⁹

Al igual que sucedió algunos años más tarde con las hogueras, el cartel de Lorenzo Aguirre conjugó tradición y modernidad, introduciendo algunos motivos cercanos al *art déco* que, más tarde, pudieron ser asimilados por los constructores de los monumentos efímeros. En esta línea, es posible que los afiches ejerciesen a modo de campo de pruebas para estas novedades estilísticas que, cuando fueron aceptadas por el público alicantino, pasaron a formar parte de los conjuntos esculturales. De hecho, un artículo del 15 de junio de 1928 publicado en *El Luchador*, nos permite suponer que el nuevo lenguaje artístico adoptado por Aguirre causó una grata impresión en la ciudad. Este recorte afirmó que el póster daba “la pauta de lo que debe ser la incipiente fiesta: Una manifestación de arte ligeramente intencionada, de sano humorismo”.¹⁵³⁰

¹⁵²⁸ En castellano, el *Negro Lloma*. Desconocemos el significado real de la palabra Lloma (o Yoma, según la fuente que se consulte), aunque lo verdaderamente interesante para este estudio es que el personaje fue real y que prácticamente todo el mundo era conocedor de su existencia por aquel tiempo. Para profundizar en las vivencias de este carismático personaje, resulta conveniente recurrir a la prensa de la época: “¿Por qué se maltrata tan despiadadamente a ese pobre negro?”, *El Luchador*, nº 8319, 12 de septiembre de 1935, p. 3; “Tipos populares. El Negrito Lloma”. *El Tío Cuc*, nº 273, 20 de junio de 1928, p. 18.

¹⁵²⁹ “Recorriendo las hogueras”, *El Luchador*, nº 5306, 22 de junio de 1929, p. 2.

¹⁵³⁰ “Los anuncios de las fiestas de San Juan”, *El Luchador*, nº 4991, 15 de junio de 1928, p. 3.

En 1929, Aguirre volvería a ganar el concurso de carteles para las Hogueras. En esta ocasión las referencias a la región alicantina fueron más evidentes, pero el tratamiento formal de las figuras, de carácter geométrico y angulado, también mantuvo muchas más similitudes con el *art déco* que el afiche del año anterior (fig. 295).¹⁵³¹ El elemento con mayores connotaciones regionalistas fue la *Dama de Elche*, que Aguirre situó en el centro de la composición. Esta, desde su hallazgo en 1897, se había convertido en un símbolo de la región no sólo ilicitana o alicantina, sino también del País Valenciano y de España. De hecho, fue incluso un motivo recurrente para creadores y creadoras de otras latitudes pues, por ejemplo, bailarinas como Ruth Saint Denis se inspiraron en la escultura para sus vestimentas; pero también ilustradores y pintores europeos como David Dellepiane, Alphonse Mucha o Georges Rochegrosse se dejaron influir por la efigie íbera.¹⁵³²

También en España fueron muchos los artistas que se inspiraron en ella como, por ejemplo, Oleguer Junyent para el cartel de *El Arte en España*, dentro del marco de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929; Antonio Vercher en el afiche para el Patronato Nacional de Turismo del mismo año; el propio Aguirre para el anuncio de las fiestas de Elche, también en 1929; Francisco Marco Díaz-Pintado, Manuel Gonzalez Martí e Ignacio Pinazo Martínez en varias de sus esculturas; o José Garnelo Alda en *Santuario greco-íbero*.¹⁵³³

La presencia de la *Dama de Elche* en el arte europeo y español del primer tercio del siglo XX se sitúa en consonancia con la admiración que, durante estos años, se profesó por los hallazgos arqueológicos a lo largo y ancho de todos los continentes. Las civilizaciones que mayor peso tuvieron en la conformación del imaginario *art déco* fueron la maya y la egipcia, si bien en el ámbito español se recurrió en ocasiones a las culturas antiguas propias, como la íbera.¹⁵³⁴

Este interés por las culturas clásicas de la Península Ibérica atrajo incluso a eruditos extranjeros como Adolf Schulten, autor de trabajos como “Tartessos, la más antigua ciudad de

¹⁵³¹ AGUIRRE, Lorenzo. *Alicante Atracción. Fogueres de San Chuan* (1929). A.M.A.

¹⁵³² Algunos investigadores como John Moffit, sostienen que la *Dama de Elche* data de fechas cercanas a su descubrimiento, aunque es esta una cuestión que no valoraremos en esta investigación. No obstante, el autor plantea que el hecho de que la escultura pudiese ser una imitación es un hecho demostrativo de la admiración por las culturas antiguas durante los primeros decenios del siglo XX que, a su vez, dio lugar a una infinidad de propuestas plásticas inspiradas en tan singular hallazgo. Sobre las teorías de John Moffit véase: MOFFIT, John, 2005, p. 185-209.

¹⁵³³ Sobre este tema véase: PÉREZ ROJAS, Javier, 1990 p. 259-279; PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, 1998, p. 105-225.

¹⁵³⁴ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 271.

Occidente”(Revista de Occidente, 1923) o “Tartessos: contribución a la historia más antigua de Occidente” (Revista de Occidente, 1924).¹⁵³⁵ Estos textos, si bien no se componían de estudios de la cultura íbera propiamente dicha sí que resultan interesantes para justificar el gran por la arqueología en los años veinte en España. Esta fiebre por los descubrimientos arqueológicos dentro del territorio nacional fue descrita por Ortega y Gasset, en su ensayo *Las Atlántidas*, que ya hemos mencionado en nuestra investigación y que sostenía que la admiración por los hallazgos de culturas remotas respondía a la necesidad de evasión por parte de la sociedad de entreguerras.¹⁵³⁶

Volviendo al cartel de Aguirre, cabe señalar que la crítica artística alicantina reseñó la incorporación de la escultura íbera. Así, podemos suponer que el éxito del afiche dependió, en gran medida, de la inclusión de este personaje que se estilizó a través de motivos decorativos de gran modernidad. Un artículo recuperado sobre esta obra sostenía que Aguirre:

“[...] Dentro del estatismo que simboliza la Dama de Elche, ha dado movimiento, ha combinado colores y ha conseguido un admirable conjunto. Nos ha satisfecho la obra del artista que una vez más demuestra, no solamente su valía sino también su alicantinismo, porque dejando en secundario lugar el afán de recompensa, siempre está dispuesto a servir a su patria chica en todo lo que puede; que es mucho. [...]”¹⁵³⁷

Aquellos recursos a través de los cuales Aguirre aportó movimiento a la *Dama de Elche* en su obra fueron los motivos decorativos más modernos y cercanos al *art déco*, como las tres figuras que, de forma seriada, cargan liras sobre sus hombros formando una cenefa decorativa que, poco después sería habitual en los monumentos efímeros de artistas como Gastón Castelló. También de forma seriada, el ilustrador representó tres embarcaciones en la parte izquierda del cartel, siendo este un rasgo moderno por la admiración que suscitaron los vehículos –sobre todo aquellos impulsados con motor- en los años veinte y treinta.¹⁵³⁸

Por último, la alta estilización geométrica a la que fue sometida la *Dama de Elche* mediante espirales y volutas en el pecho y las caderas, las líneas onduladas en el jarrón o las olas del mar, o el zigzag en el vestido y en el tocado, denota una leve influencia de las vanguardias europeas de principios del siglo XX, como el cubismo o el futurismo, que tuvieron una incidencia tardía en España.¹⁵³⁹

¹⁵³⁵PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 32-33.

¹⁵³⁶ORTEGA Y GASSET, José, 1966, p. 284-285.

¹⁵³⁷“El cartel de Aguirre”, *El luchador*, nº 5297, 12 de junio de 1929, p. 2.

¹⁵³⁸DUNCAN, Alastair, 1994, p. 8.

¹⁵³⁹ Sobre la relación entre el *art déco* y la vanguardia véase: PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 387-416.

Aguirre también diseñó el cartel de 1930. Si bien el componente regionalista del mismo ya ha sido comentado en otros apéndices de esta investigación, prestando especial atención a la figura de la jijonenca, *El epigrama ha de ser pequeño, dulce y punzante* dio muestras de una alta estilización cercana al *art déco*, ofreciendo un atractivo diálogo entre tradición y modernidad (fig. 133).¹⁵⁴⁰ Los rasgos faciales de la fémica se redujeron a la mínima expresión, pues sus ojos quedaron delimitados con dos simples líneas, sobre ellas dos más para las cejas, un sencillo trazo para delimitar la nariz y dos pequeñas manchas rojas para los labios. Por otro lado, la propia vestimenta fue tratada mediante rasgos geométricos que pueden observarse tanto en los flecos del manto como en el escudo de la ciudad de Alicante que Aguirre dibujó en la falda.

El fuego, que desde 1928 se convirtió en una constante en los carteles de las Hogueras adquiriendo un carácter más geométrico, se situó en la parte baja de la obra. Sobre él, Aguirre representó cuatro de los monumentos que se plantaron aquel año en la ciudad aunque, por su aspecto, también denotaron un cierto interés por el maquinismo que tanto fascinó a los artistas del primer tercio del siglo XX.¹⁵⁴¹ Por último, la tipografía conformada por cuerpos geométricos y tintas planas, aportó igualmente ciertas notas de modernidad al afiche.

El cartel de Manuel Baeza en 1931 también dio muestras de este diálogo entre la tradición y la modernidad a través de la incorporación de dos tipos regionales, cuyos rasgos faciales se redujeron al máximo (fig. 134).¹⁵⁴² El sintetismo formal también se aplicó a otros elementos de la obra, como la palmera o el fuego, que fueron igualmente incluidos en el afiche anunciador de 1933, obra de Ramón Gaya titulada *Llamada* (fig. 296).

¹⁵⁴⁰ AGUIRRE, Lorenzo. *El epigrama ha de ser pequeño, dulce y punzante* (1930). A.M.A.

¹⁵⁴¹ De los artilugios a los que nos referimos nos gustaría llamar la atención sobre el primero de ellos empezando por la parte izquierda del cartel. Su semejanza con una grúa de puerto nos hace ver el maquinismo sobre el que escribimos en el párrafo referido en esta cita, aunque el hecho de que de él penda una pequeña figura antropomórfica también hace reflexionar sobre la posibilidad de que se quisiera representar una *Foguera*. La respuesta a esta incógnita la encontramos al estudiar las distintas Hogueras construidas en 1930 puesto que en ese año Lorenzo Aguirre proyectaría un monumento titulado *Tot lo roín a la mar* en la plaza de Isabel II (actualmente plaza Gabriel Miró). Si atendemos a la explicación de la obra se especifica que se trata de una grúa que saca de Alicante y tira todo lo desfavorable para la ciudad. Por lo tanto, pese a representar una *foguera* adoptó la forma de una cabiria portuaria tal y como pensábamos, por lo que la hemos asociado al maquinismo propio del *Art Déco*. Igualmente, los otros tres artilugios también son representaciones de monumentos de 1930, correspondiéndose el segundo dibujo por la izquierda con la *Foguera Mercado*, el tercero con la *Foguera Plaza de la Reina Victoria* y el cuarto con la *Foguera Plaza de Chapí*. Todas las fotografías y expedientes de estas hogueras se encuentran en el Archivo Municipal de Alicante y, en el año 2010, fueron recogidas y publicadas por Armando Parodi: PARODI ARRÓNIZ, Armando, 2010.

¹⁵⁴² BAEZA, Manuel. *Lolón* (1934). A.M.A.

Gaya, natural de Murcia, no fue el único artista de esta provincia que ganó el concurso de carteles de las Hogueras, pues un año antes, Juan Bonafé alcanzó el mismo logro.¹⁵⁴³ Que estos dos dibujantes hubiesen decidido presentarse al concurso de carteles puede ser explicado aludiendo a la mediación que el crítico y editor murciano Juan Guerrero Ruiz pudo ejercer desde su posición de secretario en el Ayuntamiento de Alicante, atrayendo a sus paisanos para que participasen de la intensa vida artística y cultural de la urbe.¹⁵⁴⁴ De hecho, en esta investigación ya se ha aludido a su figura y a las labores que llevó a cabo para organizar exposiciones de artistas murcianos en el Ateneo.

A diferencia de los ejemplos anteriores, este afiche no aportó ninguna referencia a la tradición, pudiendo ser considerado como el más moderno de todos los contemplados hasta el momento. Sí que incorporó, sin embargo, recursos formales cercanos al *art déco*, como la tipografía a base de formas geométricas, y el empleo de tintas planas para las figuras, que aparecen en reducido número: dos palmeras, una columna de humo y una figura soplando en una caracola.

Desconocemos los motivos que impulsaron a Gaya a prescindir del elemento regionalista en su obra, a diferencia de los cartelistas que le precedieron, aunque es posible que imprimir más modernidad a su obra, distanciándose del regionalismo. Por otro lado, cabe remarcar que, un año antes, Bonafé tampoco incluyó referencias a la tradición en su afiche más allá de un *ninot* ardiendo (fig. 297). En esta línea es probable que, conforme pasaron los años, la sociedad se mostrase menos reacia a los lenguajes estéticos más modernos, siendo no tan necesario enmascararlos detrás de temas castizos.

Pese a todo preferimos desmarcarnos de esta hipótesis pues, desde el año siguiente, la alusión a los temas alicantinos volvió a ser una constante: en 1934 Barahona y Guillot representaron las columnas salomónicas del Ayuntamiento de Alicante (fig. 237), en 1935 Antonio Marco incluyó tipos alicantinos (fig. 136), y en 1936 Melchor Aracil incorporó dos

¹⁵⁴³ En este estudio se ha optado por no incluir el citado cartel de Juan Bonafé debido a que los rasgos que nos permiten enlazarlo con la corriente artística del *Art Déco* se perciben en menor medida que en el resto de carteles contemplados en el capítulo. Sobre las noticias que relatan la victoria de Bonafé en el concurso de los carteles: “Fogueres de San Chuan. El cartel premiado”, *El Luchador*, nº 6582, 2 de abril de 1932, p. 2. y “Las «fogueres»”, *Diario de Alicante*, nº 6419, 2 de abril de 1932, p. 1.

¹⁵⁴⁴BONET, Juan Manuel (com.), 2010, p. 24-25.

folclóricos bailando entre las llamas (fig. 298).¹⁵⁴⁵ Además, en un artículo de prensa se especificó que la obra de Gaya ya había resultado premiada en 1932, pero que se decidió aplazar su publicación en forma de cartel a 1933 por no ser representativa del espíritu de Alicante en fiestas.¹⁵⁴⁶

Llegados a este punto, conviene considerar si las formas artísticas vinculables con el *art déco* fueron introducidas en Alicante a través de los monumentos efímeros de las Hogueras o a través de la ilustración gráfica. Así, cabe valorar que mientras que los conjuntos escultóricos incorporaron motivos decorativos basados en el maquinismo, la geometría o el culto a las civilizaciones antiguas a partir de 1930, los afiches se vincularon a esta corriente estética desde la primera edición de la festividad en 1928. Por lo tanto, aunque Gastón Castelló ha sido considerado como el renovador del lenguaje estilístico de *les Fogueres*, debemos considerar que, antes que él, Lorenzo Aguirre ya experimentó con esta estética a través del arte del cartel.

6.1. Más allá de *les Fogueres*. El *art déco* en la ilustración gráfica y la escultura alicantinas

También en los anuncios de otras celebraciones que tuvieron lugar en Alicante se emplearon las formas cercanas al *art déco*. Basta citar como ejemplos los carteles de el de Lorenzo Aguirre para el baile de Carnaval de 1929 en beneficio de la Gota de Leche o el de Antonio Suau para las fiestas de agosto mismo año, que contribuyen a demostrar que esta corriente estética ya había sido asimilada en Alicante antes de que Gastón Castelló reformulase la estética de los monumentos hogueriles.

Para el afiche del baile de Carnaval, Aguirre dibujó, a través de sencillos trazos a una pareja bailando, si bien es en los rostros donde más se aprecia el grado de abstracción, linealidad y el alargamiento de las formas tan propio de los ilustradores del *art déco* (fig. 299).¹⁵⁴⁷ El cartel de Suau muestra una escena nocturna en el puerto de Alicante, siendo perceptible la silueta del castillo de Santa Bárbara al fondo (fig. 300).¹⁵⁴⁸ Dos barcas enmarcan el monte Benacantil y, en cada una de ellas, tres personajes se disponen de forma seriada sosteniendo remos. Si bien este recurso ya aproxima la obra al *art déco*, el despliegue de colores y formas geométricas en

¹⁵⁴⁵ BARAHONA, José; GUILLOT, Fernando. Cartel anunciador de las Hogueras de San Juan (1934). A.M.A.; MARCO, Antonio. *A las fiestas de Alicante* (1935). A.M.A.; ARACIL, Melchor. *Alicante. Fogueres de San Chuan. Grandes fiestas* (1936). A.M.A.

¹⁵⁴⁶ “Fogueres de San Chuán. El cartel anunciador”, *El luchador*, nº 6822, 16 de febrero de 1933, p. 1.

¹⁵⁴⁷ AGUIRRE, Lorenzo. *Gran baile de Carnaval* (1929). A.M.A.

¹⁵⁴⁸ SUAU, Antonio. *Alicante Atracción. Grandes fiestas del 3 al 19 Agosto 1929* (1929). A.M.A.

zigzag para representar un castillo de fuegos artificiales sobre la ciudad acentúa la riqueza del cartel, al igual que las formas abstractas que representan los reflejos de los cohetes sobre el agua o la rica tipografía empleada para remarcar el papel de *Alicante Atracción* en la organización de los festejos.¹⁵⁴⁹

La ilustración gráfica contribuyó notablemente al desarrollo y difusión del *art déco* en Alicante, si bien este hecho no se debió únicamente a los carteles. Durante la década de 1930 se distribuyeron en la ciudad las revistas de miscelánea *Alicante Gráfico* y *Radio Alicante* que, tanto en sus portadas como en algunas de sus secciones, incorporaron dibujos de artistas como Antonio Suau o José Barahona muy cercanos al estilo empleado por los cartelistas o los constructores de *fogueres*.

Alicante Gráfico, que se publicó al menos durante 1933, se caracterizó fundamentalmente por la promoción del turismo en la ciudad, prestando especial atención a las muchedumbres que acudían a la playa del Postiguet. Con un tono marcadamente machista e hipersexualizado, Barahona acompañó con dibujos a las numerosas fotos de las mujeres en trajes de baño que poblaban las páginas de la publicación. En muchos casos, sencillamente se trató de representaciones de mujeres a orillas del mar o en el paseo de los Mártires, en actitudes sugerentes o con atrevidos trajes de baño para la época, altamente estilizadas, vistiendo tacones aun en la arena de la playa (figs. 301-303).¹⁵⁵⁰ Fueron representaciones de la nueva mujer de los años veinte y treinta, aficionada a los deportes, viajera, sin pudor, que exhibía su cuerpo y rompía las reglas sociales que se habían establecido para ella.¹⁵⁵¹

Esto explica que, en otras representaciones de *Alicante Gráfico*, el tono crítico o moralizador fuese más evidente, atacando a la nueva mujer de costumbres dudosas para una sociedad altamente misógina. Fueron escenas en las que las mujeres, con actitudes muy cercanas a las *flapper* de los años veinte, aparecían fumando, con peinados a lo *garçon*, coqueteando con hombres en bares y teatros y mostrando o sugiriendo su anatomía, en algunas

¹⁵⁴⁹ Acerca de las características del cartelismo y el grafismo *art déco* internacional apreciables en estos carteles recomendamos la lectura de: DUNCAN, Alastair, 1994, p. 147-161.

¹⁵⁵⁰ BARAHONA, José. Portada para la revista *Alicante Gráfico*. En: *Alicante Gráfico*, nº6, 25 de julio de 1933. A.M.A.; BARAHONA, José. *La hora del baño*. En: *Alicante Gráfico*, nº6, 25 de julio de 1933, p. 6. A.M.A.; BARAHONA, José. *En la Explanada*. En: *Alicante Gráfico*, nº7, 2 de agosto de 1933, p. 8. A.M.A.

¹⁵⁵¹ PÉREZ ROJAS, Javier (com.), 1997. Un estudio más sintético y actual sobre este mismo tema puede ser consultado en: FERRER ÁLVAREZ, Mireia, 2016, p. 139.

ocasiones debido a los excesos con el alcohol (figs. 304-310).¹⁵⁵² En gran medida, estas escenas pudieron estar influidas por la literatura erótica de la época, que narró escenas de intimidad en sus aposentos, con tiempo para el encuentro consigo misma, con alguna amiga o con varones.¹⁵⁵³

Radio Alicante, de la que únicamente hemos recuperado números de 1934 y 1935, mostró vinculaciones con el *art déco* en cuatro de sus diseños de portada, firmados por Antonio Suau.¹⁵⁵⁴ El primero de ellos incorporó motivos relacionados con esta estética, tales como las palmeras, el barco de vapor o la antena de telecomunicaciones (fig. 311). Desde luego, la presencia del maquinismo y las tintas planas aproximaron esta portada al estilo tan cosmopolita de los grafistas de los años veinte y treinta en Europa, dando paso a otro diseño algo más vanguardista. La segunda portada de la publicación presentaba a una mujer tras un micrófono de formas angulosas, posiblemente por influencia del futurismo, que emanaba ondas circulares (fig. 312).

Al margen de estos dos ejemplos, se han recuperado tres portadas más donde el tratamiento estilístico es lo que permite relacionarlas con el *art déco*, puesto que las escenas en sí mantienen vínculos con el regionalismo o el casticismo. En una de ellas, obra de Sánchez, del cual desconocemos datos biográficos, el motivo que explica el diálogo entre la tradición y la modernidad fue la dedicación íntegra del número a las Hogueras de San Juan. Por este motivo, el dibujante representó, con altas dotes de geometría a un tipo regional frente al micrófono característico de la portada de Suau (fig. 313).

Este autor diseñaría una portada más, donde quizás el encuentro entre tradición y modernidad no fuese tan evidente. En una casa tradicional, donde el sombreado de la fachada es de un marcado carácter geométrico y denota la influencia de ciertos movimientos de vanguardia como el cubismo, una ventana se abre dejando ver un gramófono. Sobre el edificio,

¹⁵⁵² BARAHONA, José. *Viudita*. En: *Alicante Gráfico*, nº9, 16 de agosto de 1933, p. 7. A.M.A.; BARAHONA, José. *Noches de cabaret*. En: *Alicante Gráfico*, nº10, 23 de agosto de 1933, p. 11. A.M.A.; BARAHONA, José. Sin título. En: *Alicante Gráfico*, nº11, 30 de agosto de 1933, p. 4. A.M.A.; BARAHONA, José. *Elegantes*. En: *Alicante Gráfico*, nº13, 11 de septiembre de 1933, p. 6-7. A.M.A.; BARAHONA, José. *Número apache*. En: *Alicante Gráfico*, nº14, 20 de septiembre de 1933, p. 11. A.M.A.; BARAHONA, Jose. Sin título. En: *Alicante Gráfico*, nº16, 4 de octubre de 1933, p. 7. A.M.A.; BARAHONA, José. Sin título. En: *Alicante Gráfico*, nº18, 18 de octubre de 1933, p. 2. A.M.A. Alastair Duncan señala este tipo de mujer como la más representativa del grafismo *art déco*: DUNCAN, Alastair, 1994, p. 148. Sobre la misoginia en este tipo de representaciones: FERRER ALVAREZ, Mireia, 2016, p. 141.

¹⁵⁵³ PÉREZ ROJAS, Javier (com.), 1997, p. 229.

¹⁵⁵⁴ SUAU, Antonio. Portadas para la revista *Radio Alicante* (1934-1935). A.M.A.

varios cables conducen a una antena rodeada de ondas circulares y, en el muro, una farola ilumina la calle proyectando un haz de luz con bordes en zigzag (fig. 314).

Por último, José Barahona representó en otra portada a una flamenca tocando la guitarra (fig. 315).¹⁵⁵⁵ Si bien la figura respondía a la moda casticista tan extendida en España durante el primer tercio del siglo XX, el tratamiento de la misma, sobre todo en el rostro, fue objeto de una estilización extrema apreciable, sobre todo, en los rasgos de la cara y del pelo. Es cierto que la figura de la flamenca no mantiene muchas relaciones con el folclore alicantino, si bien en gran parte de España sí que fue habitual la inclusión de este tipo de figuras.¹⁵⁵⁶

Al fin y al cabo, estas últimas portadas de *Radio Alicante*, al igual que la gran mayoría de carteles de las Hogueras, son demostrativas del binomio tradición-modernidad que se estableció en España durante las tres primeras décadas del siglo XX y que debe ser entendido desde puntos de vista como la valoración del folclore y las tradiciones durante la dictadura de Primo de Rivera, la voluntad de recuperar las costumbres propias con el fin de construir una identidad tras los fracasos coloniales del siglo XIX, o la intención de dar a conocer una imagen del país a los visitantes extranjeros, pero siempre a través de un tratamiento moderno en consonancia con el cosmopolitismo de los años veinte y treinta.

El diálogo entre el folclore y las propuestas estéticas más modernas no sólo se produjo en la misma obra, sino que fue común que trabajos de un cariz más regionalista conviviesen en el mismo espacio con otros próximos a corrientes artísticas más innovadoras. En el caso concreto del regionalismo y el *art déco* consideramos conveniente volver a mencionar la exposición individual que se dedicó a Pascual Sempere en el Ateneo en 1934. En ella, el escultor aportó obras inspiradas en los tipos populares alicantinos y valencianos como *Chentisclaro* y otras de temáticas entre lo regional y la denuncia social, pero con tratamientos anatómicos muy cuidados como *El segador*. Pero al margen de estas, Sempere presentó otras cuyos títulos inducen a pensar en otros temas alejados de lo tradicional, como *Ónix* o *Torso de mujer* (figs. 316-317).¹⁵⁵⁷

Estas, cuyas fotografías fueron reproducidas por *El Luchador*, son representativas del *art déco* de inspiración clásica, que en España se englobó bajo la denominación de *noucentisme* o novecentismo. Este término fue acuñado por Eugeni D'Ors para definir un nuevo período

¹⁵⁵⁵ BARAHONA, José. Portada para la revista *Radio Alicante* (1935). A.M.A.

¹⁵⁵⁶ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 259-279.

¹⁵⁵⁷ SEMPERE, Pascual. *Ónix* (1934). En paradero desconocido; SEMPERE, Pascual. *Torso de mujer* (1934). En paradero desconocido.

donde el hombre, disciplinado e ilustrado, se inspiraría en el clasicismo para sentar las bases de la sociedad moderna. En las obras de D'Ors, sobre todo en *La Ben Plantada* se buscó una identidad catalana a través de la revitalización del espíritu mediterráneo, dentro del cual la civilización clásica era el mejor ejemplo. Es cierto que las obras de D'Ors acerca del *noucentisme* tuvieron un marcado acento catalanista, si bien en gran parte de España se dejaron sentir estos ecos de renovación social y cultural, que tuvieron su reflejo en obras de arte como las de Sempere, que posiblemente se viese influido por la fama de algunos escultores catalanes como Josep Clarà.¹⁵⁵⁸

También en Alicante hubo personalidades que abogaron por la revalorización del Mediterráneo como emblema definitorio del carácter de la sociedad, como Gabriel Miró a través de sus novelas, Óscar Esplá en sus composiciones, o Emilio Varela con sus pinturas. Este hecho pone de manifiesto las relaciones que pueden establecerse entre el *art déco*, el novecentismo y el regionalismo, pues ambos trataron de buscar en la tradición o la historia las bases de la regeneración social a través de un refinamiento formal en el caso de las artes plásticas.

Ónix, tallada en madera de sicómoro, representaba una bañista que recibió la atención de la crítica de Alicante. Desde *El Luchador* se aludió al cuidado tratamiento anatómico, relacionado con la pureza de las civilizaciones antiguas del Mediterráneo, en línea con las apreciaciones estéticas del *noucentisme*:

“[...] Con toda la pasión de su temperamento artístico, con un realismo idealizado, representa el desnudo femenino exaltando la belleza de su cuerpo e imprimiéndole un lirismo que le aleja de las materialidades francesas. Esa fina sensibilidad nos produce su talla titulada «Ónix» sobre madera de sicómoro, higuera propia de Egipto con la cual se tallaron en las antiguas civilizaciones orientales infinidad de estatuas y muebles algunos de los cuales vemos hoy en los Museos. Se atribuía a esta madera una virtud especial purificadora. Simbólica la madera, simbólico el nombre que a ésta escultura dio el artífice. Ónix, piedra fina. Ónix, del griego uña porque la antigüedad pagana creyó que esta ágata había salido de las recortaduras de las uñas de la diosa Venus. Ónix, nombre primitivo de Onil, patria chica de Sempere. Con la madera purificadora consiguió todas las calidades de la carne elevando esta figura a la categoría de Diosa y dándole esa pátina de marfil, substancia con la que se tallaban antiguas divinidades en Oriente, ha conseguido Sempere los efectos de matiz que se desprenden de la transparencia de esa materia que nos proporciona el colmillo del elefante. Trabaja Sempere la madera con la destreza y experiencia de otros siglos y sin modelo auxiliar, dejando de confiar sus ideas al modelado en barro, realiza sus trabajos directamente frente al modelo de carne.”¹⁵⁵⁹

El aspecto de esta talla se situó en línea con otra escultura que el mismo Sempere expuso en el Palacio Provincial dos años antes (fig. 318).¹⁵⁶⁰ En 1932, el artista presentó una alegoría

¹⁵⁵⁸ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 52-57.

¹⁵⁵⁹ DE ROJAS PUIG, Juan. “Esculturas de Sempere en el Ateneo (continuación)”, *Diario de Alicante*, nº 7660, 30 de diciembre de 1934, p. 1.

¹⁵⁶⁰ SEMPERE, Pascual. *Alegoría de la provincia de Alicante* (1932). En paradero desconocido.

de la provincia de Alicante de formas clásicas, estableciendo una relación entre la civilización griega y la región, en consonancia con los postulados estéticos y teóricos del novecentismo, a juzgar por la crónica que se le dedicó en *El Luchador*:

“[...] Representa La Provincia simbolizada en un cuerpo de mujer semidesnudo envuelto parte de él en la bandera alicantina; sirvió de modelo a juzgar por una fotografía que me mostró el artista tomada de una sesión, un tipo de mujer levantina de extraordinaria belleza, logrando al trabajar el barro, sin traspasar la realidad, superarla en belleza hasta alcanzar lo sublime e idealizar el desnudo. A los pies con el escudo de esta Ciudad orlado con las flores y frutas más corrientes en la provincia, simboliza su riqueza y en su conjunto la suprema concepción de Sempere para simbolizar su patria chica, da idea del entusiasmo y veneración que por ella siente, acentuado al tener que vivir alejado de ella y de la mujer de sus amores. [...]”¹⁵⁶¹

6.2. La complejidad de la arquitectura. Entre el *déco* y el racionalismo

Si el conjunto de esculturas que Sempere expuso en Alicante en 1932 y 1934 es representativo de la coexistencia del regionalismo, el *noucentisme* y el *art déco*, el estudio de algunos edificios contribuye a señalar que las fronteras entre estilos no quedaron del todo definidas. En otros capítulos de esta investigación ya hemos apreciado como algunos arquitectos incorporaron detalles de cariz regionalista en alguno de los edificios que proyectaron en Alicante, pero durante estos años, al igual que en otras zonas de España, se diseñaron inmuebles que los propios proyectistas definieron como cubistas y que denotaron influencias de la vanguardia y el racionalismo europeo, manifiestas en las composiciones a base de geometría simplificada.¹⁵⁶²

En algunos casos, la geometrización y simplificación de la arquitectura respondió a una postura de austeridad frente a los devaneos estilísticos entre el regionalismo y el eclecticismo tardío. Frente a estos modos de entender la construcción, algunos profesionales como Casto Fernández Shaw, Fernando García Mercadal o Rafael Bergamín Gutiérrez plantearon nuevas tipologías abandonando cualquier referencia al clasicismo y a los *revivals* regionalistas, y anticipándose al racionalismo moderno mediante la utilización de formas geométricas.¹⁵⁶³ Estos arquitectos encontraron la inspiración en la revista *Arquitectura*, cuyos articulistas introdujeron en España el pensamiento de teóricos extranjeros como Theo van Doesburg, Walter Gropius, Gustave Perret o Le Corbusier.¹⁵⁶⁴

¹⁵⁶¹ DE ROJAS PUIG, Juan. “Artistas alicantinos. Pascual Sempere Sánchez. Una escultura notable”, *El Luchador*, n.º 6730, 22 de octubre de 1932, p. 1.

¹⁵⁶² URRUTIA, Ángel, 2003, p. 239-246.

¹⁵⁶³ MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 91.

¹⁵⁶⁴ URRUTIA, Ángel, 2003, p. 243-244.

El principal seguidor de esta corriente en Alicante fue José Cort Botí quien, inspirado en la arquitectura popular mediterránea de paredes blancas y grandes volúmenes, proyectó viviendas de gran plasticidad. Natural de Alcoi, la llegada de Cort a Alicante se produjo en 1927, cuando ocupó la plaza de arquitecto de la Delegación de Hacienda, tras solicitar el traslado de Castellón. No tardó en encontrar clientes entre las clases más altas de la sociedad alicantina del momento, si bien estos prefirieron encargar construcciones con un alto componente ornamental de inspiración histórica. Por este motivo, las obras más renovadoras de Cort no se construyeron en el centro urbano, sino en las afueras.¹⁵⁶⁵

Aun así, en alguna de las calles más céntricas de Alicante y en la zona del ensanche, José Cort proyectó algunos edificios de gran simplicidad geométrica en sus fachadas, carentes de ornamento historicista, pero con detalles próximos al *art déco* en estucos de abstracciones frutales o rejas que incorporaron rombos, espirales y formas zigzagueantes. Como ejemplos basta citar el construido en la calle Jorge Juan en 1927 o el Hogar del Porvenir en 1929 (figs. 319-320).¹⁵⁶⁶

No obstante, la obra de mayor importancia que Cort proyectó en el centro de Alicante fue la ampliación la vivienda de Carmen Domènech, para la cual diseñó una capilla y los jardines que la rodeaban (figs. 321-323).¹⁵⁶⁷ El edificio religioso, del cual desconocemos el interior debido a su derribo, presentaba en sus fachadas una volumetría de formas simples, donde la nave y el ábside formaban un solo cuerpo, con contrafuertes y amplias vidrieras triangulares divididas en cuadrícula.¹⁵⁶⁸

El entorno de este edificio fue cuidado con gran esmero, imponiendo el orden a través de terrazas, escaleras de tránsito, miradores en los descansos, pérgolas, fuentes, florones, rejerías y bancos.¹⁵⁶⁹ Aparte de en las formas geométricas del inmueble, es en estos últimos elementos donde se pudo apreciar el alto grado de refinamiento y decorativismo que explican la inclusión de la vivienda de Carmen Doménech en este capítulo.

El conjunto proyectado por Cort, con la colaboración de Daniel Bañuls en el diseño del mobiliario del jardín, contó con la aprobación de gran parte de la sociedad, que se reunió en

¹⁵⁶⁵ MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 93.

¹⁵⁶⁶ MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 94.

¹⁵⁶⁷ *Construcción de una capilla, jardines y ampliación de habitaciones en casa*. A.M.A. Legajo-9999-92-34/0; *Proyecto de capilla y jardines para Carmen Domènech*. A.M.A. O.P. Leg. 92-34.

¹⁵⁶⁸ MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 96-97.

¹⁵⁶⁹ MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 96-97.

una fiesta de inauguración organizada por la propietaria y de la que dio cuenta el *Diario de Alicante*, alabando las trazas del arquitecto y los elementos decorativos del escultor:

“El sábado último por la tarde se celebró una gran fiesta con motivo de la Bendición de la capilla-oratorio.

La señora doña Carmen Doménech, viuda de Aznar, ha tenido el acierto de ampliar su hermosa residencia en esta capital, adicionándole un gran solar, en el que bajo la dirección del joven e inteligente arquitecto don José Cort, se han construido preciosos jardines adornados con artísticas fuentes y grupos escultóricos modelados por el inspirado escultor don Daniel Bañuls, amplias terrazas adornadas con mucho gusto, un campo de tennis y elegantes escaleras que dan acceso a las terrazas altas en las que ha sido construida la capilla-oratorio que es un derroche de ejecución artística y exquisito gusto. [...]”¹⁵⁷⁰

Fue, sin embargo, en las afueras de la ciudad donde José Cort desarrolló su pensamiento de la arquitectura geométrica al máximo. De hecho, en octubre de 1928, el arquitecto dio a conocer en la revista *Arquitectura* un hotel construido en la playa –posiblemente en la de San Juan-, en cuyas fachadas se aprecia la supresión de la decoración, reducida a la plasticidad de los volúmenes cúbicos (figs. 324-325).¹⁵⁷¹ Resulta interesante que, si bien por la alta geometrización del edificio este podría estar en relación con el *art déco*, la revista *Arquitectura* se refirió a este como “arquitectura mediterránea”, haciendo posible también su relación con los presupuestos teóricos del *noucentisme*.

Cort trataría de desarrollar su renovadora concepción de la vivienda en el casco urbano de Alicante, si bien únicamente se conocen dos áticos, datados en 1927 y 1928, en los que el arquitecto pudo implantar este tipo de construcción basada en volúmenes superpuestos para crear juegos geométricos en las fachadas (figs. 326-327). Las razones que explican que José Cort no pudiese construir más inmuebles de este tipo en Alicante tienen que ver con el carácter exclusivo de las mismas, destinadas a clientes de alto poder adquisitivo que, sin embargo, prefirieron conferir a sus residencias mayor profusión decorativa en línea con el eclecticismo tardío.

Así, podemos concluir que las propuestas estéticas más renovadoras de José Cort apenas contribuyeron a conformar la imagen de la ciudad, aunque en su concepción permitieron que otros arquitectos se aventurasen a experimentar con lenguajes constructivos menos ornamentales y de mayor aspecto geométrico. De hecho, tanto José como César Cort desarrollaron una interesante labor comunicativa desde el Ateneo de Alicante, celebrando una exposición y una conferencia acerca de estos temas.

¹⁵⁷⁰ “En casa de la Sa. Vda. De Aznar. Bendición de la Capilla-Oratorio”, *Diario de Alicante*, nº 5438, 7 de enero de 1929, p. 2.

¹⁵⁷¹ “Arquitectura mediterránea”, *Arquitectura*, nº 114, octubre de 1928, p. 318-319.

La exposición de proyectos de José Cort resultó de gran interés para *El Luchador*, que se refirió a estos como auténticas muestras de arte regional, quizás en relación con el carácter mediterráneo que también desde la revista *Arquitectura* se les había atribuido. Por otro lado, alabó la decoración de las fachadas, basada en la simplicidad de las formas geométricas “rayando el cubismo”.¹⁵⁷²

En el marco de la exposición acerca de las arquitecturas de su hermano, César Cort pronunció una conferencia titulada “El arte regional y los trazados de poblaciones”. Sostuvo Cort que en la planificación de las nuevas ciudades se debía prestar atención a la idiosincrasia del territorio y a sus construcciones más típicas y estableció juicios acerca de la construcción de la civilización griega como ejemplo de belleza constructiva.¹⁵⁷³ Los planteamientos del arquitecto fueron bien recibidos desde algunos sectores de la sociedad, que consideraron interesante su aplicabilidad al ensanche de la ciudad, que todavía se encontraba en desarrollo.¹⁵⁷⁴

Aunque no sabemos qué obras expuso José Cort en el Ateneo, ni los temas exactos a los que se refirió su hermano más allá de las crónicas de prensa que hemos recuperado, sí que existen algunos datos que corroboran que, en ocasiones, las fronteras entre *art déco* –o arquitectura moderna-, regionalismo, y novecentismo, son difíciles de definir para el tipo de construcciones que se erigieron en Alicante a finales de los años veinte. De hecho, son frecuentes las alusiones a conceptos como “regional”, “geometría”, “cubismo”, a las edificaciones típicas de la costa mediterránea o a la civilización griega de época clásica.

Como ya se ha apuntado, es complicado valorar en qué medida José Cort contribuyó a configurar el paisaje urbano de Alicante con sus obras. No obstante, sí que es posible que tanto sus ideas como las de su hermano influyesen en el modo de obrar de otros arquitectos, que proyectaron obras en las que los lenguajes clásicos, el regionalismo y la geometría dialogan en fachadas muy próximas al *art déco*. Así ocurrió, por ejemplo, en la reforma del Salón España proyectada por Emilio Herrero Serra en 1925 (fig. 328). Recordemos que el inmueble, cuyos programas decorativos mantenían similitudes con la arquitectura de la Secesión de Viena, no

¹⁵⁷² “En el Ateneo. Exposición Cort-Botí”, *El Luchador*, nº 4671, 17 de mayo de 1927, p. 2.

¹⁵⁷³ “Ateneo. Conferencia de D. César Cort”, *Diario de Alicante*, nº 4884, 17 de mayo de 1927, p. 4.

¹⁵⁷⁴ “En el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 4882, 14 de mayo de 1927, p. 1; “Ateneo de Alicante”, *El Día*, nº 3672, 14 de mayo de 1927, p. 2.

recibió buenas críticas en los diarios locales, lo que pudo motivar que sus propietarios buscaran una nueva estética para su local de espectáculos.

Herrero planteó unas nuevas fachadas con un marcado carácter geométrico.¹⁵⁷⁵ En el frontis dos cuerpos rectangulares constituyeron el espacio principal de la sala y una torre sobre la que se ubicó el rótulo con el nombre del local. La decoración se redujo al máximo en todo el inmueble, pues el arquitecto sólo planteó la inclusión de unas molduras horizontales dispuestas longitudinalmente en distintas zonas del salón, dos máscaras con motivos florales sobre la cornisa y un cupulín de tejas cerámicas sobre la torre. Es este un ejemplo de convergencia entre el *art déco*, por el detalle entre las máscaras y la alta geometrización; el regionalismo, por el remate del torreón; y el clasicismo griego del remate sobre la cornisa. Estos elementos fueron menos evidentes en una nueva reforma, planteada por el mismo arquitecto, en 1933 (fig. 329).¹⁵⁷⁶ En este caso, la concepción estructural del edificio apenas varió, si bien el ornamento regionalista se redujo aún más, quedando la decoración reducida a formas geométricas.

No podemos constatar que exista una relación directa entre la reducción de los lenguajes regionalistas o casticistas y la llegada de José Cort Botí, aunque resulta llamativo que la paulatina supresión del ornamento en la arquitectura alicantina se produjese durante los mismos años en los que el profesional de Alcoi estuvo realizando proyectos en la ciudad. Quizás uno de los ejemplos más llamativos sea la casa Seguí, obra de Juan Vidal en la confluencia de las calles Poeta Quintana y Segura.¹⁵⁷⁷ Lo curioso de este inmueble reside en que, si bien el arquitecto diseñó en 1929 unas fachadas de gran profusión decorativa, con jarrones, columnas clásicas, balaustradas o esgrafiados; la obra final de 1930 se caracterizó por un frontis ornamentado únicamente a base de molduras geométricas y volúmenes superpuestos (figs. 330-331).

Aparte de este inmueble, Vidal trazó los proyectos de dos salones de espectáculos para las barriadas de San Gabriel y San Blas en 1933. Las fachadas de los salones Babel y Antinea, localizados respectivamente en estos distritos, se caracterizaron la reducción de la decoración a juegos de volúmenes geométricos que se aproximaban al diseño contemporáneo (figs. 332-

¹⁵⁷⁵ *Reforma salón espectáculos España en la calle Alfonso el Sabio*. A.M.A. Legajo-9999-99-52/0.

¹⁵⁷⁶ MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998, p. 245-246; *Reforma salón espectáculos España en la calle Alfonso el Sabio*. A.M.A. Legajo-9999-99-52/0.

¹⁵⁷⁷ *Casa de cinco pisos en la calle Segura y calle Quintana*. A.M.A. Legajo-9999-129-169/0.

333).¹⁵⁷⁸ Conviene señalar que aunque el ornamento fuese muy reducido, la labor de los industriales y artesanos como escayolistas, ceramistas o ebanistas tuvo tanta incidencia como en los inmuebles adscribibles a cualquiera de las otras corrientes arquitectónicas contempladas en esta investigación.¹⁵⁷⁹

Ya se ha señalado como en ocasiones el fuerte componente geométrico de estos edificios propició que algunos expertos y críticos se refiriesen a ellos como “cubistas”, siendo este un término bastante utilizado para referirse a las construcciones españolas de los años veinte y treinta por parte de los mismos arquitectos. Algunos de estos inmuebles, que hoy en día se sitúan en la esfera del racionalismo recogieron las experiencias de vanguardia procedentes de Centroeuropa, los dictámenes de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna y las ideas de Le Corbusier.¹⁵⁸⁰

Algunos edificios anteriores a la Guerra Civil comenzaron a desprenderse del ornamento, aproximándose al Movimiento Moderno en busca de satisfacer –al menos teóricamente– las necesidades de gran parte de la sociedad. Para ello, los arquitectos consideraron fundamental deshacerse de los métodos academicistas que sometían la distribución de los espacios a ejes y trataron de crear plantas libres a través de volúmenes geométricos. Promulgaron así un funcionalismo identificado con el ideal de la máquina tan característico del *art déco* y rechazaron cualquier tipo de ornamento superfluo, sobre todo aquél con tintes regionalistas y nacionalistas, con el fin de lograr un estilo constructivo internacional.¹⁵⁸¹

Esta nueva forma de concebir la edificación llegó a España gracias a las impresiones causadas por la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925 en París, los viajes por Centroeuropa de algunos arquitectos, la lectura de revistas como *Der Architekt*, *Moderne Bauformen* o *L’Esprit Nouveau*; o la difusión de fotografías y planos en publicaciones de tirada nacional como *Arquitectura* o *Arquitectura i Urbanisme*.¹⁵⁸² Al mismo tiempo, proyectistas tan reconocidos como Le Corbusier o Theo van Doesburg pronunciaron

¹⁵⁷⁸ *Habilitación de un edificio para salón de espectáculos en el barrio de Babel*. A.M.A. Legajo-9999-117-91/0; *Salón de espectáculos en solar de la calle Santa Leonor nº3*. A.M.A. Legajo-9999-127-85/0.

¹⁵⁷⁹ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 537-538.

¹⁵⁸⁰ URRUTIA, Ángel, 2003, p. 241.

¹⁵⁸¹ URRUTIA, Ángel, 2003, p. 243.

¹⁵⁸² BALDELLOU, Miguel Ángel; CAPITEL, Antón, 1995, p. 25-35. También: URRUTIA, Ángel, 2003, p. 243.

conferencias en la Residencia de Estudiantes de Madrid en 1927 y 1930 respectivamente, que se transcribieron y publicaron en español poco tiempo después.¹⁵⁸³

Cabe señalar que hasta 1915 aproximadamente, el cuadro de profesores de las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona se caracterizó por una concepción de la construcción con base en planteamientos ornamentales eclécticos, si bien algunos de los docentes más jóvenes introdujeron ideas más renovadoras dando a conocer nuevas enseñanzas y materiales que permitieron el desarrollo de formas constructivas influidas por la arquitectura europea de la época.¹⁵⁸⁴

Los arquitectos más jóvenes consideraron la necesidad de hallar una nueva arquitectura ligada a un estilo de vida moderno, no anclado en el pasado, que rechazase los historicismos y los lenguajes casticistas y regionalistas para situarse en consonancia con una estética y una forma de entender la construcción desde una visión internacional, desligada de cualquier atisbo de nacionalismo. Surgieron así agrupaciones como el GATEPAC o el GATCPAC,¹⁵⁸⁵ conformadas por arquitectos interesados en dar a conocer esta nueva construcción moderna a través de conferencias, exposiciones, artículos en su revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* o congresos en España y en el extranjero.¹⁵⁸⁶

Muchas de las obras que algunos teóricos han considerado cercanas al racionalismo y el Movimiento Moderno en España fueron realizadas por profesionales que recibieron las ideas del GATEPAC y que efectuaron revisiones del eclecticismo que, hasta el momento, se había promulgado desde las aulas de las Escuelas de Arquitectura de Madrid y de Barcelona. Los arquitectos titulados entre 1911 y 1918 incorporaron el racionalismo como una vertiente ecléctica más a través de la utilización de formas geométricas en sus edificios, aunque continuaron respondiendo a esquemas compositivos tradicionales.¹⁵⁸⁷ En Alicante, este fue el caso de Juan Vidal, que había obtenido su título de arquitecto en 1916 en Barcelona y cuyas obras entre el *déco* y el racionalismo ya han sido contempladas en este capítulo. Fueron, sin embargo, los arquitectos titulados a partir de 1918 y hasta 1929 quienes aplicaron con mayor

¹⁵⁸³ BALDELLOU, Miguel Ángel; CAPITEL, Antón, 1995, p. 137; URRUTIA, Ángel. 2003, p. 242-244.

¹⁵⁸⁴ BALDELLOU, Miguel Ángel; CAPITEL, Antón, 1995, p. 23-25.

¹⁵⁸⁵ Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea, Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània.

¹⁵⁸⁶ BALDELLOU, Miguel Ángel; CAPITEL, Antón, 1995, p. 99-107.

¹⁵⁸⁷ BALDELLOU, Miguel Ángel; CAPITEL, Antón, 1995, p. 135.

soltura las formas racionalistas en sus edificios, como Miguel López González o Gabriel Penalva Asensi en Alicante.¹⁵⁸⁸

La producción de Miguel López, de sobra conocida gracias a publicaciones anteriores, supuso la renovación definitiva de la arquitectura en la ciudad.¹⁵⁸⁹ El arquitecto se tituló en Barcelona, de donde era natural, en 1931 y pronto se vinculó al GATCPAC, del que llegó a ser socio numerario en 1932.¹⁵⁹⁰ En su obra temprana, entre 1932 y 1935, López se mostró muy próximo a los postulados de las vanguardias arquitectónicas europeas del período de entreguerras. Fue defensor de una nueva forma de edificar, reduciendo la decoración al juego de formas volumétricas producidas de forma industrial, y del empleo de nuevos materiales como el hormigón armado que le permitiesen abaratar los costes tan propios de la arquitectura monumental.¹⁵⁹¹

Sus proyectos se caracterizaron por la rotundidad de los volúmenes y la ausencia de ornamentación escultórica en los planos de fachada. Los materiales tradicionales, piedra y ladrillo, desaparecieron por la utilización del hormigón, aunque en los casos en los que sí que fueron empleados, se ocultaron bajo un revoco liso y de color uniforme y neutro. Los edificios de Miguel López constituyen verdaderos ejercicios de geometría, donde la única decoración viene dada por la superposición de franjas horizontales de muro y ventanal.¹⁵⁹² Son buenos ejemplos de la producción del arquitecto el edificio *La Adriática* o el ubicado en la confluencia de las calles Gerona y Bailén, ambos construidos entre 1935 y 1936 (figs. 334-335)

Sorprende comprobar cómo este tipo de arquitectura de corte geométrico no llamó la atención de los medios en una ciudad como Alicante, en cuyos diarios se vertieron multitud de opiniones acerca de las obras de distintos arquitectos y que ya habían mostrado interés por la construcción moderna y volumétrica de José Cort, a la que llegaron a referirse como cubista. La única referencia que se ha logrado hallar sobre estas construcciones tan próximas al

¹⁵⁸⁸ BALDELLOU, Miguel Ángel; CAPITEL, Antón, 1995, p. 167. Cabe destacar también a otros arquitectos como Herrero Serra, Ibáñez Baldó o Ruiz Olmos. MARTÍNEZ MEDINA, Andrés; OLIVA MEYER, Justo, 1987, p. 8.

¹⁵⁸⁹ Sobre la producción de López González en Alicante: MARTÍNEZ MEDINA, Andrés; OLIVA MEYER, Justo, 1987; MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, 1998; MARTÍNEZ MEDINA, Andrés; OLIVA MEYER, Justo, 2008.

¹⁵⁹⁰ BALDELLOU, Miguel Ángel; CAPITEL, Antón, 1995, p. 167; MARTÍNEZ MEDINA, Andrés; OLIVA MEYER, Justo, 2008, p. 11.

¹⁵⁹¹ MARTÍNEZ MEDINA, Andrés; OLIVA MEYER, Justo, 2008, p. 12.

¹⁵⁹² MARTÍNEZ MEDINA, Andrés; OLIVA MEYER, Justo, 2008, p. 12-14.

racionalismo es la ofrecida por *El Día* acerca del edificio que Gabriel Penalva proyectó para Juan Reig Miró en 1935 y que fue alabado por su “impecable gusto moderno” (fig. 336):

“[...] Fijádonos en esta construcción donde el nuevo estilo tiene perfectamente trazadas sus líneas nos hace augurar para para el día en que el señor Penalva realice proyectos que tiene en estudio, nuevas y bellas construcciones que servirán de armonioso y elegante marco a las calles de nuestra Ciudad. [...]”¹⁵⁹³

El marcado carácter geométrico de los edificios racionalistas explica que en nuestra investigación se haya optado por incluirlos en un discurso conjunto a los ejemplos más cercanos al *art déco*, con los cuales compartieron rasgos estilísticos en sus fachadas siendo complicado establecer los límites entre una corriente y otra, que convivieron en el tiempo y en el espacio.¹⁵⁹⁴

La dificultad de definir cuáles fueron los límites estilísticos del *art déco* en Alicante requiere una serie de conclusiones que contribuyan a resumir las ideas expuestas en este capítulo. En primer lugar, es necesario incidir que en los años comprendidos en nuestra investigación el *art déco* ni siquiera era un estilo artístico entendido en el sentido estricto de la palabra. Sólo a partir de los años sesenta se empezó a englobar bajo esta etiqueta a una serie de manifestaciones que, debido a influencias de diversa índole, adoptaron formas angulosas, geométricas, inspiradas en civilizaciones remotas y de un refinado gusto decorativo.

Esto implica que haya sido difícil dirimir qué manifestaciones artísticas alicantinas puedan ser consideradas como muestras del *art déco* en la ciudad. A esto debemos sumar las circunstancias de la esfera cultural y artística española de mediados y finales de los años veinte, teniendo en cuenta la dictadura de Primo de Rivera, que favoreció la presencia de asuntos castizos y regionales en las Bellas Artes; o la revitalización de las formas artísticas clásicas y mediterráneas por los teóricos del *noucentisme*. Por otro lado, los artistas no fueron ajenos a las vanguardias europeas y asimilaron las novedades que se dieron a conocer en distintas exposiciones y certámenes internacionales, de entre los cuales los historiadores del arte coinciden en señalar como el más importante la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925 en París.¹⁵⁹⁵

Ante tal situación, fue habitual la aparición de obras que aunaron características regionalistas, novecentistas y modernas que evidencian la riqueza artística y arquitectónica del primer tercio del siglo XX y cuestionan las teorías que sostienen que el *art déco* fue un estilo

¹⁵⁹³ “La construcción en Alicante. Una obra modelo”, *El Día*, nº 6078, 20 de diciembre de 1935, p. 3.

¹⁵⁹⁴ URRUTIA, Ángel, 2003, p. 245-246.

¹⁵⁹⁵ Esta cuestión aparece ampliamente detallada en: PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 9-64.

cosmopolita alejado de las clases sociales más humildes.¹⁵⁹⁶ En Alicante el ejemplo más representativo de la permeabilidad del *art déco* a todos los estratos sociales y de su alto componente regionalista fueron *les Fogueres de San Joan*, que durante los dos primeros años de celebración, en 1928 y 1929, apostaron por un estilo realista y temas regionalistas; pero que a partir de 1930 renovaron su estética a través de la inclusión de formas angulosas y dinamismos de inspiración cubista y futurista.

Estas innovaciones fueron asimiladas de forma previa por los ilustradores gráficos locales que, a través de los carteles para la festividad de las Hogueras, introdujeron paulatinamente motivos y formas artísticas cercanas al *art déco*. La importancia de los dibujantes se dejó sentir no sólo en el arte del afiche, a través del cual renovaron la estética de temas regionales, sino que en algunas publicaciones como *Alicante Gráfico* introdujeron temas de gran modernidad referentes a la emancipación de la mujer y sus nuevos roles sociales.

La escultura presenta un interesante campo de estudio por el diálogo que puede establecerse entre las obras rescatadas por esta investigación. Algunos autores consideraron la *Fuente de Levante* como un ejemplo *art déco* cercano a Chiparus, si bien en este estudio se ha preferido estudiar su importancia en relación con la asimilación de corrientes estéticas orientalizantes en la ciudad.¹⁵⁹⁷ Este hecho implica que apenas existan obras en Alicante claramente relacionadas con la estética de la que se ocupa este capítulo. Por otro lado, la exposición sobre la obra de Pascual Sempere en el Ateneo de la ciudad en 1934, ha permitido valorar hasta qué punto las corrientes más geométricas convivieron y se retroalimentaron con el *noucentisme* y el regionalismo.

Los arquitectos locales no fueron ajenos a las nuevas modas estéticas que influyeron al resto de artistas plásticos de la localidad y proyectaron obras de fachadas conformadas por volúmenes superpuestos y detalles decorativos geométricos, pero también de inspiración regionalista, mediterránea o racionalista. Quizás el máximo exponente de la renovación de las formas constructivas en Alicante durante los últimos años de la década de los veinte fuese José Cort, quien llevó al extremo el gusto por la geometrización anticipando la aparición de la arquitectura racionalista en la ciudad.

Siguiendo la estela de Cort, arquitectos como Juan Vidal, Miguel López González o Gabriel Penalva Asensi exploraron la nueva arquitectura publicitada desde revistas

¹⁵⁹⁶ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 18.

¹⁵⁹⁷ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 36.

especializadas y dada a conocer por colectivos como el GATEPAC o el GATCPAC, fundados por arquitectos que habían obtenido el título en las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona entre 1915 y 1929 aproximadamente. Los trabajos que estos profesionales proyectaron en Alicante supusieron la ruptura con los planteamientos espaciales heredados del academicismo y la liberación de los lenguajes ornamentales en busca de un estilo constructivo internacional y moderno que, en algunos casos fue considerado “cubista” por el marcado carácter geométrico de sus fachadas.¹⁵⁹⁸

La aparición de este término en las crónicas de arquitectura de los diarios locales, hace que nos cuestionemos hasta qué punto los movimientos de la vanguardia europea fueron recibidos en una capital de provincias como Alicante. Ya se ha señalado cómo estas corrientes constituyeron una de las principales influencias del *art déco* y cómo tuvieron presencia en la urbe, sobre todo en las hogueras y la ilustración gráfica, a través de formas de perfil anguloso, ondas o zigzag entre otros motivos decorativos. No obstante, la dificultad de esta cuestión estriba en diferenciar las obras producidas o expuestas en Alicante que mostraron vínculos con las vanguardias europeas, así como explicar los motivos de su aparición en la ciudad.

¹⁵⁹⁸ Véase: “En el Ateneo. Exposición Cort-Botí”, *El Luchador*, nº 4671, 17 de mayo de 1927, p. 2.

7. TIEMPOS MODERNOS: LA APROXIMACIÓN A LAS VANGUARDIAS

Definir los límites de la vanguardia en España y en particular en Alicante es un tema que debe ser abordado con cautela, sobre todo si consideramos que este término, en un sentido estricto, no responde a la realidad nacional por las diferencias que presentó con la de las naciones europeas donde surgieron los distintos movimientos modernos. Este hecho resulta desconcertante si valoramos que muchas de las figuras decisivas en los procesos de conformación de estas corrientes artísticas fueron españolas, tal es el caso de Pablo Picasso, Juan Gris, Joan Miró o Salvador Dalí por citar los nombres más conocidos; que marcharon fuera del país mientras que en este la incorporación de los pintores y escultores al cubismo o al surrealismo se produjo de forma más tardía.¹⁵⁹⁹

La recepción de las vanguardias en España se produjo lentamente por varios factores, entre los que cabría destacar una clientela escasamente interesada en la renovación de las formas artísticas, salvo en el caso de Catalunya y, en menor medida, Euskadi. Por otro lado, la exigua red de galerías no absorbió los sistemas de encargo y adquisición de obras, por lo que el gusto mayoritario dependió de los dictados de las exposiciones oficiales.¹⁶⁰⁰

Así, la asimilación de la vanguardia europea se produjo de forma discontinua tanto en el espacio como en el tiempo, pues durante los primeros años del siglo XX únicamente en Barcelona, Madrid o Bilbao se dieron actuaciones cercanas a movimientos artísticos europeos, de los cuales mostraron una fuerte dependencia. Por otro lado, la ya mencionada escasez de plataformas de difusión desde las cuales los artistas pudieran dar a conocer sus creaciones más novedosas impidió que estos consiguiesen lograr un impacto mayor o pudiesen asociarse entre ellos.¹⁶⁰¹

La dificultad para que los artistas más renovadores en España pudiesen conformar colectivos de arte moderno constituye otro problema para definir la existencia de una vanguardia de carácter nacional. Fuera del país la vanguardia se estructuró en grupos definidos,

¹⁵⁹⁹ BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 157-158; PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 387.

¹⁶⁰⁰ JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 1989, p. 10-14; BRIHUEGA, Jaime, 2017, p. 13.

¹⁶⁰¹ PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 177-178.

bien por los propios creadores, bien por la crítica artística que encontró en la obra de estos varios aspectos comunes; pero dentro de nuestras fronteras la heterogeneidad de las propuestas estéticas dificulta relacionar a los pintores y escultores locales con grupos vanguardistas foráneos.¹⁶⁰²

Sin embargo, durante las dos primeras décadas del siglo XX comenzaron a surgir expresiones artísticas llevadas a cabo por artistas que renovaron los cánones estéticos anteriores y promocionaron un arte más libre y moderno. Las conexiones con el arte nuevo fueron evidentes a través de la incorporación de motivos decorativos de inspiración cubista y futurista en obras que han sido recogidas por la historiografía bajo el manto del *art déco*. Esta corriente, tal y como se ha especificado en otro de los apéndices de nuestra investigación, estilizó temas procedentes de la tradición anterior conjugándolos con elementos tomados de la vanguardia, posibilitando la entrada y la aceptación gradual de lenguajes artísticos de gran modernidad.¹⁶⁰³ Al fin y al cabo, el *déco* español de carácter más geometrizable recogió las novedades artísticas que llegaron al país a través de iniciativas particulares y colectivas a partir de 1909. Estas desembocaron en la creación de la Sociedad de Artistas Ibéricos entre 1925 y 1931, que promulgó la necesidad de crear un arte español de vanguardia hasta el estallido de la Guerra Civil.¹⁶⁰⁴

Los contactos más directos con la vanguardia más allá del *art déco* tuvieron lugar a partir de 1909, cuando desde la revista *Prometeo* Ramón Gómez de la Serna dio a conocer el manifiesto del futurismo gracias a la amistad que mantuvo con Filippo Tommaso Marinetti. Este autor, ideólogo de la corriente literaria italiana, escribió varias proclamas para la publicación española en 1910, aunque estas apenas llegaron a tener incidencia en el área de las artes plásticas.¹⁶⁰⁵

Desde de 1911 pudieron apreciarse contactos más evidentes con los movimientos de vanguardia en España, aunque estos se produjeron en territorios en los que existió una voluntad manifiesta de hallar una cultura artística propia en consonancia con las inquietudes nacionalistas. Así, tanto en Euskadi como en Catalunya, donde surgió la corriente del *noucentisme*, se incorporaron tendencias avanzadas del arte europeo a los temas regionalistas

¹⁶⁰² PÉREZ ROJAS, Javier, 1900, p. 388.

¹⁶⁰³ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 388-392.

¹⁶⁰⁴ Sobre la historia de este colectivo: PÉREZ SEGURA, Javier, 2002.

¹⁶⁰⁵ BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 161-166.

con el fin de desmarcarse de corrientes estéticas más centralistas.¹⁶⁰⁶ Como se ha señalado anteriormente, en el resto del país los temas más tradicionales también fueron objeto de una estilización a través de motivos artísticos tomados de la vanguardia, si bien en las regiones vasca y catalana esta renovación se produjo varios años antes.¹⁶⁰⁷

En 1912 Barcelona se convertiría en el centro de la vanguardia artística en España gracias a la labor de Josep Dalmau, que atrajo a sus galerías a artistas que desarrollaban sus carreras fuera del país para mostrar al público los avances estéticos que se estaban produciendo en Europa. Este mismo año organizó la *Exposició d'Art Cubista* con obras de Jean Metzinger, Albert Gleizes, Marie Laurencin, Juan Gris o Henri Le Fauconnier entre otros. El mismo año, Josep Maria Junoy publicó el libro *Arte y artistas*, en el que dedicó un capítulo íntegro al cubismo y a la figura de Picasso.¹⁶⁰⁸

A partir de 1914 se advierte en Barcelona un auge de las publicaciones que desde sus páginas reivindicaron movimientos artísticos como el futurismo o el cubismo, aunque casi siempre aludiendo a artistas y pensadores extranjero o formados fuera de España. Algunas de estas revistas fueron *Revista Nova* (1914), *Troços* (1916), *391* (1917), *Un enemic del poble* (1917), *Arc voltaic* (1918), *El camí* (1918) o *L'Instant* (1918). En el resto de España también se publicaron revistas como *Hermes* (Bilbao, 1917), *España* (Madrid, 1918 ca.), *Grecia* (Sevilla, 1918), *Cervantes* (Madrid, 1919 ca.), *Reflector* (Madrid, 1920) o *Vltra* (Madrid, 1921).¹⁶⁰⁹ Estas se mantuvieron muy próximas al ultraísmo, movimiento poético afín al cubismo y al futurismo plásticos por la admiración que profesó al progreso y los avances del mundo moderno.

Al margen de las publicaciones y las iniciativas expositivas que difundieron los movimientos de vanguardia en España durante la primera década del siglo XX, conviene señalar que, entre 1914 y 1918, un elevado número de artistas extranjeros y de españoles residentes fuera del país acudieron a España huyendo de la Gran Guerra. Este hecho fue aprovechado por Josep Dalmau para convertir sus galerías en un punto de cita para estos creadores que, a través de sus obras, influyeron directamente en la plástica catalana del momento.¹⁶¹⁰ Paralelamente, en Madrid Ramón Gómez de la Serna ofreció a varios pintores y escultores cercanos al cubismo

¹⁶⁰⁶ BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 166-167.

¹⁶⁰⁷ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 390-393.

¹⁶⁰⁸ BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 172-177.

¹⁶⁰⁹ BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 178-230.

¹⁶¹⁰ BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 180-181; ANDERSON, Andrew A., 2018, p. 118-168.

dar a conocer sus avances en la *Exposición de pintores íntegros*, celebrada en la galería *Arte Nuevo* en 1915. Fueron años en los que tanto a la capital de España como a Barcelona llegaron artistas como Kees van Dongen, Francis Picabia, Sonia Delaunay, Robert Delaunay, Marie Laurencin, Juliette Moche, Albert Gleizes, Gabrielle Buffet o Benjamín Palencia por citar sólo algunos casos.¹⁶¹¹ Por otro lado, en 1918 algunos críticos y pensadores como Marjan Paskiewicz, Margarita Nelken o Juan de la Encina participaron en un ciclo de conferencias en el Ateneo de Madrid sobre las vanguardias artísticas.¹⁶¹²

Tras el fin del conflicto armado muchos de estos creadores extranjeros abandonaron España dejando tras de sí un reguero de influencias. Estas fueron asimiladas por varios artistas regresados del extranjero o ya residentes en España como María Blanchard, Joan Miró, Daniel Vázquez Díaz, Celso Lagar, Rafael Barradas, Vicente Huidobro, Eva Aggerholm o Norah Borges, que comenzaron a exhibir sus obras en algunas exposiciones tanto individuales como colectivas.¹⁶¹³

La importancia de este hecho radicó en que, a través de las exposiciones que estos pintores y pintoras realizaron por distintas partes de España, la estética que habían asimilado tras el contacto con los artistas vanguardistas extranjeros comenzó a ser visible para una sociedad que, hasta el momento, sólo había podido acceder a estas obras de arte a través de las muestras celebradas en Madrid y Barcelona, o a través de revistas, panfletos y proclamas más relacionadas con el ámbito literario.¹⁶¹⁴ Un buen ejemplo fue la *Exposición Hispano-Francesa* celebrada en Zaragoza en 1919, que en su sección de Bellas Artes permitió al público tomar contacto con la obra de artistas extranjeros como Vlaminck, Friesz, Camoin, Marquet, Bonnard, Vouillard, Valloton o Valtat, que dialogaba con la de creadores nacionales como Togores, Nonell, Gargallo, Arteta, Iturrino o Picasso.¹⁶¹⁵

Esta situación peculiar de la vanguardia en España, de dependencia de modelos extranjeros y de escasez de plataformas de difusión, pareció comenzar a subsanarse en 1925 con la redacción del manifiesto de la Sociedad de Artistas Españoles. Sus firmantes, que provenían de distintos ámbitos de la cultura, fueron Manuel Abril, José Bergamín, Emiliano

¹⁶¹¹ BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 178-186; ANDERSON, Andrew A., 2018, p. 31-38.

¹⁶¹² BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 211.

¹⁶¹³ Jaime Brihuega recogió las exposiciones de artistas españoles relacionados con la vanguardia europea en: BRIHUEGA, Jaime, 1918, p. 161-376.

¹⁶¹⁴ Acerca de los escritos de vanguardia en España véase: BRIHUEGA, Jaime, 1979. Recomendamos igualmente BRIHUEGA, Jaime, 1982.

¹⁶¹⁵ BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 216-217.

Barral, Francisco Durrio, Juan de Echevarría, Joaquín Enríquez, Manuel de Falla, Federico García Lorca, Victorio Macho, Gabriel García Maroto, Cristóbal Ruiz, Adolfo Salazar, Ángel Sánchez Rivero, Joaquim Sunyer, Guillermo de la Torre, Daniel Vázquez Díaz y, por último, Óscar Esplá, cuya presencia pudo ser de capital importancia para la llegada de las corrientes españolas de vanguardia a Alicante.¹⁶¹⁶

En su manifiesto, la Sociedad de Artistas Españoles denunció las deficiencias estructurales del sistema cultural nacional, la ausencia de circuitos de exposición o la ineficiente promoción del arte moderno por parte del Gobierno que habían provocado el éxodo de un gran número de pintores y escultores hacia el extranjero, sobre todo a París.¹⁶¹⁷ Este texto fue dado a conocer a propósito de la exposición que este nuevo colectivo de artistas celebró en 1925 en el Palacio del Retiro, aunque tras su clausura la Sociedad de Artistas Españoles agonizó por la falta de apoyos económicos e institucionales derivados del desinterés de las dictaduras de Miguel Primo de Rivera y Dámaso Berenguer.¹⁶¹⁸

El advenimiento de la Segunda República y las esperanzas de un cambio de mentalidad en el gobierno estatal volvieron a alentar a muchos de los firmantes del manifiesto de la Sociedad de Artistas Españoles, que en 1931 y constituidos como Sociedad de Artistas Ibéricos se dirigieron a la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes con la intención de lograr apoyo económico y logístico para dar a conocer el arte español moderno fuera de las fronteras del país.¹⁶¹⁹

Las autoridades se mostraron interesadas en la propuesta del colectivo de artistas y solicitaron una memoria que, de forma más detallada, explicase las actuaciones que la Sociedad de Artistas Ibéricos pretendía llevar a cabo. Esta fue redactada por el crítico Manuel Abril y el arquitecto Luis Blanco Soler, que denunciaron que los dos colectivos de artistas existentes en España, la Sociedad de Amigos del Arte y la Sociedad de Pintores y Escultores, abogaban por el arte tradicional. Por el contrario, la Sociedad de Artistas Ibéricos se definía como la garante de la renovación de las corrientes estéticas en el país y pretendía dar a conocer las creaciones

¹⁶¹⁶ Sobre la formación de la Sociedad de Artistas Españoles: PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 178-189.

¹⁶¹⁷ PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 179.

¹⁶¹⁸ PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 180. Acerca de la exposición en el Palacio del Retiro: PÉREZ SEGURA, Javier, 2002, p. 45-56.

¹⁶¹⁹ PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 180.

de sus componentes tanto dentro de España como en algunas de las principales capitales europeas.¹⁶²⁰

La Junta de Relaciones Culturales acordó prestar su apoyo al programa de la Sociedad de Artistas Ibéricos en noviembre de 1931, dos meses después de que la asociación hiciese público un texto en el que explicaba sus conceptos de arte, arte moderno, público y Estado. También estableció una división entre los creadores nacionales: precursores, aquellos que habían comenzado a renovar el panorama artístico español a principios de la centuria; los emigrados en París, los residentes en España y con cierto prestigio y los noveles, entre los que situó a Lorenzo Aguirre.¹⁶²¹

Gracias al apoyo institucional, la Sociedad de Artistas Ibéricos publicó dos números de una revista propia titulada *Arte* en septiembre de 1932 y junio de 1933. En el primero de ellos difundió su segundo manifiesto, a través del cual efectuaron un llamamiento al Estado y al público, señalando a la Sociedad y al arte moderno como garantes del progreso cultural y social de España. Poco tiempo después se dio a conocer el tercer manifiesto, en el que se expusieron ideas similares a las plasmadas en los dos anteriores y se dirigió a todos aquellos interesados en dinamizar el arte y la cultura del país. Este escrito resulta interesante para nuestra investigación porque entre los firmantes, una vez más, se incluyó el nombre del compositor alicantino Óscar Esplá.¹⁶²²

La voluntad de la Sociedad de Artistas Ibéricos de dar a conocer el arte moderno español en distintas ciudades comenzó a materializarse en 1931 en los salones del Gran Kursaal de San Sebastián, donde se expusieron más de cien obras de alrededor de treinta pintores y escultores.¹⁶²³ Algo similar ocurrió en València, donde la asociación organizó la Exposición Novecentista, donde mostraron sus obras cuarenta y siete artistas procedentes de Madrid, Barcelona y la ciudad del Turia.¹⁶²⁴

Si bien el mayor logro expositivo de esta agrupación fue dar a conocer las creaciones plásticas españolas en Copenhague y Berlín en 1933, no debemos pasar por alto las iniciativas llevadas a cabo dentro del país en ciudades como Donostia o València. Estas muestras, además de todas las pequeñas iniciativas que se habían tomado en algunas capitales de provincia desde

¹⁶²⁰ PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 180.

¹⁶²¹ PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 181-182.

¹⁶²² PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 184.

¹⁶²³ PÉREZ SEGURA, Javier, 2002, p. 61-72.

¹⁶²⁴ PÉREZ SEGURA, Javier, 2002, p. 81-92.

1909, como la revista *Grecia* en Sevilla o la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, permiten que nos preguntemos si en Alicante también existieron contactos con la vanguardia.

Que Óscar Esplá fuese uno de los impulsores tanto de la Sociedad de Artistas Españoles como de la Sociedad de Artistas Ibéricos, y que Lorenzo Aguirre hubiese sido considerado como uno de los artistas noveles con mayor proyección por los fundadores de estas agrupaciones, nos permiten suponer que la vanguardia plástica nacional pudo tener un impacto considerable en Alicante, donde se ofrecieron crónicas de la primera exposición de la Sociedad en 1925.¹⁶²⁵ Pese a que son pocas las obras y testimonios gráficos que se han conservado y que sustentan esta hipótesis, la búsqueda de fuentes hemerográficas permite establecer un mayor campo de estudio que demuestre si las propuestas plásticas más renovadoras tuvieron alcance en la capital de la provincia.

No sabemos la fecha exacta en la que Emilio Varela elaboró sus óleos *Composición* y el *Bodegón del pececito*, así como su acuarela *Arlequín* (figs. 337-339).¹⁶²⁶ Estas tres obras no son nada similares al resto de su producción artística, pues se muestran muy cercanas al cubismo. Aunque desconozcamos su datación, es altamente posible que fuesen pintadas entre los años veinte y treinta. Esta suposición viene dada por la aparición de ejemplares de *L'Art d'aujourd'hui*, *Formes* o *Art* en la biblioteca del pintor, revistas que en estos años reprodujeron gran cantidad de obras cubistas en sus páginas. Aparte de estas publicaciones, Varela también poseía el número 16 de *Les peintres français nouveaux*, dedicado a Pablo Picasso en 1924 o *Picasso*, de Maurice Taynal (1922) entre otros muchos estudios relativos a las vanguardias europeas.¹⁶²⁷

Ahondando en el estudio de la prensa local podemos intuir que alguna de las tres obras cercanas al cubismo que pintó Varela pudo haber sido presentada en 1927 en el Ateneo de Alicante.¹⁶²⁸ Bastantes críticas recibidas por la obra del pintor fueron favorables y alabaron el

¹⁶²⁵ MORENO VILLA, J. "Crítica de arte. Firmas de EL LUCHADOR. La exposición de «Artistas Ibéricos»", *El Luchador*, nº 4096, 13 de junio de 1925, p. 1-2; VEGUE Y GALDONI, Ángel. "Nuestras crónicas. El Salón de Artistas Ibéricos", *Diario de Alicante*, nº 4099, 1 de julio de 1925, p. 2.

¹⁶²⁶ VARELA, Emilio. *Composición* (1927 ca.). Óleo sobre cartón (37'5x31 cm.). Colección particular; VARELA, Emilio. *Bodegón del pececito* (1927 ca.). Óleo sobre cartón (56x51'5 cm.). Colección particular; VARELA, Emilio. *Arlequín* (sin datar). Tinta china y acuarela sobre papel (32x22'5 cm.). Colección particular.

¹⁶²⁷ Acerca de la biblioteca de Emilio Varela: VARELA BOTELLA, Santiago, 2010, p. 98-109.

¹⁶²⁸ Ninguno de los títulos referenciados en el catálogo de la muestra se corresponde con los nombres actuales del *Bodegón del pececito* o *Composición*, si bien sí que aparecen dos naturalezas muertas que bien podrían haber sido los óleos cubistas. El catálogo de la exposición fue recogido y reproducido en CASTELLS, Rosa María, 2010, p. 360-361.

color en los paisajes, si bien para el desarrollo de este capítulo resultan interesantes otras tantas que destacaron obras de actualidad y moderna tendencia:

“El próximo martes día 29 inaugurará Emilio Varela en el Salón del Ateneo su nueva exposición de pintura.

Pocas veces habrá logrado una exposición en Alicante atraer más la atención del público. Se sabe que en la personalidad de Varela han influido fuertemente las modernas tendencias del arte nuevo, y que en esta exposición, que será copiosa, como fruto de la laboriosidad de nuestro artista, ya tendrán cabida estas manifestaciones de arte actualísimo, junto a sus ya clásicos y vibrantes paisajes levantinos. [...]”¹⁶²⁹

Como ya advertía el anuncio, en la exposición Varela mostró obras diferentes a los paisajes a los que tan habituado estaba al público alicantino. El recorte de prensa también advirtió que estas obras relacionadas con el arte nuevo atraerían la atención del público y de la crítica que, en ocasiones, defendió al pintor de las acusaciones de un público desconcertado ante la heterogeneidad de propuestas pictóricas en una misma muestra:

“Esa multiplicidad de concepto que hiera nuestra sensibilidad al entrar en la exposición que Varela ha inaugurado recientemente, no es como puede creerse, una característica de desordenada inquietud. Nunca lo ha sido en Varela. Muy por el contrario, sus exposiciones han sido siempre entonadas en una misma gradación artística, como correspondiendo a una época en que cada una de ellas fué trabajada.

Pero no ahora. El artista, tan vario, tan complejo, tan múltiple, tiene sin embargo una lógica continuidad en su obra, y una exposición que contenga muestras de los períodos más interesantes de su evolución, necesariamente habrá de parecer a primera vista, de una heterogeneidad como la que aparenta su exposición actual. Yo he oído entre los visitantes del Ateneo en el acto de la inauguración, esta frase bastante repetida:

- Quien ha pintado aquel paisaje, no es el mismo que ha realizado esta otra pintura.

Y sin embargo, cuán cerca el paisaje primero de la pintura anterior, y esta de los demás cuadros. Bastaría para sorprender esta continuidad, seguir atentamente la evolución del artista, la cual puede estudiarse perfectamente en esta exposición, que es el auténtico film de la vida artística de Varela. (...)

(...) Y a pesar de eso, tan distante, en unas de otras, porque Varela es antes que nada un artista nuevo, de su tiempo –no puede llamarse artista (de) verdad a quien no refleje la orientación de su época- y Varela, que ha ido trazando la marcha evolutiva de su arte sin perder de vista el progreso del arte contemporáneo, ha escogido, de entre las escuelas pictóricas que la paralelización de ambas marchas no le ha impedido ver, las cualificaciones más concentradas, más esenciales, y las ha incrementado a su concepto pictórico, que con ello ha ido ganando siempre en expresión, sin perder el sedimento personal, levantino, gozoso de luz y de colores, del artista. (...)

Y Varela que pudo haberse quedado haciendo el buen impresionismo de sus comienzos, que ya había conseguido llevar incluso a las gentes más apartadas de las corrientes pictóricas de cincuenta años a hoy, no se estanca en esa fácil concesión que para él hubiera sido continuar en ese impresionismo, sino que atraviesa después toda la evolución del impresionismo hasta llegar al día. (...)

(...) Sabíamos, y confirmábamos en cada nueva exposición, que sobre la anterior encontraríamos una mayor riqueza de puntos de vista estéticos, un nuevo acopio de procedimientos técnicos, una superación constante sobre las anteriores en un sentido europeo, universalizado mejor.

Y llegamos por fin a la Exposición que ahora cobija el Ateneo, la más copiosa de todas, en la que el arte de Varela ya puede llamarse de plenitud, de madurez artística, de consecución perfecta del equilibrio y de la independencia artísticas. Y Varela, en esta última exposición, tiene la idea aguda de constituir ese núcleo de obras suyas, no solo con las de última

¹⁶²⁹ “Ateneo. Exposición Varela”, *Diario de Alicante*, nº 5039, 25 de noviembre de 1927, p. 3.

producción, sino con otras de sus comienzos y anteriores a la pintura de hoy. Rico regalo para el que pueda paladear en lo mucho que vale esa confrontación de calidades, esa pedagogía artística que ofrece así la exposición de Varela, ni del historial del autor, sino de ese soberbio ciclo pictórico reflejado en Varela, cuyas limitaciones se jalonan de un lado con el nombre venerable de Monet, y del otro, con lo de ese efervescente y luminoso sistema en el que bullen inquietantemente los Braque, los Derain, los Juan Gris, los Matisse, la bullente constelación de los jóvenes españoles, girando todos en torno al Buda vivo de Picasso.”¹⁶³⁰

La lectura de este artículo arroja dos ideas fundamentales. En primer lugar, que Varela estaba al corriente del arte europeo de vanguardia de su tiempo, tal y como revela el columnista al afirmar que el pintor había tenido en cuenta el progreso del arte contemporáneo y había demostrado conocer la obra de cubistas como Braque, Gris o Picasso. No obstante, estas líneas nos permiten suponer que el público alicantino mostrara cierto rechazo por las propuestas más novedosas del artista y tan distintas a los paisajes de vivo colorido a los que tenía acostumbrada a la crítica local. De hecho, no es complicado encontrar duros ataques a sus atrevimientos con el cubismo, que algunos periodistas consideraron como “mamarrachada infantil”:

“[...] Siempre, desde que Emilio Varela empezó a demostrar sus admirables condiciones de pintor de la luz, supuse en él que su temperamento de artista le llevaría a ser no un pintor vulgar y anodino, lleno de amaneramientos y vicios censurables, sino un artista, que siguiendo su inspiración y subordinando sus sentimientos y facultades artísticas a la verdad del Arte, llegaría a ser lo que el Destino reserva a los elegidos, más Emilio Varela, no siguiendo la recta que sus aptitudes le marcaran equivocó el camino, y extraviado vaga por el mundo de un arte desconocido, caprichoso y sin fundamento.

El impresionismo que es el camino, la ruta gloriosa que debe seguir lo practicará con fé y con ahínco, no cabe duda que Emilio Varela sugestionará, con su *impresión* a todos los que vieren y entendieren, más si se empeña en presentársenos, también como dominador de eso que llaman cubismo, que por no saber lo que es, resulta una mamarrachada infantil [...].”¹⁶³¹

Esta crónica, publicada por *El Día* no fue la única que mostró desconcierto y rechazo ante las atrevidas propuestas cubistas de Varela. También desde *El Luchador* se incidió en la sorpresa que habían causado las innovaciones del pintor:

“[...] En nuestra primera visita a la exposición, quedamos altamente sorprendidos. Notamos entonces que la recia y viril personalidad artística de Varela, acusada valientemente en anteriores obras, se supera a sí misma, se agranda, se espiritualiza. Pero también notamos que en alguna de sus nuevas modalidades de técnica y procedimientos, se desvía hacia otros modernísimos derroteros plasmando ideas en forma nada original y sí muy desconcertante. Nuestra pobre mentalidad –lo confesamos franca y paladinamente– nos impide descifrar algunos enrevesados jeroglíficos de los que presentan los pintores ultramodernistas.

No queremos creer que Emilio Varela se decida francamente a caminar por esa enmarañada senda. Preferimos, en todo caso, hacernos la ilusión de que la curiosidad ha sido quien le ha llevado a asomarse a su «Ventana al mar», para contemplar a través a través del modernísimo cristal de esa modalidad artística nuestro luminoso Mediterráneo. Más que de un explorador tanteo de nuevas rutas, queremos seguir creyendo que Varela sólo se ha propuesto, con esos dos «botones de muestra» demostrar prácticamente la suficiencia que posee para dedicarse a ello si quisiera...

¹⁶³⁰ SWANN, Carlos. “Ateneo. Exposición Varela I”, *Diario de Alicante*, nº 5044, 1 de diciembre de 1927, p. 1.

¹⁶³¹ PIQUERAZ MUÑOZ, Rafael. “De arte. Exposición Varela”, *El Día*, nº 3832, 9 de diciembre de 1927, p. 1.

Hemos dicho en reciente ocasión que el éxito de Varela no se debe a los avances ultra-simbólicos y jeroglíficos de un modernismo un tanto o un mucho extravagante o disparatado. El éxito, a nuestro pobre juicio, lo debe a la nota colorista enérgica, valiente, rebelde, tan personalísima como bella y altamente simpática a que el pintor alicantino nos tiene acostumbrados. [...].”¹⁶³²

Aparte de estas opiniones sobre Varela, existen más artículos de Rafael Piqueres, uno de los principales críticos de obras cubistas del pintor, en los que alabó la capacidad de muchos artistas locales de no caer en la vanguardia. Así ocurrió, por ejemplo, tras una exposición Antonio Suau, a quien agradeció que se mantuviese ajeno a los ismos facilitando la comprensión de su obra por parte del público general:

“[...] Corrección de dibujo, honrado concepto de la perspectiva y dominio exacto en su exposición y ejecución, el pintor Suau, siguiendo el camino de la evolución y ejecución, sin caer en el confundido ambiente del *cubismo*, del *futurismo* y de todo eso que acaba en *ismo*, demuestra una independencia tan arrogante como exquisita: tan bella como digna del arte justo y fácil para que todos lo vean y lo más bonito, para que todos lo comprendan. [...].”¹⁶³³

En 1929, y a propósito de una nueva exposición de Emilio Varela, Piqueres aprovechó para cargar de nuevo contra el vanguardismo artístico y felicitó al pintor por haber abandonado el cubismo y por retomar su estilo personal:

“[...] No es la primera vez. —ni será la última,— que rudamente exponga mi modesta opinión sobre el cubismo, vanguardismo y toda esa zarandaja que no dígero ni con cuenta-gotas. La Humanidad, en su lógico y eterno evolucionar no hizo más que estar siempre en la vanguardia para todo lo que a progreso se refiere, y por lo tanto, no puede seducirme, ni impresionar, esa modalidad de última hora, y como yo creo que el paso que se pretende dar en el arte pictórico, de llegar a la más posible simplificación, es de una nobleza y una honradez, digna del mayor respeto, ante ello me inclino y rindo el homenaje de mi profunda y sincera admiración. (...) (...) Hoy, contemplando su obra detenidamente, examinada con los ojos del alma, Emilio Varela se nos presenta, en lo suyo, como una artista de envidiable temperamento, para llevar al lienzo las rebeldías y serenidades de la Naturaleza, con sus tristezas infinitas, y con los destellos deslumbradores de su luz poética y cegadora. (...) Muy cordialmente, muy sinceramente le felicitamos, a la par que le auguramos un porvenir brillante, si con paso firme y seguro, continúa laborando sin precipitaciones que entorpecer pueden la marcha progresiva de su legítimo triunfo.”¹⁶³⁴

Estas noticias acerca de las exposiciones en el Ateneo entre 1927 y 1929 son demostrativas de que, aunque en Alicante existiesen artistas capaces de asimilar las influencias de las vanguardias europeas, un sector considerable de la población no entendía que estos tratasen de innovar aproximándose al cubismo. De hecho, es bastante probable que Varela, tras su muestra de 1927 y las observaciones recibidas ese año y en 1929, cediese a la presión social apartándose de las tendencias más modernas de la pintura europea, sobre todo si consideramos

¹⁶³² J.D.M.. “En el Ateneo. Clausura de la exposición Varela”, *El Luchador*, 19 de diciembre de 1927, p. 1.

¹⁶³³ PIQUERES MUÑOZ, Rafael. “En el Ateneo. Exposición Suau”, *El Día*, nº 3892, 23 de febrero de 1928, p. 2.

¹⁶³⁴ PIQUERES MUÑOZ, Rafael. “En el Ateneo. Exposición Varela”, *El Día*, nº 4207, 26 de marzo de 1929, p. 1.

que sus dos bodegones y *Arlequín* son las únicas obras cubistas que se conocen dentro de su producción.

Por otro lado, no se ha documentado ninguna otra exposición en Alicante cuyas crónicas anunciase algún tipo de contacto con las vanguardias artísticas hasta 1932, hecho igualmente demostrativo de que en la ciudad no existió un especial interés por el arte nuevo. Sí que apareció, sin embargo, una interesante *foguera* en 1929 en la plaza de Isabel II –hoy de Gabriel Miró– descrita como cubista por sus propios autores, Lorenzo Aguirre y José Marced.¹⁶³⁵ *Barraca de fira* fue un conjunto de figuras y volúmenes geométricos superpuestos los unos a los otros que creaban una serie de espacios visibles por fuera y por dentro del monumento (fig. 340). Aludiendo a la temática circense de su exterior, los autores redactaron el *llibret* de la hoguera incidiendo en el carácter humorístico y vanguardista del exterior que se contraponía al tradicionalismo de las escenas de su interior.¹⁶³⁶

Sin embargo, es en el encabezamiento de este *llibret* donde puede apreciarse una crítica velada hacia el inmovilismo cultural y artístico en Alicante y una declaración de intenciones de los artistas a favor del avance y renovación de las artes en la capital: “*Una foguera cubista, y un folleto modernista: per a demostrar que aquí no nos asustem de res y que seguim el camí que nos señala el progrés*”.¹⁶³⁷

El posicionamiento de la sociedad alicantina respecto a la vanguardia artística parecía ser el mismo que en gran parte de España en los años de las dictaduras de Primo de Rivera y Dámaso Berenguer. Apenas existían particulares interesados en apoyar a los artistas más innovadores y las plataformas de difusión fueron escasas. Sólo el Ateneo se aventuró a apoyar a Varela, que nunca más volvió a experimentar públicamente con el cubismo ante la ausencia de un público capaz de apreciar sus obras. Respecto a *Barraca de fira*, fue la única *foguera* que apostó decididamente por el vanguardismo en estos años, alcanzando únicamente una mención especial del jurado, si bien en las ediciones posteriores algunos monumentos empezaron a incorporar elementos geometrizarantes, dando lugar al *art déco* que ya ha sido estudiado en otro de los apéndices de esta investigación.

¹⁶³⁵ AGUIRRE, Lorenzo; MARCED, José. *Barraca de fira* (1929). Plaza de Isabel II, hoy de Gabriel Miró. Desaparecida.

¹⁶³⁶ PARODI, Armando, 2010, p. 57.

¹⁶³⁷ Pese a no expresarse en un valenciano normativo, el texto aportado por los artistas podría traducirse de la siguiente manera: “Una hoguera cubista, y un folleto modernista: para demostrar que aquí no nos asustamos de nada y que seguimos el camino que nos marca el progreso”. AGUIRRE, Lorenzo; MARCED, José, 1929, p. 3.

Al igual que sucedió en gran parte del territorio nacional, los movimientos artísticos más próximos a la vanguardia encontraron en Alicante un clima más favorable para su desarrollo tras el advenimiento de la Segunda República. No sabemos con exactitud si la Sociedad de Artistas Ibéricos planteó más exposiciones en territorio nacional más allá de las ya citadas en San Sebastián y València, pero en enero de 1932, mismo año de la exposición novecentista en la capital del País Valenciano, el Ateneo de Alicante acogió una muestra con obras de artistas que, entre febrero y marzo, dieron a conocer su producción en la capital del Turia. Estos fueron Marisa Pinazo, José Pinazo, Daniel Vázquez Díaz y Timoteo Pérez Rubio.¹⁶³⁸ El resto de participantes fueron Manuel Benedito, Roberto Fernández Balbuena, José López Mezquita, Francisco Llorens, Julio Moisés, Timoteo Pérez Rubio, Valentin Zubiaurre, Juan Adusara, Mariano Benlliure, José Capuz, José Planes y Julio Vicent.¹⁶³⁹

A diferencia de lo ocurrido en València, la prensa alicantina no señaló ninguna relación entre los expositores y la Sociedad de Artistas Ibéricos, si bien es importante valorar que muchos de ellos mantuvieron una estrecha relación con la misma. Aunque no podamos afirmar que la muestra del Ateneo esté relacionada con las celebradas en la capital del País Valenciano o en Donostia, debemos valorar la posibilidad de que Óscar Esplá, que figuró como uno de los impulsores tanto de la Sociedad de Artistas Españoles, como de la Sociedad de Artistas Ibéricos, pudiese haber desempeñado un papel intermediario entre el Ateneo y los artistas plásticos.

Tras la clausura de la exposición de artistas españoles contemporáneos, el Ateneo volvió a acoger varias muestras de creadores y creadoras que mostraron algún tipo de relación con la vanguardia. Tal fue el caso de Kate Mörich, que tras obtener el primer premio en la II Exposición de Artistas Noveles, celebrada entre enero y febrero de 1933, pudo dar a conocer su obra de forma individual en agosto. Desconocemos el aspecto y el paradero de las obras que presentó, aunque es interesante cómo algunos críticos hablaron de su colorido y las calificaron como una síntesis entre las representaciones del Levante español y el expresionismo alemán.¹⁶⁴⁰

¹⁶³⁸ Sobre los pintores y escultores que dieron a conocer sus obras en València: LOMBA, Concha, 1995-1996, p. 87-101; PÉREZ SEGURA, Javier, 2002, p. 83-84.

¹⁶³⁹ Acerca de la exposición de Alicante véase: “Ateneo de Alicante”, *Diario de Alicante*, nº 6355, 8 de enero de 1932, p. 4; “Alicante en fiestas. Dieron comienzo ayer las fiestas de invierno. El clima alicantino, sabiéndose el elemento más indispensable en estos festejos, prestó decididamente su concurso. La ciudad se engalana, y se dispone a recibir con todo júbilo al presidente de la República”, *El Luchador*, nº 6514, 11 de enero de 1932, p. 1; FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “La exposición del Ateneo”, *El Luchador*, nº 6515, 12 de enero de 1932, p. 1; FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Pintura en el Ateneo”, *El Luchador*, nº 6516, 13 de enero de 1932, p. 1; FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “La exposición del Ateneo. Escultura”, *El Luchador*, nº 6520, 18 de enero de 1932, p. 2; “Ateneo de Alicante”, *Diario de Alicante*, nº 6367, 22 de enero de 1932, p. 1.

¹⁶⁴⁰ C.S.. “En el Ateneo. Cuadros de Kate Morich”, *Diario de Alicante*, nº 6855, 29 de agosto de 1933, p. 3.

Las noticias recogidas hasta el momento revelan cómo, desde 1927, el Ateneo de Alicante se erigió como el principal centro de difusión de la vanguardia artística en la capital de la provincia, aunque entre la exposición de Mörich en 1933 y 1935 no se ha logrado recuperar ningún testimonio gráfico o visual acerca de exposiciones de arte nuevo en sus salones. Sin embargo, el 16 de mayo de 1935 *El Luchador* anunció el estreno del filme vanguardista *El hombre que pescó su sueño* –o *El pescador que pescó su sueño* según la noticia-, de José Ramón Clemente en la institución cultural:

“La admiración de las generaciones nacidas con el cinema por este su arte, se traduce las más veces en una estimación fervorosa e inteligente, pocas en una labor activa de cinema que parece reservada en España a quien nada tienen de común con la pantalla. Por eso, un pequeño ensayo de cinema «amateur» realizado en Alicante por Ramón Clemente –cámara-, Daniel Bañuls y Gastón Castelló –actor-, presentado hace unos días ante un grupo de amigos en el Ateneo, merece destacarse en estas columnas. «El pescador que pescó su sueño», se titula el film, realizado con medios técnicos tan limitados que sus valores de cinema autentico que contiene nos hacen pensar en el día que pasen las posibilidades de crear un cinema propio de los actuales mangoneadores a manos de nuevas y entusiasmos jóvenes. Anotemos la calidad de algunas escenas, la sobriedad interpretativa de Gastón, y lo esperanzador del intento, al que deben seguir otros nuevos y de mayor aliento. Desde aquí nuestro aplauso.”¹⁶⁴¹

La película, de alto contenido onírico trata sobre un pescador que al salir a faenar se queda dormido. En su sueño aparecen varias mariposas a las que persigue insistentemente, presenciando varias apariciones. Cuando despierta observa una mariposa en la punta de su caña, que atrapa en un tarro de cristal para liberarla más adelante (figs. 341-345).¹⁶⁴² No sabemos exactamente que trató de transmitir Clemente con su filme, pero que Gastón Castelló fuera su protagonista y que en alguna ocasión sus ensoñaciones transcurriesen en decorados muy próximos a sus hogueras, nos hace pensar que el mensaje de la obra pudiese estar en relación con temas como el éxito en un año muy próximo a los de los mayores logros de Castelló en *les fogueres*.

Aunque en la noticia publicada en *El Luchador* no se ofreciese ningún dato acerca del argumento de la película, sí que se esgrimieron varias afirmaciones que nos permiten suponer que algunos sectores de la sociedad se mostraron afines a los lenguajes artísticos de vanguardia, a diferencia de lo ocurrido a finales de los años veinte. Así ocurrió en 1936, cuando se celebró una exposición de Eduardo F. López, “Trigeminux”. Este autor ya había dado a conocer sus obras en el Ateneo en 1933, si bien no se ha localizado ningún artículo que haga alusión al estilo

¹⁶⁴¹ “Un ensayo de cinema en Alicante”, *El Luchador*, nº 8148, 16 de mayo de 1935, p. 4.

¹⁶⁴² CLEMENTE, José Ramón (dir.). *El hombre que pescó su sueño* [Pathé 9’5]. Alicante, 1932 (12 min. Guión: José Ramón Clemente y Daniel Bañuls. Actor: Gastón Castelló). BONET, Juan Manuel (com.), 2010, p. 27.

de las mismas.¹⁶⁴³ Esta nueva muestra fue calificada como vanguardista por algunos rotativos locales, que afirmaron que fue bien recibida por un sector bastante amplio de la población:

“Estamos en vísperas de un acontecimiento artístico.

Para los días 1 al 10, del próximo mes de Junio el extraordinario pintor vanguardista, Eduardo F. López Trigemín celebrará una interesante exposición de sus discutidas obras en el Ateneo de esta capital.

Son 50 las obras que Trigemín presentará en el salón de actos de la docta casa, y entre ellas figuran unas extrañas e interesantes esculturas de madera y metal.

Existe gran expectación ante la exposición citada, y los amantes del arte moderno esperan con impaciencia la celebración de esta manifestación de arte vanguardista para admirar las obras de este artista, todo dinamismo e imaginación.”¹⁶⁴⁴

Aunque sepamos que las obras de Trigemín fueron calificadas como vanguardistas por parte de la crítica local desconocemos su aspecto. No obstante, otros diarios coincidían en el carácter rompedor de las mismas y hablaron de ellas como futuristas:

“El lunes 1 de Junio se inaugura en el Ateneo una exposición de dibujos vanguardistas del artista «Trigemín»; sus dibujos y figuras decorativas, realizadas audazmente futuristas, han de llamar la atención por la singular orientación que el dibujante ofrece.

Como otras veces, las obras de Trigemín, serán muy comentadas y celebradas.”¹⁶⁴⁵

Pese a lo breve de estas notas de prensa, sorprende comprobar cómo había cambiado el posicionamiento de los críticos de arte de los periódicos alicantinos entre la exposición de obras cubistas de Varela en 1927 y las muestras expresionista y futurista de Morich y Trigemín en 1933 y 1935. El tono de estas críticas induce a suponer que el público recibió con entusiasmo cualquier muestra vanguardista en la ciudad, aunque la realidad fue bastante distinta. Es cierto que durante la II República el arte nuevo gozó de más adeptos en España y en Alicante en particular, pero parte de los asistentes a las exposiciones en la capital de la provincia aún se mostraba reacia a las innovaciones estilísticas y celebraba la pervivencia de temas más convencionales:

“Trigemín, el dibujante vanguardista, ha vuelto a exponer en los salones del Ateneo. En las 51 obras que presenta ahora campea la exactitud del dibujo, la limpidez del conjunto y la desbocada fantasía futurista del artista.

Sin embargo de ese desbordamiento tiene obras moderadas, siempre dentro de ese estilo, como «Teatralerits» y «Railes», y «Playero», que sin concesión alguna de su técnica son más viables. La fantasía, la intuición de Trigemín, no cesa ante ningún obstáculo y sigue su camino singular, con fanatismo de vencedor.

No se puede negar la perfección de dibujo ni cierta altivez que este joven dedica a su arte, hondamente sentido, tan a fondo de su sensibilidad, que aún en aspectos como ese difícil de la

¹⁶⁴³ Sobre la exposición de 1933 se han recabado varios anuncios: “Ateneo. Exposición Pantoja-Trigémín”, *El Luchador*, nº 6840, 9 de marzo de 1933, p. 3; C.S.. “En el Ateneo. Exposición Pantoja-Trigémín”, *Diario de Alicante*, nº 6727, 30 de marzo de 1933, p. 2.

¹⁶⁴⁴ “Eduardo F. López Trigemín en el Ateneo”, *El Día*, nº 6160, 11 de mayo de 1936, p. 2.

¹⁶⁴⁵ “Exposición vanguardista. Dibujos de Trigemín”, *El Luchador*, nº 8545, 30 de mayo de 1936, p. 1.

Mitología, difícil bajo esta técnica, él ha podido y sabido realizar las plasmaciones de Neptuno, Apolo, Saturno, Plutón y Hebe, reales, claro está, a través de su modo de concebirlas y verlas. Es muy complejo este arte, este tecnicismo, para combatirlo o endiosarlo, porque son precisas ciertas cualidades en el público y aún en el que las comenta. Las almas, aún debiendo ser puras y justas, no se pueden catalogar, porque escapan a toda disciplina. Y así, el arte, sobre todo este futurista, es tan extrañamente libre...

La exposición de Trigeminux está siendo muy comentada y visitada.”¹⁶⁴⁶

En esta línea también se posicionaron los críticos de arte del diario *El Día*, quienes señalaron que, aunque en la primera exposición de Trigeminux en Alicante en 1933 el público se mostró en desacuerdo con su estilo vanguardista, las opiniones en 1936 fueron más favorables gracias a la exhibición de temas más conocidos por la mayoría de asistentes, como los mitológicos:

“Según anunciamos oportunamente en el salón de actos del Ateneo tiene lugar en estos días la exposición de arte vanguardista del discutido artista Eduardo F. López «Trigeminux».

Más de cincuenta dibujos figuran en ésta exposición que está siendo visitadísima, y todos ellos son favorablemente comentados por los visitantes que felicitan calurosamente al autor de los mismos.

Los titulados «Ropa tendida» y «Madrugada» son objeto de constantes elogios, como también las figuras que, a juicio de la crítica no carecen de gracia y expresión.

Los personajes mitológicos constituyen un verdadero acierto del autor.

El público que en la primera exposición celebrada por Trigeminux en esta docta casa no transigía en absoluto con su obra, actualmente, no solo la acepta, sino que elogia la valentía de la misma.

«Trigeminux» puede estar satisfecho del curso de su exposición, pues ha conseguido, que se le admire y que se le respete, lo que no es poco si se tiene en cuenta lo que esto supone en la carrera de un artista joven que ahora empieza en un arte nuevo que él ha de introducir.”¹⁶⁴⁷

Las opiniones vertidas sobre la muestra de Trigeminux y el contraste respecto a otras en las que se mostraron obras vanguardistas en Alicante a finales de los años veinte y principios de la década siguiente, nos permite reflexionar acerca del arte nuevo en la capital de la provincia. A juzgar por los artículos de prensa recogidos a lo largo de este capítulo, se intuye que mientras que un sector de la sociedad aplaudió el progreso del arte en la ciudad, algunos ciudadanos se mostraron disconformes y desorientados ante estas nuevas propuestas artísticas.

Esta división de opiniones pudo incluso apreciarse en una *foguera* que, en un intento de ser crítica con la vanguardia, constituyó en sí misma una aproximación al dadaísmo en 1933. De *La vida insupéctica*, de autor desconocido, no se conoce ninguna fotografía y sólo se ha conservado el boceto adjunto al expediente de instalación para el Club Atlético Montemar, en la calle Manuel Antón (fig. 346).¹⁶⁴⁸ La mejor aproximación al mensaje y a la estética del monumento se incluyó en la solicitud dirigida al Ayuntamiento de la ciudad:

¹⁶⁴⁶ “En el Ateneo. Vanguardismo”, *El Luchador*, nº 8550, 5 de junio de 1936, p. 1.

¹⁶⁴⁷ “Arte de vanguardia en el Ateneo”, *El Día*, nº 6184, 8 de junio de 1936, p. 1.

¹⁶⁴⁸ AUTOR DESCONOCIDO. *La vida insupéctica* (1933). Calle Manuel Antón. Desaparecida.

“Esta foguera, de indefinido argumento y estilo, critica, con cómica sátira, el arte llamado de vanguardia o cubista, ridiculizándolo.

Sobre una base cuadrangular se alza una extraña figura de forma irreal e indescriptible de 3,00 metros de altura, coronando esta una maquinilla de moler café, y sosteniendo en los extremos de unos brazos o cosa parecida, dos esferas. Sobre la base se vé una peonza estilizada y varias figuras más, que nada quieren decir, como en conjunto la foguera tampoco quiere decir nada ni su título tampoco. Este es el asunto, que no teniendo ninguna figura apariencia real, critica el arte cubista y desconcierta al público que se cree inteligente.

Las medidas de esta «foguera» son de 2,00 metros de ancho por 3,00 de largo y 4,00 de alto, no molestando por ningún concepto al tránsito.

En esta «foguera» figuran escritos varios letreros de incomprensibles palabras que no existen en el Diccionario.

Alicante a 15 de junio de 1933.”¹⁶⁴⁹

Es innegable que las personas que encargaron la construcción de este monumento mostraron rechazo al arte de vanguardia, pero paradójicamente su hoguera constituyó una manifestación bastante próxima al dadaísmo por cuestiones como la ironía, el cinismo, la provocación o la utilización del azar en los procesos de creación artística, que fueron visibles a través de la inclusión de objetos sin relación entre ellos o de palabras sin sentido en los letreros que la rodearon.

Es cierto que el dadaísmo mostró su disconformidad con la sociedad burguesa de entreguerras y sus valores conservadores, tanto sociales como artísticos, mientras que la *foguera* del Club Atlético Montemar se opuso a todo lo contrario, a una modernidad artística que en Alicante suscitó admiración y rechazo a partes iguales. No obstante, los recursos expresivos fueron muy similares en el monumento efímero y en muchas de las manifestaciones de los grupos dadá en Centroeuropa o Nueva York.

Sea como fuere, esta hoguera ilustra cómo, en Alicante, el arte de vanguardia se desarrolló tímidamente desde finales de los años veinte logrando la aprobación de algunos sectores de la población a partir de 1932, de un modo similar a lo ocurrido en España. A nivel nacional, los artistas más innovadores encontraron dificultades para dar a conocer sus producciones artísticas en una exigua red de espacios expositivos hasta la proclamación de la II República, cuyo gobierno apoyó la constitución de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Esta agrupación difundió el arte nuevo producido en España tanto dentro del país, en exposiciones en San Sebastián o València, como fuera de sus fronteras. Aunque no se ha podido constatar que fuese debido a sus iniciativas, se ha logrado documentar una exposición en el Ateneo de Alicante en 1932 con participación de autores y autoras muy próximos a la Sociedad

¹⁶⁴⁹ Permiso para instalar la hoguera en la calle Manuel Antón (tramo entre la Plaza de Castellón y calle Dr. Rico). A.M.A. Legajo-1928-3-42/0.

de Artistas Ibéricos que supuso un punto de inflexión para el desarrollo del arte de vanguardia en la ciudad. Hasta la fecha, las tímidas aproximaciones al cubismo de artistas como Emilio Varela, Lorenzo Aguirre o José Marced no habían contado con el beneplácito de la sociedad. Pero a partir de la muestra de artistas españoles contemporáneos, ha sido posible constatar la celebración de exposiciones cercanas al expresionismo, el surrealismo o el futurismo en el Ateneo entre 1933 y 1936.

Al igual que sucedió en el resto de España, el estallido de la Guerra Civil, el triunfo del bando sublevado y la instauración de la dictadura franquista dilapidaron las aspiraciones profesionales de muchos de los creadores alicantinos más innovadores. Muchos de ellos fueron encarcelados tras el conflicto bélico por su militancia republicana o, sencillamente, porque el tipo de arte que practicaron resultó incómodo al nuevo gobierno del Estado, que los ejecutó o apartó en cárceles buscando una depuración que supuso el fin de la modernidad artística en Alicante.

EPÍLOGO. EL FIN DE LA MODERNIDAD: ARTE ENTRE BARROTOS¹⁶⁵⁰

Tras el estallido de la Guerra Civil Española el 18 de julio de 1936, Alicante se convirtió en una de las ciudades republicanas más castigadas por parte de las fuerzas afines al bando nacional durante toda la contienda. Por su condición de puerto estratégico, fue duramente bombardeada durante la Campaña de Bombardeos en el Levante junto a otras urbes como Cartagena, València, Tarragona, Barcelona, Lleida, Girona, Reus, Granollers o Figueres.

Lo cierto es que Alicante contaba en su puerto con la refinería de petróleo de la Compañía Arrendataria del Monopolio de Petróleos Sociedad Anónima (CAMPESA), que podía abastecer las necesidades sociales y militares derivadas de la Guerra Civil para el bando republicano durante varios meses. Este hecho acrecentó los bombardeos sobre las inmediaciones de los fondeaderos alicantinos y provocó que, al mismo tiempo que se promovieron refugios para la defensa pasiva se aprobase un proyecto de soterramiento de los depósitos de crudo y combustible que se inició en 1937 pero que se prolongó durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta.¹⁶⁵¹

Uno de los ataques más brutales sufridos por la población alicantina fue el bombardeo de las ocho horas, del 28 de noviembre de 1936, sólo ocho días después de que el gobierno republicano fusilara a José Antonio Primo de Rivera en la ciudad. En este sentido, podríamos entender los primeros ataques aéreos sobre la población como represalias por la ejecución del fundador de la Falange, si bien existían igualmente otros motivos tales como el ya mencionado carácter estratégico del puerto de Alicante o la intención de iniciar una campaña militar basada en infundir el terror sobre la población civil con el fin de acelerar la rendición del gobierno republicano.

Dentro de este proceso tuvo mucha importancia el bombardeo sobre el Mercado Central de la ciudad el 25 de mayo de 1938. Perpetrado por la aviación fascista italiana, el ataque aprovechó la ineficiencia de las escuchas antiaéreas que no pudieron detectar las incursiones

¹⁶⁵⁰ Este epílogo surge del resumen, revisión y adaptación a las exigencias de la tesis doctoral de: SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, 2018.

¹⁶⁵¹ Sobre la refinería de petróleo de Alicante: AGUILAR CIVERA, Inmaculada, 2006.

que normalmente provenían del mar, pero que en aquella ocasión sobrevolaron Alicante desde el interior de la provincia. Las consecuencias del ataque fueron catastróficas, pues el bombardeo tuvo lugar a mediodía, cuando el mercado se encontraba en su estado de máxima ocupación. Distintas fuentes hablan de un número de muertos difícil de contabilizar con exactitud, pero sitúan la cifra alrededor de las trescientas personas. Incluso el bando nacional, al finalizar la contienda contabilizó los fallecidos en una cifra muy próxima a la establecida por las autoridades republicanas, siendo esta una suma mucho mayor que la documentada en otras ciudades cuyos bombardeos son hoy mucho más conocidos, como Gernika.¹⁶⁵²

Alicante, a diferencia de la villa vasca, no fue completamente arrasada y no cuenta con una obra de arte que exprese el sufrimiento de la población ante el avance de la aviación al servicio del bando sublevado. No obstante, no cabe duda de que fue una ciudad duramente represaliada por las fuerzas franquistas durante toda la Guerra Civil.

Ante la situación de acoso sufrida por Alicante, algunos intelectuales y artistas plásticos de la ciudad no dudaron en posicionarse a favor de la causa republicana, asumiendo un gran compromiso que, en muchos de los casos, pasaba por afiliarse a un partido político desde el cual pudiesen colaborar en tareas propagandísticas en contra del alzamiento militar encabezado por Franco. Así pues, estos dibujantes e ilustradores se reunieron constantemente en las sedes del Partido Comunista, del Altavoz del Frente y de la Alianza de Intelectuales Antifranquistas de Alicante, ubicadas en los alrededores del paseo de los Mártires –hoy Explanada de España– para diseñar carteles, pintura retratos y producir otro tipo de propaganda que difundiese los ideales de la II República Española.¹⁶⁵³

Se conoce, gracias a un artículo de prensa publicado en *El Luchador* la afiliación a la Asociación de Amigos de la Unión Soviética de Alicante de varios de los artistas plásticos mencionados a lo largo de esta investigación, como Gastón Castelló, Melchor Aracil, Daniel Bañuls, Emilio Varela, Manuel González Santana, Miguel López González o Juan Francés.¹⁶⁵⁴

¹⁶⁵² Sobre el número de fallecidos en Gernika: D'ORSI, Angelo, 2011, p. 24-25; MUÑOZ BOLAÑOS, Roberto, 2017, p. 205-210. En cuanto a la documentación franquista que establece la cifra de fallecidos durante los bombardeos del Mercado: RAMOS, Vicente, 1973, p. 247-252.

¹⁶⁵³ Se han localizado más de trescientos sesenta dibujos de artistas como Miguel Abad o Ricardo Fuente en el diario *Nuestra Bandera*, perteneciente al Partido Comunista y conservado en el A.M.A. Por cuestiones de cronología estos no pueden ser estudiados en esta tesis doctoral.

¹⁶⁵⁴ “La asociación de amigos de la Unión Soviética al Pueblo de Alicante”, *El Luchador*, nº 8671, 20 de octubre de 1936, p. 1.

Muchos de ellos pudieron ser los autores de los retratos y carteles de líderes comunistas y héroes de Guerra, como Stalin o Lister, colgados en las calles de Alicante.¹⁶⁵⁵

Gastón Castelló, de hecho, reconoció ser el autor de numerosos retratos de políticos como Lenin, Azaña o Largo Caballero. No sabemos a ciencia cierta si este pintor realizó los retratos fotografiados y conservados en el Archivo Municipal de Alicante, pero su figura nos permite comprender el posicionamiento de los artistas durante la contienda, fuese la postura de los mismos más implicada o menos en la causa republicana. Sin ir más lejos, podrían citarse más ejemplos de artistas plásticos comprometidos con la República, como Manuel González Santana, Manuel Albert, Miguel Abad Miró, Tomás Ferrándiz y Melchor Aracil que ilustraron el poemario *Versos en la guerra* de Miguel Hernández, Leopoldo Urrutia y Gabriel Baldrich, publicado por el Socorro Rojo Internacional de Alicante en 1938.¹⁶⁵⁶

El propio Melchor Aracil llegó incluso a marchar junto con las tropas republicanas al frente de Granada pues, fruto de sus fuertes convicciones políticas, se erigió como un destacado colaborador del Altavoz del Frente en Alicante. Este hecho no supuso un caso aislado, pues en gran parte de España, los artistas desempeñaron un papel fundamental en la defensa de la legitimidad de la II República aportando sus creaciones con fines comunicativos para hacer llegar mensajes de esperanza y compromiso político y social a una población que debía hacer frente al avance de las fuerzas del bando nacional.¹⁶⁵⁷

Sobre el compromiso de Melchor Aracil conocemos su participación junto a los soldados en primera línea de batalla, pues en el Archivo Municipal de Alicante se conservan varias instantáneas en las que el fotógrafo Francisco Ramos lo inmortalizó viajando en el tren y retratando a varios miembros del ejército de la República.¹⁶⁵⁸ Del mismo modo, colaboró junto a otros artistas, como Ricardo Fuente, elaborando dibujos para los diarios *Nuestra bandera*, *Alicante Rojo* y *Socorro Rojo Internacional* aportando dibujos que ilustrasen el sentir alicantino ante el avance del ejército nacional o ilustraciones alentando a la población a volcarse en la construcción de refugios.¹⁶⁵⁹

¹⁶⁵⁵ *Cartel de propaganda de Lister en la Rambla de Méndez Núñez*. Colección Francisco Sánchez. A.M.A.; *Cartel de propaganda de Stalin en la Rambla de Méndez Núñez*. Colección Francisco Sánchez. A.M.A.

¹⁶⁵⁶ HERNÁNDEZ, Miguel; BALDRICH, Gabriel; URRUTIA, Leopoldo, 1938. En cuanto a estudios dedicados íntegramente a esta publicación véase: LARRABIDE ACHÚTEGI, Aitor Luis, 2009-2010.

¹⁶⁵⁷ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005, p. 26.

¹⁶⁵⁸ Reproducidas en: BONET, Juan Manuel (com.), 2010, p. 181-183.

¹⁶⁵⁹ Sobre la prensa alicantina durante la República y la Guerra Civil: MORENO SÁEZ, Francisco, 1994; SANTACREU SOLER, José Miguel, 2007a.

No cabe duda de que el posicionamiento de los artistas plásticos durante la contienda bélica contribuyó a que en Alicante se fraguase una mentalidad republicana apoyada por las constantes imágenes y mensajes que desde las sedes de distintas instituciones y organizaciones se encargaron de difundir algunos de los pintores y dibujantes locales. Esta identidad colectiva supuso la culminación de un proceso de modernización social y cultural que se había iniciado en Alicante desde finales del siglo XIX y que convirtió a la urbe en una capital de provincia democrática y comprometida con el progreso.¹⁶⁶⁰

Evidentemente, cabe pensar que una mentalidad republicana tan instalada en la ciudad, gracias al interés y el trabajo de los círculos de intelectuales alicantinos, resultó incómoda a los intereses del bando nacional que, al mismo tiempo que trató de gestar una identidad propia basada en la unidad de España, el conservadurismo y el catolicismo, no dudó en intentar borrar cualquier atisbo de pensamiento contrario al régimen haciendo de Alicante uno de los principales objetivos de sus ataques aéreos y convirtiendo a los artistas en auténticos enemigos de la dictadura en un proceso que buscaba sustituir la memoria colectiva gestada en Alicante durante la República por una memoria oficial implantada desde el bando sublevado.¹⁶⁶¹

Pese a la brutalidad con la que el bando nacional pretendió que Alicante cayese rendida ante el avance de sus tropas, la ciudad se convirtió en la última capital de provincia en capitular. Este hecho provocó que republicanos provenientes de todas partes de España se agolpasen en las dársenas con el ánimo de abandonar la península a bordo de alguno de los navíos contratados por el gobierno de la II República. Sin embargo, el bloqueo establecido en el puerto de Alicante por las armadas afines al bando nacional, provocó que la gran mayoría de buques incumpliese el acuerdo dejando a aproximadamente quince mil civiles en tierra mientras las tropas italianas de la División Littorio tomaban la ciudad.¹⁶⁶²

La situación propició que las fuerzas afines al bando nacional hiciesen prisioneros de un modo rápido y eficaz, a la par que injusto y antidemocrático, haciendo gala de un aparato represivo basado en la arbitrariedad. Así pues, Franco aprovechó su victoria militar para

¹⁶⁶⁰ Respecto a la participación de los artistas valencianos en la defensa de los ideales republicanos véase: SEGÚ I FRANCÉS, Romà, 2007.

¹⁶⁶¹ Acerca de la implantación de la memoria colectiva y la memoria oficial véase: AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, 1996. Sobre el posicionamiento de los artistas plásticos a favor de la República en toda España y los esfuerzos del franquismo por eliminar cualquier rastro de una producción artística que pudiese soliviantar a la población contra un régimen dictatorial ilegítimamente constituido: AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005, p. 15-16.

¹⁶⁶² BAUTISTA VILAR, Juan, 2007.

encarcelar bajo dudosa legalidad a todos aquellos que se hubiesen mantenido fieles a un gobierno legítimamente constituido, a la par que aprovechó para excarcelar a cualquier preso que hubiese apoyado el alzamiento nacional.¹⁶⁶³

Obviamente, entre todos los republicanos concentrados en los fondeaderos alicantinos hubo un gran número de artistas plásticos que buscaron también su salida de España a bordo de alguno de los buques contratados por el gobierno de Negrín pero que, al igual que el resto de los civiles allí concentrados, no pudieron escapar. Este hecho produjo que, en los últimos compases de la Guerra Civil y durante los primeros tiempos de la posguerra, coincidiesen en Alicante varios artistas plásticos de todas partes del país que en sus obras relataron los horrores sufridos por los republicanos en los centros de reclusión franquistas de la ciudad.

Muchos de ellos acudieron al puerto en un último intento de escapar del avance del bando nacional y de una más que probable condena a la prisión. Se dieron casos en los que los propios artistas, ante la inminencia de su detención se autocensuraron en un intento de evitar su ingreso en un penal franquista. El fotógrafo Francisco Sánchez, que había marchado junto a Melchor Aracil al frente de Granada, evitó en un primer momento la cárcel quemando gran parte de su archivo en un acto que contribuyó a la pérdida de la memoria e, indirectamente a la represión franquista. No obstante, unos desafortunados comentarios sobre Francisco Franco en una tertulia durante la Guerra Civil le condujeron a la cárcel de Alicante, donde se encontró con muchos de los pintores con los que mantuvo una fuerte amistad a lo largo de su vida.¹⁶⁶⁴

En Alicante, los penales y campos de concentración que se habilitaron inmediatamente después del final de la contienda bélica fueron fundamentalmente nueve: la plaza de toros que se ocupó provisionalmente debido a la gran cantidad de juicios sumarísimos y de escasa garantía legal que se celebraron tras la ocupación de Alicante; el castillo de Santa Bárbara; el castillo de San Fernando, que fue prisión para militares; el Campo de los Almendros, que inspiró la conocida novela de Max Aub y que estuvo abierto durante una semana mientras se destinaba a los presos a otros centros; el cine Ideal; el Instituto de Ciegos; el Instituto Meteorológico; el campo de concentración de San Ignacio, en el barrio de Benalúa; y el Reformatorio de Adultos de Alicante, ubicado en el mismo distrito.¹⁶⁶⁵

¹⁶⁶³ LAFUENTE, Isaías, 2002, p. 27-28.

¹⁶⁶⁴ LINARES ALBERT, Santiago, 2001, p. 22.

¹⁶⁶⁵ MORENO SÁEZ, Francisco. “Campos de concentración, cárceles y batallones de trabajo”. En: MORENO SÁEZ, Francisco. *La represión franquista en la provincia de Alicante*. Recurso online disponible en:

En ellos se recluyó a un gran número de artistas no sólo alicantinos, sino de otras partes de España que, al igual que el resto de los republicanos concentrados en el puerto de la ciudad, trataron de exiliarse en uno de los barcos contratados por el gobierno de Negrín. Así pues, sabemos que en el campo de los Almendros estuvieron recluidos el artista y crítico gerundense Rafael Santos Torroella, el pintor y escultor aragonés José Aced Espallargas, el caricaturista y cartelista vallisoletano Juan Antonio Morales, el fotógrafo barcelonés Pau Barceló, el pintor gaditano Ramón Puyol o el arquitecto y dibujante barcelonés Juan Rivaud entre otros.¹⁶⁶⁶

Al clausurarse el campo de los Almendros muchos de los presos fueron destinados a otros centros penales dispersos por toda la geografía española, aunque algunos de ellos permanecieron en Alicante derivados al castillo de Santa Bárbara. De entre los artistas que fueron trasladados del campo de concentración a la fortaleza ubicada sobre el monte Benacantil destacaron Rafael Santos Torroella y Ramón Puyol, a quienes se recluyó junto a otros artistas foráneos como el muralista Manuel Monleón Burgos, el escultor Francisco Javier Nieva o el fotógrafo Julio Souza Fernández. Allí además se encarceló provisionalmente a los artistas locales Gastón Castelló, Manuel González Santana, Ricardo Fuente –natural de Madrid-, Melchor Aracil, Emilio Varela y Miguel Abad –nacido en Alcoi-, quienes meses más tarde pasarían a ser recluidos en el Reformatorio de Adultos de Alicante, ubicado en el barrio de Benalúa.¹⁶⁶⁷

Es precisamente este centro de reclusión el más interesante para nosotros debido al gran número de artistas e intelectuales que contribuyeron, con dibujos y acuarelas de gran calidad que constituyen verdaderos testimonios de la vida bajo la represión franquista, a que sea posible recuperar la historia y la memoria de aquellos que se vieron privados de ellas por el hecho de defender unos ideales democráticos.

De entre todos los creadores que permanecieron recluidos en el penal benaluense destacaron los provenientes del castillo de Santa Bárbara Gastón Castelló, Manuel González Santana, Ricardo Fuente, Melchor Aracil, Emilio Varela y Miguel Abad; que se unieron a otros artistas plásticos como el valenciano Fernando Cabedo, el ilicitano Vicente Albarranch, Vicente Bautista Belda de Callosa del Segura o los alicantinos José María Torregrosa, Vicente Olcina,

<<https://archivodemocracia.ua.es/es/represion-franquista-alicante/la-represion-franquista-en-la-provincia-de-alicante.html>> (fecha de consulta 12/12/2017).

¹⁶⁶⁶ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005, p. 245-251.

¹⁶⁶⁷ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005, p. 483.

Ramón Marco, Miguel López González, Andrés López –nacido en Cartagena-, Francisco Hernández, Antulio Sanjuán, Clemente Sánchez, Francisco Sánchez y Eusebio García.¹⁶⁶⁸ A todos estos dibujantes, pintores y escultores cabría mencionar igualmente al músico y director de orquesta alicantino José Juan Pérez, quien mantuvo fuertes lazos de amistad con ellos.

Al margen de los artistas plásticos encarcelados en Alicante, no podemos obviar la importancia de uno de los intelectuales alicantinos más notorios que durante la Guerra Civil y la postguerra mantuvo un fuerte compromiso con la II República y cuya creación literaria otorgó a su figura un alcance internacional. El poeta oriolano Miguel Hernández, que ya había establecido contacto con algunos artistas alicantinos en 1933 tras un recital en el Ateneo de la ciudad y en 1938 por la publicación de *Versos en la guerra*, ingresó en el Reformatorio de Adultos de Alicante en 1941 y permaneció en él hasta su muerte en 1942.

Todos estos creadores fueron encarcelados al ser considerados enemigos del régimen, puesto que defendieron unos ideales democráticos contrarios a la sublevación franquista. En el Reformatorio de Adultos de Alicante fueron sometidos a una vigilancia que les privó de la oportunidad de contribuir, a través de su arte, al desarrollo cultural de la ciudad que les vio crecer como profesionales. Pese a todo continuaron elaborando dibujos y pintando acuarelas que, si no contenían ningún mensaje explícitamente crítico, eran enviadas a sus familias. Muchos de estos trabajos ilustraron la nostalgia de libertad, la añoranza de los seres queridos o fueron retratos de reos que querían que su memoria prevaleciese entre los barrotes a los que habían sido confinados. No obstante, un gran número de dibujos fueron diseños para obras de mayor tamaño como retablos, pero también retratos de Franco o José Antonio Primo de Rivera que los artistas llevaron a cabo para reducir sus condenas.¹⁶⁶⁹

Obviamente, los dibujantes y pintores represaliados fueron conscientes de su condición de artistas y del mismo modo quisieron dejar constancia de ello en algunas obras en las que no sólo aparecen retratados, sino que se representaron ejerciendo su oficio en un intento de que ese aspecto tan fundamental de su identidad propia, que el franquismo estaba tratando de

¹⁶⁶⁸ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005, p. 491-523.

¹⁶⁶⁹ Algunos de estos dibujos y acuarelas se encuentran reproducidos en: CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa M^a (com.), 2002; BALSALOBRE GARCÍA, Juana María (coord.), 2004, p. 57-61; AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005; SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, 2018.

desmantelar, quedase intacto pese a las condiciones infrahumanas bajo las cuales se desarrollaba la vida en el penal.¹⁶⁷⁰

Las galerías penitenciarias se convirtieron en lugares que absorbieron la fuerza vital del hombre, le privaron de su identidad y su memoria y provocaron que en su mente surgiesen todo tipo de anhelos. Estos pudieron estar dirigidos a cuestiones materiales, como el deseo de alimentos que los reos no podían disfrutar en prisión, o ser de carácter mucho más profundo relacionados con el afecto de sus seres queridos o la vida pasada lejos de la cárcel.

Resulta imposible abordar el estudio de las manifestaciones que produjeron los artistas presos en el Reformatorio de Adultos de Alicante por la cronología marcada por esta investigación, si bien existen publicaciones que han reproducido en sus páginas un elevado número de las mismas. No obstante, a través de este epílogo se ha pretendido ilustrar cómo la sublevación militar franquista, la Guerra Civil y la posterior dictadura truncaron los procesos de modernidad en la capital de la provincia, donde los artistas demostraron un fuerte compromiso social erigiéndose como agentes de cambio cultural desde 1894, a través de su activa participación en la construcción de edificios y monumentos que cambiaron la morfología de las calles o mediante la elaboración de esculturas, dibujos, acuarelas y pinturas que fueron exhibidas en algunos de los centros expositivos de la ciudad contribuyendo a configurar el imaginario visual de Alicante durante el primer tercio del siglo XX.

¹⁶⁷⁰ Sobre la insalubridad en las cárceles franquistas y las enfermedades más comunes que contraían los presos: LAFUENTE, Isaías, 2002, p. 243-265.

CONCLUSIONES¹⁶⁷¹

Una vez concluida la exposición de los contenidos de esta tesis doctoral es imprescindible establecer un balance que nos permita comprender los logros alcanzados y las metas futuras resultantes de las líneas de investigación que quedan abiertas. Al final de cada uno de los capítulos que componen este estudio se ofrecía una síntesis de las ideas más significativas, si bien es conveniente una recapitulación que refleje el camino recorrido, así como la cantidad de información empleada a lo largo de nuestro trabajo.

Estudiamos el desarrollo de las Bellas Artes en Alicante entre 1894 y 1936 relacionándolo con los procesos de modernización artística que tuvieron lugar en España durante la Restauración Borbónica y la Segunda República. Éramos y somos conocedores del riesgo que suponía plantear nuestro estudio en un ámbito tan reducido como el de una capital de provincia. No obstante, convencidos de la obsolescencia de las investigaciones basadas en las dinámicas entre centros y periferias, quisimos demostrar que en ciudades de menor tamaño que metrópolis como Madrid o Barcelona también se desarrollaron interesantes atmósferas culturales.¹⁶⁷²

Escoger para nuestro estudio una urbe de menor tamaño que las anteriormente expuestas nos ha permitido estudiar la realidad artística en mayor profundidad que si nuestra investigación se hubiese enfocado, de un modo más difuso, en un único tema o corriente en todo el territorio nacional o en varios países. Así, se ha podido contemplar el avance de las formas artísticas y las corrientes estilísticas en Alicante, conociéndolas con mayor profundidad y explicando su génesis y desarrollo en comparación con el ambiente cultural español de la época. En este sentido, a través del arte alicantino se puede establecer una aproximación, a pequeña escala, al panorama nacional de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

¹⁶⁷¹ Según la normativa vigente en la Universitat de València para la obtención del título de Doctor con Mención Internacional, presentamos las conclusiones en versión bilingüe, primero en castellano y después en inglés.

¹⁶⁷² Este problema fue planteado en 1990 en el VIII Congreso Español de Historia del Arte. Numerosos comunicantes expusieron las realidades de diferentes regiones del país, si bien Carmen Pena y Mireia Freixa efectuaron una aproximación más global al tema abordando cuestiones como los nacionalismos o el paisajismo: FREIXA, Mireia; PENA, M^a del Carmen, 1992, p. 371-383.

La incesante búsqueda de artistas y obras en Alicante revela que esta ciudad, pese a su reducido tamaño, gozó de un ambiente cultural renovado del cual los artistas plásticos formaron parte indispensable a lo largo de toda la cronología que abarca nuestra investigación. La labor de estos pintores, escultores, dibujantes, artesanos y arquitectos se desarrolló al compás de la evolución urbana de la ciudad que, tras la demolición de sus murallas a mediados del siglo XIX, fue objeto de nuevos planteamientos urbanísticos. Así, la antigua ciudad intramuros se transformó en una nueva metrópolis abierta al mar Mediterráneo que, poco a poco, fue acondicionando sus calles, que se engalanaron con nuevos edificios y monumentos escultóricos.

Los artistas no fueron ajenos a este hecho y plasmaron en sus obras escenas urbanas que ayudan a comprender cómo fueron percibidos los procesos de remodelación de la ciudad en la época en la que se acometieron. Sin embargo, no todos los espacios de la población recibieron la misma atención por parte de los pintores locales. De hecho, pese a la expectación que suscitaron zonas como Benalúa o la ciudad jardín en General Marvá no se ha localizado ninguna obra plástica que las representase.

Las zonas más céntricas de la ciudad como el ensanche, cuyas obras se dilataron durante más de dos décadas en el tiempo, o las nuevas calles resultantes de las reformas de la antigua urbe intramuros tampoco llamaron la atención de los artistas plásticos o los fotógrafos locales que, pese a que las representaron en algunas ocasiones, fijaron su mirada en zonas más características de la idiosincrasia alicantina como la huerta, el Raval Roig o el barrio de Santa Cruz.¹⁶⁷³

No obstante, la demolición de las murallas durante la segunda mitad del siglo XIX posibilitó la apertura de la ciudad al mar Mediterráneo y a la zona portuaria que antaño había desempeñado funciones comerciales y militares. A finales de la centuria, su acondicionamiento en zona de recreo preocupó a algunos de los urbanistas más importantes de la ciudad. José Guardiola Picó, por ejemplo, manifestó en sus tratados la necesidad de limpiar los antiguos fondeaderos para crear espacios destinados al paseo y adecuados para residir.¹⁶⁷⁴

Por supuesto, los artistas no ignoraron estos procesos de transformación del puerto y, atraídos por las escenas que tenían lugar en esta zona, representaron en numerosas ocasiones

¹⁶⁷³ Recordemos el elevado número de pinturas que a lo largo de su vida elaboró el pintor Emilio Varela acerca de estos enclaves. La gran mayoría de estas obras se encuentran reproducidas en: CASTELLS, Rosa M^a; LASTRES, Eduardo (com.), 2010, p. 167-211, 233-257.

¹⁶⁷⁴ GUARDIOLA PICÓ, José, 1895; GUARDIOLA PICÓ, José, 1897; GUARDIOLA PICÓ, José, 1909.

los muelles y la vida que en ellos transcurría.¹⁶⁷⁵ Algunos pintores llegaron incluso a trasladar sus estudios a las inmediaciones de la dársena, como Heliodoro Guillén, y la burguesía, que antaño había habitado en el centro urbano, comenzó a trasladar sus residencias a la fachada marítima que acogió interesantes y modernas construcciones.

En este sentido, cabe reseñar la importancia que ha adquirido el puerto en numerosos capítulos de esta tesis doctoral. No sólo en el destinado a estudiar su evolución y cómo fue representado por los artistas, sino también en otros apéndices que contenían obras estrechamente relacionadas con la dársena alicantina. Son claros ejemplos el que investiga la asimilación y modernización de los cánones, por el elevado número de palacetes y casas de renta próximas a la fachada marítima que en él se tratan; el destinado a los orientalismos, por la fuerte presencia de arquitectura neomagrebí en las inmediaciones del puerto; o el relacionado con el *art déco* por algunos dibujos de José Barahona sólo por citar algunos ejemplos.

Uno de los objetivos que nos planteábamos en la introducción de esta tesis era valorar la importancia del puerto de Alicante como puerta de entrada de modelos artísticos internacionales. Si bien hemos demostrado la relación entre este espacio y alguno de las corrientes artísticas que tuvieron vigencia en la ciudad, consideramos que, en futuras investigaciones, sería adecuado efectuar una búsqueda en los archivos de la Autoridad Portuaria de Alicante con el fin de sondear el tráfico mercantil. De este modo se podría averiguar si a la ciudad llegaron objetos y obras de arte procedentes de otras latitudes que enriquezcan los datos aportados en apéndices como los destinados al coleccionismo burgués o al japonismo y las chinerías.

Sin ir más lejos, en la Exposición Provincial de Bellas Artes de 1894 se ha constatado la muestra de objetos de distinta procedencia que, si bien pudieron ser adquiridos en Alicante, también pudieron llegar a la ciudad a través del comercio. De hecho, se ha comprobado que algunas familias alicantinas desempeñaron un papel determinante en la importación de objetos artísticos orientales, como los Sellés en el caso de *El Mikado* y sus sucursales en Barcelona, Kobe y Yokohama.

Dejando a un lado el puerto, conviene recordar también cómo el crecimiento urbano de Alicante vino acompañado de la modernización de la sociedad, que creció exponencialmente

¹⁶⁷⁵ Aunque esta tesis ha contextualizado todas las imágenes rescatadas, algunas investigaciones anteriores ya habían abordado el tema de la representación de la fachada marítima de Alicante. Véase, por ejemplo: CAMPOS FERRERA, Sergio, 2007; REYERO, Carlos, 2014.

entre finales del siglo XIX y el primer tercio de la centuria siguiente hasta alcanzar una cifra de habitantes cercana a los 75.000. En gran medida, el aumento de ciudadanos en Alicante fue posible debido a una emigración moderada, a avances higienistas promulgados desde el siglo XIX por distintos tratadistas y las ordenanzas municipales o la mejora de establecimientos sanitarios.¹⁶⁷⁶

Puesto que el número de habitantes fue cada vez mayor, los servicios urbanos debieron mejorar para facilitar la vida en la ciudad y, según en qué casos, los artistas ofrecieron su visión acerca de los mismos. Un claro ejemplo fue la *foguera Parada y fonda* del barrio de Benalúa (1928) a través de la cual Juan Such, José Marced y Gastón Castelló ofrecieron su opinión respecto al funcionamiento del tranvía (fig. 281). Otros ejemplos notables contenidos en la tesis doctoral que ilustran la participación de los artistas en obras de arte que conmemoraron el acondicionamiento de la ciudad y la inauguración de servicios urbanos son el *Monumento a Canalejas* o la fuente de la plaza Isabel II, ambos de Vicente Bañuls (figs. 38-42, 212-214).

Otro aspecto de la sociedad alicantina con el que los artistas mantuvieron un fuerte compromiso fue la política. Alicante ofreció reconocimientos a sus líderes y es precisamente en estos homenajes donde se puede constatar el compromiso de escultores, pintores y dibujantes que prestaron su apoyo a la ciudad para la construcción de monumentos, como el ya citado a Canalejas, el de Eleuterio Maisonnave (fig. 57), o el dedicado a los Mártires de la Libertad (fig. 58), todos ellos de Vicente Bañuls. También debe ser destacado el erigido en memoria de Antonio Rico Cabot, de Daniel Bañuls (fig. 62). Sobre este último personaje también se ha logrado rescatar tres retratos *post mortem* realizados por Vicente Bañuls, Rafael Azuar y Emilio Varela (figs. 59-61), que contribuyen al estudio de las relaciones entre arte y política en la urbe.

El compromiso político de los creadores alicantinos fue también evidente tras el estallido de la Guerra Civil. Muchos de ellos se afiliaron a colectivos como el Altavoz del Frente o la Asociación de Amigos de la Unión Soviética, donde colaboraron realizando carteles de líderes comunistas o ilustrando publicaciones como *Versos en la guerra* de Miguel Hernández, Leopoldo Urrutia y Gabriel Baldrich. Tanto el activismo político de los artistas de Alicante como su producción artística en prisión son temas que han sido tratados levemente en esta tesis

¹⁶⁷⁶ SÁNCHEZ SANTANA, Esteban, 1889, GUARDIOLA PICÓ, José, 1895; GUARDIOLA PICÓ, José, 1897; GUARDIOLA PICÓ, José, 1909. Recomendamos igualmente la lectura de: *Ordenanzas municipales de la muy ilustre, siempre fiel y heroica ciudad de Alicante*. Alicante: Imp. de la viuda de R. Jordá, 1898.

doctoral por cuestiones de cronología. Por otro lado, requieren de nuevas investigaciones que completen los datos arrojados por publicaciones anteriores.¹⁶⁷⁷

A lo largo de toda la tesis doctoral se ha remarcado la importancia de la prensa como el método más contrastado para aproximarse a la atmosfera sociocultural en la que se desarrollaron los distintos artistas. Si bien no se ha localizado ninguna publicación de temática artística, se han manejado alrededor de veinticinco títulos que nos han permitido recuperar datos inéditos de muchos pintores, escultores, dibujantes, arquitectos, industriales y artesanos alicantinos. El total de artículos consultados supera los ochocientos, lo que constata el valor de los diarios como fuentes de conocimiento en un estudio como este.

Tanto la prensa como otras fuentes, tales como catálogos de exposiciones o fotografías, han permitido demostrar la existencia de una clientela artística en Alicante. La burguesía, enriquecida gracias a negocios en distintos sectores de la economía local, desarrolló un interesante gusto por la compra de obras de arte. Así, se han descubierto colecciones de distintas familias acomodadas en la capital de la provincia. Posiblemente la de Rafael Beltrán Ausó sea la más importante de todas ellas, no sólo por el gran número de piezas que la compusieron, sino porque hoy en día se conserva de forma íntegra en los fondos del Museo Arqueológico Provincial de Alicante y el Museo de Bellas Artes Gravina a la espera de un estudio monográfico que la ponga en valor.

Siendo conocedores de la relación existente entre arte y sociedad en Alicante, creímos fundamental ahondar en el modo en el que se desarrolló la vida de los creadores en su ciudad, por lo que establecimos dos capítulos destinados a estudiar su formación y su proyección social. En el primero de ellos recogimos y revisamos las aportaciones de otros investigadores para conocer el estudio de Lorenzo Casanova, primer espacio de estudio para los pintores y escultores locales desde el cierre de la escuela de dibujo del Consulado Marítimo. No obstante, se ha evitado el error de considerar este centro como el único destinado a la formación de artistas, recuperando las noticias de prensa relativas al Círculo de Bellas Artes y a la Escuela de Artes y Oficios.

Del primero de estos centros hemos podido saber que absorbió las funciones de espacio para la docencia de las Bellas Artes tras la muerte de Lorenzo Casanova en 1900, aunque su inauguración se produjo en 1918. No se ha logrado documentar el cese de su actividad, pero

¹⁶⁷⁷ BALSALOBRE GARCÍA, Juana María (coord.), 2004; AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005; SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, 2018.

gracias a la prensa hemos podido conocer que no sólo tuvo una función educativa, sino también expositiva, tal y como se detalla en otro de los apéndices de la tesis doctoral. Lo interesante de este espacio reside en que muchos artistas locales formaron parte de su claustro de profesores y expusieron sus obras en las salas habilitadas para tal propósito. Podemos concluir, por lo tanto, que gracias al estudio de fuentes hemerográficas y de archivo se ha logrado establecer un estudio suficientemente sólido de esta institución, si bien consideramos que en investigaciones futuras esperamos hallar más datos.

La prensa de la época ha sido también imprescindible para reconstruir la historia de la Escuela de Artes y Oficios, surgida en 1887 al amparo de la Sociedad Económica de Amigos del País de Alicante. En este caso, la ausencia total de estudios previos ha requerido de un incesante trabajo de archivo, tratando de localizar todo tipo de noticias en los diarios locales que nos permitiesen conocer la conformación del claustro de profesores y las enseñanzas impartidas en el centro. No se ha podido conocer la fecha del cese de su actividad, si bien hemos logrado establecer las bases para próximos estudios que puedan aportar más información.

Descubrir la existencia de una Escuela de Artes y Oficios en Alicante conllevaba pensar en la presencia de industrias artísticas al frente de las que se hubiesen situado artesanos formados en este u otros centros de formación similares. Sin embargo, la ausencia de trabajos acerca de estos talleres requirió de un nuevo estudio de la prensa con tal de hallar anuncios y artículos para censar su actividad en Alicante. Se recurrió a la revista *Arquitectura y construcción* para obtener un primer listado de establecimientos que se pudiese ir ampliando con búsquedas en los diarios locales, guías de turismo y anuarios comerciales. Finalmente se consiguió documentar hasta treinta y ocho casas de muebles y carpinterías, trece talleres de mosaicos y materiales de construcción, nueve escultores y marmolistas, diecisiete fundiciones y cerrajerías, veinticuatro pintores decoradores y veintitrés maestros de obra. Además, gracias a dos artículos de prensa se ha logrado constatar la participación de algunos de estos profesionales junto a los arquitectos alicantinos Juan Vidal Ramos y Gabriel Penalva Asensi en la casa Carbonell (1924), el edificio Alberola (1924) y en el edificio para Juan Reig Miró (1935).¹⁶⁷⁸

¹⁶⁷⁸ “La moderna construcción en Alicante. El arquitecto D. Juan Vidal y sus colaboradores”, *La Esfera*, nº657, 7 de agosto de 1926, p. 44; “La construcción en Alicante. Una obra modelo”, *El Día*, nº 6078, 20 de diciembre de 1935, p. 3.

La aparición de otro tipo de fuentes como catálogos de venta de casas de muebles y de fábricas de apliques cerámicos anima a proseguir con la investigación acerca de estos establecimientos. Del mismo modo, el hallazgo de fotografías y datos concretos como su ubicación permite la elaboración de recursos como mapas interactivos acogidos dentro de proyectos de investigación de mayor proyección que una tesis doctoral, siendo este uno de los caminos que quedan abiertos tras la conclusión de nuestro trabajo.

Igual que se ahondó en el estudio de los talleres e industrias aplicadas a la arquitectura se quiso establecer una aproximación al atelier del pintor y del escultor tomando como base las distintas fotografías reproducidas en medios diversos. Algunas investigaciones previas también habían apuntado la existencia de escritos como *Bocetos y episodios*, de Carmelo Calvo (1894) o *Artistas Levantinos*, de Luis Pérez Bueno (1899); donde ambos autores ofrecían descripciones de los talleres de los creadores locales.¹⁶⁷⁹ No obstante, hasta la fecha no se había establecido un estudio comparado entre ambos tipos de fuente que sí se ha abordado en la tesis doctoral, aportando además otras descripciones de estos espacios de trabajo contenidas en la prensa local.

La aproximación a los espacios de formación y a los estudios de artistas en Alicante demuestra que del mismo modo que participaron activamente la vida de la ciudad, contribuyendo con sus obras a homenajes políticos o satisfaciendo los encargos de las familias acomodadas, disfrutaron de sus propios espacios donde recibir a invitados, dar a conocer sus últimos trabajos o vender su obra. La relación entre los creadores y su entorno constituye un tema complejo y difícilmente abordable en su totalidad, aunque se han podido rescatar testimonios que ilustran cómo se desarrolló su carrera profesional, la consideración que recibieron por parte de sus conciudadanos, como vieron a sus iguales y como construyeron sus propios autoconceptos o la conmoción que causaron sus decesos.

Tanto las biografías contenidas en *Bocetos y episodios* o *Artistas Levantinos*, como las crónicas contenidas en los diarios, las fotografías, sus retratos o autorretratos han sido utilizados en nuestra investigación para demostrar la importancia social de la que gozaron los pintores, escultores y, en menor medida, arquitectos en Alicante desde finales del siglo XIX y durante el primer tercio de la centuria siguiente. Sin embargo, prácticamente la totalidad de las fuentes recogidas que nos permitían establecer una aproximación a la formación y proyección social de

¹⁶⁷⁹ CALVO, Carmelo, 1894; PÉREZ BUENO, Luis, 1899.

los artistas en Alicante hablaban de creadores varones, hecho que indujo a cuestionar la presencia de pintoras y escultoras en la ciudad.

Aunque algunos estudios precedentes habían señalado a Laura García de Giner como discípula de Lorenzo Casanova, en la introducción planteamos como objetivo demostrar la existencia de otras mujeres artistas en la urbe.¹⁶⁸⁰ La prensa volvió a ser la herramienta más empleada, aunque también se recurrió a fuentes de archivo sobre los negociados de pensiones para rescatar el nombre más de veinte creadoras naturales de Alicante o residentes durante algún tiempo en la ciudad.

La dificultad de investigar acerca de sus trayectorias y su proyección social es la consecuencia lógica de las trabas a las que se enfrentaron en su época y del desinterés que ha demostrado la historiografía del arte por sus figuras. No se ha rescatado ninguna obra producida por ellas en Alicante, por lo que la inclusión de sus figuras en el discurso de la segunda parte de la tesis, dedicada a analizar las corrientes artísticas que tuvieron vigencia en la ciudad, no se ha podido llevar a cabo del modo deseado. No obstante, confiamos en haber sentado las bases para investigaciones que demuestren la importancia de las mujeres en los ambientes culturales y artísticos de las capitales de provincia.¹⁶⁸¹

Habiendo dejado constancia acerca de la proyección social de los y las artistas de Alicante, consideramos oportuno estudiar los espacios en los que estos y estas dieron a conocer sus producciones. Otras investigaciones anteriores ya habían manifestado la importancia de las Exposiciones Provinciales de 1894 y 1903, si bien esta tesis doctoral ha actualizado el listado de obras presentadas, los premios concedidos y ha contrastado la proyección social de ambos certámenes a través del estudio de la prensa.¹⁶⁸² En estos procesos no sólo los diarios han sido útiles, sino que también se ha logrado rescatar el catálogo de la muestra de 1894.

Respecto a los centros culturales, pocos estudios habían mencionado las exposiciones celebradas en la ciudad aludiendo, casi de forma exclusiva, al Ateneo. Tratando de solucionar este vacío de conocimiento, nuestra investigación ha actualizado el listado de muestras celebradas en esta institución, contabilizando alrededor de setenta entre 1907 y 1936. Se ha aportado también información inédita respecto a ocho exposiciones en el Casino, siete en el

¹⁶⁸⁰ Sobre la presencia de Laura García en estudios precedentes: ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 245-247.

¹⁶⁸¹ En el caso particular de Alicante y de forma previa a esta tesis doctoral ya habíamos dado a conocer un trabajo acerca de varias pintoras que se adaptó y amplió aportando más nombres de mujeres. Véase: SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, 2016a.

¹⁶⁸² Respecto a las publicaciones anteriores: ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1972.

Círculo de Bellas Artes, una el Centro de Escritores y Artistas y algunas más en negocios de menor tamaño.

Nuestra investigación ha constatado la existencia de espacios expositivos en la ciudad, pero también ha aportado datos inéditos acerca del museo que Joaquín Sorolla ideó para Alicante en 1919. El maestro valenciano permaneció en la urbe durante el tiempo que necesitó para tomar notas y preparar el panel de Elche para la *Hispanic Society* de Nueva York y, a juzgar por la intervención de un concejal en un pleno del Ayuntamiento, sugirió la creación de un museo permanente en el que los artistas locales pudiesen dar a conocer su obra. Para reconstruir la historia de esta institución, que jamás llegó a inaugurarse, se ha recabado información de los plenos del Ayuntamiento y de la prensa local.

Los datos obtenidos sugieren que las iniciativas para crear un museo de Bellas Artes en la ciudad se dilataron en el tiempo hasta 1935. Además, varias instituciones intervinieron en el proceso, pues la Diputación Provincial integró las Bellas Artes en su museo provincial, pero sin contar con la participación de artistas vivos. Por otro lado, el Ayuntamiento envió varias cartas a pintores y escultores con la intención de que donasen sus obras para la creación de una galería permanente que nunca llegó a inaugurarse. También desde el diario *El Luchador* se solicitó que fuera el Ateneo la institución que albergase esta muestra de artistas alicantinos contemporáneos.

Si bien es cierto que este museo propuesto por Sorolla jamás llegó a ser inaugurado en la ciudad, resulta conveniente remarcar el entusiasmo con el que se recibió la propuesta del pintor valenciano y cómo esta idea pervivió en la ciudad hasta 1935, dando muestras del interés que suscitaron las Bellas Artes y los artistas en la capital de la provincia.

La admiración por las distintas exposiciones de los artistas alicantinos en las instituciones culturales de la ciudad derivó en el consecuente interés en conocer la opinión pública suscitada por obras en concreto. Por esta razón la prensa diaria también ha sido la fuente más recurrente para saber hasta qué punto las distintas corrientes artísticas que se desarrollaron en la ciudad fueron o no del gusto del público. Para estructurar el discurso acerca del surgimiento y la vigencia de los movimientos estéticos en Alicante, la segunda parte de la tesis se dividió en distintos capítulos con el fin de ofrecer una visión integradora de las distintas disciplinas artísticas. Fue este uno de los principales objetivos planteados en la introducción del trabajo y una de las novedades que presenta nuestra investigación respecto a otras precedentes sobre Alicante y sus artistas.

Es importante remarcar las dificultades que se han hallado a la hora de ofrecer un estudio transversal de las diferentes disciplinas artísticas que se practicaron en Alicante desde finales del ochocientos y el primer tercio del novecientos por el elevado número de obras que se han recuperado y comentado a lo largo de la investigación, pues se han manejado más de trescientas cuarenta imágenes. Muchas de las obras de arte contenidas en la tesis doctoral se encuentran en paradero desconocido y, en algunos casos, sólo se ha podido recuperar el título. Se hace notar, por lo tanto, la destrucción y la diáspora del patrimonio alicantino con el paso del tiempo y el valor de testimonios, pinturas, esculturas y dibujos inéditos recuperados en prácticamente todos los capítulos componen nuestro trabajo.

Somos conocedores de que la disciplina en cuyo estudio menos se ha profundizado es la arquitectura que, sin embargo, ya ha sido tratada en un gran número de publicaciones anteriores a esta tesis doctoral.¹⁶⁸³ El propósito perseguido desde estas páginas ha sido ofrecer un estudio comparado de los inmuebles con otras manifestaciones artísticas encuadrables bajo una misma corriente estética, así como exponer las opiniones que suscitaron tras su inauguración y que han sido recuperadas a través del estudio de la prensa local.

La voluntad de ofrecer estudios transversales acerca de los movimientos artísticos con vigencia en Alicante entre 1894 y 1936 obligó a desestimar la posibilidad de confeccionar biografías de los creadores locales, de los que además ya existen algunas investigaciones.¹⁶⁸⁴ No obstante, sí que se ha considerado adecuado aportar datos de figuras no tan conocidas del panorama cultural de la capital de la provincia, como las artistas mujeres, José Barahona, Trigeminux, Pascual Sempere o José López Tomás esperando contribuir a nuevas investigaciones.

En muchos casos, el encuadre de una obra de arte dentro de una corriente artística determinada se ha realizado con base en un criterio propio, aunque siempre justificando esta decisión. Se ha reconocido, por lo tanto, la singularidad de cada manifestación artística y, en determinados casos, se han señalado los rasgos que pudiesen permitir su inclusión en otro

¹⁶⁸³ Las publicaciones acerca de la arquitectura alicantina en la época a la que se refiere nuestra investigación son numerosas, si bien las mejor documentadas y más exhaustivas son: GARCÍA ANTÓN, Irene, 1980; MARTINEZ MEDINA, Andrés, 1998.

¹⁶⁸⁴ MAS-MAGRO MAGRO, Francisco, 2017; BAUZA, José, 1979; BAUZÁ LLORCA, José, 2001; CASTELLS, Rosa M^a; LASTRES, Eduardo (com.), 2010; CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa M^a; SÁNCHEZ MONLLOR, Manuel, 2011; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, 1979; LÓPEZ ARENAS, Víctor M., 2014^a; VARELA BOTELLA, Santiago, 2014; CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa M^a (com.), 2002; MAS CALABUIG, Manuel, 2002; MEDINA RAMOS, AGUSTÍN, LINARES ALBERT, Santiago, 2002; DÍAZ EREÑO, Gregorio (com.), 1999; FERRIS, José Luis (com.), 2003.

capítulo de nuestra investigación. Así sucede, por ejemplo, con el Mercado de Abastos (1921), que ejemplifica la convivencia en Alicante de lenguajes arquitectónicos tan próximos al *art nouveau* como al regionalismo; pero también en innumerables *fogueres* que conjugaron temas y representaciones más tradicionales con dinamismos geométricos de marcada tendencia *art déco*.

Independientemente de cómo hayan quedado encuadradas las obras que forman parte de esta investigación, se ha logrado recuperar un elevado número de opiniones respecto a las Bellas Artes en Alicante y se han expuesto críticas artísticas que ilustran la relación gestada entre arte y sociedad, siendo este uno de los objetivos que nos planteábamos en la introducción de este trabajo.

Centrándonos en los siete capítulos que componen la segunda parte de nuestra investigación, conviene señalar cómo a finales del siglo XIX se mantuvieron los cánones artísticos predominantes a lo largo de la segunda mitad de la centuria. Una dispersa red de espacios expositivos y la práctica inexistencia de galerías y puntos de venta provocó que el gusto artístico de las clases acomodadas no se desarrollase con una independencia total respecto a los dictámenes de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Así, las obras adquiridas por la burguesía imitaron a las expuestas en los certámenes oficiales.

Los temas más frecuentes en los primeros años del siglo XX en Alicante fueron los costumbristas, el paisaje, las escenas intimistas o la pintura de casacones de gran detallismo y escasa complejidad temática. También cabe destacar la pintura de historia con tintes religiosos, si bien sobre estos temas se ha recuperado un número de obras menor. Algunos testimonios de prensa incitan a pensar que los artistas locales practicaron este tipo de pintura con la intención de lograr el favor de alguna familia adinerada, tal y como hizo Adelardo Parrilla tratando de aproximarse a la marquesa de Cerralbo.¹⁶⁸⁵

Otra de las razones que explica la preponderancia de estos temas en Alicante a finales del siglo XIX y principios de la siguiente centuria es el magisterio de Lorenzo Casanova, que tras formarse en Roma junto a destacados pintores de esta corriente como Mariano Fortuny o Joaquín Agrasot pudo trasladar a sus discípulos el interés por las escenas costumbristas, burguesas o de casacones cercanas a la *high class painting*.

¹⁶⁸⁵ “Noticias locales y regionales”, *El Alicantino*, nº 1798, 11 de febrero de 1894, p. 2.

Sin embargo, la aparición también a finales del siglo XIX de obras próximas al realismo social demuestra la paulatina actualización del costumbrismo decimonónico a través de temas más comprometidos y por una visión antropológica de las clases humildes plagada de marginalidad y sufrimiento. Del mismo modo, a partir de los años veinte los temas regionalistas fueron también objeto de reformulaciones estilísticas cercanas al *art déco*. Por lo tanto, podemos afirmar que este tipo de representaciones tuvieron vigencia en la ciudad durante toda la cronología marcada por nuestra investigación, si bien actualizaron tanto el contenido como la forma adecuándose a su tiempo.

No es de extrañar la pervivencia de la pintura y la escultura de tipos y costumbres en Alicante si tenemos en cuenta que, pese a la modernización de la urbe, la presencia de trabajadores del mar y la huerta en ella fue habitual por su ubicación entre el Mediterráneo y los pueblos del campo que acudían día tras día a vender los productos obtenidos a través de su trabajo, mezclándose con personas pertenecientes a otras clases sociales como bien ilustró Lorenzo Pericás en *De cháchara* (fig. 31).

Pero más allá de la pintura, la escultura o el dibujo, la arquitectura presentó también el anclaje a cánones constructivos heredados por las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona de las Academias de Bellas Artes. Las construcciones alicantinas poco a poco fueron adoptando programas decorativos de distinta procedencia desembocando en un eclecticismo no del todo bien recibido a principios del siglo XX.¹⁶⁸⁶

El eclecticismo arquitectónico tuvo vigencia en Alicante hasta la década de los años treinta y fue apreciable en edificios que en sus fachadas incorporaron elementos decorativos de inspiración clásica, pero también regionalista o inspirada en exotismos. El vínculo con preceptos academicistas sin embargo fue más evidente en las plantas de los edificios de viviendas, que se organizaron ortogonalmente según los preceptos extraídos de las enseñanzas académicas.

Pese a los constantes intentos de hallar un estilo arquitectónico identitario, que provocó la aparición de lenguajes constructivos neomagrebíes y regionalistas en Alicante, la ruptura definitiva con el eclecticismo no se produjo hasta la década de los años treinta con la aparición de edificios cercanos al racionalismo que no incluyeron programas ornamentales de gran

¹⁶⁸⁶ Recordemos las opiniones de Ginés Alberola en 1909: ALBEROLA, Ginés. “Alicante. Ciudad invernal”, *El Graduador*, nº 8835, 17 de enero de 1909, p. 1.

profusión en sus fachadas y que renunciaron a la ortogonalidad de sus plantas en pos de una mayor libertad en la organización de espacios.

La diversidad de propuestas arquitectónicas se debió a la constante búsqueda de un estilo propio que se convirtió en un debate nacional acerca del carácter español en la construcción moderna. No obstante, las distintas influencias recibidas a través del puerto, los contactos comerciales con otras ciudades y la propia percepción de la ciudad por parte de los ciudadanos pudieron condicionar también la aparición de inmuebles que dotaron las calles de una estética particular. En el caso particular de Alicante, los contactos humanos y comerciales con Argelia y la situación de la urbe a orillas del Mediterráneo favorecieron que desde distintos sectores la considerasen como una ciudad norteafricana en el sur del País Valenciano.

Son muchas las comparaciones entre Alicante y África contenidas en guías de turismo o efectuadas por literatos como Azorín que dan muestras de cómo los propios habitantes o comprovincianos percibían la ciudad. De hecho, en línea con este modo de pensar, varios arquitectos dotaron a la fachada marítima de inmuebles cuya decoración en las fachadas respondió a modelos ornamentales magrebíes, como la casa Alberola (1894), la lonja del pescado (1921), el Real Club de Regatas (1909) o el balneario Alhambra (1918 ca.) (figs. 165-171). También los pintores locales ofrecieron visiones sobre personajes del norte de África, como Lorenzo Casanova y Adelardo Parrilla (figs. 178-180), contribuyendo a una corriente artística que, si bien fue vista con cierto recelo a principios del siglo XX, tuvo vigencia en Alicante hasta los años treinta gracias a las Hogueras de San Juan (figs. 172-175).

También las chinerías y el japonismo, aunque en menor grado, tuvieron incidencia en Alicante. La gran difusión de los objetos artísticos de estos países por toda Europa desde finales del siglo XIX, la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y la existencia de negocios de importación contribuyeron a la llegada de este tipo de objetos a la capital de la provincia, si bien en fechas tan tempranas como 1904, personalidades como Rafael Altamira advirtieron del peligro de caer en modas basadas en la imitación que desvirtuaban el arte.¹⁶⁸⁷ Aun así se ha constatado la existencia de varias obras que dieron muestra de la asimilación de estos orientalismos por parte de los artistas locales durante el primer tercio del siglo XX.

La *Fuente de Levante* constituye un singular ejemplo de orientalismo en la ciudad (figs. 189-193). Ideada como una alegoría de la vendimia y las regiones levantinas, el aspecto final

¹⁶⁸⁷ ALTAMIRA, Rafael. "Japonerías", *La Correspondencia de Alicante*, nº 7259, 7 de diciembre de 1904, p. 1.

del monumento incorporó formas neohindúes, no incluidas en el proyecto inicial, que sorprendieron a los alicantinos que en un principio habían mostrado una gran complacencia por la maqueta primigenia de Daniel Bañuls. No se conocen las motivaciones que impulsaron al arquitecto a optar por este nuevo lenguaje más allá de las influencias que pudiese recibir del cine, la Exposición Colonial de París de 1931, la prensa ilustrada o la literatura, fundamentalmente de las obras de Pierre Loti. No obstante, el desconcierto de la población ante la obra final incita a pensar que, pese a los intentos de modernizar el arte local, la crítica se mostró favorable a los temas y las formas tradicionales.

El parcial desinterés de la sociedad por las corrientes artísticas de procedencia extranjera es evidente si valoramos el número de obras recuperadas y relacionables con el *art nouveau* y el escaso interés que suscitaron por parte de la crítica local. Sólo el Central Cinema y los pabellones del Tiro Pichón llamaron la atención de la prensa y del escritor Gabriel Miró respectivamente; mientras que gran parte de edificios, carteles y esculturas cercanos a esta corriente no recibieron crítica alguna por parte de ningún medio de comunicación. La ausencia de opiniones sobre estas obras concuerda con la idea sostenida acerca del escaso éxito de la *Fuente de Levante*, pues es posible que las modas extranjeras no gozaran del mismo beneplácito que las corrientes artísticas más tradicionales o de inspiración regionalista. De hecho, tanto el Salón España de 1916 (fig. 221) como el Mercado de Abastos recibieron duras críticas por sus programas decorativos, que pudieron motivar la incorporación de ornamentación casticista en las fachadas de ambos edificios.

El escaso interés por las corrientes artísticas foráneas en Alicante fue consecuencia del debate nacional en torno al concepto de “lo español” y a la búsqueda de una identidad dañada o perdida tras el desastre colonial del 98. La necesidad de regenerar la cultura durante el reinado de Alfonso XIII y las dictaduras de Primo de Rivera y Dámaso Berenguer provocó que multitud de teóricos se posicionasen contra las influencias extranjeras y trataran de revitalizar la historia y las tradiciones locales, provocando el renacer de estilos arquitectónicos historicistas como el neorrenacimiento, neoplateresco y neobarroco, o la pervivencia de temas costumbristas en pintura y escultura que fueron objeto de reformulaciones estilísticas en ocasiones cercanas al *noucentisme* o el *art déco*.

El paisaje también contribuyó notablemente a la revalorización de lo autóctono y a la construcción de la identidad territorial, aunque las aproximaciones a los entornos naturales no se llevaron a cabo únicamente desde el terreno pictórico, sino que literatos como Azorín o

Gabriel Miró buscaron igualmente la esencia del alma alicantina en la naturaleza. Si bien Azorín, al compás de los teóricos de la generación del 98, consideró el paisaje de las comarcas más próximas a Castilla como el más genuino de la provincia de Alicante, Miró prefirió centrar sus narraciones en las comarcas de la Marina influyendo notablemente a pintores como Emilio Varela.

A diferencia de lo ocurrido con otras corrientes que tuvieron vigencia en Alicante desde finales del ochocientos, los movimientos artísticos que hundieron sus raíces en la tradición sí que recibieron opiniones favorables durante todo el primer tercio del siglo XX. De hecho, hasta aproximadamente 1931 el gusto de la crítica alicantina parece orbitar alrededor del costumbrismo y del regionalismo heredado del siglo XIX, aunque sometido a reconsideraciones formales que lo modernizaron estilísticamente. Así, mientras que las manifestaciones artísticas inspiradas en corrientes estéticas extranjeras, como el japonismo, las chinerías o el *art nouveau* fueron escasas, las obras que abogaron por la reinterpretación de la tradición fueron consideradas como grandes manifestaciones de la cultura alicantina de principios del siglo XX.

Llegados a este punto es conveniente señalar que, pese a que el arte alicantino osciló entre la tradición y la modernidad entre 1894 y 1936, la crítica se expresó más favorablemente respecto a las creaciones que mostraron vinculaciones con las costumbres españolas y alicantinas. No olvidemos que gran parte de la cronología marcada por esta investigación se corresponde con la Restauración y los gobiernos militares de Primo de Rivera y Dámaso Berenguer, durante los cuales se buscó con ahínco un estilo artístico propio que contribuyese a definir la identidad nacional tan dañada tras el desastre colonial de 1898, pero también tras la crisis del sistema de la Restauración u otras derrotas militares como la de Annual en 1921.

Pese a todo, durante los últimos años de la “dictablanda” de Berenguer se percibe en Alicante una apertura hacia la modernidad artística, sobre todo a través de las Hogueras de San Juan. En las diferentes manifestaciones artísticas que se produjeron con motivo de la festividad se mantuvo la temática regionalista, aunque paulatinamente se incorporaron formas geométricas próximas al *art déco* que fueron aceptadas por la sociedad a partir de los años treinta, a juzgar por los premios concedidos por los jurados responsables de galardonar los carteles anunciadores y los monumentos efímeros.

La inclusión de *fogueres* no sólo en el capítulo destinado al *art déco*, sino también en otros tantos nos permite comprender su dimensión más allá del folclore y la renovación artística en la ciudad. Las hogueras incorporaron mensajes y lemas fuertemente relacionados con la

actualidad de la urbe y la provincia. Por lo tanto, en esta investigación se ha valorado igualmente su gran capacidad comunicativa que ha ayudado a comprender la fortuna crítica de otras obras o situaciones que atañían a la vida cultural de Alicante, como la demora en la inauguración de un museo de arte o las impresiones que causó la *Fuente de Levante*.

Pero volviendo a la paulatina renovación de las formas artísticas en la capital de la provincia, conviene señalar que la arquitectura también fue objeto de nuevos planteamientos y reelaboraciones formales desde finales de los años veinte. Si bien hasta esta época el gusto de los clientes y los arquitectos se había oscilado entre el eclecticismo, el casticismo y el regionalismo, el uso de formas geométricas en las fachadas condujo al abandono de programas decorativos más complejos en pos de volúmenes superpuestos que anticiparon la aparición de la arquitectura “cubista” o racionalista.

La aparición de términos como “cubista” en la prensa local condujo a que nos cuestionáramos si las vanguardias europeas tuvieron una incidencia decisiva en Alicante. La asimilación del arte nuevo en la España del primer tercio del siglo XX ha sido un tema que ha atraído notablemente la atención de algunos investigadores, si bien sus pesquisas se habían dirigido, fundamentalmente, hacia Barcelona y Madrid.¹⁶⁸⁸ Sus trabajos coincidían en que el desarrollo de la vanguardia artística en España fue lento hasta el advenimiento de la Segunda República, cuyo primer gobierno se mostró interesado en prestar apoyo a la Sociedad de Artistas Ibéricos, un conjunto de creadores y creadoras que lucharon por renovar la plástica nacional y darla a conocer a través de exposiciones tanto dentro como fuera del país.

La situación en Alicante no distó demasiado de la española, pues salvo una exposición de Emilio Varela con bodegones cubistas en el Ateneo en 1927, ningún artista local se aproximó a las vanguardias, quizás desalentado por las críticas desfavorables recibidas por Varela. Sin embargo, tras la proclamación de la Segunda República el Ateneo de Alicante comenzó a albergar muestras de arte de vanguardia. La primera de ellas dio a conocer producciones de pintores y escultores muy cercanos a la Sociedad de Artistas Ibéricos, si bien también se han documentado otras que en su momento fueron calificadas como expresionistas o futuristas.

Las conclusiones expuestas hasta el momento se han obtenido tras una exhaustiva búsqueda de noticias en la prensa local, que han contribuido a situar un elevado número de obras de arte producidas en Alicante con su contexto sociocultural. Con el fin de ofrecer una

¹⁶⁸⁸ Véase, por ejemplo: BRIHUEGA, Jaime, 1981; PÉREZ SEGURA, Javier, 2002; ANDERSON, ANDERSON, Alan A., 2018.

aproximación aún mayor a la fortuna crítica de los artistas plásticos y su obra se han rescatado otras fuentes primarias como guías de turismo, obras literarias o ensayos críticos que revelan la variedad del patrimonio alicantino y su importancia incluso en el momento en el que fue creado.

Así, creemos haber contribuido a la renovación de la historiografía del arte alicantino, no sólo ofreciendo una visión transversal que integra cada una de las disciplinas en los distintos capítulos de esta investigación, sino también aportando datos y fuentes que ayuden a comprenderlas en relación con su contexto y dando a conocer obras hasta ahora inéditas.

En esta línea conviene insistir en las trescientas cuarenta y seis imágenes que se han empleado y que demuestran la complejidad de un estudio tan amplio como este. De hecho, consideramos posible que cualquiera de los apéndices que se han planteado podría constituir el inicio de un trabajo futuro de mayor profundidad que contemplase el hecho artístico tanto a nivel local como provincial. Esperamos así haber abierto nuevos caminos con algunos de los capítulos de esta tesis doctoral, si bien es posible que la línea de investigación que más atención requiera sea la que preste atención a la actividad de los artistas alicantinos durante y después de la Guerra Civil.

Las exigencias derivadas de la redacción de una tesis doctoral y la necesidad de establecer unos límites geográficos y cronológicos ya explicados en la introducción, impiden prestar atención a los más de trescientos sesenta dibujos elaborados por artistas como Miguel Abad o Ricardo Fuente para el diario *Nuestra Bandera*, estudiar sus aportaciones y la de otros ilustradores como Manuel González Santana, Melchor Aracil, Tomás Ferrándiz o Manuel Albert al poemario *Versos en la guerra*, o recuperar las colecciones de dibujos y acuarelas realizados en el Reformatorio de Adultos de Alicante a principios de los años cuarenta por Gastón Castelló o Fuente.

Una investigación de estas características contribuiría a restaurar la memoria de aquellos artistas que fueron represaliados por el franquismo pero que tanto trabajaron por su ciudad construyendo, a través de sus obras, la imagen del *altre Alacant* que ya no era *el poble vell* que hemos intentado recuperar a lo largo de esta tesis doctoral.¹⁶⁸⁹

¹⁶⁸⁹ Igual que señalamos en la introducción de esta investigación, queremos remarcar que somos conscientes del carácter no normativo del valenciano del himno de Alicante, pero hemos respetado las expresiones de la versión de 1959 que pude consultarse en el Archivo Municipal de Alicante: *Partituras*. A.M.A. Caja 8/2.

CONCLUSIONS¹⁶⁹⁰

Considering that the presentation of the contents of this dissertation has finished, it is essential to establish a balance to understand the achievements and future goals resulting from the different lines of research. Although at the end of every section, we have offered a synthesis of the most significant idea, it is convenient to expose a recap that reflects the path taken, as well as the amount of information used throughout this research.

The main subject of this dissertation has been the Fine Arts development in Alicante between 1894 and 1936 and its relationship with the artistic modernization processes that occurred in Spain between the Bourbon Restoration and the Second Spanish Republic. The risk of a research based on a small area like a provincial capital has been evident. However, this study has been written to demonstrate the obsolescence of the works about the dynamics between the metropolis and the provinces. This work has proved that in minor cities interesting cultural atmospheres also came up.¹⁶⁹¹

This thesis studies a smaller city like Alicante, ruling out metropolis like Madrid or Barcelona, in order to understand its artistic atmosphere in depth. This allows going over with subjects like the development of artistic languages in the town, knowing them in detail and explaining their genesis when comparing it with the Spanish cultural atmosphere at that time. With this in mind, through the arts in Alicante it is possible to establish a small-scale approaching to the national cultural panorama at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century.

The unceasing search for artists and artworks in Alicante reveals that this city, despite its small area, enjoyed a renovated cultural atmosphere on which local artists took an essential part throughout the entire chronology of this dissertation. Those painters, sculptors, architects,

¹⁶⁹⁰ According the Universitat de València regulations, to obtain the International Doctoral degree, these conclusions are offered in bilingual version, first in Spanish and then in English.

¹⁶⁹¹ This problem was presented in 1990 at the VIII Congreso Español de Historia del Arte. Many speakers talked about the different realities of Spain, but Carmen Pena and Mireia Freixa explained the Spanish context and discussed subjects like the nationalism or the Spanish landscape in the nineteenth and twentieth centuries: FREIXA, Mireia; PENA, M^a del Carmen, 1992, p. 371-383.

draughtsmans and artisans were working at the same time that the city was developing due to the new urban expansion plans after its walls demolition. The old city became a new metropolis open to the Mediterranean and its streets were renewed with new buildings and monuments.

Local artists understood that the city was changing and they were painting urban scenes that helped researchers to comprehend how they perceived the Alicante renewal. However, these artists did not represent all the urban spaces equally. In fact, there were neighborhoods that raised great expectations, like Benalúa or the *Ciudad Jardín* in General Marvá, however, they were not captured in any paintings.¹⁶⁹² The city center and the renewed old town streets were neither represented by painters or photographers, who preferred to pay attention to other most idiosyncratic zones of Alicante like the *huerta*, *el Raval Roig* or the *Santa Cruz* quarter.¹⁶⁹³

Nevertheless, the walls demolition made easier the opening of the city to the Mediterranean during the second half of the nineteenth century. The city harbor used to be a commercial and military area, but at the end of the century, a few urban planners worked to transform the city harbor into a promenade. For example, José Guardiola Picó showed his interest in issues like the necessity of cleaning the old docks to create new spaces for living.¹⁶⁹⁴

The artists did not ignore the harbor renewal and represented the docks and the life in these spaces.¹⁶⁹⁵ In fact, some painters settled near the port, like Heliodoro Guillén, and the bourgeoisie requested the architects for new buildings at the promenade. These examples show the importance of the port city in a lot of sections in this research, not only the featured area studied here, but also other appendices that contain artworks related to the maritime façade. For example, some small palaces built near the area have been studied in the section about the assimilation and modernization of the canons. In addition, many neoarab buildings were erected near the docks and José Barahona was inspired by the promenade when he painted his *Art Deco* drawings for *Alicante Gráfico*.

One of the objectives settled in the introduction was to acknowledge the significance of the harbor, which made possible the arrival of artistic models from many latitudes. For example,

¹⁶⁹² Some names in Castilian or Valencia have not been translated to preserve their original meaning or because they have not a correlative in English.

¹⁶⁹³ Is convenient to remember the paintings by Emilio Varela about these quarters: CASTELLS, Rosa M^a; LASTRES, Eduardo (com.), 2010, p. 167-211, 233-257.

¹⁶⁹⁴ GUARDIOLA PICÓ, José, 1895; GUARDIOLA PICÓ, José, 1897; GUARDIOLA PICÓ, José, 1909.

¹⁶⁹⁵ Although this thesis has contextualized all the rescued images, some previous research had already addressed the issue of the representation of the maritime façade of Alicante. See, for example: CAMPOS FERRERA, Sergio, 2007; REYERO, Carlos, 2014.

it has been demonstrated that some families such as The Sellés from Alicante, who built its headquarters in Barcelona, Kobe and Yokohama, imported oriental art and objects through their store *El Mikado*.

It is convenient to highlight that by the time that the city was renewed the society had also acquired modern ways of life. The population increasingly grew between the end of the nineteenth century and the first 30 years of the twentieth century until 75.000 inhabitants. This happened due to factors such as a moderate emigration, the hygienic ideas contained in many publications and the improvement of local hospital and clinics.¹⁶⁹⁶

While the population was growing, the urban services were improving and artists offered their visions about them. There is an example in the *foguera Parada y fonda* at the Benalúa quarter (1928), on which Juan Such, José Marced and Gastón Castelló showed their opinion about the tramway (fig. 281). In addition, some monuments by Vicente Bañuls, like the *Canalejas Monument* or the Isabel II square fountain, are related with the renewal of some areas of Alicante (figs. 38-42, 212-214).

Local artists were also politically committed. The City Council paid tributes to some politicians. Some sculptors, drawers or painters contributed in those tributes with their artworks like the monuments for Canalejas and Eleuterio Maisonnave (fig. 57), the Monument to the Martyrs of Freedom (fig. 58) by Vicente Bañuls. His son, Daniel Bañuls erected another statue in honor of Antonio Rico Cabot, portrayed by Vicente Bañuls, Rafael Azuar and Emilio Varela after his death (figs. 59-61). These artworks exemplify the relationship between the arts and politics in Alicante.

The artists' political commitment was also evident during the Spanish Civil War. Many of them joined groups like *Altavoz del Frente* or the *Asociación de Amigos de la Unión Soviética*. There, they made portraits of communist leaders, posters and drawings for books like *Versos en la Guerra*, by Miguel Hernández, Leopoldo Urrutia y Gabriel Baldrich. Their activism and their artistic production in prison have been lightly studied in this dissertation because of the chronology, so it is necessary to begin new research projects to complete the information given in previous works.¹⁶⁹⁷

¹⁶⁹⁶ SÁNCHEZ SANTANA, Esteban, 1889, GUARDIOLA PICÓ, José, 1895; GUARDIOLA PICÓ, José, 1897; GUARDIOLA PICÓ, José, 1909. Also: *Ordenanzas municipales de la muy ilustre, siempre fiel y heroica ciudad de Alicante*. Alicante: Imp. de la viuda de R. Jordá, 1898.

¹⁶⁹⁷ BALSALOBRE GARCÍA, Juana María (coord.), 2004; AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005; SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, 2018.

The press has been the most contrasting method to approach to the knowledge of the cultural and artistic panorama in Alicante. Even though there were not found any artistic publications in the city, nevertheless other 25 newspapers included references about the local painters, sculptors, draughtsmans, architects and artisans. Over 800 articles have been used in this research, and this proves the value of these papers as knowledge sources.

The newspapers and other sources like exhibitions, catalogues or photographs reveal the existence of an artistic clientele in Alicante. The enriched bourgeoisie showed interest in arts and purchased artworks and curiosities. Some private collections have been discovered during this research, but that of Rafael Beltrán Ausó's is the most important because of its great amount of pieces and because it is preserved at the *Museo Arqueológico Provincial de Alicante* and the *Museo de Bellas Artes Gravina*.

It is important to insist on how artists lived in Alicante, so this thesis contains two sections about their training and how the rest of the society perceived them. The first of these appendices shows the importance of the Lorenzo Casanova's academy, where many local artists studied after the drawing school of the Maritime Consulate closing. Other centers have also been considered, like the *Círculo de Bellas Artes* or the Arts and Crafts Academy.

The *Círculo de Bellas Artes* became the main artistic training center in Alicante after Lorenzo Casanova's death in 1900, although its opening dated from 1918. It has been failed to document its closing, however the newspapers revealed that some artists trained in this institution, which also hosted exhibitions. Many local artists were teachers at the *Círculo de Bellas Artes* and showed their artworks in its halls. All this information has been rescued by the reading of local newspapers that provided the basis for this thesis and for future research.

The existence of an Arts and Crafts Academy suggested the presence of ateliers directed by artisans that studied in the institution. However, there are not studies about these workshops so it has been necessary to search for press advertisements in order to record their activities in Alicante. *Arquitectura y construcción* was the magazine where it was turned to so that to get a list of ateliers and that later on it was enlarged with the names found in newspapers or touristic and commercial guides. Through this research, thirty eight cabinetmaker's workshops, thirteen mosaic ateliers, nine sculptors and marble workers, seventeen foundries and locksmith's, twenty four decorators and twenty three master builders have been found. In addition, two press articles reveal the participation of many of these professionals together with the architects Juan Vidal Ramos and Gabriel Penalva Asensi when they erected the Carbonell house (1924), the

Alberola building (1924) and the house for Juan Reig Miró (1935).¹⁶⁹⁸ Other sources like commercial catalogues and photographs are going to give the opportunity of starting new research projects in the future.

This thesis is not only interested in the artisans' workshops but also in those managed by painters and sculptors. Photographs and descriptions contained in primary sources like newspapers, *Bocetos y episodios*, by Carmelo Calvo (1894) or *Artistas Levantinos*, by Luis Pérez Bueno (1899) have been rescued.¹⁶⁹⁹ Previous research had not considered these sources to describe the ateliers, so this investigation offers an accurate description of the spaces and information about the people who visited them.

The study of the academies and workshops in Alicante reveals that local artists were completely involved in the intense cultural life of the city. The relationship between these artists and their atmosphere is a complex subject and it is difficult to reach its total comprehension. Nevertheless, this research has gathered a considerable number of sources and documents that show how their professional careers were, the public opinion about them, how they saw their peers, how they built their own image or the commotion caused by their deaths.

The biographies in *Bocetos y episodios* and *Artistas Levantinos*, the newspapers, the photographs and the portraits and self-portraits have been used in order to demonstrate the significance of these artists in Alicante between the nineteenth and twentieth centuries. However, most of these sources were related to male painters, sculptors and architects so this fact drove to the necessity of looking for female artists in Alicante.

Some previous works included Laura García de Giner in the group of Lorenzo Casanova's students, but this thesis was focused on the objective to demonstrate the existence of more female artists in the city.¹⁷⁰⁰ Newspapers have been the main source to find information about them, but also other documents like archive sources. Finally, this research has recovered over twenty women artists from Alicante or who lived in the city for a while.

The difficulties of researching about women artists is the logical consequence of their tough lives. They did not achieve the same fame that male artists did because of the sexism in

¹⁶⁹⁸ "La moderna construcción en Alicante. El arquitecto D. Juan Vidal y sus colaboradores", *La Esfera*, nº657, 7 de agosto de 1926, p. 44; "La construcción en Alicante. Una obra modelo", *El Día*, nº 6078, 20 de diciembre de 1935, p. 3.

¹⁶⁹⁹ CALVO, Carmelo, 1894; PÉREZ BUENO, Luis, 1899.

¹⁷⁰⁰ About Laura García de Giner: ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, p. 245-247.

their era and the historiographical lack of interest in their figures. It has been impossible to rescue any artwork by these women, so it is difficult to include them in the thesis's second part, which studies the artistic movements that emerged in Alicante. However, this research can be the basis for future works that demonstrate the significance of women in cultural and artistic atmospheres.¹⁷⁰¹

After studying local artist's fame, it was necessary to investigate about the spaces where they showed their artworks. Some previous research went over the Provincial Exhibitions in 1894 and 1903, but this thesis has brought up to date the information about many paintings, sculptures, objects, the prizes and how the local newspapers announced these exhibitions.¹⁷⁰² There were other cultural centers where the artists showed their works, but other researchers have only studied the *Ateneo*, the most important cultural society in Alicante. This thesis has updated the list of exhibitions that took place at this institution, counting over seventy between 1907 and 1936. In addition, this research gives information about eight exhibitions at the *Casino* social club, seven at the *Círculo de Bellas Artes*, one at the Writers and Artists Center and some others in local stores.

Some unpublished information about one museum proposed by Joaquín Sorolla is also given. The Valencian painter visited Alicante in 1919 during the elaboration of the Elche canvas for the *Visiones de España* at the Hispanic Society of New York. One council member presented Sorolla's proposal about creating an institution where local artists could show their artworks to the City council. This museum never opened its doors, but this research offers some saved information from newspapers and other sources. The information about the museum has been found in newspapers from 1919 to 1935. Many governments, like the provincial and the City council, tried to raise funds for the museum. In addition, some newspapers like *El Luchador* suggested that the *Ateneo* should host the museum. Even though the museum never existed, it is important to highlight the enthusiasm of the population about the idea of its possible opening in Alicante. This demonstrates the interest in the arts and the artists in the provincial capital city.

This fascination for the painter's exhibitions from Alicante at the cultural institutions where the artists showed their works led to the study of the public interest in the paintings, sculptures, drawings or buildings. The local press has been the most important source to

¹⁷⁰¹ There is a previous work about women artists in Alicante: SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, 2016a.

¹⁷⁰² The main previous research about the Provincial Exhibitions is ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1972.

understand what the inhabitants said about these artworks. These opinions and the comments of the artworks are explained in the second part of this thesis that is also divided in seven sections. These appendices integrate the analysis of paintings, sculptures, drawings, photographs, architecture and another type of artistic manifestations. This was one of the main objectives in this research and a new contribution in comparison with previous works.

It is important to emphasize the difficulty of offering a transversal study of the different artistic disciplines in Alicante during the nineteenth and the twentieth centuries because of the considerable number of artworks that are part of this thesis. More than 340 artworks have been studied in the research and many of them have disappeared. In many cases, it only has been possible to recover their titles. That is why this investigation tries to inform on the destruction and diaspora of Alicante heritage.

The architecture is the less studied discipline in this thesis, but many other researchers worked on it in previous publications.¹⁷⁰³ In this investigation the architecture is compared with other artistic manifestations, and some opinions from newspapers about these buildings are studied.

There are not biographies included in this thesis because many researchers did include them before in many books and articles.¹⁷⁰⁴ However, it has been necessary to expose this kind of information to contribute to future research on some cases, for example about women artists, José Barahona, Trigeminox, Pascual Sempere or José López Tomás.

A particular judgement justifies the inclusion of an artwork in a determinate appendix of the thesis, but this opinion has already been explained. The singularity of every manifestation has been acknowledged at all times and there are cases that could be studied in several sections. For example, the Market (1921) exemplifies the coexistence of *Art Nouveau* and regionalism in the same building and the *fogueres* showed languages between the traditions and the *Art Déco*.

¹⁷⁰³ GARCÍA ANTÓN, Irene, 1980; MARTINEZ MEDINA, Andrés, 1998.

¹⁷⁰⁴ MAS-MAGRO MAGRO, Francisco, 2017; BAUZA, José, 1979; BAUZÁ LLORCA, José, 2001; CASTELLS, Rosa M^a; LASTRES, Eduardo (com.), 2010; CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa M^a; SÁNCHEZ MONLLOR, Manuel, 2011; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, 1979; LÓPEZ ARENAS, Víctor M., 2014^a; VARELA BOTELLA, Santiago, 2014; CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa M^a (com.), 2002; MAS CALABUIG, Manuel, 2002; MEDINA RAMOS, AGUSTÍN, LINARES ALBERT, Santiago, 2002; DÍAZ EREÑO, Gregorio (com.), 1999; FERRIS, José Luis (com.), 2003.

It is pertinent to remark the significant number of opinions about Fine Arts in Alicante. This thesis includes the study of many articles showing the relationship between art and the city, which was one of the main objectives settled in the introduction.

The first of the seven sections of the thesis' second part shows how the artistic canons of the nineteenth century influenced the local artists. That happened because the main exhibition centers had not been opened to the public yet and there were not art galleries. The artistic taste depended on the National Exhibitions of Fine Arts and the bourgeoisie acquired artworks inspired by the aesthetics of these official competitions.

The most frequent subjects followed by the artists in Alicante were the *Costumbrismo*, the landscapes, the intimate scenes and the high-class painting because of its attention to details and its little complexity. Some local painters also produced historic and religious paintings, but only a few of these artworks have been recovered. Some sources show that some artists practiced this type of painting to contact to some wealthy families. That was the case of Adelardo Parrilla, who sent one of his works to the Cerralbo marchioness.¹⁷⁰⁵

Another reason that explains the existence of these artworks in Alicante is that the artists who painted them studied at the Lorenzo Casanova's academy. In Rome, Casanova met some famous painters that produced this type of artworks, as Mariano Fortuny and Joaquín Agrasot. Later, in Alicante, Casanova taught his disciples everything that he had learnt before in Italy.

However, at the end of the nineteenth century and during the first decades of the twentieth century, the *Costumbrismo* turned into social realism and some scenes were realized in a more modern style, near to the *Art Déco*. Therefore, this type of scenes were painted in Alicante during all the chronology of this thesis, but updated their contents and their style. The persistence of *Costumbrismo* is not strange because fishermen and farmers came to Alicante from their workplaces to sell their products and coexisted in the city with the bourgeoisie, as Lorenzo Pericas represented in *De cháchara* (fig. 31).

Architects also included historical or regional decoration by their buildings, because of their education at the Academy of Fine Arts and the Schools of Architecture in Madrid or Barcelona. The ornament on the façades came from different sources and this eclecticism was not praised in Alicante at the beginning of the twentieth century.¹⁷⁰⁶ Architectonic eclecticism

¹⁷⁰⁵ "Noticias locales y regionales", *El Alicantino*, nº 1798, 11 de febrero de 1894, p. 2.

¹⁷⁰⁶ It is convenient to remind the words of Ginés Alberola in 1909: ALBEROLA, Ginés. "Alicante. Ciudad invernal", *El Graduador*, nº 8835, 17 de enero de 1909, p. 1.

continued to exist in Alicante until the thirties, when some architects used classic ornaments, but also regionalist or orientalist decoration. On the floors, architects organized the spaces orthogonally due to their Beaux Arts background.

During many years, the architects searched for a typical Spanish architecture. This led to the appearance of neo Maghreb or regionalist buildings in Alicante. However, in the thirties, new architects started to build without decoration on the façades and rejected the orthogonally in order to search for more free spaces for the floor plans, approaching to the rationalism.

This search for a Spanish style caused the appearance of many ways to understand the architecture. The influences that came through the harbor, the commercial relationships, and the ideas of the citizens determined the appearance of different ways of architectural decoration. In Alicante, human and commercial contacts with Algeria and the city location at the Spanish shores caused that many inhabitants and writers, like Azorín, to consider it like a northern-African city in the southern Valencian Country.

In addition, some chinoiserie and japonist objects were commercialized in Alicante. The fame achieved by these objects d'art in Europe at the end of the nineteenth century, the Universal Exhibition of Barcelona in 1888 and some import stores could explain the existence of some oriental collections in Alicante. However, in 1904 Rafael Altamira warned that most of these objects were imitations and distorted the uniqueness of Chinese and Japanese craftworks.¹⁷⁰⁷ Despite this opinion, some local artists assimilated these influences and created artworks inspired by the Far East.

The *Levante Fountain* is a singular and rare orientalist example in the city (figs. 189-193). Daniel Bañuls designed it as an allegory of the grape harvest and some Spanish eastern regions, but the final monument had neohindu ornaments which caused a great surprise in Alicante. What motivated Bañuls to use this type of decoration is a mystery but maybe he was influenced by the cinema, the Paris Colonial Exhibition in 1931, the illustrated press or the Pierre Loti's literature. However, the population did not like his final project, because they preferred traditional and regional artworks.

This lack of interest in foreign artistic movements also affected the *Art Nouveau* manifestations in Alicante. Only the Central Cinema and the *Tiro Pichón* pavilions attracted the attention of critics and local writers, like Gabriel Miró. On the other hand, some other

¹⁷⁰⁷ ALTAMIRA, Rafael. "Japonerías", *La Correspondencia de Alicante*, nº 7259, 7 de diciembre de 1904, p. 1.

buildings like the *Salón España* (fig. 221) or the Central Market received bad criticism because of the ornament on their façades.

This happened because of the national debate about 'Spanishness' (*lo español*) and the searching, through the arts, for the lost national identity after the 98th colonial disaster. During the Alfonso XIII's kingdom and Primo de Rivera and Damaso Berenguer's dictatorship, many art theorists refused foreign artistic movements and promoted the use of historical architectonic styles like the Neorenaissance, the Neoplateresque and the Neobaroque. Painting and sculpture showed traditional subjects but, sometimes, with modern aesthetics near to the *Art Déco*.

Through the landscapes, local artists also contributed to the creation of the provincial identity, inspired by writers like Azorín or Gabriel Miró. Azorín, as a 98' theorist, considered the Castilian landscape as the most representative of the Spanish idiosyncrasy, but Miró preferred to describe the coastal regions of Alicante, inspiring Emilio Varela and other painters.

During the twentieth century first three decades, the artworks that showed traditional subjects received better criticism than those that depended on foreign models. Until 1931 local critics praised the regionalist scenes, sculptures and buildings, even the most modern-shaped examples. In fact, most of the articles showed in this thesis were written during the Bourbon Restoration and the two dictatorships, when theorists tried to find their own style in the field of arts in order to reconfigure the image of Spain after the 98' colonial disaster, the Restoration crisis and the battle of Annual in 1921.

However, Berenguer's government was permissive with local artists in its last years. In 1928 citizens from Alicante started to celebrate the *Fogueres* (Bonfires) of Saint John, building ephemeral monuments that showed regionalist subjects but that incorporated modern aesthetics near to the Art Deco, especially during the thirties. These *fogueres* received the most important prizes, but the Art Deco had been shown before in the posters since 1928.

Fogueres are not only important because of his Art Deco aesthetics, but also because of its communicative function with subjects related to the city, the province and their atmospheres. The bonfires showed actual messages, so this thesis appreciates their communicative purpose, because sometimes its criticism was related to Fine Arts.

These monuments contributed to renovate the arts in Alicante through their Art Deco aesthetics, but they were not the only manifestations that showed this type of decoration. As

well, some architects put geometric ornaments in the new façades of their buildings that modernized the old eclecticism and moved on towards the rationalism and the cubism.

The appearance of the word “Cubist” in some local newspapers meant the possibility to find Avant-garde artworks in Alicante. The assimilation of modern art in Spain during the beginning of the twentieth century attracted the attention of many researchers, who studied the artistic atmospheres in Barcelona and Madrid. These dissertations showed that the Avant-garde developed slowly in Spain, but after the II Republic proclamation, the government gave its support to the *Sociedad de Artistas Ibéricos*, a group that tried to renovate the national artistic atmosphere through exhibitions in Spain and in other countries.

In Alicante, the situation was not different from the rest of the country because before the Second Republic only Emilio Varela showed two Cubist still life at the *Ateneo* in 1927. Maybe the rest of the artists did not want to create Avant-garde compositions because of the bad criticism about Varela’s canvases. However, with the new republican government, the *Ateneo* organized new modern exhibitions. The first one showed artworks by some *Sociedad de Artistas Ibéricos* closely related creators. Others were from artists named as expressionists or futurists.

It is important to insist on that the stated conclusions come from exhaustive research using local newspapers and other primary sources, which made possible to relate the artworks with their sociocultural context. Thanks to this methodology, this thesis renovates the traditional historiography of art in Alicante and offers a transversal study that integrates every discipline with unpublished information found in all these sources.

This work has not been easy due to the 346 images used during the research process. In fact, every appendix in this thesis could be the beginning of a future investigation about the arts in Alicante or in its province. However, maybe the subject that most attention requires is local artists’ s activities’ during and after the Spanish Civil War.

The chronology of this thesis did not make possible to study this subject in depth, even though during the research over 360 drawings by artists like Ricardo Fuente or Miguel Abad for *Nuestra Bandera* were found. In addition, Abad collaborated with Manuel González Santana, Melchor Aracil, Manuel Albert or Tomás Ferrándiz to illustrate *Versos en la Guerra*, a book of poems by Miguel Hernández, Gabriel Baldrich and Leopoldo Urrutia. Finally, it would be interesting to study the drawings and watercolors that these artists drew when they went to prison after Franco’s victory.

A Research like this could contribute to restore the memory of the victims of reprisals. They also worked for their city constructing the image of the *altre Alacant* ('a different Alicante'), which stopped being a *poble vell* ('old town'), as this thesis demonstrates.¹⁷⁰⁸

¹⁷⁰⁸ As we pointed out in the introduction of this research, we want to emphasize that we are aware of the non-normative nature of the Valencian in the Alicante anthem, but we have respected the expressions of the 1959 version: *Partituras*. A.M.A. Caja 8/2.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. *Catálogo de pintura y escultura: obras de arte propiedad de la Excma. Diputación Provincial de Alicante*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1972.
- A.A.V.V. *Obras de Lorenzo Aguirre* (Celebrado en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Alicante. Diciembre de 1984). Alicante: Caja de Ahorros de Alicante, 1984.
- A.A.V.V. *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, 1987.
- A.A.V.V. *Casino de Alicante. 1839-2000*. Alicante: Ingra Impresores, 1999.
- A.A.V.V. *Real Liceo Casino de Alicante (1839-2009)*. Alicante: Casino de Alicante, 2009.
- A.A.V.V. *El Consulado del Mar, una escuela de Bellas Artes en el Alicante del siglo XIX*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2014.
- A.A.V.V. *El final de la Guerra Civil en Alicante. Represión y exilio*. Alicante: Imprenta de la Universidad de Alicante, 2014.
- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. *Arte y represión en la Guerra Civil Española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración*. València: Generalitat Valenciana, 2005.
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada. *De la refinería la Británica a la factoría "la Cantera" de Alicante*. Valencia: Consellería d'Infraestructures i Transport de la Generalitat Valenciana, 2006.
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada. "Introducción. El tranvía en la memoria histórica de una ciudad: Alicante". En: AGUILAR CIVERA, Inmaculada (coord.). *El tranvía de Alicante. Pasado y futuro*. València: Conselleria d'Infraestructures i Transport, 2007, p. 9-16.
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada (coord.). *150 años de ferrocarril en Alicante 1858-2008*. València: Generalitat Valenciana, 2008.
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada; FERRER MARSAL, Juan (coord.). *El comercio y la cultura del mar. Alicante, puerto del Mediterráneo*. València: Comunitat Valenciana. Conselleria d'Infraestructures, Territori i Medi Ambient, 2013.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- ALMAZÁN TOMÁS, David. "La seducción de Oriente: de la chinoiserie al japonismo". *Artigrama*, nº 18, 2003, p. 83-106.
- ALEJOS MORÁN, Asunción. "Un museo valenciano casi inédito: la Casa-Estudio del pintor José Benlliure". En: A.A.V.V. *El arte del siglo XIX. II Congreso Español de Historia del Arte*. Valladolid: Comité Español de Historia del Arte, 1978, p. 265-269.
- ALONSO CABEZAS, María Victoria. "Rostros bajo negro crespón: homenajes fúnebres a través del retrato en las sociedades artísticas españolas del siglo XIX". En: ALBERO MUÑOZ, María del Mar; PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (eds.). *"Yngenio et arte": elogio, fama y fortuna de la memoria del artista*. Murcia: Fundación Universitaria Española, 2018, p. 568-580.

- ALONSO CABEZAS, María Victoria. *Representaciones de masculinidad y asociacionismo. El retrato de artista en la pintura española del siglo XIX*. Tesis doctoral inédita. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2018.
- ALONSO PEREIRA, José Ramón; CHUECA GOITIA, Fernando. *Madrid 1898-1931: de Corte a metrópoli*. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Deportes, 1985.
- ALONSO VERA, M^a Dolores. *Juan Vidal Ramos. Arquitecto. Alicante 1898-1975*. València: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 1986.
- ALONSO, Matilde; BLASCO, Carmen; PIÑÓN, Juan Luis. *Alicante: V Siglos de Arquitectura*. Alicante: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 1990.
- ALDEGUER JOVER, Francisco. *Historia de las Hogueras de San Juan*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1979.
- ANDERSON, Alan A. *La recepción de las vanguardias extranjeras en España. Cubismo, futurismo y dadá. Estudio y ensayo de bibliografía*. Sevilla: Renacimiento, 2018.
- ANDRÉS CARRATALÁ, M^a Asunción. *El Barrio de Benalúa en Alicante. Estudio de geografía urbana*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1988.
- ANTÓN DAYAS, Irene. “Las Veladas Marítimas en el Levante español: Alicante y Cartagena. Tradición festiva mediterránea en torno al mar en los siglos XIX y XX”. En: ALBERO MUÑOZ, MARÍA DEL MAR; PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (coord.). *Territorio de la memoria. Arte y patrimonio en el sureste español*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2014.
- ANTÓN DAYAS, Irene. *Cultura material y formas de vida cotidiana de la sociedad burguesa alicantina en la España de la Restauración (1874-1930)*. Tesis doctoral inédita. Murcia: Universidad de Murcia, 2016.
- ARGERICH, Isabel; MUÑOZ, Óscar (com.). *El taller del artista. Una mirada desde los archivos fotográficos del Instituto del Patrimonio Cultural de España* (Celebrado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Marzo-mayo de 2017). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique. “La pintura orientalista española. Imagen de un tópico”. En: PASTOR MUÑOZ, Mauricio (com.). *La imagen romántica del legado andalusí* (Celebrado en la Casa de la Cultura de Almuñécar. Abril-julio de 1995). Barcelona: Lunwerg Editores S.A., 1995, p. 47-56.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique. “La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española.” *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 37, 2007, p. 13-38.
- ARIÑO VILLAROYA, Antonio. *La ciudad ritual. La fiesta de las Fallas*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- BADENES MASÓ, Gonzalo (dir.). *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. València: Prensa Valenciana, 1992.
- BALDELLOU, Miguel Ángel; CAPITEL, Antón. *Arquitectura española del siglo XX*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995.

- BALLESTER AÑÓN, Rosa. “Ciudades higiénicas y ciudadanos saludables: la promoción de Alicante como estación sanitaria”. En: SÁNCHEZ SANTANA, Esteban. *Residencia invernal de Alicante*. Alicante: Establecimiento tipográfico de Vicente Botella, 1889 (Edición facsimilar. OLCINA CANTOS, Jorge et. al. (eds.). *Residencia invernal de Alicante*. Alicante: COEPA, 1997, p. XXVII-XXXIV.
- BALSALOBRE GARCÍA, Juana María. “La arquitectura alicantina (1918-1960)”. En: GÁZQUEZ MÉNDEZ, Dionisio (com.). *El Arte Del Siglo XX En Alicante. 1818-1960* (Celebrado en Elche, noviembre de 2001; Alcoy, diciembre de 2001-enero de 2002; Orihuela, enero-febrero de 2002 y Alicante, febrero-marzo de 2002). Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2001, p. 174-289.
- BALSALOBRE GARCÍA, Juana María (com.). *Arte preso. Dibujos y acuarelas en el Reformatorio de Adultos de Alicante (1939-1941). La colección de Ricardo Fuente*. (Celebrado en el Palacio Provincial de la Diputación de Alicante. Junio de 2004). Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2004.
- BARÓN THAIDIGSMANN, Javier. *El siglo XIX en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.
- BARÓN THAIDIGSMANN, Javier. “The spanish presence at Philadelphia’s Centennial Exhibition and Chicago’s World’s Columbian Exposition.” En: REIST, Inge; COLOMER, José Luis (eds). *Collecting spanish art: Spain’s Golden Age and America’s Gilded Age*. New York: The Frick Collection, 2012, p. 65-93.
- BASSEGODA NONELL, Juan (com.). *El Modernismo en España*. (Celebrado en el Casón del Buen Retiro de Madrid. Octubre-diciembre de 1969). Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de Exposiciones, 1970.
- BAUTISTA VILAR, Juan. “El viaje del Stanbrook y el exilio en Argelia”. En: TORRES FABRA, Ricard Camil; ORS MONTENEGRO, Miguel. *La Guerra Civil en la Comunidad Valenciana. Tomo 16. Exilio y represión franquista*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana, 2007, p. 86-95.
- BAUZÁ, José. *Varela y su entorno. Notas para una biografía*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1979.
- BAUZÁ LLORCA, José. *Emilio Varela 1887-1951. Homenaje en el cincuenta aniversario del fallecimiento del pintor alicantino*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2001.
- BAYÓN PERALES, María. “Una aproximación al estudio de las chinerías en España”. En: CABAÑAS MORENO, Pilar; TRUJILLO, Ana (coord.). *La creación artística como puente entre Oriente y Occidente*. Madrid: Grupo de Investigación ASIA, 2012, p. 145-152.
- BENEVOLO, Leonardo. 1990. *Historia de La Arquitectura Moderna. Biblioteca de Arquitectura*. 6ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.
- BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. París: Editions Gründ, 1999 (4ª ed.), 14 vols.
- BENITO GOERLICH, Daniel. *La arquitectura del eclecticismo en Valencia: vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1992a.

- BENITO GOERLICH, Daniel; IVARS, José Francisco; JARQUEU, Francesc. *Arquitectura modernista valenciana*. València: Bancaixa, Obra Social i Cultural, 1992b.
- BENITO GOERLICH, Daniel. “Arquitectura y ciudad: Valencia en el siglo XX”. En: LLOPIS, Amando; DAUKSIS, Sonia (eds.). *Arquitectura del siglo XX en Valencia (Actas del seminario celebrado en Valencia entre los días 8 y 30 de mayo de 2000)*. València: Institució Alfons El Magnànim, 2000, p. 15-31.
- BENTON, Tim. “Art déco: estilo y significado”. En: BENTON, Tim; FONTÁN DEL JUNCO, Manuel; ZOZAYA, María (com.). *El gusto moderno. Art déco en París. 1910-1925* (celebrado en la Fundación Juan March de Madrid. Marzo-junio de 2015). Madrid: Fundación Juan March, 2015, p. 12-39.
- BERNABEI, Giancarlo; GALFETTI, Mariuccia. *Otto Wagner. Estudio paperback*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.
- BERNAL MUÑOZ, José Luis. *Tiempo, forma y color: el arte en la literatura de Azorín*. Alicante: Universidad de Alicante, 2001.
- BLANCO OSBORNE, Adolfo. “El retrato como género. Procesos e itinerarios peninsulares”. En: BLANCO OSBORNE, Adolfo; PÉREZ SEGURA, Javier (com.). *El retrato moderno en España (1906-1936). Itinerarios y procesos* (Celebrado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Octubre-marzo de 2007). Madrid: Fundación Santander, 2007, p. 13-32.
- BLANCHARD, Pascal et. al. *Colonial Culture in France since the Revolution*. Bloomington: Indiana University Press, 2014
- BLANES NADAL, Georgina; MILLÁN VERDÚ, Carlos; SEBASTIÁ ALCARAZ, Rafael. “El origen de la escuela de artes y oficios de Alcoy. 1886-1888”. *Quaderns d’història de l’enginyeria*, vol. 5, 2002-2003, p. 85-97.
- BLASCO, Albert. “La societat d’atracció de forasters (1908-1936)”. En: PALOU RUBIO, Saida (coord.). *Destinació BCN. Història del turisme a la ciutat de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2016, p. 109-121
- BLASCO BLASCO, Carmen; MARTÍNEZ PÉREZ, Francisco J.; NAVALÓN GARCÍA, Rosario. “El frente marítimo de la ciudad de Alicante”. En: RAMOS HIDALGO, Antonio; PONCE HERRERO, Gabino; DÁVILA LINARES, Juan Manuel (eds.). *II Jornadas de Geografía Urbana*. Alicante: Universidad de Alicante, 1996, p. 365-378.
- BOHIGAS, Oriol; GONZÁLEZ, Antoni; LACUESTA, Raquel. *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista. Palabra en el tiempo*. Barcelona: Lumen, 1983.
- BONET, Juan M.; LASTRES, Eduardo; VARELA, Santiago. *Miradas sobre Emilio Varela*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2005.
- BONET CORREA, Juan Manuel (com.). 2010. *Alicante moderno (1900-1960)*. (Celebrado en el MUBAG de Alicante. Junio-septiembre de 2010). Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2010.
- BOONE, M. Elizabeth. “A renewal of the fraternal relations that shared blood and history demand: latin american painting, spanish exhibitions, and public display at the 1910 Independence celebrations in Argentina, Chile, and Mexico.” *RACAR: Revue d’art Canadienne/Canadian Art Review*, nº 38, 2013, p. 90–108.

- BOWNESS, Alan. *The conditions of success: how the modern artist rises to fame*. London: Thames and Hudson, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- BOZAL, Valeriano. *El realismo plástico en España. De 1900 a 1936*. Madrid: Península, 1967.
- BOZAL, Valeriano. *Historia del Arte en España. Desde Goya hasta nuestros días*. Madrid: Itsmo, 1973.
- BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Tomo I*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995.
- BOWNESS, Alan. *The conditions of success. How the modern artist rises to fame*. London: Thames & Hudson, 1989.
- BRAVO NIETO, Antonio. “El problema de las transformaciones de cines y teatros en España. La metamorfosis de un edificio emblemático: de Teatro Kursaal a Cine Nacional”. *Boletín de Arte*, 2007, nº 28, p. 241-252.
- BRAVO NIETO, Antonio. *La construcción de una ciudad europea en el contexto norteafricano. Arquitectos e ingenieros en la Melilla contemporánea*. Melilla: Ciudad Autónoma de Melilla, 1996.
- BRIHUEGA, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*. Madrid: Cátedra, 1979.
- BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*. Madrid: Itsmo, 1981.
- BRIHUEGA, Jaime. *La vanguardia artística española a través de la crítica (1912-1936). Tomo I*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982a.
- BRIHUEGA, Jaime. *La vanguardia artística española a través de la crítica (1912-1936). Tomo II*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982b.
- BRIHUEGA, Jaime. *La vanguardia y la República*. Madrid: Cátedra, 1982c.
- BRIHUEGA, Jaime. *Cambio de siglo, República y exilio. Arte del siglo XX en España*. Madrid: Machado Libros, 2017.
- BRU TURULL, Ricard. “Richard Lindau y el museo de arte japonés de Barcelona”. *Archivo Español de Arte*, nº 337, 2012, p. 55-74.
- CABALLERO, María Rosario. *Inicios de La Historia Del Arte En España: La Institución Libre de Enseñanza (1876-1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- CABAÑAS MORENO, Pilar. “Una visión de las colecciones de arte japonés en España”. *Artigrama*, nº 18, p. 107-124.
- CALAF MASACHS, Roser. “Aprender arte en la ciudad: sensibilizar hacia el respeto y la valoración del patrimonio urbano”. En: CALAF MASACHS, Roser. *Arte para todos. Miradas para enseñar y aprender el patrimonio*. Gijón: Ediciones Trea, 2003.
- CALDUCH CERVERA, Joan; VARELA BOTELLA Santiago. *Guía de arquitectura de Alacant*. Alicante: Colegio de Arquitectos de Alicante, 1979.
- CALDUCH CERVERA, Joan. *La ciudad nueva: la construcción de la ciudad de Alacant en la primera mitad del siglo XIX*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1990.

- CALVO SERRALLER, Francisco. *La invención del arte español*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *La novela del artista. El creador como héroe de la ficción contemporánea*. 2ª ed. Madrid: FCE, 2013.
- CAMPOS FERRERA, Sergio. *Historia gráfica del puerto de Alicante*. Alicante: Autoridad Portuaria de Alicante, 2007.
- CANO, Carmen; MONLEÓN, Sigfrid. “Las Salas y Los Festivales”. En: LAHOZ, Nacho (dir.). *Historia del cine valenciano*. València: Editorial Prensa Valenciana, 1991, p. 201-220.
- CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. *La pintura almeriense durante la época de la restauración*. Granada: Universidad de Granada, 1997.
- CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada: Universidad de Granada, 1999.
- CASTELLÓ VILLENA, Miguel. *Artistas de las Hogueras de Alicante*. Alicante: Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Alicante, 1958.
- CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa Mª (coord.). *De las colecciones municipales*. Alicante: Excmo. Ayuntamiento de Alicante, 2001.
- CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa Mª (com.). *Gastón Castelló. 100 años*. (Celebrado en la sala de exposiciones municipal de la Lonja del Pescado de Alicante. Octubre-noviembre de 2002). Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 2002.
- CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa María. *La escultura pública en el espacio urbano de Alicante*. Alicante: Fundación Eduardo Capa-Ayuntamiento de Alicante, 2003.
- CASTELLS, Rosa Mª. “Emilio Varela 1887-1951. Notas para una biografía documental”. En: CASTELLS, Rosa Mª; LASTRES, Eduardo (com.). *Emilio Varela (1887-1951). Pintor Universal* (Celebrado en la sala de exposiciones municipal de la Lonja del Pescado de Alicante. Marzo-mayo de 2010). València: Generalitat Valenciana, 2010, p. 321-410.
- CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa Mª. “Historia documentada de una relación: Emilio Varela y la Diputación de Alicante”. En: CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa Mª; SÁNCHEZ MONLLOR, Manuel. *Emilio Varela en la Diputación de Alicante*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2011, p. 52-73.
- CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa María. “El gusto por lo oriental de la burguesía alicantina del siglo XIX. Objetos exóticos en la colección Beltrán Ausó de la Diputación de Alicante” *Canelobre*, nº. 64, 2014, p. 482-499.
- CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa María; PIQUERAS MORENO, José. “Dibujos, carteles y otros materiales gráficos (1918-1960)”. En: GÁZQUEZ MÉNDEZ, Dionisio (com.). *El Arte Del Siglo XX En Alicante. 1818-1960* (Celebrado en Elche, noviembre de 2001; Alcoy, diciembre de 2001-enero de 2002; Orihuela, enero-febrero de 2002 y Alicante, febrero-marzo de 2002). Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2001, p. 109-136.
- CASTELLS, Rosa Mª; LASTRES, Eduardo (com.). *Emilio Varela (1887-1951). Pintor Universal* (Celebrado en la sala de exposiciones municipal de la Lonja del Pescado de Alicante. Marzo-mayo de 2010). València: Generalitat Valenciana, 2010.

- CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa María; LLOPIS GARCÍA, Teresa María. *El pavimento de las tres gracias: colección Beltrán Ausó*. Alicante: Museo Arqueológico Provincial de Alicante MARQ, 2013.
- CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa M^a; SÁNCHEZ MONLLOR, Manuel. *Emilio Varela en la Diputación de Alicante*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2011.
- CASTELNUOVO, Enrico. *Arte, industria y revolución. Temas de Historia Social del Arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1988.
- CASTRO MORALES, Federico; POVEDANO MARRUGAT, Elisa. “Arte y represión en la España franquista: los dibujos y los diarios de José Manaut Viglietti (1898-1971)”. En: FRASQUET BELLVER, Lydia; MARTÍN MARTÍNEZ, José (coords.). *José Manaut. Óleos y dibujos desde la prisión, 1943-1944*. Valencia, Madrid: Fundació General de la Universitat de València, Universidad Carlos III de Madrid, 2002, p. 27-62.
- CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco; NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel. “Los inicios del cinematógrafo en Valencia y Murcia”. *Artigrama*, n^o 16, 2001, p. 133-153.
- CHUECA GOITIA, Fernando. *Historia de la arquitectura occidental. Tomo X. El eclecticismo*. Madrid: Dossat, 1979.
- CIRICI, Alexandre. *Art i societat*. Barcelona: Edicions 62, 1964.
- CLARK, Timothy J. *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- CLIMENT VIGUER, Susana; SÁNCHEZ BARRACHINA, Mireia. *Próspero Lafarga y la Lonja del Pescado de Alicante*. València: Conselleria d’Infraestructures, Territori i Medi Ambient, 2014.
- COLOMA, Rafael. *Lorenzo Casanova, un pintor enfermo*. Alcoy: Instituto Alcoyano de Cultura, 1962.
- COLETES LASPRA, Rocío. *La Pintura Orientalista Española (1833-1923)*. Tesis Inédita. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2015.
- COLOMER SENDRA, Vicente. *Registro de Arquitectura Del S.XX Comunidad Valenciana*. València: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 2002.
- COOPE, Marian G.R. *Reality and time in the Oleza novels of Gabriel Miró*. London: Tamesis Books, 1984.
- CONTRERAS JUESAS, Rafael. *Los carteles de Fallas de Valencia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1998.
- CORTÉS ORTS, Carles. “El final de la Guerra Civil en Alicante. Represión y exilio”. En: A.A.V.V. *El final de la Guerra Civil en Alicante. Represión y exilio*. Alicante: Imprenta de la Universidad de Alicante, 2014.
- CRAVEN, Roy C. *Indian Art. A Concise History*. 3^a ed. London: Thames & Hudson, 2006.
- CREIXELL, Rosa M. *El pintor en el taller. “Modos de verse, maneras de representarse”*. En: MARCH, Eva; NARVÁEZ, Carmen (eds.). *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012, p. 287-309.
- CURTIS, William J.R. *La arquitectura moderna desde 1900*. Madrid: Hermann Blume, 1986

- ÇELIK, Zeynep. 2005. "Commemorating the Empire. From Algiers to Damascus." En: HACKFORTH-JONES, Jocelyn; ROBERTS, Mary. *Edges of Empire. Orientalism and visual culture*. London: Blackwell Publishing, 2005, p. 20-37.
- D'ORSI, Angelo. *Guernica, 1937. La bomba, la barbarie, la mentira*. Barcelona: RBA, 2011.
- DA ROCHA ARANDA, Óscar. *El modernismo en la arquitectura madrileña. El eclecticismo como opción alternativa*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- DAUKSIS, Sonia; TABERNER, Francisco. *Historia de la ciudad. Territorio, sociedad y patrimonio: una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia*. Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2002.
- DE DIEGO, Estrella. *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid: Cátedra, 2009.
- DE PANTORBA, Bernardino. *La vida y obra de Joaquín Sorolla: estudio biográfico y crítico*. Madrid: Extensa, 1970.
- DE PAZ, Alfredo. *La crítica social del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- DE TERÁN, Fernando. *Historia del urbanismo en España III. Siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1999.
- DE VERA FERRE, Jesús Rafael. "El transporte colectivo en la ciudad de Alicante y su entorno. Evolución y propuesta de futuro." *Investigaciones Geográficas*, nº. 7, 1989, p. 135-145.
- DÍAZ EREÑO, Gregorio (com.). *Lorenzo Aguirre* (Celebrado en el Centro de Cultura Castillo de Maya de Pamplona. Noviembre-diciembre de 1999. Celebrado en la sala de cultura Juan Bravo de Madrid. Diciembre de 1999-enero de 2000). Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1999.
- DÍEZ, José Luis. "Evolución histórica de la pintura española de historia en el siglo XIX". En: DÍEZ, José Luis (dir.). *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1992, p. 69-101.
- DÍEZ, José Luis; BARÓN, Javier (eds.). *El siglo XIX en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. "Territorio y paisaje de Levante en Azorín y Miró". En: VERA REBOLLO, José Fernando et. al. (coord.). *Paisaje, cultura territorial y vivencia de la geografía. Libro homenaje al profesor Alfredo Morales Gil*. Alicante: Universidad de Alicante, 2016, p. 73-96.
- DOMÉNECH ROMÁ, Jorge. *El modernismo en Alcoy: su contexto histórico y los oficios artesanales*. Alcoy: AguaClara, 2010.
- DUNCAN, Alastair. *El Art Déco*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994.
- DUNCAN, Alastair. *El Art Nouveau*. Barcelona: Ediciones Destino, 1995.
- EGUIZÁBAL, Raúl. *El Cartel En España*. Madrid: Cátedra, 2014.
- ESPÍ VALDÉS, Adrián. *Las Bellas Artes y los artistas a través de las exposiciones alicantinas del siglo XIX*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1972.

- ESPÍ VALDÉS, Adrián. *Casanova y su "círculo" alicantino de pintores y escultores*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983.
- ESPÍ VALDÉS, Adrián. "Las artes plásticas alicantinas durante el siglo XIX". En: FORNER MUÑOZ, Salvador; MESTRE, Antonio (coord.). *Historia de la provincia de Alicante. Tomo V. Edad Contemporánea, siglo XIX*. Murcia: Mediterráneo, 1985, p. 337-442.
- ESPÍ VALDÉS, Adrián. "Las artes plásticas durante el siglo XIX". En: MORENO SÁEZ, Francisco; SÁNCHEZ RECIO, Glicerio (coord.). *Historia de la ciudad de Alicante. Tomo IV. Edad Contemporánea*. Alicante: Patronato Municipal para la conmemoración del quinto centenario de la Ciudad de Alicante, 1990, p. 171-198.
- ESPÍ VALDÉS, Adrián. "Miguel Abad Miró, intérprete plástico de Miguel Hernández: Aproximación y valoración estética del artista". En: ROVIRA SOLER, José Carlos (coord.). *Miguel Hernández cincuenta años después: actas del I Congreso Internacional*. Volumen II. Alicante: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, p. 887-896.
- ESPÍ VALDÉS, Adrián. "Notas y documentos sobre pensionados alicantinos de bellas artes en Roma durante el siglo XIX". En: GIMÉNEZ, Enrique; LOZANO MARCO, Miguel Ángel; RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (coord.). *Espanoles en Italia e italianos en España. IV Encuentro de Investigadores de las Universidades de Alicante y Macerata*. Alicante: Universidad de Alicante, 1996, p. 77-88.
- ESPÍ VALDÉS, Adrián (com.). *Casanova. Una muestra antológica* (Celebrado en el Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante. Febrero de 2002). Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2002.
- ESPÍ VALDÉS, Adrián; PIQUERAS MORENO, José (com.). *Elogi de la pintura. Alcoi 1865-1925* (Celebrado en el Centre D'Art D'Alcoi. Diciembre de 2010-marzo de 2011). Alicante: Caja de Ahorros del Mediterraneo, 2011.
- FAHR-BECKER, Gabrielle. 2012. *El modernismo*. Barcelona: H.f. Ulmman, 2012.
- FANELLI, Giovanni. *El diseño art nouveau*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- FANELLI, Giovanni. *El principio del revestimiento: prolegómenos a una historia de la arquitectura contemporánea*. Madrid: Akal, 1999.
- FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva. *El arte de India*. Madrid: Akal, 2013.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel. *La Arquitectura de Juan Vidal Ramos. Su Obra Individual En Alicante de 1917 a 1941*. Tesis doctoral inédita. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1991.
- FERRATER, Carlos. "La vida cotidiana: el ocio". En: MATEO MARTÍNEZ, Carlos (coord.). *Los inicios de la modernización en Alicante, 1882-1914*. Alicante: Caja de Ahorros Del Mediterráneo, 1999, p 327-354.
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia. *Imatges de la dona en l'art modern valencià (1880-1936)*. València: Ajuntament de València, 2016.
- FERRER MARSAL, Juan. *Construir la costa. El litoral valenciano*. València: Consell Valencià de Cultura, 2002.
- FERRIS, José Luis. *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. 1ª ed. Madrid: Temas de Hoy, 2002.

- FERRIS, José Luis (com.). *Lorenzo Aguirre* (Celebrada en el Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante. Abril-junio de 2003). Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2003.
- FISHER, Robert E. *Buddhist Art and Architecture*. 2ª ed. London: Thames & Hudson, 2006.
- FLORES, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*. Madrid: Aguilar, 1989.
- FOLGUERA, Pilar. “¿Hubo una Revolución Liberal Burguesa para las mujeres? (1808-1868)”. En: FOLGUERA, Pilar *et. al.* (eds.). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis, 1997, p. 421-450.
- FONTBONA I DE VALLESCAR, Francesc. *Neomedievalismes al segle XIX*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 2000.
- FORNER MUÑOZ, Salvador. *Industrialización y movimiento obrero. Alicante 1923-1936*. València: Alfons el Magnànim, 1982.
- FORNER MUÑOZ, Salvador. “Las elecciones de 1918 en la circunscripción de Alicante: anatomía del caciquismo y el fraude electoral en la crisis de la restauración”. *Anales de la Universidad de Alicante: Historia Contemporánea*, nº 3-4, 1984-1985, p. 281-316.
- FORNER MUÑOZ, Salvador. “Los partidos políticos”. En: MATEO MARTÍNEZ, Carlos (coord.). *Los inicios de la modernización en Alicante, 1882-1914*. Alicante: Caja de Ahorros Del Mediterráneo, 1999, p. 225-242.
- FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. 10ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- FREIXA SERRA, Mireia. *El modernismo en España*. Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1986.
- FREIXA, Mireia. “La «casa» de la burguesía catalana en los años del modernismo, una nueva manera de vivir”. En: FONDEVILA, Mariàngels (com.). *Gaspar Homar*. (Celebrado en el Museu Nacional d’Art de Catalunya de Barcelona. Octubre-noviembre de 1998. Celebrado en la Fundació La Caixa de Palma de Mallorca. Diciembre-febrero de 1999). Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya; la Caixa, 1998, p. 118-137.
- FREIXA, Mireia (com.). *Modernismo. Arte, talleres e industrias* (Celebrado en La Pedrera de Barcelona. Octubre 2015-febrero de 2016). Barcelona: Fundació Catalunya-La Pedrera, 2015.
- FREIXA SERRA, Mireia; PENA LÓPEZ, Mª del Carmen. “El problema centro-periferia en los siglos XIX y XX”. En: PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier (ed.). *Actas VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1992, p. 371-383.
- FURIÓ, Vicenç. *Sociología Del Arte*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 2000.
- FURIÓ, Vicenç. *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Bellaterra, 2012.
- GADEA CAPÓ, Mª José. *Pinturas Chinas Del MUBAG*. Alicante: Museo de Bellas Artes Gravina, 2006.

- GALLEGO ARANDA, Salvador; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *Arquitectura y modernismo: del historicismo a la modernidad*. Granada: Universidad de Granada, 2000.
- GARCÍA ANDREU, Mariano. *Crecimiento económico, burguesía y poder local (Alicante, 1902-1923)*. Tesis doctoral inédita. Alicante: Universidad de Alicante, 1987.
- GARCÍA ANTÓN, Irene. *El arte modernista en Novelda*. Alicante: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1977.
- GARCÍA ANTÓN, Irene. *La arquitectura de principios de siglo en Alicante y provincia*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1980.
- GARCÍA ANTÓN, Irene. “El arte en el siglo XX”. En: FORNER MUÑOZ, Salvador (coord.). *Historia de la provincia de Alicante. Tomo VI. Edad Contemporánea, siglo XX*. Murcia: Mediterráneo, 1985, p. 373-486.
- GARCÍA ANTÓN, Irene. “La palmera, un símbolo nuevo en la ciudad de Alicante”. En: BÉRCHEZ, Joaquín; SERRA, Amadeo (coord.). *El Mediterráneo y el arte español: actas del XI Congreso del CEHA, Valencia, septiembre 1996*. Madrid: Comité Español de Historia del Arte, 1998, p. 266-269.
- GARCÍA MALDONADO, Begoña. “La mujer artista ante la crítica de arte (1910-1936)”. *AACA Digital*, nº 17, 2011.
- GARCÍA MELERO, José Enrique. *Literatura española sobre artes plásticas. Volumen 1. Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2002a.
- GARCÍA MELERO, José Enrique. *Literatura española sobre artes plásticas. Volumen 1. Bibliografía aparecida en España durante el siglo XIX*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2002b.
- GARCÍA-ORMAECHEA, Carmen. *Arte y cultura de India. Península del Indostán, Himalaya y Sudeste Asiático. de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.
- GARRIGÓS OLTRA, Lluís; SEBASTIÀ-ALCARAZ, Rafael; BLANES NADAL, Georgina. “La Escuela de Artes y Oficios de Alcoy (1886-1901): Algunas aportaciones a las biografías de sus primeros profesores”. *Quaderns d’història de l’enginyeria*, nº 5, 2002, p. 103-104.
- GARRIGÓS OLTRA, Lluís; BLANES NADAL, Georgina; SEBASTIÀ ALCARAZ, Rafael. “La Escuela de Artes y Oficios de Alcoy (1886-1901): algunas aportaciones a las biografías de sus primeros profesores”. *Quaderns d’història de l’enginyeria*, vol. 5, 2002-2003, p. 98-109.
- GAZABAT BARBADO, María. “El importante papel de la Diputación Provincial de Alicante en la formación de los artistas alicantinos del siglo XIX”. *Canelobre*, nº 64, 2014, p. 150-161.
- GÁZQUEZ MÉNDEZ, Dionisio (com.). *El Arte Del Siglo XX En Alicante. 1818-1960* (Celebrado en Elche, noviembre de 2001; Alcoy, diciembre de 2001-enero de 2002; Orihuela, enero-febrero de 2002 y Alicante, febrero-marzo de 2002). Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2001.

- GÁZQUEZ MÉNDEZ, Dionisio. “La Pintura En Alicante a Través de Sus Creadores.” En: GÁZQUEZ MÉNDEZ, Dionisio (com.). *El Arte Del Siglo XX En Alicante. 1818-1960* (Celebrado en Elche, noviembre de 2001; Alcoy, diciembre de 2001-enero de 2002; Orihuela, enero-febrero de 2002 y Alicante, febrero-marzo de 2002). Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2001, p. 174-289.
- GIL SALINAS, Rafael. “Imagining Spain: building a national identity in Spain through the art of the 19th century”. En: BILSEL, I. et. al. (eds.). *Constructing cultural identity, representing social power*. Pisa: Pisa University Press, 2010, p. 159-188.
- GIL SÁNCHEZ, Fernando. *Crónicas de la Terreta*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1979.
- GIMÉNEZ GARCÍA, Efigenio; GINER ÁLVAREZ, Álvaro; VARELA BOTELLA, Santiago. *Sobre la ciudad dibujada de Alicante del plano geométrico al plan general de 1970*. Alicante: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia. Delegación de Alicante, 1985.
- GINÉS BLASI, Mònica. *El col·leccionisme entre Catalunya i la Xina (1876-1895)*. Tesis doctoral inédita. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013.
- GINÉS BLASI, Mònica. “Art i cultura material de la Xina en les col·leccions privades de la Barcelona vuitcentista”. *Locus Amoenus*, nº 13, 2015, p. 139-155.
- GÓMEZ RAMOS, Rafael. “Azorín: arte y literatura.” *Laboratorio de Arte: Revista Del Departamento de Historia Del Arte. Universidad de Sevilla*, nº 11, 1998, p. 361-370.
- GÓMEZ ROMÁN, Ana María. “Educación artística y conocimiento técnico. De las Reales Academias de Bellas Artes a las Escuelas de Artes y Oficios”. En: HENARES CUÉLLAR, Ignacio; CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. *Campo artístico y sociedad en España (1836-1936). La institucionalización del arte y sus modelos*. Granada: Universidad de Granada, 2016, p. 9-49.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo. *La España de Primo de Rivera: la modernización autoritaria, 1923-1930*. Madrid: Alianza, 2005.
- GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio; SÁENZ SANZ, Amaya; ROMERO MUÑOZ, Dolores (coord.). *Puertos españoles en la historia*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1994.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto. “Los viajeros románticos y la literatura costumbrista”. En: PASTOR MUÑOZ, Mauricio (com.). *La imagen romántica del legado andalusí* (Celebrado en la Casa de la Cultura de Almuñécar. Abril-julio de 1995). Barcelona: Lunwerg Editores S.A., 1995, p. 37-46.
- GOZÁLVEZ PÉREZ, Vicente. “La modernización demográfica”. En: MATEO MARTÍNEZ, Carlos (coord.). *Los inicios de la modernización en Alicante, 1882-1914*. Alicante: Caja de Ahorros Del Mediterráneo, 1999, p. 115-136.
- GRAS VALERO, Irene; RODRÍGUEZ SAMANIEGO, Cristina. “Escultura, modernismo y Academia: interrelaciones entre la enseñanza, el discurso estético oficial y la escultura modernista en Barcelona (1888-1910)”. *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, nº 110, 2017, p. 121-154.
- GUEROLA BLAY, Vicente; GIRONÉS SARRIÓ, Ignasi. *El pintor José López Tomás. Inventario y relación de obras particulares pertenecientes a las colecciones familiares*. Informe de Restauración inédito. València: Los autores, 2006.

- GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús. “Cervantes y El Quijote en las Exposiciones de Bellas Artes del siglo XIX”. *Anales de la Historia del Arte*, volumen extraordinario, 2008, p. 455–474.
- GUTIÉRREZ LLORET, Rosa Ana. “La época de la Restauración”. En: SÁNCHEZ RECIO, Glicerio; MORENO SÁEZ, Francisco (coord.). *Historia de la ciudad de Alicante. Tomo IV. Edad Contemporánea*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1990a, p. 141-151.
- GUTIÉRREZ LLORET, Rosa Ana. “Republicanism y masonería en el Alicante de la Restauración”. En: FERRER BENIMELI, José Antonio (coord.). *Masonería, revolución y reacción. Tomo II*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1990b, p. 619-631.
- HALL, Peter. *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1966.
- HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS Jordi Oliveras. *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Nerea, 1994.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Diccionario de escultores alicantinos*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1974.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Vicente Bañuls Aracil. Un escultor de entresiglos (1865-1934)*. Alicante: Villa, 1979.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. “La escultura en tierras alicantinas (1918-1960)”. En: GÁZQUEZ MÉNDEZ, Dionisio (com.). *El Arte Del Siglo XX En Alicante. 1818-1960* (Celebrado en Elche, noviembre de 2001; Alcoy, diciembre de 2001-enero de 2002; Orihuela, enero-febrero de 2002 y Alicante, febrero-marzo de 2002). Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2001, p. 353-380.
- HERNÁNDEZ MATEO, Francisco Daniel. *La búsqueda de la modernidad en la arquitectura española (1898-1958). Medio siglo de eclecticismo*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1997.
- HERNANDO, Javier. *Arquitectura en España :1770-1900*. Madrid: Cátedra, 1989.
- HERRERO RIQUELME, Rocío. “El cartel como instrumento de promoción en los inicios del turismo español (1900-1936).” En: JIMÉNEZ CABALLERO, José Luís; FUENTES RUIS, Pilar; SANZ, Sanz. *V Jornadas de Investigación en turismo. Turismo y sostenibilidad. Sevilla, 17 y 18 de mayo de 2012*. Sevilla: Edición Digital, 2012, p. 173–196.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (eds.). *La invención de la tradición*. 5ª ed. Barcelona: Crítica, 2016.
- IBIZA I OSCA, Vicent. *Dona i art a Espanya: Diccionari d'artistes abans de 1936*. València, Institució Alfons el Magnànim, 2006a.
- IBIZA I OSCA, Vicent, *Obra de mujeres artistas en los museos españoles. Guía de pintoras y escultoras: 1500-1936*, Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente UNED Alzira-Valencia, 2006b.
- IGLESIAS, Antonio. “Trayectoria biográfica de Oscar Esplá”. En: PÉREZ LARREONA, Ana Miren; SANJUÁN ASTIGANAGA, José Ignacio. *Sociedad, arte y cultura en la obra de Oscar Esplá*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1996, p. 26-31.

- IMPEY, Oliver R. *Chinoiserie. The impact of oriental styles on western art and decoration*. New York: Scribner's, 1977
- ISAC, Ángel. *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos. 1846-1919*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1987.
- ISAC, Ángel. "Tradición ecléctica, modernismo y regionalismo: una cuestión crítica". En: HENARES CUÉLLAR, Ignacio; GALLEGO ARANDA, Salvador. *Arquitectura y modernismo: del historicismo a la modernidad*. Granada: Universidad de Granada, 2000, p. 55-66.
- JACOBSON, Dawn. *Chinoiserie*. London: Phaidon, 1993.
- JAÉN I URBAN, Gaspar; MARTÍNEZ MEDINA, Andrés (dirs.). *Guía de arquitectura de la provincia de Alicante*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1999.
- JIMÉNEZ BURILLO, Pablo (com.). *Entre dos siglos. España 1900* (Celebrado en la Fundación Mapfre de Madrid. Octubre de 2008-enero de 2009). Madrid: Fundación Mapfre, 2008.
- JIMÉNEZ BURILLO, Pablo. "Entre dos siglos: España 1900". En: JIMÉNEZ BURILLO, Pablo (com.). *Entre dos siglos. España 1900* (Celebrado en la Fundación Mapfre de Madrid. Octubre de 2008-enero de 2009). Madrid: Fundación Mapfre, 2008, p. 9-13.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores; MACK, Cindy. *Buscadores de belleza. Historias de los grandes coleccionistas de arte*. Barcelona: Ariel, 2010.
- JIMÉNEZ-LANDI, Antonio. *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente. Periodo escolar (1881-1907)*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 1996.
- JOVER MAESTRE, Francisco Javier; MENÉNDEZ FUEYO, José Luis. "Estudi arqueològic de les torres de l'horta d'Alacant. Un exemple de defensa en una explotació agrícola". *Butlletí de l'associació arqueològica de Castelló*, nº 13, 1993a, p. 35-49.
- JOVER MAESTRE, Francisco Javier; MENÉNDEZ FUEYO, José Luis. "Torres de Costa y Huerta en el siglo XVI: el ejemplo de la ciudad de Alicante". En: A.A.V.V. *IV Congreso de Arqueología Medieval Española. "Sociedades en transición". Actas II. Comunicaciones*. Alicante: Diputación de Alicante, 1993b, p. 509-516.
- JOVER MAESTRE, Francisco Javier; MENÉNDEZ FUEYO, José Luis. "Las torres-refugio de la huerta de Alicante en el siglo XVI". *Castillos de España*, nº 107, 1997, p. 15-24.
- KIM LEE, Sue-Hee. *La presencia del arte de extremo oriente en España a fines del siglo XIX y principios del XX*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- KING, Edmund L. *Sigüenza y El Mirador Azul y Prosas de El Íbero*. Madrid: Ediciones La Torre, 1982.
- KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *La leyenda del artista*. 6ª ed. Madrid: Cátedra, 2010.
- LA LUETA, Laura; MERCADER, Laura. "Les artistes irrompen en la política sexual. Quatre exposicions femenines d'art a la sala Parés de Barcelona (1896-1900)". En: BOSCH, Lluís; FREIXA, Mireia (coord.). *CDF II International Congress*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015.

- LA PARRA LÓPEZ, Emilio; MORENO SÁEZ, Francisco. “Ideas y mentalidades”. En: MATEO MARTÍNEZ, Carlos (coord.). *Los inicios de la modernización en Alicante, 1882-1914*. Alicante: Caja de Ahorros Del Mediterráneo, 1999, p. 243-270.
- LACUESTA, Raquel. “L’arquitectura al marge del Modernisme”. En: FONTBONA, Francesc (dir.). *El Modernisme en paral·lel al Modernisme*. Barcelona: Edicions l’Isard, 2004, p. 23-50.
- LAFUENTE, Isaías. *Esclavos por la patria. La explotación de los presos bajo el franquismo*. Madrid: Temas de hoy, 2002.
- LAHOZ, Nacho. “La introducción del cinematógrafo en Valencia”. En: LAHOZ, Nacho (dir.). *Historia del cine valenciano*, València, Prensa Valenciana, 1991, p. 9-20.
- LAMBOURNE, Lionel. *Japonisme. Cultural crossings between Japan and the west*. New York: Phaidon, 2005.
- LASTRES, Eduardo. *La deuda. A propósito de la obra de Emilio Varela*. Alicante: Aguaclara, 2004.
- LASTRES, Eduardo. “El sentido de la obra de Emilio Varela”. CASTELLS, Rosa M^a; LASTRES, Eduardo (com.). *Emilio Varela (1887-1951). Pintor Universal* (Celebrado en la sala de exposiciones municipal de la Lonja del Pescado de Alicante. Marzo-mayo de 2010). València: Generalitat Valenciana, 2010, p. 19-31.
- LARRABIDE ACHÚTEGI, Aitor Luis. “Más sobre versos en la guerra: la única edición alicantina publicada en vida de Miguel Hernández”, *Canelobre*, nº56, 2009-2010, p. 134-145.
- LINARES ALBERT, Santiago. “A la recerca de Paco Sánchez”. En: A.A.V.V. *Els poetes de la llum*. Alicante: Foguera Port d’Alacant, 2001.
- LITVAK, Lily. *El sendero del tigre: exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*. Madrid: Taurus, 1986.
- LLORENTE, Vicente; PONS-SOROLLA, Blanca; MOYÁ, Marina (eds.). *Epistolarios de Joaquín Sorolla II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*. Barcelona: Anthropos, 2009.
- LLORENS FUSTER, Andrés; VIZCAÍNO MARTÍNEZ, Juan Carlos. “Hogueras para una ciudad turística (1928-1930)”. En: VICENTE FERRIS, José Luis (coord.). *Un lugar en el fuego. El libro de la fiesta de les Fogueres de Sant Joan de Alicante*. Alicante: Almar Ediciones, 1996 a, p. 9-32.
- LLORENS FUSTER, Andrés; VIZCAÍNO MARTÍNEZ, Juan Carlos. “La identificación popular”. En: VICENTE FERRIS, José Luis (coord.). *Un lugar en el fuego. El libro de la fiesta de les Fogueres de Sant Joan de Alicante*. Alicante: Almar Ediciones, 1996 b, p. 33-64.
- LOMBA, Concha. “El nuevo rostro de una vieja bandera: La Sociedad de Artistas Ibéricos en la República (1931-1936)”. En: A.A.V.V. *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, p. 85-105.
- LÓPEZ ARENAS, Víctor M. “Adivinar la expresión de la inexpressión: el escultor Vicente Bañuls Aracil (1865-1934)”. *Canelobre*, nº 63, 2014a, p. 108-139.

- LÓPEZ ARENAS, Víctor M. “Los artistas alicantinos y la pintura social en el siglo XIX”. *Canelobre*, nº 64, 2014b, p. 124-147.
- LÓPEZ TORRES, Matilde. *La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX*. Tesis doctoral inédita. Málaga: Universidad de Málaga, 2007.
- LÓPEZ VALIENTE, Manuel. “Nuestro club. La historia continúa”. *RECREA. Revista del Club de Regatas de Alicante*, nº2, 2008, p. 32-33.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (coord.). *Azorín. Teatro, cuentos, memorias, epistolario*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel. “«Años y leguas», de Gabriel Miró. Emoción de la naturaleza y creación del paisaje”. En: THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (ed.). *La naturaleza en la literatura española*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011, p. 273-288.
- MACDONALD, Ian R.; BARBERÀ, Frederic (eds.). *Gabriel Miró. Epistolario*. Alicante: Caja Mediterráneo, 2009.
- MAENZ, Paul. *Art Déco: 1920-1940*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- MALDONADO, Tomás. *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- MARÍN ECED, Teresa. *Innovadores de la educación en España: becarios de la Junta Para Ampliación de Estudios*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 1991.
- MARÍN-MEDINA, Jesús. *La escultura española contemporánea*. Madrid: Edarcón, 1978.
- MARÍN SESSÉ, Tirso. *Alicante, un rincón en el cielo*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2008.
- MARÍN SESSÉ, Tirso. *Alicante vivido. Recorridos a través de la imagen y la historia*. València: Carena Editors, 2010.
- MARTÍN CORRALES, Eloy. “Siglo y medio de neorabismo y neomudejarismo en España (1848-2009)”. En: GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (ed.). *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado*. Granada: Anthropos, 2010.
- MARTÍN CORRALES, Eloy. “La Emigración Española En Argelia”. *Awraq*, nº 5-6, 2012, p. 47-62.
- MARTÍNEZ DEL PISÓN, Eduardo. “Azorín y el paisaje”. *Canelobre*, nº 67, 2017, p. 92-103.
- MARTÍNEZ LEAL, Juan. “La II República”. En: MORENO SÁEZ, Francisco (coord.). *Historia de Alicante. Tomo I*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1990, p. 641-660.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Alberte. “Tramways Électriques d’Alicante: la tardía electrificación a cargo del capital belga”. En: AGUILAR CIVERA, Inmaculada (coord.). *El tranvía de Alicante. Pasado y futuro*. València: Conselleria d’Infraestructures i Transport, 2007, p. 91-106.
- MARTÍNEZ MEDINA, Andrés. *La arquitectura de la ciudad de Alicante. 1923-1943. La aventura de la modernidad*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1998.
- MARTÍNEZ MEDINA, Andrés. “Del cinematógrafo a los multicines: arquitectura para el séptimo arte en Alicante”. *Canelobre*, nº35, 1997, p. 43-62.

- MARTÍNEZ MEDINA, Andrés; OLIVA MEYER, Julio. *Miguel López González: Treinta años de su arquitectura, (1932-1962)*. Alicante: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 1987.
- MARTÍNEZ MEDINA, Andrés; OLIVA MEYER, Julio. *Dibujos y arquitectura de Miguel López Gonzalez. 1932-1968*. Alicante: Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante, 2008.
- MARTÍNEZ MINGARRO, Esther. “Coleccionismo privado de libros y estampas *ukiyo-e* en España entre los siglos XIX y XX”. En: CABAÑAS MORENO, Pilar; TRUJILLO, Ana (coord.). *La creación artística como puente entre Oriente y Occidente*. Madrid: Grupo de Investigación ASIA, 2012, p. 288-304.
- MARTÍNEZ MORELLA, Vicente. *El pintor Adelardo Parrilla Candela. 1877-1953*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1955.
- MARTÍNEZ-SHAW, Carlos; ALFONSO MOLA, Marina (dirs.). *La ruta española a China*. Madrid: El Viso, 2007.
- MAS CALABUIG, Manuel. *Gastón Castelló. 1901-1986*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 2002.
- MAS-MAGRO MAGRO, Francisco. *Luis Casteig Torregrosa. Memoria de un pintor olvidado*. Madrid: Letrame, 2017.
- MATEO MARTÍNEZ, Carlos (coord.). *Los inicios de la modernización en Alicante, 1882-1914*. Alicante: Caja de Ahorros Del Mediterráneo, 1999.
- MATEO MARTÍNEZ, Carlos; MORENO SÁEZ, Francisco. “Las exposiciones de arte debidas a la iniciativa privada (1918-1960)”. En: GÁZQUEZ MÉNDEZ, Dionisio (com.). *El Arte Del Siglo XX En Alicante. 1818-1960* (Celebrado en Elche, noviembre de 2001; Alcoy, diciembre de 2001-enero de 2002; Orihuela, enero-febrero de 2002 y Alicante, febrero-marzo de 2002). Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2001a, p. 43-77.
- MATEO MARTÍNEZ, Carlos; MORENO SÁEZ, Francisco. “La fotografía”. En: GÁZQUEZ MÉNDEZ, Dionisio (com.). *El Arte Del Siglo XX En Alicante. 1818-1960* (Celebrado en Elche, noviembre de 2001; Alcoy, diciembre de 2001-enero de 2002; Orihuela, enero-febrero de 2002 y Alicante, febrero-marzo de 2002). Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2001b, p. 381-408.
- MEDINA RAMOS, Agustín; LINARES ALBERT, Santiago. *Gastón Castelló y las Hogueras de San Juan*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 2002.
- MENÉNDEZ FUEYO, José Luis. “Guardianes del miedo. El sistema de defensa de la huerta marítima de Alicante durante el siglo XVI”. En: A.A.V.V. *FORTMED 2015. I Congreso Internacional de Fort-ificaciones del Mediterráneo*. València: Editorial Universitat Politècnica de València, 2015, p. 1-8.
- MENÉNDEZ FUEYO, José Luis. “El sistema defensivo de las torres del l’Horta d’Alacant”. En: ARAGONÉS, Enric; LÓPEZ SALA, Juan (eds.). *Las torres de l’Horta d’Alacant*. Alicante: Publicacions Universitat d’Alacant, p. 15-26.
- MESTRE MARTÍ, María. 2007. *La arquitectura del modernismo valenciano en relación con el jugendstil vienés. 1898-1918. Paralelismos y conexiones*. Tesis doctoral inédita. València: Universitat Politècnica de València, 2007.

- MESTRE MARTÍ, María. “La influencia de Viena en el modernismo español”. *Palapa*, nº 1, 2009, p. 39-51.
- MESTRE MARTÍ, María. “Viena En La Arquitectura de Vicente Ferrer Pérez (1874-1960). Revisión de Su Obra”. *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, nº 19, 2010, p. 171-183.
- MESTRE MARTÍ, María. “El Jugendstil en la arquitectura modernista de Valencia. Lo inmaterial del patrimonio edificado”. *APUNTES*, nº 1, 2012, p. 102-113.
- MIGUEL ARROYO, Carolina. “Arte y turismo. De la construcción del mito romántico a la imagen propagandística de España”. En: MIGUEL ARROYO, Carolina; RÍOS REVIEJO, María Teresa (com.). *Visite España* (Celebrado en el Museo Nacional del Romanticismo y la Biblioteca Nacional de España en Madrid. Febrero-mayo de 2014). Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, p. 17-45.
- MONZÓ, Rosa María. “Los amigos de Varela”. En: CASTELLS, Rosa M^a; LASTRES, Eduardo (com.). *Emilio Varela (1887-1951). Pintor Universal* (Celebrado en la sala de exposiciones municipal de la Lonja del Pescado de Alicante. Marzo-mayo de 2010). València: Generalitat Valenciana, 2010, p. 71-81.
- MONTERO CALDERA, Mercedes. “Vida de Carmen Caamaño Díaz: Una voz del exilio interior”. *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, 1999, nº12, p. 239-266.
- MONTOLIU SOLER, Violeta. “Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla: un proyecto para Valencia”. *SAITABI*, nº, 1995, p. 289-314.
- MORENO FONSERET, Roque. “Expansión comercial y cambios funcionales en el siglo XX”. En: AGUILAR CIVERA, Inmaculada; FERRER MARSAL, Juan (coord.). *El comercio y la cultura del mar. Alicante, puerto del Mediterráneo*. València: Comunitat Valenciana. Conselleria d’Infraestructures, Territori i Medi Ambient, 2013, p. 229-251.
- MORENO GARRIDO, Ana. “Tiempos modernos. Art Déco y vanguardia en el turismo español de entreguerras.” *Goya: Revista de Arte*, nº. 349, 2014, p. 342-359.
- MORENO SÁEZ, Francisco. *Las Luchas Sociales En La Provincia de Alicante (1890-1931)*. Alicante: Unión General de Trabajadores de Alicante, 1988.
- MORENO SÁEZ, Francisco. “La ciudad en el primer tercio del siglo XX”. En: MORENO SÁEZ, Francisco (coord.). *Historia de Alicante. Tomo II*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1990a, p. 601-620.
- MORENO SÁEZ, Francisco. “La crisis de la restauración”. En: MORENO SÁEZ, Francisco (coord.). *Historia de Alicante. Tomo II*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1990b, p. 621-640.
- MORENO SÁEZ, Francisco. “La cultura en el siglo XX”. En: MORENO SÁEZ, Francisco (dir.). *Historia de Alicante. Tomo II*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1990c, p. 781-800.
- MORENO SÁEZ, Francisco (ed). *La prensa en la provincia de Alicante durante la Segunda República (1931-1936)*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1994.
- MORENO SÁEZ, Francisco (ed). *La prensa en la ciudad de Alicante durante la Restauracion (1875-1898)*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1995a.

- MORENO SÁEZ, Francisco (ed.). *La prensa en la ciudad de Alicante durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1931)*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1995b.
- MORENO SÁEZ, Francisco. “La cuestión social”. En: MATEO MARTÍNEZ, Carlos (coord.). *Los inicios de la modernización en Alicante, 1882-1914*. Alicante: Caja de Ahorros Del Mediterráneo, 1999, p. 197-224.
- MORENO SÁEZ, Francisco. “El marco histórico. La provincia de Alicante entre (1918 y 1960)”. En: GÁZQUEZ MÉNDEZ, Dionisio (com.). *El Arte Del Siglo XX En Alicante. 1818-1960* (Celebrado en Elche, noviembre de 2001; Alcoy, diciembre de 2001-enero de 2002; Orihuela, enero-febrero de 2002 y Alicante, febrero-marzo de 2002). Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2001, p. 19-42.
- MORENO SÁEZ, Francisco (coord.). *Recuerdo de una esperanza. La Segunda República en Alicante*. Alicante: Museo de la Universidad de Alicante, 2011.
- MORENO SÁEZ, Francisco. “Doscientos años de prensa alicantina”. En: ALBEROLA, Armando; MUÑOZ, Ramiro (dirs.). *Una historia con luces y sombras. Seminario permanente de Historia de Alicante*. Alicante: Universidad de Alicante, 2014, p. 215-260.
- MORENO SECO, Mónica. “Entre la tradición y la modernidad. La educación en Alicante, 1875-1936”. *Canelobre*, nº 55, 2009, p. 102-115.
- MORGAN, Sarah. *Art Deco: the European style*. Greenwich: CT, Dorset Press, 1990.
- MUÑOZ BOLAÑOS, Roberto. *Guernica. Una nueva historia. Las claves que nunca se han contado*. Barcelona: Espasa, 2017.
- MUÑOZ LÓPEZ, Pilar. “Mujeres en la producción artística española del siglo XX”. *Cuadernos de historia contemporánea*, nº28, 2006, p. 97-117.
- MUÑOZ LÓPEZ, PILAR. “Escritos sobre mujeres artistas en escritoras y pintoras españolas durante el siglo XX”. En: MARTÍN CLAVIJO, Milagro *et. al.* (eds.). *Locas: escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*. Sevilla: Arcibel, 2015, p. 1132-1145.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Óscar. “El taller del artista, lugar de investigación”. *Patrimonio Cultural de ESPAÑA*, Nº 10, 2015, p. 35-45.
- MUSEO BAÑULS. *Museo-estudio de los escultores Bañuls*. Alicante: Hijos de L. Carbonell, 1968.
- NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel. *Los inicios del cinematógrafo en Alicante, 1896-1931*. València: Filmoteca Generalitat Valenciana, 2000.
- NAVARRO, Carlos G. “Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma”. *Locus amoenus*, nº 9, 2007-2008, p. 319-349.
- NAVARRO FERRÓN, Lourdes. *Nuevas aportaciones a la obra de Gastón Castelló*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2014.
- NAVARRO VERA, José Ramón. *Puerto y Ciudad En La Comunidad Valenciana*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.

- NAVARRO VERA, José Ramón. “La modernización de la ciudad”. En: MATEO MARTÍNEZ, Carlos (coord.). *Los inicios de la modernización en Alicante, 1882-1914*. Alicante: Caja de Ahorros Del Mediterráneo, 1999, p. 159-169.
- NAVARRO VERA, José Ramón. “Paisaje portuario y arquitectura.” *Vía Arquitectura*, nº 10, 2001, p. 10-16.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Arquitectura española 1808-1914*. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.
- NOCHLIN, Linda. “Why have there not been great women artists?”. En: NOCHLIN, Linda. *Women, Art and Power and Other Essays*. London, Thames and Hudson, 1989, p.145-177.
- ONTAÑÓN DE LOPE, Paciencia. “Gabriel Miró, el paisaje y la generación del 98”. *Anuario de letras, lingüística y filología*, nº 9, 1971, p. 229-233.
- ORTEGA Y GASSET, José. “Las Atlántidas”. En: ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas (6ª ed.)*. Madrid: Revista de Occidente, 1966, p. 282-316.
- OTERO ALÍA, Francisco Javier. “El debate en torno al ornamento arquitectónico en la revista *Arquitectura y Construcción* (1897-1922)”. *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 4, 1991, p. 425-458.
- OTERO ALÍA, Francisco Javier. “La doctrina académica sobre la ornamentación arquitectónica durante el eclecticismo”. *Anales de Historia del Arte*, nº 9, 1999, p. 271-293.”
- PALAZÓN FERRANDO, Salvador. “La actividad portuaria en el siglo XIX”. En: AGUILAR CIVERA, Inmaculada; FERRER MARSAL, Juan (coord.). *El comercio y la cultura del mar. Alicante, puerto del Mediterráneo*. València: Comunitat Valenciana. Conselleria d’Infraestructures, Territori i Medi Ambient, 2013, p. 205-223.
- PANIAGUA, Javier; PIQUERAS, José A. *Diccionario biográfico de políticos valencianos (1810-2003)*. València: Institució Alfons el Magnanim, 2003.
- PARODI, Armando. *Alicante. Arte y fuego*. Alicante: Foguera Gran Via-La Ceràmica, 2010.
- PATERNINA BONO, M^a Jesús. “Los documentos e imágenes de una ciudad”. En: CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa M^a (coord.). *De las colecciones municipales*. Alicante: Excmo. Ayuntamiento de Alicante, 2001, p. 76-165.
- PAVÓN MALDONADO, Basilio. *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica: una teoría para un estilo*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1975.
- PEIST, Nuria. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abada Editores, 2012.
- PENA, María del Carmen. *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid: Taurus, 1998.
- PENA LÓPEZ, Carmen. “Paisajismo e identidad. Arte español.” *Estudios Geográficos*, nº 269, 2010, p. 505-543.
- PENA LÓPEZ, Carmen. *Territorios sentimentales. Arte e identidad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

- PERDIGUERO, Enrique; BERNABEU, José. “Un reto a la modernización. El control de la enfermedad y de la muerte”. En: MATEO MARTÍNEZ, Carlos (coord.). *Los inicios de la modernización en Alicante, 1882-1914*. Alicante: Caja de Ahorros Del Mediterráneo, 1999, p. 137-156.
- PÉREZ BERENGUEL, José Francisco. “La figura de Henry Swinburne y las características de su *Viaje por España*”. *Cuadernos dieciochistas*, 2008, nº9, p. 211-228.
- PÉREZ CELLINI, Juan José. “El taller del Mariano Fortuny en Granada (1870-1872)”. *Locus amoenus*, nº 13, 2015, p. 127-137.
- PÉREZ DEL HOYO, Raquel. “Benalúa de Alicante: la identidad de un barrio transformado reconsiderada desde la actualidad”. *Arquitectura y urbanismo*, nº 2, 2012, p. 24-46.
- PÉREZ DE HOYO, Raquel; GUTIÉRREZ MOZO, María Elia. “El sueño de un barrio y la problemática del ensanche: la obra inconclusa de Benalúa de Alicante (1883-1896)”. En: PÉREZ DE HOYO, Raquel (coord.). *Apuntes en torno a la arquitectura*. Alicante: Universidad de Alicante, 2012, p. 9-58.
- PÉREZ DE HOYO, Raquel; GUTIÉRREZ MOZO, María Elia. “Primeras políticas de vivienda en España y su influencia en la evolución de la tipología residencial: el caso de Benalúa (1883-1956)”. *Revista invi*, nº 28, 2013, p. 221-255.
- PÉREZ DE HOYO, Raquel; GUTIÉRREZ MOZO, María Elia; SENTANA GADEA, Irene. “Análisis sobre la evolución de la documentación gráfica de los proyectos de obra en la construcción de Benalúa de Alicante (1883-1956)”. En: CHAVES MARTÍN, Miguel Ángel (ed.). *Ciudad, arquitectura y patrimonio*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016, p. 387-394.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *Novelas II. Doña Perfecta. Gloria. Marianela*. Madrid: Turner, 1993.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier; ALAMINOS, Eduardo. *El cinematógrafo en Madrid 1896-1960*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1980.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (com.). *La ciudad placentera* (Celebrado en el Museo del siglo XIX de Valencia. Junio-septiembre de 2003). València: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2003.
- PÉREZ ROJAS, Javier. *Art Déco en España*. Madrid: Cátedra, 1990.
- PÉREZ ROJAS, Javier. “El barroco y el arte español contemporáneo, 1860-1927.” *Ars Longa*, nº 4, 1993, p. 73-92.
- PEREZ ROJAS, Javier (com.). *La Eva Moderna* (Celebrado en la Fundación Mapfre de Madrid. Julio-septiembre de 1997). Madrid: Mapfre, 1997.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (com.). *Tipos y paisajes 1890-1930* (celebrado en el Museo de Bellas Artes de València. Diciembre de 1998-enero de 1999). Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 1998.
- PÉREZ ROJAS, Javier. “La acción metropolitana en la arquitectura española (1918-1930). *Mediterráneo Económico*, nº 3, 2003, p. 97-114.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. “La exposición internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925 y la crítica española”. *Aldaba*, 2008, nº 33, p. 17-101.

- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. “Presencia del *art déco* en España”. En: BENTON, Tim; FONTÁN DEL JUNCO, Manuel; ZOZAYA, María (com.). *El gusto moderno. Art déco en París. 1910-1925* (celebrado en la Fundación Juan March de Madrid. Marzo-junio de 2015). Madrid: Fundación Juan March, 2015, p. 186-203.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (dir). *Del ocaso de los grandes maestros a la juventud artística valenciana (1912-1927)*. València: Universitat de València, 2017.
- PÉREZ ROJAS, Javier; ALCAIDE DELGADO, José Luis (com.). *Del modernismo al art déco: la ilustración gráfica en Valencia* (Celebrado en la Sala de Exposiciones de la Calcografía Nacional. Septiembre-octubre de 1991). Madrid: Calcografía Nacional, 1991.
- PÉREZ ROJAS, Javier, GARCÍA CASTELLÓN, Manuel. *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. Madrid: Sílex, 1994.
- PÉREZ SEGURA, Javier. *Arte moderno, vanguardia y estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*. Madrid: CSIC, 2002.
- PÉREZ SEGURA, Javier. “Manifiestos y textos programáticos de la Sociedad de Artistas Ibéricos”. *Archivo Español de Arte*, nº 86, 2003, p. 177-185.
- PIQUERAS MORENO, José. “Artes del siglo XX”. En: MORENO SÁEZ, Francisco; SÁNCHEZ RECIO, Glicerio (coord.). *Historia de la ciudad de Alicante. Tomo IV. Edad Contemporánea*. Alicante: Patronato Municipal para la conmemoración del quinto centenario de la Ciudad de Alicante, 1990, p. 507-549.
- PIQUERAS MORENO, José. *González Santana (1904-1994)*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2004.
- PITARCH, Antonio José; DE DALMASES BALAÑÁ, Nuria. *Arte e industria en España, 1774-1907*. Barcelona: Blume, 1982.
- PONCE, Gabino; DÁVILA, Juan Manuel. “Medidas higienistas y planes de reforma urbana en el tránsito de los siglos XIX al XX en las principales ciudades de la provincia de alicante”, *Investigaciones geográficas*, nº 20, 1998, p. 141-162.
- PONCE, Gabino. “La modernización de los servicios”. En: MATEO MARTÍNEZ, Carlos (coord.). *Los inicios de la modernización en Alicante, 1882-1914*. Alicante: Caja de Ahorros Del Mediterráneo, 1999, p. 173-196.
- POZO MUNICIO, José Manuel. “Madrid 1904, dos arquitectos en busca de un estilo: intervenciones de Berlage y Muthesius en el VI Congreso”. *RA: Revista de Arquitectura*, nº 4, 2000, p. 67-74.
- QUILES LÓPEZ, Verónica; BELTRÁ TORREGROSA, David. “Un paseo por Alicante con las guías de turismo de los siglos XIX y XX”. *Alicante Costa Blanca Estilo 12+1*, 2019, p. 172-185.
- RAMOS HIDALGO, Antonio. *Evolución urbana de Alicante*. Tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante, 1983.
- RAMOS HIDALGO, Antonio. *Evolución urbana de Alicante*. Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1984.
- RAMOS HIDALGO, Antonio. “Origen, desarrollo y problemática espacial de la ciudad de Alicante”. *Investigaciones Geográficas*, nº 9, 1991, p. 19-32.

- RAMOS, Vicente. *El Teatro Principal En La Historia de Alicante (1847-1947)*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1965.
- RAMOS, Vicente. *Estudios de literatura alicantina*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1979.
- RAMOS, Vicente. *Lorenzo Carbonell, alcalde popular de Alicante*. 2ª ed. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1987.
- RAMOS, Vicente. *Breve historia del Ateneo de Alicante*. Alicante: Ateneo Científico, Literario y Artístico de Alicante, 1992.
- RAQUEJO, Tonia. “El alhambresco: constitución de un modelo estético y su expresión en la tradición ornamental moderna”. En: PASTOR MUÑOZ, Mauricio (com.). *La imagen romántica del legado andalusí (Celebrado en la Casa de la Cultura de Almuñécar. Abril-julio de 1995)*. Barcelona: Lunwerg Editores S.A., 1995, p. 29-36.
- REAL, Patricia. “Restauración de La Colección de Pinturas Chinas Sobre Papel de Arroz Del MUBAG.” *Conservación de Arte Contemporáneo: 8ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, p. 85-92.
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo. “El autorretrato. Ensayo de una teoría”. En: RINCÓN GARCÍA, Wifredo (com.). *El autorretrato en la pintura española. De Goya a Picasso. Primera parte (Celebrado en la Fundación Cultural Mapfre Vida de Madrid. Septiembre de 1991)*. Madrid: Fundación Mapfre Vida, 1991, p. 11-51.
- RÍOS REVIEJO, María Teresa. “De Mapas y Guías.” En: MIGUEL ARROYO, Carolina; RÍOS REVIEJO, María Teresa (com.). *Visite España (Celebrado en el Museo Nacional del Romanticismo y la Biblioteca Nacional de España en Madrid. Febrero-mayo de 2014)*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, p. 67-97.
- RIPA, Cesare. *Iconología I*. Madrid: Akal, 1987a.
- RIPA, Cesare. *Iconología II*. Madrid. Akal, 1987b.
- REYERO, Carlos. *La pintura de historia en España*. Madrid: Cátedra, 1989.
- REYERO, Carlos. “Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX”. En: DÍEZ, José Luis (dir.). *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1992, p. 37-67.
- REYERO, Carlos. “La Academia de Roma y la tardía modernización de la pintura en España (1900-1915)”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 5, 1993a, p. 143-158.
- REYERO, Carlos. *Paris y la crisis de la pintura española, 1799-1889. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1993b.
- REYERO, Carlos (com.). *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica (Celebrado en la Casa de la Entrevista de Alcalá de Henares. Octubre-diciembre de 1997)*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1997.
- REYERO, Carlos. “El ilusionismo espacio-temporal en la escultura monumental española en torno a 1900”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 9-10, 1997-1998, p. 387-397.

- REYERO, Carlos. “Paragone entre pintura y escultura en el siglo XIX español”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 13, 2001, p. 133-142.
- REYERO, Carlos. “La imagen del frente marítimo de Alicante como lugar representativo y espacio de representación. Del siglo XIX a la primera modernidad”. *Canelobre*, nº 64, 2014, p. 426-437.
- REYERO, Carlos. “Fortuna visual de Cervantes”. En: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (com.). *Miguel Cervantes: de la vida al mito (1616-2016)* (Celebrado en la Biblioteca Nacional de España en Madrid. Marzo-mayo de 2016). Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2016, p. 139-165.
- REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1999.
- RIBAS MATEO, Natalia; SEMPERE SOUVANNAVONG, Juan David. “El negocio de la maleta en Alicante y Tánger: descifrando el circuito mediterráneo”. En: BELTRÁN, Joaquín. *Empresariado étnico en España*. Madrid: CIDOB, 2007, p. 289-310.
- ROCA CABRERA, María. “Atelier Fortuny. El paso del tiempo en el mercado del coleccionismo”. En: CASTÁN, Alberto; LOMBA, Concha; POBLADOR, María Pilar (coord.). *El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV*. Vol. 2. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2019, p. 625-637.
- ROCA DE TOGORES, Consuelo. “Joaquín de Rojas. Primer director del Museo Arqueológico Provincial de Alicante”. *MARQ, arqueología y museos*, nº 1, 2006, p. 157-168.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. “La presencia del neomedievalismo islámico en la arquitectura modernista”. En: HENARES CUÉLLAR, Ignacio; GALLEGO ARANDA, Salvador (coord.). *Arquitectura y modernismo: del historicismo a la modernidad*. Granada: Universidad de Granada, 2000, p. 317-330.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. “El sistema de pensiones artísticas de las Diputaciones provinciales (1846-1924): Autonomía y reglamentación”. En: HENARES, Ignacio; CAPARRÓS, Lola (eds.). *Campo artístico y sociedad en España (1886-1936). La institucionalización del arte y sus modelos*. Granada: Universidad de Granada, 2016, p. 229-276.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. “La épica metropolitana de la arquitectura de los bancos en España, 1900-1925”. En: GIMÉNEZ SERRANO, Carmen (coord.). *Arquitectura bancaria en España*. Madrid: Electa, 1998, p. 27-31.
- RODRÍGUEZ, Delfín. “Emilio Varela. La pintura como autorretrato”. En: CASTELLS, Rosa Mª; LASTRES, Eduardo (com.). *Emilio Varela (1887-1951). Pintor Universal* (Celebrado en la sala de exposiciones municipal de la Lonja del Pescado de Alicante. Marzo-mayo de 2010). València: Generalitat Valenciana, 2010, p. 55-69.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Mario. *Las exposiciones de pintura en Alicante (1950-1975): reconstrucción de la actividad expositiva en la ciudad de Alicante a través de su repercusión en la prensa local*. Tesis doctoral inédita. València: Universitat Politècnica de València, 2001.
- ROSSER LIMIÑANA, Pablo. *Origen y evolución de las murallas de Alicante*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1990.

- ROSSER LIMIÑANA, Pablo. *Nace una Ciudad. Origen y Evolución de las murallas de Alicante*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1992.
- ROSSER LIMIÑANA, Pablo. “El paseo y monumento a los «Mártires de la Libertad» en Alicante”. *LQNT*, nº 2, 1994, p. 199-218.
- ROVIRA I GIMENO, Josep M. *La arquitectura catalana de la modernidad*. Barcelona: Universidad Politécnica de Catalunya, 1987.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos. “Construcción y búsqueda de un estilo nacional. ‘El estilo mudéjar’ ciento cincuenta años después.” En: GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. (ed.). *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado*. Barcelona: Anthropos, 2010, p. 177-199.
- SÁEZ VIDAL, Joaquín. *Guía del Museo de Bellas Artes Gravina*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2001.
- SAID, Edward W. *Orientalismo*. 2ª ed. Barcelona: DeBolsillo, 2003.
- SALA GARCÍA, Teresa-M. “En busca de la unidad perdida”. En: FREIXA, Mireia (com.). *Modernismo. Arte, talleres e industrias* (Celebrado en La Pedrera de Barcelona. Octubre 2015-febrero de 2016). Barcelona: Fundació Catalunya-La Pedrera, 2015, p. 28-51.
- SALA SEVA, Federico. *Estampas benaluenses. Un templo con historia*. Alicante: El autor, 1983.
- SALIDO JIMÉNEZ, Julio. “Los cambios en las infraestructuras y la evolución del tráfico marítimo en el siglo XX en el puerto de Alicante”. En: AGUILAR CIVERA, Inmaculada; FERRER MARSAL, Juan (coord.). *El comercio y la cultura del mar. Alicante, puerto del Mediterráneo*. València: Comunitat Valenciana. Conselleria d’Infraestructures, Territori i Medi Ambient, 2013, p. 257-276.
- SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. *Alicante y su pintor. Emilio Varela*. Alicante: Publicaciones de la Caja de Ahorros del Sureste de España, 1963.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel. “José Ruiz-Castillo, editor de la Edad de Plata (1910-1945)”. *Castilla*, nº 27, 2002, p. 123-140.
- SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo. *La recepción de modelos internacionales en la arquitectura moderna alicantina (1890-1925)*. Trabajo de Fin de Máster inédito. València: Universitat de València, 2014.
- SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo. “Pintoras de provincias, pintoras olvidadas. Las artistas en el Alicante del primer tercio del siglo XX (1894-1931)”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 28, 2016a, p. 11-28.
- SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo. “Tradición, fiesta y modernidad: la recepción del *Art Déco* en Alicante a través de los carteles de las Hogueras de San Juan”. *Ars Longa*, nº 25, 2016b, p. 283-299.
- SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo. “La memoria silente Recuperación y recepción de testimonios plásticos de la represión franquista. Alicante 1936-1942”. En: ARCINIEGA GARCÍA, Luis; SERRA DESFILIS, Amadeo (coords). *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*. València: Universitat de València, 2018, p. 421-450.
- SÁNCHEZ MONLLOR, Manuel. “Emilio Varela. Hondo y silencioso”. En: CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa Mª; SÁNCHEZ MONLLOR, Manuel. *Emilio Varela en la*

- Colección de Diputación de Alicante*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2011, p. 12-50.
- SÁNCHEZ RECIO, Glicerio. “Primeras etapas del liberalismo”. En: MORENO SÁEZ, Francisco (coord.). *Historia de Alicante. Tomo II*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1990, p. 501-520.
- SANTACREU SOLER, José Miguel. “La prensa diaria en la ciudad de Alicante”. En: SEGUÍ I FRANCÉS, ROMÀ. *La Guerra Civil en la Comunidad Valenciana. Tomo 12. Prensa, propaganda y agitación*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana, 2007a, p. 86-95.
- SANTACREU SOLER, José Miguel. “El bombardeo del Mercado Central de Alicante”. En: CALZADO ALDARIA, Antonio. *La Guerra Civil en la Comunidad Valenciana. Tomo 13. Las miradas de escritores, periodistas y fotógrafos*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana, 2007b, p. 84-93.
- SANTACREU SOLER, José Miguel. “Los bombardeos de Alicante”. En: MAINAR CABANES, Eladi. *La Guerra Civil en la Comunidad Valenciana. Tomo 14. Bajo las bombas*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana, 2007c, p. 84-93.
- SANTACREU SOLER, José Miguel. “El monumento de los Mártires de la Libertad de Alicante: una disputa entre memoria y olvido”. *Ágora*, nº 4, 2015, p. 149-158.
- SANTO MATAS, Joaquín. “La etapa de la cárcel. Grandeza en la miseria”. En: CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa M^a (com.). *Gastón Castelló. 100 años*. (Celebrado en la Sala Municipal de Exposiciones de la Lonja del Pescado de Alicante. Octubre-noviembre de 2002). Alicante: Excmo. Ayuntamiento de Alicante. Patronato Municipal de Cultura, 2002, p. 53-65.
- SANTO MATAS, Joaquín. “El hábitat carcelario de Ricardo Fuente”. En: BALSALOBRE GARCÍA, Juana María (coord.). *Arte preso. Dibujos y acuarelas en el Reformatorio de Adultos de Alicante (1939-1941). La colección de Ricardo Fuente*. (Celebrado en el Palacio Provincial de la Diputación de Alicante. Junio de junio de 2004). Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert de la Diputación de Alicante, 2004, p. 7-13.
- SATUÉ, Enric. *El diseño gráfico desde los orígenes hasta nuestros días* (12^a edición). Madrid: Alianza Forma, 2006.
- SAZATORNIL RUIZ, Luis. “El barón Davillier: hispanista, anticuario y viajero por España”. En: CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia; RINCÓN GARCÍA, Wifredo (coord.). *El arte y el viaje*. Madrid: CSIC, 2011, p. 353-368.
- SCHMUTZLER, Robert. *El Modernismo*. 5^a ed. Madrid: Alianza, 2007.
- SEBASTIÁ GARCÍA, Francisco Javier. *Consideraciones estéticas sobre un arte efímero de Alicante: las hogueras de San Juan (1928-1987)*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1988.
- SEGUÍ I FRANCÉS, Romà. “El libro y el arte en la Valencia de la guerra”. En: SEGUÍ I FRANCÉS, Romà. *La Guerra Civil en la Comunidad Valenciana. Tomo 12. Prensa, propaganda y agitación*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana, 2007, p. 31-73.
- RAMOS, Vicente. *La Guerra Civil en la provincia de Alicante. 1936-1939. Tomo II*. Alicante: Ediciones Biblioteca Alicantina, 1973.

- SEMPERE SOUVANNAVONG, Juan David. *Los 'Pied-Noirs' en Alicante. Las migraciones inducidas por la descolonización*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.
- SENABRE; Ricardo. "El paisaje psicológico en Gabriel Miró". En: LOZANO MARCO, Miguel Ángel; MONZÓ, Rosa M^a (eds.). *Actas del I Simposio Internacional "Gabriel Miró"*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999, p. 135-148.
- SERRA DESFILIS, Amadeo. *Eclecticismo tardío y art déco en la ciudad de Valencia (1926-1936)*. València: Ajuntament de València, 1996.
- SILBERMANN, Alphons et. al. *Sociología Del Arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968.
- SILBERMANN, Alphons; KÖNIG, René. *Los artistas y la sociedad*. Barcelona: Editorial Alfa, 1983.
- SILVERMANN, Debora L. *Art nouveau in Fin-de-Siècle France: politics, psychology and style*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- SCHMUTZLER, Robert. *El modernismo*. 6^a ed. Madrid: Alianza, 2007.
- SMOLA, Franz (com.) *Viena 1900*. (Celebrado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Octubre de 1993-enero de 1994). Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1993.
- SUBIRÁ JORDANA, Guillermina. *Evolución histórica del puerto de Alicante*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial, 1987.
- SUBIRÁ JORDANA, Guillermina. "Los artífices del puerto de Alicante". En: AGUILAR CIVERA, Inmaculada; FERRER MARSAL, Juan (coord.). *El comercio y la cultura del mar. Alicante, puerto del Mediterráneo*. València: Comunitat Valenciana. Conselleria d'Infraestructures, Territori i Medi Ambient, 2013, p. 391-405.
- SULLIVAN, Michael. *The Meeting of Eastern and Western Art*. Nueva York: University of California Press, 1989.
- TARÍ NAVARRO, José. *Historia del Casino de Alicante*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1951.
- TÉBAR MARTÍNEZ, Pilar. "La colección de dibujos del Consulado del Mar en los fondos del IES Jorge Juan". *Canelobre*, n^o 64, 2014, p. 34-47.
- TEJEDA MARTÍN, Isabel. *El arte popular en la fiesta de "Les Fogueres de Sant Joan"*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995.
- TONDA MONLLOR, Emilia María. *La Ciudad de La Transición*. Tesis doctoral inédita. Alicante: Universidad de Alicante, 1995.
- TSCHUDI MADSEN, Stephan. *Art Nouveau*. Madrid: Guadarrama, 1967.
- TUSELL, Javier; MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro (com.). *Paisaje y figura del 98*. Madrid: Fundación Central Hispano, 1997.
- URIARTE REBAUDI, Lía Noemí. "Paisajes en el *Libro de Sigüenza*, de Gabriel Miró". En: SEVILLA ARROYO, Florencio; ALVAR EZQUERRA, Carlos (coord.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Volumen II*. Madrid: Castalia, 2000, p. 779-784.

- URQUÍZAR HERRERA, Antonio. “La caracterización política del concepto mudéjar en España durante el siglo XIX”. *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 22-23, 2009-2010, p. 201-216.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio; GARCÍA MELERO, José Enrique. *La construcción historiográfica del arte*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2012.
- URRUTIA, Ángel. *Arquitectura española. Siglo XX*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- URRUTIA NÚÑEZ, Ángel. *Arquitectura española contemporánea. Documentos, escritos, testimonios inéditos*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2002.
- VALDÉS CHÁPULI, Caridad. *Posadas, fondas y hoteles. Alicante siglo XIX y primera mitad del siglo XX*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2016.
- VALDÉS PEÑA, Alba. “Alicantinos en Argelia. Un viaje de ida y vuelta”, *Revista de Estudios Internacionales Mediterráneos*, nº 10, p. 82-101.
- VARELA BOTELLA, Santiago. “La recepción del modernismo en Alicante”. *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, nº 23, 1978, p. 91-114.
- VARELA BOTELLA, Santiago. *Arquitecturas en la provincia de Alicante*. Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, 1986.
- VARELA BOTELLA, Santiago. *Arquitectura residencial en la huerta de Alicante*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1995.
- VARELA BOTELLA, Santiago (dir.). *Eclecticismo y modernismo en Alicante 1850-1917*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1999.
- VARELA BOTELLA, Santiago. “La arquitectura de la burguesía durante el eclecticismo”. En: VARELA BOTELLA, Santiago (dir.). *Eclecticismo y modernismo en Alicante 1850-1917*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1999, p. 49-108.
- VARELA BOTELLA, Santiago. *Obra de los arquitectos en Alicante*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2001.
- VARELA BOTELLA, Santiago. *Las esculturas urbanas en los paseos por Alicante*. Alicante: Urbana de Exteriores, 2011.
- VARELA BOTELLA, Santiago. *La arquitectura de Enrique Sánchez Sedeño y el modernismo en Alicante*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2014.
- VÁZQUEZ HERNÁNDEZ, Vicente. “Las aguas de Sax en Alicante (centenario del canal de los Belgas)”. En: RICO, Mª Carmen et. al. (coord.). *Agua y territorio. I Congreso de Estudios del Vinalopó*. Petrer: Ayuntamiento de Petrer, 1997, p. 405-417.
- VÁZQUEZ RAMIL, Raquel. *La Institución Libre de Enseñanza y la educación de la mujer en España. La Residencia de Señoritas (1915-1936)*. Betanzos: Lugami, 2001.
- VÉLEZ, Pilar. *Los talleres, grandes protagonistas de las industrias artísticas del Modernismo*. En: FREIXA, Mireia (com.). *Modernismo. Arte, talleres e industrias* (Celebrado en La Pedrera de Barcelona. Octubre 2015-febrero de 2016). Barcelona: Fundació Catalunya-La Pedrera, 2015, p. 52-81.

- VEGA, Jesusa. “Monumentalizar la ciudad y registrarla. Una contribución moderna al conocimiento”. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, nº 66, 2011, p. 229–240.
- VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. “La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910. *Loggia. Arquitectura & Restauración*, nº 10, 2000, p. 94-95.
- VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. “Eco, caja de resonancia y amplificador. La Exposición Regional Valenciana de 1909”. En: DAUKSIS ORTOLÁ, Sonia; TABERNER, Francisco (eds.). *Historia de la ciudad II. Territorio, sociedad y patrimonio*. València: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2002, p. 237-256.
- VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. *La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910*. València: Ediciones Generales de la Construcción, 2003.
- VERA REBOLLO, Fernando. “El paisaje urbano en la obra de Guardiola Picó. La configuración de la fachada marítima”. En: GUARDIOLA PICÓ, José. *Reformas en Alicante para el siglo XX. Tercera parte*. Alicante: Confederación Empresarial de la Provincia, 1999.
- VIDAL OLIVARES, Javier. “Los nuevos servicios públicos y la ciudad de Alicante en el siglo XIX”. En: AGUILAR CIVERA, Inmaculada (coord.). *El tranvía de Alicante. Pasado y futuro*. València: Conselleria d’Infraestructures i Transport, 2007, p. 29-42.
- VIDAL OLIVARES, Javier. “Instituciones y agentes económicos y sociales: los factores impulsores de la actividad portuaria de Alicante”. En: AGUILAR CIVERA, Inmaculada; FERRER MARSAL, Juan (coord.). *El comercio y la cultura del mar. Alicante, puerto del Mediterráneo*. València: Comunitat Valenciana. Conselleria d’Infraestructures, Territori i Medi Ambient, 2013, p. 427-437.
- VIDAL TUR, Gonzalo. *Alicante sus calles antiguas y modernas*. Alicante: Gráficas Vidal-Leuka, 1974.
- VILAR RAMÍREZ, Juan Bautista. *Los españoles en la Argelia Francesa (1830-1914)*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1989.
- VILLALBA SALVADOR, María. “La participación española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas (París, 1925): un proyecto del Museo Nacional de Artes Industriales (hoy Museo Nacional de Artes Decorativas)”. En: Asensio, Moreira, Asenjo & Castro (Eds.). *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología. Vol. 7*. Madrid, 2012.
- VIÑUALES, Jesús. “La práctica del arte en España a comienzos del siglo XX”. *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 10, 1997, p. 253-264.
- WAGNER, Otto. *La arquitectura de nuestro tiempo. Una guía para los jóvenes arquitectos*. Edición a cargo de J M Rovira y Jordi Siguán. Madrid: El Croquis, 1993.
- WEBER, Eva. *Art Déco*. Madrid: Lisba, 1993.
- WEISBERG, Gabriel P. *Art Nouveau Bing. Paris Style 1900*. Washington D.C.: Times Mirror Books, 1986.

- WEISBERG, Gabriel P.; BECKER, Edwin; POSSÉMÉ Évelyne. *The origins of l'Art Nouveau. The Bing Empire*. Nueva York: Cornwell University Press, 2005.
- WOOD, Ghislaine. “Museos flotantes: los trasatlánticos y el *art déco*”. En: BENTON, Tim; FONTÁN DEL JUNCO, Manuel; ZOZAYA, María (com.). *El gusto moderno. Art déco en París. 1910-1925* (celebrado en la Fundación Juan March de Madrid. Marzo-junio de 2015). Madrid: Fundación Juan March, 2015, p. 174-185.
- ZABALA URIARTE, Angieru. “El comercio internacional del puerto de Alicante en el siglo XVIII (1700-1780)”. En: AGUILAR CIVERA, Inmaculada; FERRER MARSAL, Juan (coord.). *El comercio y la cultura del mar. Alicante, puerto del Mediterráneo*. València: Comunitat Valenciana. Conselleria d'Infraestructures, Territori i Medi Ambient, 2013a, p. 145-177.
- ZABALA URIARTE, Angieru. “La aduana de Alicante en el siglo XVIII”. En: AGUILAR CIVERA, Inmaculada; FERRER MARSAL, Juan (coord.). *El comercio y la cultura del mar. Alicante, puerto del Mediterráneo*. València: Comunitat Valenciana. Conselleria d'Infraestructures, Territori i Medi Ambient, 2013b, p. 183-199.

RECURSOS ONLINE

- CERDÁN TATO, Enrique. “Sorolla y el Museo”. En: CERDÁN TATO, Enrique. *La gatera*, 1994. En: <http://www.letrasgalegas.org/obra-visor/la-gatera-1994--0/html/ffcd6fc6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_72_> (fecha de consulta 20/08/2019).
- MORENO SÁEZ, Francisco. “Campos de concentración, cárceles y batallones de trabajo”. En: MORENO SÁEZ, Francisco. *La represión franquista en la provincia de Alicante*. En: <<https://archivodemocracia.ua.es/es/represion-franquista-alicante/la-represion-franquista-en-la-provincia-de-alicante.html>> (fecha de consulta 12/12/2017).
- MORENO SÁEZ, Francisco. “El papel de la Iglesia Católica en la represión franquista”. En: MORENO SÁEZ, Francisco. *La represión franquista en la provincia de Alicante*. En: <<https://archivodemocracia.ua.es/es/represion-franquista-alicante/la-represion-franquista-en-la-provincia-de-alicante.html>> (fecha de consulta 12/12/2017).
- <<https://arcade.nyarc.org:443/record=b1120113~S6>> (fecha de consulta 12/11/2018).
- <<https://www.alicante.es/es/noticias/ayuntamiento-recibe-facsimil-partitura-original-del-himno-alicante>> (fecha de consulta 23/08/2019).
- <<http://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/paisaje-cultural/definicion.html>> (18/01/2019)

FUENTES

PRENSA

- ALBEROLA, Ginés. “Alicante. Ciudad invernal”, *El Graduador*, nº 8835, 17 de enero de 1909, p. 1-2.
- ALCÁNTARA, Francisco. “Exposición de Bellas Artes de Alicante”, *El Imparcial*, nº 9771, 26 de julio de 1894, p. 1.
- ALMELA Y VIVES. “Sobre la próxima manifestación de Arte Valenciano en Alicante. ¿Una exposición importante?”, *Diario de Alicante*, nº 4712, 16 de octubre de 1926, p. 1.
- ALTAMIRA, Rafael. “Japoneñas”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 7259, 7 de diciembre de 1904, p. 1.
- ARMENGOT FERNÁNDEZ, F. “En el Ateneo. Impresiones de la exposición de Emilio Varela”, *El Luchador*, nº 8155, 24 de mayo de 1935, p. 2.
- AZORÍN. “La continuidad nacional”. *ABC*, nº 1807, 21 de mayo de 1910, p. 5-6.
- B. “En el Ateneo. Pinturas de Fioravanti”, *El Luchador*, nº 8446, 3 de febrero de 1936, p. 3.
- BELTRÁN, Claudio. “Glosas a un monumento”, *Diario de Alicante*, nº 5845, 3 de mayo de 1930, p. 1.
- BELTRÁN, Claudio. “Inauguración del monumento al doctor Ayela”. *Diario de Alicante*, nº 6528, 9 de agosto de 1932, p. 2.
- BELTRÁN, Claudio. “En el estudio de Bañuls. Evocación de la Farándula”, *Diario de Alicante*, nº 6810, 7 de julio de 1933, p. 2.
- BELTRÁN, Claudio. “Un gran marinista alicantino”, *Diario de Alicante*, nº 7022, 31 de marzo de 1934, p. 2.
- BELTRÁN, Claudio. “Evocación. Vicente Bañuls”, *El Día*, nº 6110, 31 de enero de 1936, p. 1.
- BLANCA, Antonio. “Notas. La Exposición de Varela”, *El Luchador*, nº 7802, 28 de marzo de 1934, p. 1.
- BLANCA, Antonio. “Pintura. Emilio Varela”, *El Luchador*, nº 8162, 1 de junio de 1935, p. 2.
- BURIL, “Andrés Buforn”, *El Graduador*, nº 8504, 18 de junio de 1904, p. 1.
- CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M^a. n.d. ““VIII Congreso Internacional de Arquitectos Viena 1908. Recuerdos de Viaje”. *Arquitectura y Construcción*, 1908, N° 194, p. 274-278.”
- CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M^a. n.d. ““VIII Congreso Internacional de Arquitectos Viena 1908. Continuación”. *Arquitectura y Construcción*, 1908, N° 195, p. 301-307.”
- CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M^a. n.d. ““VIII Congreso Internacional de Arquitectos Viena 1908. Conclusión. *Arquitectura y Construcción*, 1908, N° 197, p. 370-373.”
- CANTOS, Manuel. “Carta abierta”, *El Luchador*, nº 892, 4 de febrero de 1916, p. 1.
- CARBONELL, Carlos. “En el Ateneo. Exposición Varela”, *El Luchador*, nº 5233, 27 de marzo de 1929, p. 3.

- CARBONELL, Carlos. “Mi opinión. Con franqueza y claridad”, *El Luchador*, nº 5523, 20 de enero de 1930, p. 1.
- CARRATALÁ, B. “¡Adelante! El Círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1377, 11 de octubre de 1917, p. 2.
- CRESPO-LOZANO, “Primer Salón-Exposición. En el Círculo de Bellas Artes”, *La Provincia*, nº 53, 8 de agosto de 1918, p. 1.
- CRESPO-LOZANO, “Primer Salón Exposición. En el Círculo de Bellas Artes”, *La Provincia*, nº 55, 10 de agosto de 1918, p. 1.
- CRESPO-LOZANO. “Primer Salón-Exposición. En el Círculo de Bellas Artes”, *La Provincia*, nº 56, 11 de agosto de 1918, p. 1.
- C.S., “En el Ateneo. Exposición de fotografías de Ángel Custodio Fernández”, *Diario de Alicante*, nº 6500, 7 de julio de 1932, p. 2.
- C.S.. “En el Ateneo. Exposición Pantoja-Trigémino”, *Diario de Alicante*, nº 6727, 30 de marzo de 1933, p. 2.
- C.S.. “En el Ateneo. “Cuadros de Kate Morich”, *Diario de Alicante*, nº 6855, 29 de agosto de 1933, p. 3.
- DE ANASAGASTI, Teodoro. “Arquitectura Moderna. Notas de Viaje”. *La Construcción Moderna*, 1914, nº 11, p. 163-164.
- DE ANASAGASTI, Teodoro. “Acotaciones. Otto Wagner”. *La Construcción Moderna*, 1918, nº 2, p. 121-122.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Dos palabras para empezar”, *Museo Exposición*, nº 1, 1 de abril de 1900 p. 1-2.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Adelante”, *Museo Exposición*, nº 2, 16 de abril de 1900, p. 17-18.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “En la brecha”, *Museo Exposición*, nº 3, 1 de mayo de 1900, p. 33-35.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Nuestra revista”, *Museo Exposición*, nº 19, 1 de enero de 1901, p. 1-2.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Las fiestas de Alicante y el Museo-Exposición”, *Museo Exposición*, nº 28, 16 de mayo de 1901, p. 145-147.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo-Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 33, 1 de agosto de 1901, p. 225-226.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo-Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 38, 16 de octubre de 1901, p. 305-311.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo-Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 40, 16 de noviembre de 1901, p. 337-338.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo-Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 41, 1 de diciembre de 1901, p. 353-354.

- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Nuestra revista”, *Museo Exposición*, nº 43, 1 de enero de 1902, p. 1-2.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “En el yunque”, *Museo Exposición*, nº 49, 1 de abril de 1902, p. 97-98.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo y la Biblioteca Popular”, *Museo Exposición*, nº 50, 16 de abril de 1902, p. 113-114.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo-Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 59, 1 de septiembre de 1902, p. 257-258.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo-Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 65, 1 de diciembre de 1902, p. 333-334; DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Suma y sigue”, *Museo Exposición*, nº 67, 1 de enero de 1903, p. 1-2.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo-Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 75, 1 de mayo de 1903, p. 97-98.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo-Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 89, 16 de diciembre de 1903, p. 321-323.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Siempre adelante”, *Museo Exposición*, nº 91, 1 de enero de 1904, p. 1-3.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo-Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 114, 1 de marzo de 1905, p. 65-67.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “El Museo-Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 115, 16 de marzo de 1905, p. 82-83.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “En el mismo sitio”, *Museo Exposición*, nº 134, 1 de enero de 1906, p. 333-334.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Un año más”, nº 182, 1 de enero de 1908, p. 1-2.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “En el mismo sitio”, *Museo Exposición*, nº 205, 1 de enero de 1909, 309-310.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Haciendo historia”, *Museo Exposición*, nº 209, 1 de marzo de 1909, 373-375.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Nuestro alcalde”, *Museo Exposición*, nº 226, 1 de diciembre de 1909, 693-694.
- DE ELIZAICÍN Y ESPAÑA, Miguel. “Nuestra labor”, *Museo Exposición*, nº 228, 1 de enero de 1901, p. 725-727.
- DEMARÍA LÓPEZ “CAMPÚA,” José Luís. n.d. “‘La Estancia Del Rey En Alicante’. Nuevo Mundo, 1911, Nº 893, p. 18-19.”
- DEMARÍA LÓPEZ “CAMPÚA,” José Luís. n.d. “‘El Rey En El Club de Regatas de Alicante’. Nuevo Mundo, 1911, Nº 893, p. 11.”
- DE ROJAS, Juan. “Intereses alicantinos. El Museo Provincial Histórico y el Hospital de San Juan de Dios I”, *Diario de Alicante*, nº 5865, 27 de mayo de 1930, p. 1.

- DE ROJAS PUIG, Juan. “Artistas alicantinos. Pascual Sempere Sánchez. Una escultura notable”, *El Luchador*, n.º 6730, 22 de octubre de 1932, p. 1.
- DE ROJAS PUIG, Juan. “Esculturas de Sempere en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, n.º 7659, 29 de diciembre de 1934, p. 1.
- DE ROJAS PUIG, Juan. “Esculturas de Sempere en el Ateneo (continuación)”, *Diario de Alicante*, n.º 7660, 30 de diciembre de 1934, p. 1.
- DE ROJAS PUIG, Juan. “Esculturas de Sempere en el Ateneo (conclusión)”, *Diario de Alicante*, n.º 7662, 3 de enero de 1935, p. 1.
- D’IFACH, Julio. “II Exposición de Noveles”, *Diario de Alicante*, n.º 6706, 4 de marzo de 1933, p. 1.
- DORADO MARTÍN, José. “Exposición del «Círculo de Bellas Artes». Elena Santonja”, *El Luchador*, n.º 1600, 10 de agosto de 1918, p. 1-2.
- DORADO MARTÍN, José. “Carta abierta. A Don Miguel de Salvador Alcalde de Alicante”, *El Luchador*, n.º 3864, 10 de julio de 1924, p. 1.
- DORADO MARTÍN, José. “En el Ateneo. Exposición Sánchez Lozano”, *El Luchador*, n.º 4582, 29 de enero de 1927, p. 1.
- DOMINGO, Marcelino. “Marcelino Domingo ante los cuadros de Emilio Varela”, *El Luchador*, n.º 7800, 26 de marzo de 1934, p. 1.
- EGO. “Baratillo”, *El Día*, n.º 4850, 3 de julio de 1931, p. 4.
- ELE. “Boceto”, *La Correspondencia de Alicante*, n.º 5141, 9 de agosto de 1900, p. 1-2.
- FERNÁNDEZ, J.M. “Notas bibliográficas. «El hogar y el trato social» de Laura García de Giner”. *Diario de Alicante*, 2 de abril de 1908, n.º 44, p. 1.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Para El Luchador. El Gobierno Militar”, *El Luchador*, n.º 4268, 14 de enero de 1926, p. 2.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, J. “De arte. Exposición de pintura”, *El Luchador*, n.º 6091, 6 de agosto de 1930, p. 4.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Pintura en el Ateneo. Los bodegones de Parrilla”, *El Luchador*, n.º 6199, 12 de diciembre de 1930, p. 2.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Las «Fogueres» de hogaño. Fiestas populares. Reportaje de Ferrándiz Torremocha”. *El Luchador*, n.º 6352, 22 de junio de 1931, p. 5-7.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “El cartel de las fiestas. La idea”, *El Luchador*, n.º 6469, 18 de noviembre de 1931, p. 1.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “En el Ateneo. Los noveles”, *El Luchador*, n.º 6501, 28 de diciembre de 1931, p. 2.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Tres artistas”, *El Luchador*, n.º 6503, 30 de diciembre de 1931, p. 2.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “La exposición del Ateneo”, *El Luchador*, n.º 6515, 12 de enero de 1932, p. 1.

- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Pintura en el Ateneo”, *El Luchador*, nº 6516, 13 de enero de 1932, p. 1.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “La exposición del Ateneo. Escultura”, *El Luchador*, nº 6520, 18 de enero de 1932, p. 2.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Ateneo de Alicante. Exposición Barahona”, *El Luchador*, nº 6537, 9 de febrero de 1932, p. 1.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Pintura en el Ateneo. Casimiro Escribá”, *El Luchador*, nº 6666, 2 de mayo de 1932, p. 2.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José (J.F.T.). “En el Ateneo. Exposición de fotografías”, *El Luchador*, nº 6625, 28 de junio de 1932, p. 1.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José, “De arte. Exposición Varela”, *El Luchador*, nº 6779, 27 de diciembre de 1932, p. 2.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José (J.F.T.). “En el Ateneo. II Exposición de noveles”, *El Luchador*, nº 6823, 17 de febrero de 1933, p. 1.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Pintura en el Ateneo. Kate Morich”, *El Luchador*, nº 6981, 16 de agosto de 1933, p. 1.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Trazos. Pasa la muerte”, *El Luchador*, nº 7055, 1 de febrero de 1934, p. 1.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Trazos. Exposiciones”, *El Luchador*, nº 7072, 21 de febrero de 1934, p. 1.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José (J.F.T.). “Pintura. González Santana”, *El Luchador*, nº 7834, 7 de mayo de 1934, p. 1.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José (J.F.T.). “Pintura. Los bodegones de Parrilla”, *El Luchador*, nº 7991, 14 de noviembre de 1934, p. 1.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. (J.F.T.). “Ateneo. Acuarelas de Gaya”, *El Luchador*, nº 8040, 12 de enero de 1935, p. 1.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Trazos. Cuadros de Varela”, *El Luchador*, nº 8154, 23 de mayo de 1935, p. 1.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Pintura. Exposición Parrilla”, *El Luchador*, nº 8488, 23 de marzo de 1936, p. 3.
- FILIDOR. “Versos sin importancia. Varela-Exposición”, *Diario de Alicante*, nº 3999, 27 de febrero de 1925, p. 1.
- FRANCÉS, José. “La sección española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas”. *La Esfera*, 1925, nº 603, p. 14-17.
- G. “El estudio de Bañuls”, *El Liberal*, nº 3218, 16 de enero de 1897, p. 3.
- G. “El estudio de Bañuls”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 3946, 16 de enero de 1897, p. 2.
- GARCÍA DE GINER, Laura. “Visita a casa del maestro”, *Diario de Alicante*, nº 337, 12 de marzo de 1908, p. 1.

- GÓMEZ, Sinesio. “En el Ateneo. Exposición Lorenzo Aguirre”, *Diario de Alicante*, nº 5595, 11 de julio de 1929, p. 4.
- GUARDIOLA ORTIZ, José. “Monumento á Maisonnave”, *El Ateneo*, nº 9, 30 de abril de 1896, p. 7-8.
- HUICI MIRANDA, Julio. “Página literaria. Elogio de la mujer sencilla”, *La Provincia.*, nº 56, 11 de agosto de 1918, p. 1.
- IRLES, Eduardo (E.I). “En el Ateneo. Las obras de Emilio Varela”, *Diario de Alicante*, nº 4002, 3 de marzo de 1925, p. 1-2.
- IRLES, Eduardo. “De la actual exposición del Ateneo. El paisaje en Varela”, *Diario de Alicante*, nº 5048, 6 de diciembre de 1927, p. 4.
- IRLES, Eduardo (E.I.). “La exposición del Ateneo. Emilio Varela y su obra”, *Diario de Alicante*, nº 5504, 23 de marzo de 1929, p. 4.
- IRLES, Eduardo (E.I.). “En el Ateneo. La Exposición Lorenzo Aguirre”, *Diario de Alicante*, nº 5590, 5 de julio de 1929, p. 1.
- IRLES, Eduardo (E.I.). “Exposición de pinturas. Abelardo (sic.) Parrilla en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 6028, 9 de diciembre de 1930, p. 3
- J.D.M.. “En el Ateneo. Clausura de la exposición Varela”, *El Luchador*, 19 de diciembre de 1927, p. 1.
- J.J., “En el Ateneo. Las pinturas de Luis Garay” en *Diario de Alicante*, 30 de junio de 1933, p. 1.
- JUST GIMENO, Julio. “Exposición de Arte Valenciano en Alicante”, *El Luchador*, nº 4551, 22 de diciembre de 1926, p. 1.
- LAGO, Silvio. “La vida artística. Exposiciones en Madrid”, *La Esfera*, nº 366, 8 de enero de 1921, p. 17.
- L. DE G. “Belleza y Arte”, *El Día*, nº 3789, 7 de octubre de 1927, p. 1.
- LILLO DE GRACIA, Maximiliano. “Vistas a la Exposición Provincial”, *Museo Exposición*, nº 82, 16 de agosto de 1903, p. 229-240.
- LÓPEZ, Rogelio. “De arte. La exposición de Varela. Paisajes y retratos. El asesinato de Marita Llopi”, *El Día*, nº 5921, 8 de junio de 1935, p. 1.
- M. “En el Ateneo. La exposición Parrilla”, *Diario de Alicante*, nº 7619, 11 de noviembre de 1934, p. 1.
- MARTÍNEZ SANSANO, U. “De colaboración. De arte. Orientaciones deplorables”, *El Luchador*, nº 4076, 19 de mayo de 1925, p. 1.
- MÉLIDA, Arturo. “Causas de la decadencia de la arquitectura y medios para su regeneración”, *Arquitectura y Construcción*, nº 71, 1900, p. 41-43.
- MIRÓ, Gabriel. “Por un artista pobre. Una carta de Miró”, *Diario de Alicante*, nº 1500, 5 de marzo de 1912, p. 1.
- M.L.G. “El círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1379, 13 de octubre de 1917, p. 1.
- M.L.G. “El Círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1381, 16 de octubre de 1917, p. 1.

- MONTAGUT, Alfredo. “El feminismo en España”. *La Revista Blanca. Publicación quincenal de Sociología, Ciencia y Arte*, 15 de julio de 1903, nº 168, p. 783-784.
- MONTERO PÉREZ, F. “Asuntos municipales. Acuerdos que se toman y no se cumplen”, *El Luchador*, nº 2815, 25 de abril de 1923, p. 1.
- MORELLA, “Charla sobre arquitectura contemporánea. Ildefonso Bonells en el Ateneo”, *El Día*, nº 3687, 3 de junio de 1927, p. 1.
- MORENO VILLA, J. “Crítica de arte. Firmas de EL LUCHADOR. La exposición de «Artistas Ibéricos»”, *El Luchador*, nº 4096, 13 de junio de 1925, p. 1-2.
- NICOLAU, José. “El Dique de Abrigo Proyectoado y Las Condiciones Náuticas Del Puerto de Alicante”. *Revista de Obras Públicas*, nº 64, 1902, p. 317-321.
- PIQUERES MUÑOZ, Rafael. “En el Ateneo. Exposición Suau”, *El Día*, nº 3892, 23 de febrero de 1928, p. 2.
- PIQUERES MUÑOZ, Rafael. “En el Ateneo. El pintor Parrilla”, *El Día*, nº 4162, 25 de enero de 1929, p. 3.
- PIQUERES MUÑOZ, Rafael. “En el Ateneo. Exposición Varela”, *El Día*, nº 4207, 26 de marzo de 1929, p. 1.
- PIQUERES MUÑOZ, Rafael. “De arte. La exposición de Casimiro Escribá en el Ateneo”, *El Día*, nº 5094, 4 de mayo de 1932, p. 1.
- PIQUERES MUÑOZ, Rafael. “De arte. El pintor Casimiro Escribá. ¡Hagamos crítica!”, *El Día*, nº 5098, 10 de mayo de 1932, p. 1.
- PIQUERES MUÑOZ, Rafael. “De arte. Hablando con Casimiro Escribá”, *El Día*, nº 5104, 16 de mayo de 1932, p.1.
- PIQUERES MUÑOZ, Rafael. “De arte. Exposición Varela”, *El Día*, nº 3832, 9 de diciembre de 1927, p. 1.
- RAMÍREZ DE ARCO. “En el Ateneo. El pintor Amorós”, *El Día*, 21 de enero de 1928, p. 1.
- RANA. “Figuras de la exposición. Elena Santonja”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 182, 20 de agosto de 1918, p. 2.
- R.S.M. “La exposición Varela. Apreciaciones”, *El Luchador*, nº 4042, 5 de marzo de 1925, p. 1.
- R.S.M. “En el Ateneo. Exposición Amorós”, *El Luchador*, nº 4851, 28 de diciembre de 1927, p. 1
- SÁINZ DE LOS TERREROS, Luis. “El Estilo Moderno de Arquitectura En España”. *La Construcción Moderna*, nº3, 1906, p. 45-46.
- SALVADOR Y CARRERAS, Amós. “Los Dos Ottos”. *Arquitectura y Construcción*, , nº 190, 1908, p. 134-136.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio. “Ramón Gaya en el Ateneo de Alicante. Acuarelas”, *El Luchador*, nº 8041, 14 de enero de 1935, p. 2.
- SIDY. “Arte y artistas”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 6087, 14 de febrero de 1903, p. 2.

- SWANN, Carlos. “Ateneo. Exposición Varela I”, *Diario de Alicante*, nº 5044, 1 de diciembre de 1927, p. 1.
- THOMSON GRISLLEY, J. “Nuestros establecimientos docentes”, *Diario de Alicante*, nº 3983, 6 de febrero de 1925, p. 1.
- VEGA Y MARCH, Manuel. “Actualidades”. *Arquitectura y Construcción*, nº 77, 1900, p. 129-132.
- VEGA Y MARCH, Manuel. “La Exposición de Turín”. *Arquitectura y Construcción*, nº 123, 1902, p. 300-304.
- VEGUE Y GALDONI, Ángel. “Nuestras crónicas. El Salón de Artistas Ibéricos”, *Diario de Alicante*, nº 4099, 1 de julio de 1925, p. 2.
- VELÁZQUEZ BOSCO, Ricardo. “La arquitectura de la edad media. Lección III”, *Arquitectura y Construcción*, nº 6, 1897, p. 84-86.
- VERUS, Lucius. “Intereses Materiales. Mejoras realizadas en la zona, muelles y puerto de Alicante. –Monumento en homenaje a Canalejas”, *Diario de Alicante*, nº 2310, 10 de diciembre de 1914, p. 3.
- X. “Rápida”, *El Luchador*, nº 2288, 28 de enero de 1921, p. 1.
- X. “Por la cultura popular. La Escuela de Artes y Oficios”, *Diario de Alicante*, nº 3873, 22 de septiembre de 1924, p. 1.
- X. y Z. “Impresiones de arte. La Exposición del Círculo VIII”, *Diario de Alicante*, nº 3380, 31 de agosto de 1918, p. 1.
- “Parte política. Alicante 17 octubre 1872. Lo que sería justo”, *El Constitucional*, nº 304, 17 de octubre de 1872, p. 2.
- “Alcoy y su región”, *El Serpis*, nº 2307, 18 de octubre de 1885, p. 1.
- “Acta de constitución del Ateneo, científico, artístico, literario de Alicante”, *La unión democrática*, nº 2200, 24 de febrero de 1886, p. 2.
- “Ecos locales”, *El Liberal*, nº 100, 7 de mayo de 1886, p. 3.
- El Constitucional*, nº 6267, 8 de mayo de 1886, p. 2.
- El Constitucional*, nº 6317, 9 de julio de 1886, p. 2.
- “Ecos locales”, *El Liberal*, nº 170, 31 de julio de 1886, p. 2.
- “Alicante y su región”, *El Graduador*, nº 6172, 1 de agosto de 1886, p.1.
- “Crónica local y general”, *La unión democrática*, nº 2316, 3 de agosto de 1886, p. 2.
- “Ecos locales”, *El Liberal*, nº 171, 1 de agosto de 1886, p. 2.
- “En la Económica de Amigos del País”, *El Graduador*, nº 6239, 26 de octubre de 1886, p. 2.
- “Alicante y su región”, *El Graduador*, nº 6243, 30 de octubre de 1886, p. 1.
- “Ateneo”, *El Liberal*, nº 253, 9 de noviembre de 1886, p. 1.
- “Movimiento intelectual”, *La unión democrática*, nº 2396, 10 de noviembre de 1886, p. 1.

“Alicante y su región”, *El Graduador*, nº 6376, 16 de abril de 1886, p. 1.

“Alicante y su región”, *El Graduador*, nº 6359, 23 de marzo de 1887, p. 1.

“Alicante y su región”, *El Graduador*, nº 6408, 26 de mayo de 1887, p. 2.

“Alicante y su región”, *El Graduador*, nº 9762, 1 de octubre de 1887, p. 1.

“Alicante y su región”, *El Graduador*, nº 9776, 18 de octubre de 1887, p. 1.

“Noticias”, *El Constitucional*, nº 6709, 1 de noviembre de 1887, p. 2.

El Liberal, nº 536, 1 de noviembre de 1887, p. 2.

“Acto inaugural de la Escuela de Artes y Oficios”, *El Graduador*, nº 9789, 1 de noviembre de 1887, p. 2.

“Noticias locales y regionales”, *El Alicantino*, nº 263, 18 de noviembre de 1888, p. 3.

“Dos aperturas”, *El Alicantino*, nº 521, 8 de octubre de 1889, p. 2.

“Noticias locales y regionales”, *El Alicantino. Diario Católico*, nº 859, 29 de noviembre de 1890, p. 2.

“Noticias locales y regionales”, *El Alicantino*, nº 1298, 1 de junio de 1892, p. 2.

El Alicantino, nº 1393, 27 de septiembre de 1892, p. 2.

El Alicantino, nº 1421, 30 de octubre de 1892, p. 2.

El Alicantino, nº 1452, 7 de diciembre de 1892, p. 3-4.

El Alicantino, nº 1481, 13 de enero de 1893, p. 2.

“Noticias locales y regionales”, *El Alicantino*, nº 1798, 11 de febrero de 1894, p. 2.

El Alicantino, nº 1802, 16 de febrero de 1894, p. 3.

El Alicantino, nº 1817, 6 de marzo de 1894, p. 2.

El Alicantino, nº 1893, 10 de junio de 1894, p. 2.

El Alicantino, nº 1894, 12 de junio de 1894, p. 2.

“Exposición de Bellas Artes”, *El Alicantino*, nº 1895, 13 de junio de 1894, p. 2.

“Noticias locales y regionales”, *El Alicantino*, nº 1916, 8 de julio de 1894, p. 3.

“Nuestros grabados. Bellas Artes”, *La ilustración española y americana*, nº 28, 30 de julio de 1894, p. 58-59.

La ilustración española y americana, año 38, nº 28, 30 de julio de 1894, p.68.

La Gran Vía, nº 65, 23 de septiembre de 1894, p. 1.

El Nuevo Alicantino, nº 25, 30 de enero de 1895, p. 1-2.

El nuevo Alicantino, nº 62, 16 de marzo de 1895, p. 3.

El Imparcial, nº 1090, 12 de junio de 1895, p. 1.

Gaceta de instrucción pública, nº 226, 15 de junio de 1895, p. 3.

La Dinastía, nº 5480, 18 de junio de 1895, p. 1.

“El día en Alicante”, *El Nuevo Alicantino*, nº 273, 13 de diciembre de 1895, p. 3.

El Ateneo, nº 8, 20 de abril de 1896, p. 79.

“Lo de siempre”, *El Ateneo*, nº 12, 30 de mayo de 1896, p. 1-2.

La Dinastía (Barcelona), nº 5850, 19 de junio de 1896, p. 3

La Correspondencia Alicantina, nº 1572, 27 de febrero de 1897, p. 2.

“Ecos de la provincia”, *El Nuevo Alicantino*, nº 627, 28 de febrero de 1897, p. 3.

“El día en Alicante”, *El Nuevo Alicantino*, nº 454, 31 de julio de 1896, p. 3

“Alicante”, *La Correspondencia Alicantina*, nº 1785, 9 de octubre de 1897.

“Alicante. Advertencia”, *La Correspondencia Alicantina*, nº 1897, 26 de marzo de 1897, p. 2.

La Correspondencia Alicantina, nº 1674, 11 de junio de 1897, p. 2.

La Correspondencia Alicantina, nº 1700, 7 de julio de 1897, p. 2

“El día en Alicante”, *El Nuevo Alicantino*, nº 733, 16 de julio de 1897, p. 32

“Varias noticias”, *La unión democrática*, nº 5508, 17 de julio de 1897, p. 3.

La Correspondencia Alicantina, nº 1705, 21 de julio de 1897, p. 3.

“Fiestas en Alicante”, *El Nuevo Alicantino*, nº 744, 29 de julio de 1897, p. 7.

“El día en Alicante”, *El Nuevo Alicantino*, nº 757, 14 de agosto de 1897, p. 3.

“Alicante. Grandes fiestas en honor de Nuestra Señora del Remedio. Para mañana”, *La Correspondencia Alicantina*, nº 1729, 14 de agosto de 1897, p. 2.

“El día en Alicante”, *El Nuevo Alicantino*, nº 758, 15 de agosto de 1897, p. 3.

“Festejos para hoy y mañana”, *El Graduador*, nº 19311, 15 de agosto de 1897, p. 3.

La Correspondencia Alicantina, nº 1752, 6 de septiembre de 1897, p. 2.

La Dinastía, nº 5480, 18 de junio de 1895, p. 1.

“Ecos locales”, *El Liberal*, nº 3542, 26 de febrero de 1898, p. 2.

El Liberal, nº 3547, 4 de marzo de 1898, p. 3.

El Íbero, nº 2, 15 de mayo de 1898, p. 16.

El Liberal, nº 3622, 7 de junio de 1898, p. 2.

El Graduador, nº 6728, 21 de junio de 1898, p. 3.

El Liberal, nº 3633, 21 de junio de 1898, p. 3.

La Correspondencia Alicantina, nº 2081, 6 de agosto de 1898, p. 2.

“Notas sueltas”, *El Íbero*, nº 27, 1 de junio de 1899, p. 15.

“A los forasteros”, *La Unión Democrática*, nº 6275, 11 de marzo de 1900, p. 3

El Íbero, nº 46, 16 de marzo de 1900, p. 20.

“D. Lorenzo Casanova”, *El Liberal*, nº 5042, 24 de marzo de 1900, p. 1.

“Lorenzo Casanova”, *Heraldo de Alcoy*, 24 de marzo de 1900, p. 1.

“D. Lorenzo Casanova”, *El Liberal*, nº 5043, 25 de marzo de 1900, p. 2.

“Lorenzo Casanova”, *Heraldo de Alcoy*, nº 790, 25 de marzo de 1900, p. 1.

“Lorenzo Casanova”, *El Liberal*, nº 5044, 27 de marzo de 1900, p. 1.

La Correspondencia Alicantina, nº 2639, 28 de marzo de 1900, p. 2.

“Nota del día. Homenaje á Casanova”, *El Liberal*, nº 5047, 30 de marzo de 1900, p. 1.

“Actualidades”, *Blanco y negro*, nº 466, 7 de abril de 1900, p. 11.

“Notas de arte”, *El Liberal*, nº 5054, 7 de abril de 1900, p. 1.

“Misceláneas”, *Semanario Católico*, nº 64, 12 de mayo de 1900, p. 301-302.

“Juegos Florales”, *La Correspondencia Alicantina*, nº 2824, 8 de julio de 1900, p. 2.

“Juegos Florales”, *La Unión Democrática*, nº 6370, 8 de julio de 1900, p. 2.

“Fiestas de la Virgen del Remedio en Alicante. Programa de los Juegos Florales”, *El Liberal*, nº 6025, 10 de julio de 1900, p. 2

“Fiestas de la Virgen del Remedio. Cartel de los Juegos Florales. 17 de agosto de 1900”, *Semanario Católico*, nº 73, 14 de julio de 1900, p. 442-444.

“Las Fiestas de Alicante”, *El Íbero*, nº 54, 16 de julio de 1900, p. 784-786.

El Liberal, nº 6038, 25 de julio de 1900, p. 3.

“Juegos Florales”, *El Liberal*, nº 6061, 24 de agosto de 1900, p. 1.

Juegos Florales”, *La unión democrática*, nº 6409, 26 de agosto de 1900, p. 1.

La Correspondencia de Alicante, nº 5176, 13 de septiembre de 1900, p. 2.

La Unión Ibérica, nº 1, 30 de septiembre de 1900, p. 2.

“Noticias de todas partes. Honrosa distinción”, *El Graduador*, nº 7431, 3 de octubre de 1900, p. 3.

La Correspondencia de Alicante, nº 5200, 6 de octubre de 1900, p. 2.

La Correspondencia de Alicante, nº 5213, 19 de octubre de 1900, p. 2.

La unión democrática, nº 6448, 21 de octubre de 1900, p. 3.

La Correspondencia de Alicante, nº 5221, 27 de octubre de 1900, p. 2.

El Liberal, nº 6146, 4 de diciembre de 1900, p. 3.

“Círculo de Bellas Artes”, *La Correspondencia Alicantina*, nº 2987, 20 de enero de 1901, p. 2.

La Unión Democrática, nº 6521, 24 de enero de 1901, p. 3.

“Festejos”, *El Graduador*, nº 7527, 31 de enero de 1901, p. 3.

“Ecos de Benalúa”, *La Correspondencia Alicantina*, nº 3003, 9 de febrero de 1901, p. 2.

“Sección Recreativa. Crónica. Confetti, indigestiones y otras mangas de riego”, *El Graduador*, nº 7546, 24 de febrero de 1901, p. 3.

“Alrededor del Mundo”, *El Graduador*, nº 7554, 6 de marzo de 1901, p. 3.

Heraldo de Alcoy, nº 1081, 22 de marzo de 1901, p. 2.

La Correspondencia Alicantina, nº 3059, 17 de abril de 1901, p. 2.

“Las fiestas de Alcoy”, *Las Provincias*, nº 12653, 18 de abril de 1901, p. 2.

La Correspondencia Alicantina, nº 3263, 21 de abril de 1901, p. 2.

El Graduador, nº 7593, 27 de abril de 1901, p. 3.

La Correspondencia Alicantina, nº 3068, 27 de abril de 1901, p. 2.

La Correspondencia de Alicante, nº 5407, 7 de mayo de 1901, p. 2.

La Correspondencia de Alicante, nº 5411, 9 de mayo de 1901, p. 2.

La Correspondencia de Alicante, nº 5471, 9 de junio de 1901, p. 2.

La Correspondencia de Alicante, nº 5449, 17 de junio de 1901, p. 2.

La correspondencia de Alicante, nº 5459, 27 de junio de 1901, p. 2.

“Obra de arte”, *El Graduador*, nº 7723, 27 de septiembre de 1901, p. 3.

La Correspondencia Alicantina, nº 5056, 10 de diciembre de 1901, p. 2.

La Correspondencia Alicantina, nº 5169, 16 de abril de 1902, p. 2.

La Correspondencia de Alicante, nº 5744, 25 de abril de 1902, p. 3.

“Bañuls en Roma”, *El Graduador*, nº 7905, 14 de mayo de 1902, p. 3.

“Escuela de Artes y Oficios”, *El Graduador*, nº 8017, 28 de septiembre de 1902, p. 3.

La Correspondencia Alicantina, nº 5300, 1 de octubre de 1902, p. 2.

“Marianela”, *El Graduador*, nº 8065, 25 de noviembre de 1902, p. 3.

La Correspondencia de Alicante, nº 6034, 12 de diciembre de 1902, p. 2.

El Graduador, nº 8081, 14 de diciembre de 1902, p. 3.

Almanach de la Esquilla de la Torratxa per a 1903, Barcelona, 1903, p. 112.

La correspondencia de Alicante, nº 6850, 29 de julio de 1903, p. 2.

Almanach de la Esquilla de la Torratxa per a 1906, Barcelona, 1906, p. 80.

La Correspondencia Alicantina, nº 5421, 6 de marzo de 1903, p. 2.

“Industrias alicantinas. Fábrica de Mosaicos de don José Antón”, *La Correspondencia Alicantina*, nº 5426, 12 de marzo de 1903, p. 2.

La Correspondencia de Alicante, nº 6729, 3 de abril de 1903, p. 3.

La Correspondencia de Alicante, nº 6852, 32 de julio de 1903, p. 3.

“Visitas á la Exposición Provincial”, *Museo-Exposición*, nº 82, 16 de agosto de 1903, p. 229-240.

“Exposición Provincial”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 6876, 28 de agosto de 1903, p. 3.

La Correspondencia de Alicante, nº 7082, 29 de abril de 1904, p. 3.

La Voz de Alicante, nº 73, 2 de mayo de 1904, p. 4

El Graduador, nº 8485, 16 de mayo de 1904, p. 4.

La Voz de Alicante, nº 94, 27 de mayo de 1904, p. 2.

La correspondencia alicantina, nº 5793, 31 de mayo de 1904, p. 2.

“Gran Café Español”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 7112, 3 de junio de 1904, p. 3.

“Crónica local”, *El Graduador*, nº 8497, 10 de junio de 1904, p. 4.

La Voz de Alicante, nº 243, 26 de noviembre de 1904, p. 2.

El Graduador, nº 6811, 1 de diciembre de 1904, p. 4.

El Graduador. Nº 8643, 12 de enero de 1905, p. 4.

El Graduador, nº 8644, 13 de enero de 1905, p. 4.

“Tres obras de arte”, *El Graduador*, nº 8693, 11 de marzo de 1905, p. 1.

La Correspondencia de Alicante, nº 7458, 23 de agosto de 1905, p. 2.

La Correspondencia de Alicante, nº 7680, 28 de mayo de 1906, p.2.

La Correspondencia de Alicante, nº 7695, 15 de junio de 1906, p. 2.

La Voz de Alicante, nº 798, 18 de octubre de 1906, p. 3.

La Correspondencia de Alicante, nº 7926,3 de abril de 1907, p. 2.

La voz de Alicante, nº 939, 19 de abril de 1907, p. 2.

Diario de Alicante, nº 174, 29 de agosto de 1907, p. 2.

“Llegó la hora”, *El Graduador*, nº 8447, 31 de agosto de 1907, p. 2.

“En el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 203, 2 de octubre de 1907, p. 1.

El Pueblo, nº 1259, 22 de enero de 1908, p. 2.

Heraldo de Alicante, nº 904, 12 de marzo de 1908, p. 4.

“De arte. En un estudio”, *Diario de Alicante*, nº 410, 13 de junio de 1908, p. 2.

Heraldo de Alicante, nº 984, 23 de junio de 1908, p. 2.

El Pueblo, nº 1377, 20 de junio de 1908, p. 4.

El Graduador, nº 8704, 17 de julio de 1908, p. 2.

Diario de Alicante, nº 519, 17 de octubre de 1908, p. 4.

“Aclaración”, *Diario de Alicante*, nº 566, 22 de diciembre de 1908, p. 3.

“El Casino de Alicante”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 8445, 4 de enero de 1909, p. 2.

La Unión Democrática, nº 5464, 31 de marzo de 1909, p. 3.

“Concurso de Industria y Comercio”, *La Voz de Alicante*, nº 1858, 10 de abril de 1909, p. 2.

“Noticias”, *Diario de Alicante*, nº 791, 29 de septiembre de 1909, p. 2.

El Pueblo de Alicante, nº 44, 27 de mayo de 1910, p. 4.

La correspondencia de Valencia, nº 11198, 12 de julio de 1910, p. 1.

El Pueblo, nº 4142, 27 de julio de 1910, p. 2.

El Pueblo, nº 157, 13 de octubre de 1910, p. 3.

“El Rey en el Club de Regatas de Alicante”, *Nuevo Mundo*, nº893, 16 de febrero de 1911, p. 11.

“La estancia del Rey en Alicante”, *Nuevo Mundo*, nº893, 16 de febrero de 1911, p. 18-19.

El Pueblo, nº 7448, 18 de marzo de 1911, p. 4.

El Pueblo de Alicante, nº 307, 22 de junio de 1911, p. 3.

“Festejos. Programa para mañana”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 9231, 28 de julio de 1911, p. 1.

Heraldo de Alicante, nº 1936, 29 de septiembre de 1911, p. 2.

El Popular, nº 461, 2 de enero de 1912, p. 4.

“Noticias”, *Diario de Alicante*, nº 1501, 6 de marzo de 1912, p. 2.

“Una carta de adhesión. En favor de Pericás”, *Diario de Alicante*, nº 1503, 8 de marzo de 1912, p. 1.

“Una carta y unos comentarios. Para el artista pobre”, *Diario de Alicante*, nº 1505, 11 de marzo de 1912, p. 1.

“Asuntos locales. Buena iniciativa”, *El Popular*, nº 527, 12 de marzo de 1912, p. 1.

“Viajeros”, *Diario de Alicante*, nº 1534, 19 de abril de 1912, p. 2.

“La gratitud de un pueblo. Inauguración de unas obras”, *Diario de Alicante*, nº 1558, 20 de mayo de 1912, p. 1.

“Lorenzo Pericás”, *Diario de Alicante*, nº 1640, 28 de agosto de 1912, p. 2.

“Obra caritativa. Por el hogar de Lorenzo Pericás”, *Diario de Alicante*, nº 1641, 29 de agosto de 1912, p. 1.

“Obra caritativa. Por el hogar de Lorenzo Pericás”, *Diario de Alicante*, nº 1642, 30 de agosto de 1912, p. 1.

“Obra caritativa. Por el hogar de Lorenzo Pericás”, *Diario de Alicante*, nº 1643, 31 de agosto de 1912, p. 1.

“Noticias”, *Diario de Alicante*, nº 1644, 2 de septiembre de 1912, p. 2.

- “Obra caritativa. Por el hogar de Lorenzo Pericás”, *Diario de Alicante*, nº 1645, 3 de septiembre de 1912, p. 1.
- “Obra caritativa. Por el hogar de Lorenzo Pericás”, *Diario de Alicante*, nº 1647, 5 de septiembre de 1912, p. 1.
- “Obra caritativa. Por el hogar de Lorenzo Pericás”, *Diario de Alicante*, nº 1649, 7 de septiembre de 1912, p. 2.
- “Obra caritativa. Por el hogar de Lorenzo Pericás”, *Diario de Alicante*, nº 1650, 9 de septiembre, p. 1.
- “Obra caritativa. Por el hogar de Lorenzo Pericás”, *Diario de Alicante*, nº 1661, 21 de septiembre de 1912, p. 1.
- “Noticias”, *Diario de Alicante*, nº 1685, 19 de octubre de 1912, p. 2.
- “La reunión de ayer. El monumento a Canalejas”, *Diario de Alicante*, nº 1713, 22 de noviembre de 1912, p. 22.
- “Noticias”, *Diario de Alicante*, nº 1721, 30 de noviembre de 1912, p. 3.
- “Un artículo”, *El periódico para todos*, nº 563, 5 de diciembre de 1912, p. 1.
- “Es de justicia”, *La Unión Democrática*, nº 11058, 18 de diciembre de 1912, p. 1.
- “Viaje de Benlliure. El monumento a Canalejas”, *Diario de Alicante*, nº 1743, 28 de diciembre de 1912, p. 1.
- “Balance del año”, *El periódico para todos*, nº 583, 31 de diciembre de 1912, p. 1.
- “Monumento à (sic.) Canalejas”, *La Unión Democrática*, nº 10778, 3 de enero de 1913, p. 1.
- “Monumento á (sic.) Canalejas”, *El Graduador*, nº 9906, 3 de enero de 1913, p. 2.
- “Obra de arte”, *Diario de Alicante*, nº 1988, 7 de noviembre de 1913, p. 1.
- “La tela de araña”, *La Esfera*, nº 2, 10 de enero de 1914, p. 16.
- “Arte y artistas. El monumento a Canalejas”, *Diario de Alicante*, nº 2174, 27 de junio de 1914, p. 1.
- Diario de Alicante*, nº 2192, 20 de julio de 1914, p. 2.
- “Arte. Cuadros de Aguirre”, *La Lealtad*, nº 1, 3 de agosto de 1914, p. 1.
- Diario de Alicante*, nº 2292, 18 de noviembre de 1914, p. 3.
- “Una obra de Bañuls. La estatua (sic.) de Canalejas”, *Diario de Alicante*, nº 2312, 12 de diciembre de 1914, p. 1.
- “El monumento a Canalejas”, *La Unión Democrática*, nº 11326, 12 de diciembre de 1914, p. 2.
- “El acto de ayer. El monumento a Canalejas”, *Diario de Alicante*, nº 2313, 14 de diciembre de 1914, p. 2.
- “Los fundadores de Estados. Afganistan. Amed Chah”, *La Esfera*, nº 61, 27 de febrero de 1915, p. 16.

“Nuestros industriales. Daniel, Seguí y compañía. Talleres de construcción, fundición y calderería”, *Diario de Alicante*, nº 2383, 12 de marzo de 1915, p. 2.

“Nuestros industriales. Taller artístico de ebanistería y talla”, *Diario de Alicante*, nº 2396, 29 de marzo de 1915, p. 1.

“Nuestras visitas. Los príncipes de Kapurtala”, *La Esfera*, nº 69, 14 de abril de 1915, p. 30.

“Nuestros industriales. Francisco Javier Lloret”, *Diario de Alicante*, nº 2411, 19 de abril de 1915, p. 2.

“Notas de sociedad”, *Diario de Alicante*, nº 2412, 20 de abril de 1915, p. 2.

Heraldo de Alicante, nº 2879, 21 de abril de 1915, p. 3.

“Noticias”, *El Periódico para todos*, nº, 1247, 22 de abril de 1915, p. 3.

“Agustín Piqueres Maltés”, *Diario de Alicante*, nº 2415, 23 de abril de 1915, p. 1.

“Contraste”, *Alicante Obrero*, nº 572, 3 de mayo de 1915, p. 3.

Heraldo de Alicante, nº 2893, 8 de mayo de 1915, p. 4.

La Unión Democrática, nº 11596, 4 de agosto de 1915, p. 3.

“Noticias locales”, *Heraldo de Alicante*, nº 2963, 11 de agosto de 1915, p. 2-3.

Heraldo de Alicante, nº 2964, 12 de agosto de 1915, p. 3.

Diario de Alicante, nº 2517, 24 de agosto de 1915, p. 3.

Diario de Alicante, nº 2572, 28 de octubre de 1915, p. 2.

El Periódico para todos, nº 1397, 10 de diciembre de 1915, p. 3.

“El monumento a los mártires”, *La Unión Democrática*, nº 11751, 4 de marzo de 1916, p. 2.

“Cabiria”, *Diario de Alicante*, nº 2689. 17 de marzo de 1916, p. 1.

“Cabiria”, *El Luchador*, nº 928, 18 de marzo de 1916, p. 3.

“Cabiria”, *El Luchador*, nº 932, 23 de marzo de 1916, p. 2.

“Ecos”, *Diario de Alicante*, nº 2701, 11 de abril de 1916, p. 2.

El Luchador, nº 953, 18 de abril de 1916, p. 1.

Diario de Alicante, nº 2715, 1 de mayo de 1916, p. 3.

Diario de Alicante, nº 2716, 2 de mayo de 1916, p. 2.

El Luchador, nº 961, 2 de mayo de 1916, p. 3.

La unión democrática, nº 11787, 3 de mayo de 1916, p. 3.

“Junta de festejos y propaganda del clima. Comisión ejecutiva”, *El Periódico para todos*, nº 1533, 29 de junio de 1916, p. 4.

El Periódico para todos, nº 1602, 23 de septiembre de 1916, p. 2.

“La Casa de Correos. ¿Hay gato encerrado?”, *El Luchador*, nº 1155, 29 de diciembre de 1916, p. 1.

“Arte y artistas. Una bella obra”, *Diario de Alicante*, nº 2929, 23 de enero de 1917, p. 1.

“Notas de Arte. Un hermoso tapiz”, *El Liberal*, nº 5298, 1 de marzo de 1917, p.2.

“Notas de sociedad”, *Diario de Alicante*, nº 2970, 14 de marzo de 1917, p. 3.

“Necrología. Mariano Orts ha muerto”, *El Periódico para todos*, nº 1737, 26 de marzo de 1917, p. 2.

“Ayuntamiento”, *El Luchador*, nº 1229, 31 de marzo de 1917, p. 2.

“Notas artísticas. Por los teatros. Salón España”, *El Imparcial*, nº 14, 19 de abril de 1917, p. 3.

Diario de Alicante, nº 3012, 9 de mayo de 1917, p. 3.

La Correspondencia Alicantina, nº 30, 9 de mayo de 1917, p. 2.

“En marcha. El Círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1376, 10 de octubre de 1917, p. 2.

“El círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1385, 22 de octubre de 1917, p. 1.

“Ecos”, *Diario de Alicante*, nº 3138, 23 de octubre de 1917, p. 1.

“El Círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1390, 27 de octubre de 1917, p. 2.

“El Círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1392, 30 de octubre de 1917, p. 2.

“El Círculo de Bellas Artes. La reunión de anoche”, *El Luchador*, nº 1395, 5 de noviembre de 1917, p. 1.

“Ayuntamiento”, *El Luchador*, nº 1400, 10 de noviembre de 1917, p. 1.

“Notas municipales”, *El Periódico para todos*, nº 1901, 12 de noviembre de 1917, p. 3.

“El Círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1405, 16 de noviembre de 1917, p. 2.

“Noticias”, *El Luchador*, nº 1416, 29 de noviembre de 1917, p. 2.

“El Círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1417, 30 de noviembre de 1917, p. 1.

“Los teatros”, *Diario de Alicante*, nº 3172, 3 de diciembre de 1917, p. 1.

“Arte y Artistas. Inauguración del Salón Granados”, *El Luchador*, nº 1410, 3 de diciembre de 1917, p. 2.

“El Círculo de Bellas Artes”, *La Unión Democrática*, nº 11657, 5 de diciembre de 1917, p. 1.

“La sesión”, *El Luchador*, nº 1422, 6 de diciembre de 1917, p. 1.

“La sesión de ayer”, *La Correspondencia Alicantina*, nº 215, 6 de diciembre de 1917, p. 2.

“El Círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 1425, 11 de diciembre de 1917, p. 2.

Diario de Alicante, nº 3186, 20 de diciembre de 1917, p. 3.

“Necrología”, *Diario de Alicante*, nº3192, 31 de diciembre de 1917, p. 2.

“Alicante. Sección Técnica”. En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). *Arquitectura y construcción*. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo.Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.

“Círculo de Bellas Artes”, *El Periódico para todos*, nº 1939, 7 de enero de 1918, p. 3.

- “Círculo de Bellas Artes. Convocatoria”, *Diario de Alicante*, nº 3197, 7 de enero de 1918, p. 3.
- “Círculo de Bellas Artes. Convocatoria”, *El Luchador*, nº 1445, 7 de enero de 1918, p. 3.
- “Círculo de Bellas Artes. Convocatoria”, *El Luchador*, nº 1450, 12 de enero de 1918, p. 3.
- “Academia de dibujo y pintura dirigida por Marced y Muñoz”, *El Periódico para todos*, nº 1944, 15 de enero de 1918, p. 1.
- “El Círculo de Bellas Artes. Nueva Junta Directiva”, *El Periódico para todos*, nº 1944, 15 de enero de 1918, p. 1.
- Diario de Alicante*, nº 3206, 18 de enero de 1918, p. 3.
- “Círculo de Bellas Artes”, *Diario de Alicante*, nº 3210, 26 de enero de 1918, p. 1.
- “Círculo de Bellas Artes”, *Diario de Alicante*, nº 3211, 28 de enero de 1918, p. 3.
- “Círculo de Bellas Artes”, *El Periódico para todos*, nº 1953, 29 de enero de 1918, p. 1.
- “Notas de arte. La obra de un novel”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 13, 31 de enero de 1918, p. 1.
- “Círculo de Bellas Artes. La apertura de las clases”, *El Periódico para todos*, nº 1975, 2 de marzo de 1918, p. 1.
- El periódico para todos*, nº 1976, 4 de marzo de 1918, p. 3.
- “De Arte. Luis Casteig Torregrosa”, *Diario de Alicante*, nº 3271, 18 de abril de 1918, p. 1.
- “Exposición de trabajos. Escuela de Artes y Oficios de la S.E. de Amigos del País”, *Diario de Alicante*, nº 3331, 3 de julio de 1918, p. 1.
- “El Círculo de Bellas Artes”, *Diario de Alicante*, nº 3327, 27 de junio de 1918, p. 3.
- “El Círculo de Bellas Artes”, *Diario de Alicante*, nº 3349, 26 de julio de 1918, p. 1.
- “Círculo de Bellas Artes”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 167, 31 de julio de 1918, p. 2.
- “Vida social. Veladas”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 167, 31 de julio de 1918, p. 3.
- “Círculo de Bellas Artes”, *La Provincia*, nº 48, 1 de agosto de 1918, p. 2.
- “Círculo de Bellas Artes. La primera exposición”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 169, 2 de agosto de 1918, p. 2.
- “Noticias”, *La Correspondencia de Alicante*, nº 170, 3 de agosto de 1918, p. 3.
- “Primer Salón-Exposición. En el Círculo de Bellas Artes”, *La Provincia. Diario político de la mañana*, nº 53, 8 de agosto de 1918, p. 1.
- “Escuela de Artes y Oficios. Exposición aplazada”, *La Provincia*, nº 69, 30 de agosto de 1918.
- “Círculo de Bellas Artes”, *La Provincia*, nº 80, 14 de septiembre de 1918, p. 2.
- “Alicante. Sección Técnica”. VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo. Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355.
- “Notas de arte. Emilio Varela”, *Diario de Alicante*, nº 3586, 20 de mayo de 1919, p. 1.

- “Rosa de España”, *La Esfera*, nº 290, 19 de julio de 1919, p. 18.
- “Alicantinos ilustres. Don José López Tomás”, *El Periódico para todos*, nº 9393, 14 de agosto de 1919, p. 1.
- “El pianista Escolano d’Aigueville”, *El Periódico para todos*, nº 9423, 3 de octubre de 1919, p. 3.
- “Círculo de Bellas Artes. Academia”, *El Periódico para todos*, nº 9425, 10 de octubre de 1919, p. 1.
- “Notas de arte”, *Diario de Alicante*, nº 3858, 28 de mayo de 1920, p. 3.
- “Rápida”, *El Luchador*, nº 2288, 28 de enero de 1921, p. 1.
- “Notas de arte. Una exposición”, *Diario de Alicante*, nº 3801, 28 de febrero de 1920, p. 3.
- “Guitarrerías y armas al hombro. El nuevo mercado”, *El Luchador*, nº 2272, 10 de enero de 1921, p. 2.
- “Ayuntamiento. Comentarios”, *El Luchador*, nº 2365, 7 de mayo de 1921, p. 2.
- “Círculo de Bellas Artes”, *El Luchador*, nº 2439, 9 de agosto de 1921, p. 2.
- “Exposición Regional de Pintura y Escultura. Impresión”, *El Luchador*, nº 2450, 23 de agosto de 1921, p. 1-2.
- “Del nuevo mercado”, *El Tiempo*, nº 1438, 16 de octubre de 1921, p. 1.
- “Sobre el nuevo mercado. Una carta”, *El Luchador*, nº 2496, 18 de octubre de 1921, p. 2.
- “Sobre lo del Mercado”, *El Tiempo*, nº 1440, 19 de octubre de 1921, p. 1.
- “Contestando una carta”, nº 1441, *El Tiempo*, 20 de octubre de 1921, p. 1.
- “Municipaleras. Prosigue la desadministración”, *El Luchador*, nº 2524, 19 de noviembre de 1921, p. 2.
- “La Exposición Nacional. «La tentación de Buda»”, *La Esfera*, nº 437, 20 de mayo de 1922, p. 10-11.
- “En el Círculo de Bellas Artes. Exposición Varela”, *El Luchador*, nº 2582, 3 de julio de 1922, p. 1.
- “Inauguración del mercado”, *El Luchador*, nº 2691, 13 de noviembre de 1922, p. 2.
- “Antonio Ferrari”, *El Luchador*, nº 2732, 5 de enero de 1923, p. 1.
- “Cuentos españoles. Nupcial”, *La Esfera*, nº 483, 7 de mayo de 1923, p. 4-5.
- “Parrilla”, *El Luchador*, nº 2884, 18 de julio de 1923, p. 2.
- “Escritores y artistas. Una exposición”. *El Luchador*, nº 2895, 25 de agosto de 1923, p. 2.
- “Los maravillosos templos budistas de Ajanta en la India”, *La Esfera*, nº 510, 13 de octubre de 1923, p. 15-16.
- “Ateneo”, *El Luchador*, nº 2972, 28 de noviembre de 1923, p. 1.
- “El Ateneo, la Escuela Modelo y los intelectuales alemanes”, *El Luchador*, nº 2981, 8 de diciembre de 1923, p. 2.

- “Ateneo de Alicante”, *El Luchador*, nº 3027, 7 de febrero de 1924, p. 2.
- “De la India maravillosa y arcana”, *La Esfera*, nº 529, 23 de febrero de 1924, p. 17.
- “Las islas del sur. Java. La India”, *La Esfera*, nº 533, 22 de marzo de 1924, p. 16-17.
- “El tesoro de los cuervos”, *La Esfera*, nº 534, 29 de marzo de 1924, p. 16.
- “Arte y Artistas”, *El Luchador*, nº 3798, 12 de mayo de 1924, p. 1.
- “Carta abierta a Don Miguel de Salvador Alcalde de Alicante”, *El Luchador*, nº 3846, 10 de julio de 1924, p. 1.
- “Bajo la gran pagoda. Músicos y danzarines”, *La Esfera*, nº 554, 16 de agosto de 1924, p. 19.
- “Vida Artística. Un concurso”, *Diario de Alicante*, nº 3864, 11 de septiembre de 1924, p. 1.
- “Una exposición”, *El Luchador*, nº 3916, 15 de noviembre de 1924, p. 1.
- “Fernando Cabrera, en el Ateneo”, *El Luchador*, nº 3955, 20 de noviembre de 1924, p. 2.
- “Un gran salón de espectáculos. Hoy se inaugura el Monumental Salón Moderno”, *Diario de Alicante*, nº 3939, 19 de diciembre de 1924, p. 1.
- “En el Ateneo. Exposición Rodríguez Clement”, *Diario de Alicante*, nº 3967, 17 de enero de 1925, p. 1.
- “Ateneo de Alicante. Exposición Varela”, *El Luchador*, nº 4035, 25 de febrero de 1925, p. 1.
- “Alicante y Varela. A los señores Alcalde y Presidente de la Diputación Provincial”, *Diario de Alicante*, nº 4009, 11 de marzo de 1925, p. 1.
- “Ateneo de Alicante”, *El Luchador*, nº 4061, 24 de marzo de 1925, p. 2.
- “La exposición Campos de Cervera”, *Diario de Alicante*, nº 4021, 26 de marzo de 1925, p. 1.
- “Ateneo de Alicante. Exposición Campos Cervera”, *El Luchador*, nº 4062, 26 de marzo de 1925, p. 1.
- “Ateneo de Alicante. El Batik por Campos Cervera”, *Diario de Alicante*, nº 4026, 1 de abril de 1925, p. 2.
- “Ateneo de Alicante. Exposición del pintor Parrilla”, *Diario de Alicante*, nº 4053, 6 de mayo de 1925, p. 2.
- “Ateneo de Alicante. Exposición del pintor Parrilla”, *El Luchador*, nº 4092, 6 de mayo de 1925, p. 1.
- “Por los cines”, *Diario de Alicante*, nº 4078, 4 de junio de 1925, p. 1.
- “La Escuela de Artes y Oficios. Exposición de trabajos”, *El Luchador*, nº 4136, 4 de agosto de 1925, p. 2.
- “La transformación de Alicante. Un proyecto notable que debe llevarse a la práctica. Con escaso gasto la actual plaza «Alfonso XII» adquiriría una soberbia perspectiva y un aspecto monumental”, *Diario de Alicante*, nº 4164, 19 de septiembre de 1925, p. 19.
- El Luchador*, nº 4192, 12 de octubre de 1925, p. 2.

- “La fábrica del Gas, el «Palacio Carbonell» y la S.A. Carbonell y Compañía”, *La Esfera*, nº 616, 24 de octubre de 1925, p. 33.
- “La moderna construcción. Una casa verdaderamente regia”, *La Esfera*, nº 616, 24 de octubre de 1925, p. 37.
- El Luchador*, nº 4268, 14 de enero de 1926, p. 2.
- El Luchador*, nº 4271, 18 de enero de 1926, p. 4.
- “Los libros”, *Diario de Alicante*, nº 4272, 18 de febrero de 1926, p. 3.
- “Hoy comenzó la construcción de una suntuosa Casa de Socorro en la Avenida de Zorrilla”, *Diario de Alicante*, nº 4284, 4 de marzo de 1926, p. 1.
- “Ateneo de Alicante. Conferencia para el sábado”, *El Luchador*, nº 4331, 31 de marzo de 1926, p. 2.
- “A través de mis lentes de concha. Cabrera”, *El Luchador*, nº 4343, 16 de abril de 1926, p. 1.
- “Ateneo de Alicante”, *El Luchador*, nº 4362, 10 de mayo de 1926, p. 1.
- “De pintura”, *Diario de Alicante*, nº 4286, 13 de mayo de 1926, p. 3.
- “Ateneo de Alicante. Exposición Cabrera”, *El Luchador*, nº 4373, 22 de mayo de 1926, p. 2.
- “El acto de esta tarde en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 4297, 26 de mayo de 1926, p. 1.
- “Solemnidad artística. Cabrera en el Ateneo”, *El Luchador*, nº 4377, 27 de mayo de 1926, p. 1.
- “Ayuntamiento. Reunión del pleno”, *El Luchador*, nº 4379, 29 de mayo de 1926, p. 2.
- “En el Ateneo. Exposición Cabrera”, *El Luchador*, nº 4382, 2 de junio de 1926, p. 1.
- “En honor de Cabrera Cantó”, *El Luchador*, nº 4385, 5 de junio de 1926, p. 1.
- “En el Ateneo. El arquitecto señor Bonells”, *El Luchador*, nº 4387, 8 de junio de 1926, p. 1.
- “El acto de esta mañana en la Diputación. El homenaje al pintor Fernando Cabrera”, *El Luchador*, nº 4396, 18 de junio de 1926, p. 2.
- “Alicante y el homenaje al pintor Cabrera”, *Diario de Alicante*, nº 4317, 18 de junio de 1926, p. 1.
- “Exposición de trabajos. La Escuela de Artes y Oficios”, *El Luchador*, nº 4425, 23 de julio de 1926, p. 2.
- Diario de Alicante*, nº 4647, 24 de julio de 1926, p. 3.
- “La moderna construcción en Alicante. El arquitecto D. Juan Vidal y sus colaboradores”, *La Esfera*, nº 657, 7 de agosto de 1926, p. 44.
- “Ernesto Guasp en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 4670, 20 de agosto de 1926, p. 2.
- “El recuerdo del príncipe”, *La Esfera*, nº 661, 4 de septiembre de 1926, p. 23.
- “Alicante y Valencia. A los artistas valencianos”, *Diario de Alicante*, nº 4694, 24 de septiembre de 1926, p. 3.

- “Entre Valencia y Alicante. Los artistas valencianos se aprestarán a efectuar en el Ateneo de Alicante una grandiosa exposición de sus obras”, *Diario de Alicante*, nº 4698, 29 de septiembre de 1926, p. 1.
- “Una gran obra que coronará la brillante gestión de la Diputación”, *Diario de Alicante*, nº 4609, 30 de septiembre de 1926, p.1.
- “En el Ateneo. Exposición de obras de artistas valencianos”, *El Luchador*, nº 4484, 30 de septiembre de 1926, p. 2.
- “Ateneo de Alicante. Exposición de Arte Valenciano”, *El Luchador*, nº 4501, 25 de octubre de 1926, p. 1.
- “La exposición de arte valenciano en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 4720, 26 de octubre de 1926, p. 4.
- “Un macetón”, *Diario de Alicante*, nº 4786, 18 de enero de 1927, p. 1.
- “Ateneo de Alicante”, *Diario de Alicante*, nº 4787, 19 de enero de 1927, p. 6.
- “En el Ateneo. Exposición Sáncheslozano (sic.)”, *El Luchador*, nº 4574, 20 de enero de 1927, p. 2.
- “En el Ateneo. La exposición Sánchez Lozano”, *Diario de Alicante*, nº 4790, 22 de enero de 1927, p. 1.
- Diario de Alicante*, nº 4807, 16 de febrero de 1927, p. 3.
- Diario de Alicante*, nº 4799, 27 de febrero de 1927, p. 2.
- “Alicante de luto. Ha muerto el doctor Rico”, *El Luchador*, nº 4638, 6 de abril de 1927, p. 1-2.
- “Un gran alicantino desaparece. Ayer murió el ilustre doctor Antonio Rico Cabot”, *Diario de Alicante*, nº 4850, 6 de abril de 1927, p. 1.
- “La ofrenda de Alicante. Por el doctor Rico”, *Diario de Alicante*, nº 4851, 7 de abril de 1927, p. 1.
- “Una iniciativa en marcha. La gratitud de Alicante a la memoria del doctor Rico”, *Diario de Alicante*, nº 4853, 9 de abril de 1927, p. 1.
- El Día*, nº 36848, 12 de abril de 1927, p. 3.
- “El monumento al doctor Rico. Una iniciativa del DIARIO en vías de realización”, *Diario de Alicante*, nº 4855, 12 de abril de 1927, p. 1.
- “Una exposición en el Ateneo. El arte joven de Joaquín Mompó Salvá. Luz y panoramas alicantinos”, *Diario de Alicante*, nº 4862, 21 de abril de 1927, p. 4.
- “Ateneo de Alicante”, *El Luchador*, nº 4649, 21 de abril de 1927, p. 3.
- “En el Ateneo. La exposición Mompó”, *Diario de Alicante*, nº 4864, 23 de abril de 1927, p. 2.
- “En el Ateneo. Exposición Mompó”, *El Luchador*, nº 4651, 23 de abril de 1927, p. 2.
- “En el Ateneo. Notable exposición de pintura”, *El Día*, nº 3655, 23 de abril de 1927, p. 1.
- “En el Ateneo. Exposición Mompó Salvat (sic.)”, *El Día*, nº 3656, 26 de abril de 1927, p. 1.

“Ateneo de Alicante. El arquitecto señor Cort Botí”, *El Luchador*, nº 4660, 4 de mayo de 1927, p. 1.

“En el Ateneo. Exposición de Arte”, *El Día*, nº 3663, 4 de mayo de 1927, p. 3.

“Ateneo. Exposición del arquitecto Cort”, *Diario de Alicante*, nº 4877, 9 de mayo de 1927, p.2.

“En el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 4882, 14 de mayo de 1927, p. 1.

“Ateneo de Alicante”, *El Día*, nº 3672, 14 de mayo de 1927, p. 2.

“Ateneo. Conferencia de D. César Cort”, *Diario de Alicante*, nº 4884, 17 de mayo de 1927, p. 4.

“En el Ateneo. Exposición Cort-Botí”, *El Luchador*, nº 4671, 17 de mayo de 1927, p. 2.

“En el Ateneo. Exposición Guillén”, *El Luchador*, nº 4676, 23 de mayo de 1927, p. 3.

“Ateneo. Exposición Guillén”, *Diario de Alicante*, nº 4890, 24 de mayo de 1927, p. 2.

“Ateneo. Conferencia del Sr. Bonells”, *Diario de Alicante*, nº 4893, 27 de mayo de 1927, p. 1.

“Una interesante exposición en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 4918, 27 de junio de 1927, p. 3.

“Ateneo de Alicante”, *El Luchador*, nº4703, 27 de junio de 1927, p. 1.

“El éxito de una gestión. Los trenes especiales de baños”, *El Luchador*, nº 4712, 7 de julio de 1927, p. 1.

“Don Bernardo Giner de los Ríos”, *El Luchador*, nº 4717, 13 de julio de 1927, p. 1.

“Asociación de Pintores y Escultores de España”, *Diario de Alicante*, nº 4934, 14 de julio de 1927, p. 1.

“La Exposición de Pintores y Escultores de España en el Ateneo”, *El Día*, nº 3721, 15 de julio de 1927, p. 2.

“Los trenes «botijos»”, *El Día*, nº 3721, 15 de julio de 1927, p. 2.

“Mañana se inaugurará en el Ateneo la exposición de Pintores y Escultores de España”, *El Luchador*, nº 4719, 15 de julio de 1927, p. 4.

“Asociación de Pintores y Escultores. El acto del sábado en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 4937, 18 de julio de 1927, p. 2.

El Luchador, nº 4757, 29 de agosto de 1927, p. 1.

El Día, nº 3767, 12 de septiembre de 1927, p. 4.

“Exposición Parrilla en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 5013, 26 de octubre de 1927, p. 1.

“La Exposición Adelardo Parrilla en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 5015, 28 de octubre de 1927, p. 4.

“Robos”, *El Día*, nº 3807, 29 de octubre de 1927, p. 2.

“Escuela de Artes y Oficios de la Sociedad Económica de Amigos del País”, *El Luchador*, nº 4819, 9 de noviembre de 1927, p. 1.

“Adelardo Parrilla en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 5038, 24 de noviembre de 1927, p. 3.

“Nueva Exposición Varela en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 5028, 12 de noviembre de 1927, p. 6.

“Ateneo. Exposición Varela”, *Diario de Alicante*, nº 5039, 25 de noviembre de 1927, p. 3.

“Escolios artísticos. Las mujeres de Eduardo Chicharro”, *La Esfera*, nº 726, 3 de diciembre de 1927, p. 24-33.

“En el Ateneo se inaugurará una nueva Exposición de Pintura”, *Diario de Alicante*, nº 5061, 22 de diciembre de 1927, p. 3.

“La exposición de Antonio Amorós en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 5069, 31 de diciembre de 1927, p. 2.

“Carnaval de 1928”, *El Día*, nº3880, 7 de febrero de 1928, p. 1.

“El Hogar del Porvenir”, *Diario de Alicante*, nº 5103, 9 de febrero de 1928, p. 4.

“Con un agujero en medio”. *Diario de Alicante*, nº 5109, 16 de febrero de 1928, p. 1.

“Exposición Suau en el Ateneo”, *El Día*, nº 3890, 18 de febrero de 1928, p. 1.

El Día, nº 3904, 8 de marzo de 1928, p. 4.

“Exposición Palencia”, *Diario de Alicante*, nº 5216, 25 de abril de 1928, p. 2.

“Ayer en el Ateneo. Benjamín Palencia a Oscar Esplá”, *Diario de Alicante*, nº 5219, 28 de abril de 1928, p. 4.

El Día, nº 3947, 4 de mayo de 1928, p. 4.

“Los anuncios de las fiestas de San Juan”, *El Luchador*, nº 4991, 15 de junio de 1928, p. 3.

“Tipos populares. El Negrito Lloma”. *El Tío Cuc*, nº 273, 20 de junio de 1928, p. 18.

Diario de Alicante, nº 5309, 7 de agosto de 1928, p. 2.

El Día, nº 4052, 11 de septiembre de 1928, p. 4.

“Escuela de Artes y Oficios”, *Diario de Alicante*, nº 5349, 22 de septiembre de 1928, p. 1.

Diario de Alicante, nº 5353, 27 de septiembre de 1928, p. 3.

“Arquitectura mediterránea”, *Arquitectura*, nº 114, octubre de 1928, p. 318-319.

“El progreso de Alicante. El nuevo palacio de la Diputación que va a construirse en breve”, *Diario de Alicante*, nº5412, 5 de diciembre de 1928, p. 1.

“De arte pictórico”, *El Día*, 6 de diciembre de 1928, nº 4124, p. 2.

“Ateneo de Alicante”, *El Día*, nº 4133, 18 de diciembre de 1928, p. 2.

“Ateneo de Alicante”, *Diario de Alicante*, nº 5425, 20 de diciembre de 1928, p. 1.

El Día, nº 4134, 20 de diciembre de 1928, p. 4.

“Ateneo de Alicante”, *Diario de Alicante*, nº 5426, 21 de diciembre de 1928, p. 4.

“Ateneo de Alicante. El acto de esta tarde”, *Diario de Alicante*, nº 5427, 22 de diciembre de 1928, p. 1.

“El salón de humoristas en el Ateneo”, *El Luchador*, nº 5160, 29 de diciembre de 1928, p. 2.

“En casa de la Sa. Vda. De Aznar. Bendición de la Capilla-Oratorio”, *Diario de Alicante*, nº 5438, 7 de enero de 1929, p. 2.

“Cartera de Sociedad”, *El Luchador*, nº 5171, 12 de enero de 1929, p. 3.

“Mañana se inaugura la exposición Parrilla”, *Diario de Alicante*, nº 5451, 22 de enero de 1929, p. 3.

“Exposición Parrilla”, *El Luchador*, nº 5181, 24 de enero de 1929, p. 2.

El Día, nº 4171, 7 de febrero de 1929, p. 3.

“El gran baile infantil”, *Diario de Alicante*, nº 5468, 8 de febrero de 1929, p. 1-2

El Día, nº 4174, 13 de febrero de 1929, p. 3.

El Día, nº 4175, 14 de febrero de 1929, p. 4.

El Día, nº 4176, 15 de febrero de 1929, p. 4.

El Día, nº 4180, 20 de febrero de 1929, p. 3.

“Exposición Varela en el Ateneo”, *El Luchador*, nº 5220, 11 de marzo de 1929, p. 1.

“Nueva exposición de cuadros de Varela”, *Diario de Alicante*, nº 5498, 16 de marzo de 1929, p. 4.

“El cartel de Aguirre”, *El Luchador*, nº 5297, 12 de junio de 1929, p. 2.

“Exposición Aguirre”, *El Luchador*, nº 5306, 22 de junio de 1929, p. 2.

“Recorriendo las hogueras”, *El Luchador*, nº 5306, 22 de junio de 1929, p. 2.

“En el Ateneo. Exposición de pinturas de Lorenzo Aguirre”, *El Luchador*, nº 5307, 24 de junio de 1929, p. 2.

El Día, nº 4277, 3 de julio de 1929, p. 4.

“Muchacha india. Cuadro de Eduardo Chicharro”, *La Esfera*, nº 812, 27 de julio de 1929, p. 22.

“Información municipal. La sesión de hoy”, *Diario de Alicante*, nº 5636, 28 de agosto de 1929, p. 1.

Diario de Alicante, nº 5687, 26 de octubre de 1929, p. 2.

“Un cuadro de Aguirre”, *El Luchador*, nº 5453, 26 de octubre de 1929, p. 2.

“Mueblistas admirables”, *El Luchador*, nº 5508, 31 de diciembre de 1929, p. 6.

“Municipaleras. Reunión de la comisión permanente”, *El Luchador*, nº 5526, 23 de enero de 1930, p. 2.

“Las fiestas de Valencia”, *Diario de Alicante*, nº 5798, 5 de marzo de 1930, p. 3.

“Notas de la Alcaldía”, *El Luchador*, nº 5586, 4 de abril de 1930, p. 1.

“Al monumento al doctor Rico”, *El Día*, nº 4493, 4 de abril de 1930, p. 2.

“In memoriam”, *Diario de Alicante*, nº 5823, 5 de abril de 1930, p. 4.

“Horas de meditación. Para completar una necrología del doctor Antonio Rico y Cabot”, *El Luchador*, nº 5587, 5 de abril de 1930.

- “La admiración y gratitud de un pueblo. Ayer fue inaugurado el monumento al doctor Rico”, *El Luchador*, nº 6011, 5 de mayo de 1930, p. 1.
- “Fogueres de San Chuan. Concurso de carteles”, *Diario de Alicante*, nº 5853, 13 de mayo de 1930, p. 2.
- “El cartel de «les fogueres»”, *El Luchador*, nº 6020, 15 de mayo de 1930, p. 1.
- “Cartera de sociedad”, *El Luchador*, nº 6046, 14 de junio de 1930, p. 2.
- El Luchador*, nº 6101, 18 de agosto de 1930, p. 4.
- “Escuela de Artes y Oficios. Inauguración de los trabajos escolares”, *El Luchador*, nº 6128, 18 de septiembre de 1930, p. 3.
- Ateneo de Alicante. Exposición de Pintura”, *El Luchador*, nº 6193, 5 de diciembre de 1930, p. 1.
- “Los artistas alicantinos”, *Diario de Alicante*, nº 6056, 17 de enero de 1931, p. 1.
- “El decorado de la Diputación”, *Diario de Alicante*, nº 6061, 23 de enero de 1931, p. 2.
- “El decorado de la Diputación”, *El Luchador*, nº 6230, 24 de enero de 1931, p. 1.
- “En el Ateneo. Exposición de Pintura”, *Diario de Alicante*, nº 6079, 13 de febrero de 1931, p. 1.
- “Exposición Bianqui”, *Diario de Alicante*, nº 6092, 28 de febrero de 1931, p. 2.
- “Ateneo de Alicante. Exposición de Pintura”, *El Luchador*, nº 6265, 6 de marzo de 1931, p. 4.
- “Exposición Varela”, *Diario de Alicante*, nº 6147, 5 de abril de 1931, p. 4.
- “Exposición Emilio Varela en el Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 6132, 17 de abril de 1931, p. 3.
- El Luchador*, nº 6301, 18 de abril de 1931, p. 3.
- “Exposición Varela”, *El Luchador*, nº 6313, 4 de mayo de 1931, p. 2.
- “Falta un jardín”, *Diario de Alicante*, nº 6149, 8 de mayo de 1931, p. 3.
- El Luchador*, nº 6335, 1 de junio de 1931, p. 2.
- “Un cartel”, *Diario de Alicante*, nº 6171, 5 de junio de 1931, p. 2.
- El Luchador*, nº 6368, 13 de julio de 1931, p. 1.
- Diario de Alicante*, nº 6244, 29 de agosto de 1931, p. 3.
- “Exposición”, *Diario de Alicante*, nº 6256, 12 de septiembre de 1931, p. 2.
- “Ateneo de Alicante. Exposición de pinturas”, *El Luchador*, nº 6412, 12 de septiembre de 1931, p. 1.
- “París. En la Exposición Colonial. Los tres príncipes de Java y de Sumatra que han llegado a París para asistir a la inauguración del nuevo pabellón de Holanda”, *El Luchador*, nº 6414, 15 de septiembre de 1931, p. 1.
- “Francia. Las bailarinas balinesas del Pabellón de Holanda, de la Exposición Colonial, han recibido el bautismo del aire”, *El Luchador*, nº 6415, 16 de septiembre de 1931, p. 1.

- “Adjudicación de subastas para grupos escolares”, *El Luchador*, nº 6425, 28 de septiembre de 1931, p. 2.
- “Ateneo de Alicante. Exposición de artistas alicantinos”, *El Luchador*, nº 6460, 7 de noviembre de 1931, p. 3.
- “Ateneo de Alicante. Exposición de artistas noveles”, *Diario de Alicante*, nº 6305, 7 de noviembre de 1931, p. 1.
- “Ateneo de Alicante. Exposición de artistas noveles”, *El Luchador*, nº 6491, 15 de diciembre de 1931, p. 3.
- “Ateneo de Alicante. Exposición de noveles”, *El Día*, nº 4991, 19 de diciembre de 1931, p. 1.
- “Exposición de noveles”, *El Luchador*, nº 6499, 24 de diciembre de 1931, p. 2.
- “En el Ateneo. Exposición de artistas noveles”, *Diario de Alicante*, nº 6350, 2 de enero de 1932, p. 1.
- “Exposición de artistas noveles”, *Diario de Alicante*, nº 6350, 2 de enero de 1932, p. 2.
- “Ateneo de Alicante”, *Diario de Alicante*, nº 6355, 8 de enero de 1932, p. 4.
- “Alicante en fiestas. Dieron comienzo ayer las fiestas de invierno. El clima alicantino, sabiéndose el elemento más indispensable en estos festejos, prestó decididamente su concurso. La ciudad se engalana, y se dispone a recibir con todo júbilo al presidente de la República”, *El Luchador*, nº 6514, 11 de enero de 1932, p. 1.
- “Ateneo de Alicante”, *Diario de Alicante*, nº 6367, 22 de enero de 1932, p. 1.
- “Ateneo de Alicante. Exposición y conferencia”, *El Luchador*, nº 6528, 29 de enero de 1932, p. 3.
- “Ateneo de Alicante. Exposición Barahona”, *Diario de Alicante*, nº 6379, 5 de febrero de 1932, p. 3.
- “El agua ideal en la casa moderna”, *Diario de Alicante*, nº 6410, 23 de marzo de 1932, p. 2.
- “Fogueres de San Chuan. El cartel premiado”, *El Luchador*, nº 6582, 2 de abril de 1932, p. 2.
- “Las «fogueres»”, *Diario de Alicante*, nº 6419, 2 de abril de 1932, p. 1.
- “Ateneo de Alicante. Exposición Escrivá (sic.)”, *El Luchador*, nº 6665, 30 de abril de 1932, p. 3
- “Ateneo de Alicante. Exposición Ángel Custodio Fernández”, *El Día*, nº 5136, 21 de junio de 1932, p. 2.
- Diario de Alicante*, nº 6489, 24 de junio de 1932, p. 2.
- Diario de Alicante*, nº 6493, 29 de junio de 1932, p. 2.
- Diario de Alicante*, nº 6595, 25 de octubre de 1932, p. 3.
- “Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 6613, 15 de noviembre de 1932, p. 4.
- “Ateneo. II Exposición de noveles”, *El Luchador*, nº 6745, 15 de noviembre de 1932, p. 2.
- “Ateneo. Exposición Varela”, *Diario de Alicante*, nº 6646, 23 de diciembre de 1932, p. 4.

“Ateneo. Exposición Varela”, *Diario de Alicante*, nº 6647, 24 de diciembre de 1932, p. 3.

“Exposición Varela”, *El Día*, nº 5231, 24 de diciembre de 1932, p. 1.

“Ateneo. II Exposición de Artistas Noveles”, *Diario de Alicante*, nº 6669, 19 de enero de 1933, p. 1.

“Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 6671, 21 de enero de 1933, p. 3.

“Ateneo. II Exposición de Artistas Noveles”, *El Luchador*, nº 6800, 21 de enero de 1933, p. 3.

“Ateneo. II Exposición de Artistas Noveles”, *El Día*, nº 5252, 21 de enero de 1933, p. 1.

“Ateneo. II Exposición de Artistas Noveles”, *El Luchador*, nº 6807, 30 de enero de 1933, p. 3.

“Ateneo. II Exposición de artistas noveles”, *Diario de Alicante*, nº 6678, 31 de enero de 1933, p. 2.

“Ateneo. II Exposición de Artistas Noveles”, *El Luchador*, nº 6809, 1 de febrero de 1933, p. 3.

“Ateneo. II Exposición de Artistas Noveles”, *El Luchador*, nº 6816, 9 de febrero de 1933, p. 2.

“Ateneo. II Exposición de Artistas Noveles”, *Diario de Alicante*, nº 6687, 9 de febrero de 1933, p. 4.

“Ateneo. Exposición de Artistas y Noveles”, *El Día*, nº 5269, 10 de febrero de 1933, p. 2.

“Fogueres de San Chuán. El cartel anunciador”, *El luchador*, nº 6822, 16 de febrero de 1933, p. 1.

“Mlle. Christiane Vallet en Alicante”, *El Día*, nº 5286, 4 de marzo de 1933, p. 4.

“Cuadros de Varela”, *Diario de Alicante*, nº 6709, 8 de marzo de 1933, p. 3.

“Ateneo. Exposición Pantoja-Trigémimo”, *El Luchador*, nº 6840, 9 de marzo de 1933, p. 3.

“En el VI aniversario de la muerte del doctor Rico. El pueblo acudió a depositar flores el pié del monumento que en el Parque Rico, erigió la gratitud popular al ejemplar alicantino”, *El Luchador*, nº 6864, 6 de abril de 1933, p. 1.

“Exposición Gálvez”, *Diario de Alicante*, nº 6768, 19 de mayo de 1933, p. 2.

“Ateneo. Exposición Gálvez”, *El Día*, nº 5344, 19 de mayo de 1933, p. 2.

“Ateneo. Exposición Garay”, *El Luchador*, nº 6922, 8 de junio de 1933, p. 3.

“Ateneo. Exposición Garay”, *Diario de Alicante*, nº 6786, 9 de junio de 1933, p. 2.

“Ateneo. Exposición Luis Garay”, *El Luchador*, nº 6929, 16 de junio de 1933, p. 3.

“Ateneo. Exposición Luis Garay”, *Diario de Alicante*, nº 6793, 17 de junio de 1933, p. 2.

“Ateneo. Exposición Luis Garay”, *El Día*, nº 5367, 17 de junio de 1933, p. 4.

“Ateneo. Exposición Luis Garay”, *El Luchador*, nº 6932, 20 de junio de 1933, p. 3.

“Exposición Luis Garay”, *Diario de Alicante*, nº 6796, 21 de junio de 1933, p. 2.

“Ateneo. Exposición Garay”, *Diario de Alicante*, nº 6797, 22 de junio de 1933, p. 1.

“Ateneo. Exposición Garay”, *Diario de Alicante*, nº 6803, 29 de junio de 1933, p. 3.

El Luchador, nº 6969, 2 de agosto de 1933, p. 4.

“Nuestros concejales. La sesión de ayer”, *Diario de Alicante*, nº 6835, 5 de agosto de 1933, p. 1.

“Exposición Kate Mörich”, *Diario de Alicante*, nº 6841, 12 de agosto de 1933, p. 2.

“En el Ateneo. Exposición Kate Morich”, *Diario de Alicante*, nº 6842, 13 de agosto de 1933, p. 1.

“Pintura en el Ateneo. Kate Morich”, *El Luchador*, nº 6981, 16 de agosto de 1933, p. 1.

El Día, nº 5454, 5 de octubre de 1933, p. 4.

El Día, nº 5459, 10 de octubre de 1933, p. 4.

“Enfermos”, *Diario de Alicante*, nº 6950, 17 de diciembre de 1933, p. 2.

“Un gran artista y un gran alicantino. Ha muerto el escultor alicantino Vicente Bañuls”, *El Luchador*, nº 7055, 1 de febrero de 1934, p. 1.

“El fallecimiento del artista alicantino Vicente Bañuls”, *El Luchador*, nº 7057, 3 de febrero de 1934, p. 1.

“Exposición de pintura. Varela en el Ateneo”, *El Día*, nº 5561, 6 de marzo de 1934, p. 1.

“Ateneo de Alicante. Próxima apertura de la exposición Emilio Varela”, *El Luchador*, nº 7095, 20 de marzo de 1934, p. 1.

“Ateneo de Alicante. Próxima apertura de la exposición Emilio Varela”, *El Día*, nº 5571, 20 de marzo de 1934, p. 1.

“Ateneo de Alicante. Exposición de pinturas Emilio Varela”, *El Luchador*, nº 7098, 23 de marzo de 1934, p. 1.

“De la Exposición de pinturas de Emilio Varela”, *El Luchador*, nº 7099, 24 de marzo de 1934, p. 1.

“Exposición de pinturas de Emilio Varela”, *El Día*, nº 5575, 24 de marzo de 1934, p. 3.

“Ateneo de Alicante. Exposición de pinturas de Emilio Varela”, *Diario de Alicante*, nº 7016, 24 de marzo de 1934, p. 2.

“Una gran obra de Buform”, *El Día*, nº 5579, 31 de marzo de 1934, p. 2.

“Ateneo. Exposición Heliodoro Guillén”, *El Luchador*, nº 7814, 11 de abril de 1934, p. 1.

“Ateneo”, *El Día*, nº 5587, 12 de abril de 1934, p. 3.

“Ateneo. Exposición Heliodoro Guillén”, *Diario de Alicante*, nº 7027, 12 de abril de 1934, p. 2.

“Ateneo. Exposición Heliodoro Guillén”, *El Día*, nº 5590, 17 de abril de 1934, p. 1.

“Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 7030, 18 de abril de 1934, p. 2.

“Ateneo. Exposición González Santana”, *El Luchador*, nº 7830, 2 de mayo de 1934, p. 3.

“Ateneo”, *El Día*, nº 5602, 2 de mayo de 1934, p. 1.

“Ateneo. Exposición Badenas”, *El Día*, nº 5616, 19 de mayo de 1934, p. 3.

“Ateneo. Exposición Badenas”, *Diario de Alicante*, nº 7053, 19 de mayo de 1934, p. 2.

“En el Ateneo. La exposición Badenas”, *Diario de Alicante*, nº 7057, 24 de mayo de 1934, p. 1.

“En el Ateneo. Exposición de acuarelas Badenas”, *El Luchador*, nº 7859, 2 de junio de 1934, p. 3.

“Exposición Badenas”, *Diario de Alicante* nº 7065, 2 de junio de 1934, p. 4.

“Ateneo. Exposición de acuarelas Badenas. Del 1 al 5”, *Diario de Alicante*, nº 7508, 5 de junio de 1934, p. 1.

“Ateneo. Exposición Gálvez”, *El Luchador*, nº 7861, 5 de junio de 1934, p. 2.

“En el Ateneo. Próxima Exposición Gálvez”, *Diario de Alicante*, nº 7508, 5 de junio de 1934, p. 3.

"De la catástrofe del barrio de Carolinas Bajas", *El Día*, nº5636, 13 de junio de 1934, p. 3.

“Ateneo. Exposición Garigós”, *El Día*, nº 5641, 19 de junio de 1934, p. 3.

“Ateneo. Exposición Garrigós”, *El Luchador*, nº 7873, 19 de junio de 1934, p. 4.

“Ateneo. Exposición Garrigós”, *Diario de Alicante*, nº 7521, 20 de junio de 1934, p. 3.

“Un banquete al escultor Garrigós”, *El Luchador*, nº 7891, 11 de julio de 1934, p. 1.

“Exposición de pinturas en el Ateneo”, *El Día*, nº 5658, 10 de julio de 1934, p. 1.

“Ateneo de Alicante. Exposición de pinturas”, *Diario de Alicante*, nº 7538, 12 de julio de 1934, p. 1.

“Ateneo de Alicante. Exposición Caraballo”, *Diario de Alicante*, nº 7543, 18 de julio de 1934, p. 1.

“Felipe Caravallo”, *El Día*, nº 5667, 24 de julio de 1934, p. 1.

“Gacetillas. Ateneo”, *Diario de Alicante*, nº 7546, 25 de julio de 1934, p. 2.

“Nuestros artistas. Pascual Sempere”, *Diario de Alicante*, nº 7561, 14 de agosto de 1934, p. 3.

“Ateneo de Alicante. Exposición Parrilla. Del 10 al 26 del actual”, *Diario de Alicante*, nº 7615, 7 de noviembre de 1934, p. 1.

“En el Ateneo. Exposición de pintura del Profesor Parrilla”, *Diario de Alicante*, nº 7616, 8 de noviembre de 1934, p. 3.

“Ateneo”, *El Día*, nº 5755, 9 de noviembre de 1934, p. 3.

“Ateneo de Alicante. Exposición de pintura de Parrilla”, *Diario de Alicante*, nº 7617, 9 de noviembre de 1934, p. 2.

“Ha quedado expuesto en el Ateneo el cuadro de Lorenzo Aguirre”, *El Luchador*, nº 8020, 18 de diciembre de 1934, p. 1.

“Rectificando una información”, *El Luchador*, nº 8021, 19 de diciembre de 1934, p. 2.

“Inauguración de una exposición de esculturas del artista alicantino Pascual Sempere”, *Diario de Alicante*, nº 7651, 19 de diciembre de 1934, p. 2.

“En el Ateneo. El notable cuadro de Lorenzo Aguirre”, *Diario de Alicante*, nº 7651, 19 de diciembre de 1934, p. 1

“Un cuadro de Aguirre”, *El Día*, nº 5789, 21 de diciembre de 1934, p. 1.

“Notas de arte. Pascual Sempere y Heliodoro Guillén en el Ateneo. Escultura y pintura”, *Diario de Alicante*, nº 7655, 23 de diciembre de 1934, p. 2.

“Un museo de arte moderno en Alicante”, *El Día*, nº 5794, 28 de diciembre de 1934, p. 2.

“Un museo de arte moderno en Alicante”, *El Luchador*, nº 8029, 29 de diciembre de 1934, p. 4.

“Un museo de arte moderno en Alicante”, *Diario de Alicante*, nº 7659, 29 de diciembre de 1934, p. 4

“Un museo de arte moderno en Alicante”, *El Día*, nº 5795, 29 de diciembre de 1934, p. 2.

“Ateneo de Alicante. Exposición Ramón Gaya”, *El Luchador*, nº 8036, 8 de enero de 1935, p. 3.

“Exposición Ramón Gaya”, *El Día*, nº 5801, 8 de enero de 1935, p. 2.

“Ateneo. Una exposición”, *Diario de Alicante*, nº 7687, 9 de enero de 1935, p. 2

“Ateneo”, *El Día*, nº 5813, 22 de enero de 1935, p. 2.

“Ateneo de Alicante”, *El Luchador*, nº 8048, 22 de enero de 1935, p. 1.

“Ateneo de Alicante”, *Diario de Alicante*, nº 7697, 23 de enero de 1935, p. 2.

El Luchador, nº 8058, 2 de febrero de 1935, p. 3.

“Sucesos”, *El Luchador*, nº 8101, 22 de marzo de 1935, p. 3.

“Cuadros de Varela en el Ateneo”, *El Luchador*, nº 8143, 10 de mayo de 1935, p. 1.

“Un ensayo de cinema en Alicante”, *El Luchador*, nº 8148, 16 de mayo de 1935, p. 4.

“Ateneo de Alicante. Exposición de Varela”, *El Luchador*, nº 8149, 17 de mayo de 1935, p. 3.

“Exposición de Varela”, *El Día*, nº 5903, 17 de mayo de 1935, p. 2.

“En el Ateneo. Exposición Emilio Varela”, *El Luchador*, nº 8151, 20 de mayo de 1935, p. 3.

“En el Ateneo. Exposición Emilio Varela”, *El Día*, nº 5905, 20 de mayo de 1935, p. 1.

“Cartera de sociedad”, *El Luchador*, nº 8170, 11 de junio de 1935, p. 3.

“Ateneo de Alicante. Exposición de pintura de Cantos”, *El Luchador*, nº 8176, 18 de junio de 1935, p. 1.

“Trazos. Vuelos sin motor”, *El Luchador*, nº 8165, 5 de junio de 1935, p. 1.

“La Verbena de la «Gota de Leche», *El Día*, nº 5976, 9 de agosto de 1935, p. 1.

“¿Por qué se maltrata tan despiadadamente a ese pobre negro?”, *El Luchador*, nº 8319, 12 de septiembre de 1935, p. 3.

El Día, nº 6063, 3 de diciembre de 1935, p. 4.

- “Pintura en el Ateneo. Exposición Guillén”, *El Luchador*, nº 8390, 4 de diciembre de 1935, p. 1.
- “Una gran industria alicantina. Viuda de Marcial Giménez”, *El Día*, nº 6065, 5 de diciembre de 1935, p. 3.
- “La construcción en Alicante. Una obra modelo”, *El Día*, nº 6078, 20 de diciembre de 1935, p. 3.
- “Exposición de pinturas de Pérez Gil”, *El Día*, nº 6089, 7 de enero de 1936, p. 2.
- “Ateneo de Alicante”, *El Luchador*, nº 8434, 20 de enero de 1936, p. 2.
- “Ateneo de Alicante”, *El Luchador*, nº 8494, 30 de marzo de 1936, p. 3.
- “Eduardo F. López Trigeminux en el Ateneo”, *El Día*, nº 6160, 11 de mayo de 1936, p. 2.
- “Pintura. Obras de Varela”, *El Luchador*, nº 8531, 15 de mayo de 1936, p. 1.
- “Exposición vanguardista. Dibujos de Trigeminux”, *El Luchador*, nº 8545, 30 de mayo de 1936, p. 1.
- “En el Ateneo. Vanguardismo”, *El Luchador*, nº 8550, 5 de junio de 1936, p. 1.
- “Arte de vanguardia en el Ateneo”, *El Día*, nº 6184, 8 de junio de 1936, p. 1.
- “En el Ateneo. Exposición del pintor Badenas”, *El Luchador*, nº 8561, 18 de junio de 1936, p. 1.
- “La exposición de Badenas”, *El Luchador*, nº 8567, 25 de junio de 1936, p. 1.
- “Delegación Provincial del Trabajo de Alicante”, *El Luchador*, nº 8602, 30 de julio de 1936, p. 3.
- “La asociación de amigos de la Unión Soviética al Pueblo de Alicante”, *El Luchador*, nº 8671, 20 de octubre de 1936, p. 1.
- “Consejo Municipal de Alicante”, *El Luchador*, nº 9038, 4 de enero de 1938, p. 2.
- El Luchador*, nº 9125, 20 de abril de 1938, p. 4.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y DE SUBASTAS

- AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL DE BARCELONA. *Catálogo ilustrado de la tercera exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*. Barcelona: J. Thomas & C^a, 1896.
- CÍRCULO ARTÍSTICO DE BARCELONA. *Exposición de Auto-retratos de artistas españoles. Barcelona 1907-1908*. Barcelona: La Neotipia, 1907.
- KURTZ, Charles M. *Illustrations from the art Gallery of the World's Columbian Exposition*. Philadelphia: George Barrie, 1893. H.A.L.
- PRIMER CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA MEXICANA. *Relación descriptiva de la Exposición de Arte Español é Industrias Decorativas*. Madrid: José Blass y Cía., 1910. B.D.H.

SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE. *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de Alicante. Celebrada en Junio de 1894*. Alicante: Establecimiento Tipográfico de A. Reus, 1894. B.G.M.

Fine Continental Pictures of the 19th and 20th Centuries which will be sold at Auction by Christie, Manson & Woods Ltd. at their Great Rooms On Friday, May 9, 1975 at eleven o'clock precisely. London: Christie's, 1975.

Catálogo de cerámica de La Alicantina. BIVALDI.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

A.A.V.V. *Alicante. Sus bellezas y su clima*. Alicante: Imp. y Lit. de T. Muñoz, 1913. BIVALDI; B.G.M.

ALEMANY, Juan. *Alicante ayer, hoy y mañana*. Alicante: Imprenta de Costa y Mira, 1894. BIVALDI.

ALLER Y VICENTE, José. *Guía de Alicante para el año 1900*. Alicante: Est. Tip. De Such, Serra y Comp^a, 1910. BIVALDI; B.G.M.

ALTAMIRA, Rafael. *Fantasías y Recuerdos*. Alicante: Imp. de Hijos de V. Costa, 1910. B.G.M.

ANÓNIMO. *Alicante. Estación de invierno-Winter Resort*. Alicante: Ediciones Artísticas de Turismo y Publicidad, 1909. BIVALDI; B.G.M.

ANÓNIMO. *Portfolio fotográfico de España. Cupón nº 13. Alicante*. Barcelona: A. Martín Editor, 1909. BIVALDI; B.G.M.

ANÓNIMO. *Indicador de Alicante*. Alicante: Artes Gráficas Alicante, 1910. BIVALDI; B.G.M.

ANÓNIMO. *Alicante (España). Estación invernal*. Alicante: Talleres Tipográficos de Sucr. de Such, Serra y C^a, 1925 ca. BIVALDI; B.G.M.

ANÓNIMO. *Descriptive guide of Alicante*. Madrid: Publicaciones de "Álbum Nacional", 1925 ca. BIVALDI, B.G.M.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (ed.). *El libro de las mil y una noches* (23 volúmenes). Valencia: Prometeo, 1899.

BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. *Alicante Turismo. 1928*. Alicante: Imprenta y estereotipia de Josefa Esplá, 1928. B.G.M.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio. *Apuntes para un diccionario de pintores malagueños del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de Antonio G. Izquierdo, 1908. B.D.A.

CALVO, Carmelo. *Bocetos y episodios*. Alicante: Tip. De Such Serra y Cía., 1894. B.G.M., MUBAG.

DE ELIZAICÍN, Miguel. *Juegos florales. Lema: ¿Habrá Museo? Trabajo laureado en la Fiesta Literaria celebrada en Alicante en la noche del 25 de Agosto de 1921 con el premio concedido por el Excmo. Sr.D. Juan Maisonnave*. Alicante: Imp. de Manuel y Vicente Guijarro, 1921. B.P.E.A.

- ESCODÉ Y BARTOLÍ, Manuel. *Portfolio fotográfico de España. Cupón nº 13. Alicante.* Barcelona: A. Martín Editor, 1909. BIVALDI; B.G.M.
- FERROCARRILES VECINALES DE ALICANTE. *Paisajes orientales en España.* Alicante: Imp. de Luis Espá, Suc. de Carratalá, posterior a 1894. BIVALDI; B.G.M.
- GINER DE LOS RÍOS, Hermenegildo. *Manual de estética y teoría del arte é historia abreviada de las artes principales.* Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos, 1894. B.D.A.
- GORDON, Cora; GORDON, Jan. *Poor Folk in Spain.* London: John Lane the Bodley Head LTD, 1922.
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés. *Los contemporáneos: apuntes para una historia de la literatura hispanoamericana a principios del siglo XX.* París: Garnier Hermanos, 1906. B.V.M.C.; B.D.H.
- GUARDIOLA ORTIZ, José. *Biografía íntima de Gabriel Miró.* Alicante: Imprenta Guardiola, 1935. B.G.M.
- GUARDIOLA PICÓ, José. *Reformas en Alicante para el siglo XX.* Alicante: Imprenta de Juan José Carratalá, 1895. BIVALDI; B.G.M.
- GUARDIOLA PICÓ, José. *Alicante en el siglo venidero.* Alicante: Imprenta de Galdó Chápuli Hermanos, 1897. B.G.M.
- GUARDIOLA PICÓ, José. *Reformas en Alicante para el siglo XX. Tercera parte.* Alicante: Imprenta de Luis Esplá, 1909. B.G.M.
- GUÍAS ARCO. *Guía práctica de Alicante y su provincia.* Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 1908. B.G.M.
- HERNÁNDEZ, Miguel; BALDRICH, Gabriel; URRUTIA, Leopoldo. *Versos en la guerra.* Alicante: Ediciones Socorro Rojo Internacional C.P. Alicante, 1938. B.P.E.A.
- JONES, Owen. *The grammar of ornament.* London: Bernard Quaritch, 1868.
- JUNTA DE OBRAS DEL PUERTO DE ALICANTE. *Memoria sobre el estado y progreso de las obras del puerto de Alicante durante los años 1905-1908.* Alicante: Imprenta de Luis Esplá, 1909. B.P.E.A.
- JUNTA DE OBRAS DEL PUERTO DE ALICANTE. *Memoria sobre el estado y progreso de las obras del puerto de Alicante durante los años 1913-1916.* Alicante: Imprenta de Los Sucesores de Such, Serra y Compañía, 1917. B.P.E.A.
- LAFARGA, Próspero. *Alicante. Sus bellezas y su clima.* Alicante: Imp. T. Muñoz, 1913. B.G.M.
- LÓPEZ TOMÁS, José. *Educación Artística. Teoría y práctica del dibujo, pintura, grabado y escultura y resumen histórico de estas artes en Europa.* Alicante: V. Soler, 1898. B.G.M.
- LOTI, Pierre. *Peregrino de Angkor.* Traducción al español de la 57ª edición francesa. Barcelona: Editorial Cervantes, 1924.
- LOTI, Pierre. *La India.* 5ª edición española. Traducción de la 60ª edición francesa. Barcelona: Editorial Cervantes, 1944.

- MARTÍNEZ RUIZ, José. "Prólogo". En. PÉREZ BUENO, Luis. *Artistas Levantinos*. Madrid: Imprenta del Cuerpo de Artillería, 1899, p. 5-9. B.G.M.
- MENDARO DEL ALCÁZAR, Ernesto. *De mi barrio*. Alicante: Imprenta y Litografía de Tomás Muñoz, 1901. A.M.A.; B.G.M.
- MIRÓ, Gabriel. *La novela de mi amigo*. Alicante: Imp. de Luis Esplá. Suc. de Carratala, 1908. BIVALDI; B.G.M.
- MIRÓ, Gabriel. *Del huerto provinciano*. Barcelona: Eduardo Domenech, 1912. BIVALDI; B.G.M.
- MIRÓ, Gabriel. *Libro de Sigüenza*. Barcelona: Eduardo Domènech, 1917. BIVALDI; B.G.M.
- MIRÓ, Gabriel. *Del vivir, Corpus y otros cuentos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1927. BIVALDI; B.G.M.
- MIRÓ, Gabriel. *Años y leguas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1928. BIVALDI; B.G.M.
- MONTERO PÉREZ, Francisco. *Noticias acerca de algunos naturales de la provincia de Alicante que se distinguieron en América*. Alicante: Talleres Tipográficos de El Día, 1919. BIVALDI; B.G.M.
- OARRICHENA, César (dir.). *Guía comercial de Alicante y crónica indicador de Novelda, Villena, Elda, Monovar*. 1916. Alicante: Hijos de V. Costa, 1916. B.G.M.
- OARRICHENA, César: *Guía comercial e industrial de Alicante y su provincia. Año 1917*. Alicante: Tip. Hijos de V. Costa, 1917. B.G.M.
- PÉREZ BUENO, Luis. *Artistas Levantinos*. Madrid: Imprenta del Cuerpo de Artillería, 1899. BIVALDI; B.G.M.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *Marianela*. Madrid: Imprenta y litografía de La Guirnalda, 1878. B.N.E.
- RUIZ DE LIHORI, José [ALCAHALÍ, Barón de]. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta de Federico Domènech, 1897. BIVALDI.
- SÁNCHEZ SANTANA, Esteban. *Residencia invernal de Alicante*. Alicante: Establecimiento tipográfico de Vicente Botella, 1889 (Edición facsimilar. OLCINA CANTOS, Jorge et al. (eds.). *Residencia invernal de Alicante*. Alicante: COEPA, 1997.). B.G.M.
- VIRAVENS Y PASTOR, Rafael. *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante*. Alicante: Imprenta de Carratalá y Gadea, 1876. B.G.M.
- VIRAVENS Y PASTOR, Rafael. *Rebelión militar de 1844 en Alicante*. Alicante: Imprenta de Antonio Seva, 1889. B.G.M.
- Real Cedula expedida por S.M. para la erección de un consulado marítimo y terrestre comprehensivo de esta ciudad de Alicante y pueblos del obispado de Orihuela*. Valencia: Imprenta de Joseph, y Thomas de Orga, 1785. BIVALDI; B.G.M.; B.V.M.C.
- Homenaje de cariño á Manolo Harmsen. Falleció en 27 de junio de 1894 a los 22 años de edad*. Alicante: Imprenta de Juan José Carratalá, 1894. B.G.M.
- Ordenanzas municipales de la muy ilustre, siempre fiel y heroica ciudad de Alicante*. Alicante: Imp. de la viuda de R. Jordá, 1898. A.M.A.

Sanatorio Carbonell para el tratamiento de afecciones quirúrgicas. Madrid: Blass, S.A., 1928 ca. BIVALDI.

Llibret de la Foguera Plaza de Isabel II, 1929. A.M.A.

Revista Fogueres d'Alacant, 1929. A.M.A.

LICENCIAS DE OBRA Y OTRA DOCUMENTACIÓN DE ARCHIVO

Almacén de la calle Doctor Just. A.M.A. Legajo-9999-28-26/0.

Ampliación de la superficie de la casa situada en c/San Fernando ángulo a Doctor Gadea y Rafael Terol. A.M.A. Legajo-9999-27-44/0.

Antecedentes relativos a la fábrica de Aznar Hermanos en la calle Quiroga. AMA Legajo-9999-155-15/0.

Antecedentes sobre levantar un monumento al doctor Rico. A.M.A. Legajo-9999-21-38/0.

Anteproyecto de casa de alquiler para don Enrique Carbonell. Fachada y planta. A.M.A. Otros-101-0-371/0.

Aumento piso en la calle Castaños nº19. A.M.A. Legajo-9999-20-38/0.

Casa de cinco pisos en la calle Segura y calle Quintana. A.M.A. Legajo-9999-129-169/0.

Casa en c/Mayor nº 1 y 3, y Plaza de Castelar nº2 y 4. A.M.A. Legajo-9999-71-106/0.

Casa en c/Mayor nº8. A.M.A. Legajo-9999-71-109/0.

Casa en la calle Luchana. A.M.A. Legajo-9999-27-12/0.

Caseta con destino a Tómbola en la avda. Doctor Gadea. A.M.A. Legajo-9999-27-45/0.

Círculo de bellas artes. Alicante. II Exposición de pintura y escultura. A.M.A. Legajo-1905-89-21/0.

Construcción casa en Plaza de la Constitución. A.M.A. Legajo-9999-47-36/0.

Construcción casa en un solar en la Explanada, ángulo a calle Bóvedas A.M.A. Otros-9999-17-25/0.

Construcción casa en un solar en la Explanada ángulo a calle Bóvedas y San Fernando A.M.A. Legajo-9999-17-25/0.

Construcción "Cine Ideal" en avda. Zorrilla ángulo Artilleros. A.M.A. Legajo-9999-58-37/0.

Construcción de chalet en la calle Doctor Soler. A.M.A. Legajo-9999-29-35/0.

Construcción de un edificio destinado a oficinas y central automática de teléfonos. A.M.A. Legajo-9999-58-10/0.

Construcción de un edificio en c/ San Fernando, Babel y Luchana. A.M.A. Legajo-9999-27-17/0.

Construcción del Hospital Provincial en Pla del Bon Repós. A.M.A. Legajo-9999-27-68/0.

Decoración de las puertas en el Circulo de Bellas Artes. A.M.A. Legajo-9999-72-81/0.

Diseño de una farola para la vía pública. A.M.A. Otros-101-0-312/0.

Edificación casa de planta baja y piso alto en solar de la calle Doctor Soler ángulo a calle Pérez Medina. A.M.A. Legajo-9999-29-13/0.

Edificación de la casa Carbonell. A.M.A. Legajo-9999-31-28/0.

Edificación de la casa Lamaignere. A.M.A. Legajo-9999-31-27/0.

Edificio en la Avda. Poeta Zorrilla, ángulo Alfonso el Sabio. A.M.A. Legajo-9999-99-25/0.

Expediente autorizando por parte de la Comisión Gestora al Director del Museo Provincial para que adquiriera 3 retratos y un cuadro de asunto religioso. A.D.P.A., Legajo 11811/15.

Expediente de denegación de la solicitud de pensión de Matilde Gamarra y Lledó para continuar estudiando pintura en Madrid y Roma. A.D.P.A. Signatura GE-11803/13.

Expediente de desestimación a Emilio Varela Isabel de una pensión para continuar sus estudios de pintura en Madrid con Joaquín Sorolla. A.D.P.A. Signatura GE-5180/23.

Expediente del acuerdo de la Diputación agradeciendo el regalo presentado por Mariano Orts, becado como estudiante de pintura y escultura, el alto relieve La cremación de un cadáver en Pompeya. A.D.P.A. Signatura GE-11787/30.

Gestiones realizadas para constituir una galería de pintores alicantinos, A.M.A., Legajo-1919-88-33/0.

Habilitación de un edificio para salón de espectáculos en el barrio de Babel. A.M.A. Legajo-9999-117-91/0.

Inauguración del Circulo de Bellas Artes y de una lápida dedicada a Joaquín Dicenta. A.M.A. Legajo-1905-28-10/0.

Inauguración del monumento en conmemoración a los Mártires de la Libertad, obra de Bañuls. A.M.A. Otros-0-0-163/0.

Instalación de barraca Peña Alicántara. A.M.A. Legajo-1928-3-16/0.

Instalación de la barraca "Peña els trenta ú". A.M.A. Legajo-1928-3-4/0.

Instalación de una Tómbola en la avda. Doctor Gadea. A.M.A. Legajo-9999-27-37/0.

Inventario de los cuadros cedidos por el marqués de Algorfa para el futuro Museo de la ciudad, A.M.A. Legajo-19-71-12/0.

Mantenimiento de la escuela de Artes y oficios, A.M.A., Legajo-19-92-22/0.

Monumento y terminación del Paseo de los Mártires. A.M.A. Otros-101-0-2015/0.

Modificación de fachadas en casa c/ Mayor. A.M.A. Legajo-9999-71-110/0.

Partituras. A.M.A. Caja 8/2.

Permiso para instalar la hoguera en la calle Manuel Antón (tramo entre la Plaza de Castellón y calle Dr. Rico). A.M.A. Legajo-1928-3-42/0.

Permiso para plantar la barraca Els trenta ù en la calle San Vicente. A.M.A. Legajo-1928-3-94/0.

Planos de la casa que se proyecta edificar en el solar de la calle San Fernando con fachada a las de Valdés y de la Pelota. Planta y piso principal. Plano de obra para replanteo de la fachada a San Fernando. Plano de la obra para el replanteo de cimentación acequias y piso bajo. A.M.A. Legajo-9999-114-61/0.

Proyecto de capilla y jardines para Carmen Doménech. A.M.A. O.P. Leg. 92-34.

Proyecto de Casa de Socorro en el solar ángulo a Avda de Zorrilla y c/ del Pintor Agrasot. A.M.A. Otros-101-0-363/0.

Proyecto de Escuelas Nacionales para el Barrio de Las Carolinas de Alicante. A.M.A. Otros-101-0-526/0.

Proyecto de farolas. A.M.A. Otros-101-0-601/0.

Proyecto de una farola para la vía pública. A.M.A. Otros-101-0-311/0.

Proyectos y resolución para la fuente de la Plaza de Los Luceros. A.M.A. Legajo-9999-63-55/0

Reforma ampliación del edificio de la Caja de Ahorros Monte de Piedad en la calle San Fernando. A.M.A. Legajo-9999-114-14/0.

Reforma cubierta edificio en c/San Fernando letra G. A.M.A. Legajo-9999-113-140/0.

Reforma salón espectáculos España en la calle Alfonso el Sabio. A.M.A. Legajo-9999-99-52/0.

Salón de espectáculos en solar de la calle Santa Leonor nº3. A.M.A. Legajo-9999-127-85/0.

Solicitud construcción de un edificio en un solar de la calle Bailén nº20. A.M.A. Legajo-9999-10-83/0.

*Solicitud de un depósito de cuarenta cuadros para el Museo Provincial de Alicante. A.M.N.P.
Caja 335/Legajo: 15.26/Nº Exp: 49.*

Solicitud edificación de una casa en la Plaza de Abad Penalva. A.M.A. Legajo-9999-7-6/0.

Solicitudes de instalación de baños en la playa del Postiguet. A.M.A. Legajo -1904-23-31/0.

*Transformación del edificio Salón Moderno para sala de proyecciones cinematográficas.
A.M.A. Legajo-9999-23-66/0.*

LIBROS DE ACTAS

Libro de Actas del Ayuntamiento de Alicante (12/04/1918 al 26-2-1919). A.M.A.

Libro de Actas de la Diputación Provincial de Alicante, 8 de abril de 1874. A.D.P.A.

Libro de Actas de la Diputación de Alicante, 10 de abril de 1897. A.D.P.A.

Libro de actas del pleno de la Diputación Provincial de Alicante (22/04/1901 al 22/04/1902).
A.D.P.A. Signatura GE- 24493/4, p. 24.

Libro de actas del pleno de la Diputación Provincial de Alicante (23/04/1902 al 23/04/1903).
A.D.P.A. Signatura GE- 24493/5, p. 5.

Libro de actas del pleno de la Diputación Provincial de Alicante (23/04/1902 al 23/04/1903).
A.D.P.A. Signatura GE- 24493/5, p. 42.

Libro de actas del pleno de la Diputación Provincial de Alicante (14/10/1903 al 14/10/1904).
A.D.P.A. Signatura GE- 24493/5, p. 10.

Libro de actas del pleno de la Diputación Provincial de Alicante (26/04/1905 al 21/04/1906).
A.D.P.A. Signatura GE- 2449/3, p. 39.

Libro de actas del pleno de la Diputación Provincial de Alicante (24/04/1907 al 15/10/1908).
A.D.P.A. Signatura GE- 24494/5, p. 17.

Libro de actas del pleno de la Diputación Provincial de Alicante (24/04/1907 al 15/10/1908).
A.D.P.A. Signatura GE- 24494/5, p. 48.

Libro de actas del pleno de la Diputación Provincial de Alicante (01/10/1910 al 03/05/1911).
A.D.P.A. Signatura GE- 24495/2, p. 12.

Libro de actas del pleno de la Diputación Provincial de Alicante (02/05/1914 al 04/05/1915).
A.D.P.A. Signatura GE- 24496/2, p. 38.

PLANOS

Caja de Ahorros y Monte de Piedad. A.M.A. Plano nº373.

Cine Ideal. A.M.A. Plano nº637.

Cine Salón España. A.M.A. Plano nº 534, Plano nº535, Plano nº537.

Cine Salón Moderno. A.M.A. Plano nº374.

Edificio Alberola. A.M.A. Plano nº370.

Edificio Carbonell. A.M.A. Plano nº371.

Edificio Lamaignere. A.M.A. Plano nº372.

Mercado Central. A.M.A. Plano nº222.

Mercado de Abastos. A.M.A. Plano nº585.

Plano del Paseo de Gomis, playa y balnearios permanentes en Alicante. A.M.A. Plano nº54.

Proyecto de tinglado para la subasta de pescado. A.M.A. Plano nº190.

FILMACIONES

ANÓNIMO. *Alfonso XIII en Alicante*. Alicante, 1905. Filmoteca Española. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=BX4ytAsmkNs>> (fecha de consulta 29/01/2019).

ANÓNIMO. *Puerto de Alicante*. Alicante, 1927. A.F.V. 00004285.

CLEMENTE, José Ramón (dir.). *El hombre que pescó su sueño* [Pathé 9'5]. Alicante, 1932 (12 min. Guión: José Ramón Clemente y Daniel Bañuls. Actor: Gastón Castelló). A.F.D.P.A.

MONLEÓN, Miguel. *Mientras arden las fallas*. València, 1925. A.F.V. 00003933.

ORS, Pascual (dir.). *Les Fogueres de San Chuan*. Alicante, 1929 (87 min.). A.F.V. 00001937.

PÉREZ LASSALETTA, Rafael (dir.). *Las Fallas de Alicante*. Alicante, 1928 (10 min.). A.F.V. 00000021.

RODES, Domingo (dir.) *Alicante en Blanco y Negro* [DVD]. Alicante, 2001 (50 min. Guionistas: Paco López Diago, Joan Vicent Hernández).

ANEXOS

1. TABLAS

Tabla 1. Ebanistería y carpintería mecánica

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
V. Seguí y Hermano	<i>El Íbero</i> , nº 46, 16 de marzo de 1900, p. 20.	<i>El Íbero</i> , nº 2, 15 de mayo de 1898, p. 16.	1898-1900	Fabricaba y vendía sus propios muebles	Calle Calatrava, 14 (hoy calle Médico Manero Mollá) Calle Sagasta, 11 (hoy calle san Francisco)
Bazar Clement	"A los forasteros", <i>La Unión Democrática</i> , nº 6275, 11 de marzo de 1900, p. 3.	<i>La Unión Democrática</i> , nº 5464, 31 de marzo de 1909, p. 3.	1900-1909	Fabricaba y vendía sus propios muebles. Medallas en exposiciones en Barcelona, Nápoles, Chicago y París.	Rambla de Méndez Núñez, 4
Francisco Just Nadal	<i>La correspondencia de Alicante</i> , nº 5459, 27 de junio de 1901, p. 2.	"De la catástrofe del barrio de Carolinas Bajas", <i>El Día</i> , nº 5636, 13 de junio de 1934, p. 3.	1901-1934	Fabricaba y vendía sus propios muebles. Desde 1915 su nombre aparece asociado al del establecimiento <i>La Veneciana</i> .	Plaza Alfonso XII, 1 (hoy plaza del Ayuntamiento)
Primitivo Fajardo	<i>La correspondencia de Alicante</i> , nº 6729, 3 de abril de 1903, p. 3.	"El agua ideal en la casa moderna", <i>Diario de Alicante</i> , nº 6410, 23 de marzo de 1932, p. 2.	1903-1932	Se conservan muebles en el Salón Imperio del Casino de Alicante. Fabricaba y vendía sus propios muebles.	Plaza de la Constitución, 10 (hoy Portal de Elche)

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
Juan Ayela	<i>Heraldo de Alicante</i> , nº 904, 12 de marzo de 1908, p. 4.	<i>El Pueblo</i> , nº 7448, 18 de marzo de 1911, p. 4.	1908-1911	Fabricaba y vendía sus propios muebles	Fábrica en la calle Bazán, 93 Tienda en la plaza de Alfonso XII, 1
José Azuar Mira	<i>Diario de Alicante</i> , nº 519, 17 de octubre de 1908, p. 4.	"Junta de festejos y propaganda del clima. Comisión ejecutiva", <i>El periódico para todos</i> , nº 1533, 29 de junio de 1916, p. 4.	1908-1916	No sabemos si fabricaba los muebles que vendía	Calle Calatrava, 14 (hoy calle Médico Manero Mollá)
Piqueres	"El Casino de Alicante", <i>La Correspondencia de Alicante</i> , nº 8445, 4 de enero de 1909, p. 2	"Agustín Piqueres Maltés", <i>Diario de Alicante</i> , nº 2415, 23 de abril de 1915, p. 1.	1909-1915	Establecimiento regentado por Piqueres García (padre) y Piqueres Maltés (hijo) Fabricaban y vendían sus propios muebles Encargados de los trabajos de carpintería y mobiliario en la biblioteca del Casino. En la noticia de 1915 se afirma que la casa llevaba abierta desde 1885.	Calle Riego, 7 (hoy calle del Teatro)
Emilio Torrent. Bazar de muebles	"Concurso de Industria y Comercio", <i>La Voz de Alicante</i> , nº 1858, 10 de abril de 1909, p. 2.	<i>El Popular</i> , nº 461, 2 de enero de 1912, p. 4.	1909-1912	No sabemos si fabricaba los muebles que vendía	Calle Mayor, 5

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
Bernardo Carratalá	<i>El Periódico para todos</i> , nº 1397, 10 de diciembre de 1915, p. 3.	<i>El Periódico para todos</i> , nº 1397, 10 de diciembre de 1915, p. 3	1915	No sabemos si fabricaba los muebles que vendía	Calle Castaños, 20
Ismael Vicedo	"Nuestros industriales. Taller artístico de ebanistería y talla", <i>Diario de Alicante</i> , nº 2396, 29 de marzo de 1915, p. 1	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 97	1915-1928	Fabricaba y vendía sus propios muebles	Plaza Navarro Rodrigo, 21
La Veneciana	<i>Heraldo de Alicante</i> , nº 2893, 8 de mayo de 1915, p. 4.	"Con un agujero en medio". <i>Diario de Alicante</i> , nº 5109, 16 de febrero de 1928, p. 1.	1915-1928	Regentado por Francisco Just Fabricaban y vendían sus propios muebles	Plaza Alfonso XII, 1
Javier Lloret Mas	"Nuestros industriales. Francisco Javier Lloret", <i>Diario de Alicante</i> , nº 2411, 19 de abril de 1915, p. 2	"Trazos. Vuelos sin motor", <i>El Luchador</i> , nº 8165, 5 de junio de 1935, p. 1	1915-1935	Taller de carpintería	Calle Gerona, 7
Cristian Yesares	<i>Heraldo de Alicante</i> , nº 2964, 12 de agosto de 1915, p. 3.	<i>Llibret de la Foguera Plaza de Isabel II</i> , 1929, p. 2.	1915-1929	Fabricaba y vendía sus propios muebles	Calle Calatrava, 12 (hoy calle Médico Manero Mollá) Calle Sagasta, 10 (hoy calle san Francisco)

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
Antonio Pastor	<i>"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo.Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.</i>	<i>"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo.Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355</i>	1917-1918	Taller de carpintería	Calle Parque, 16 (hoy calle Pintor Sorolla)
Emilio y compañía	<i>"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo.Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.</i>	<i>"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo.Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355.</i>	1917-1918	Taller de carpintería	Calle Sagasta, 50 (hoy calle san Francisco)

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
J. Baño	<i>"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo.Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.</i>	<i>"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo.Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355.</i>	1917-1918	Taller de carpintería	Calle Trafalgar
F. Botí	<i>"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo.Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.</i>	<i>"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo.Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355.</i>	1917-1918	Taller de carpintería	Calle Canalejas, 3

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
Pedro Galiano	<i>"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo.Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.</i>	<i>"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo.Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355.</i>	1917-1918	Taller de carpintería	Calle Rafael Terol
P. Gallud	<i>"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo.Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.</i>	<i>"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo.Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355.</i>	1917-1918	Taller de carpintería	Calle Balmes, 13

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
Manuel López	<i>"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo.Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.</i>	<i>"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo.Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355.</i>	1917-1918	Taller de carpintería	Calle Bazán, 2
J. Martínez	<i>"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo.Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.</i>	<i>"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo.Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355.</i>	1917-1918	Taller de carpintería	Calle Teatinos, 40

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
M. Pérez	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo. Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.</i>	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo. Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355.</i>	1917-1918	Taller de carpintería	Calle Bazán, 31
Viuda de Franciso Cerdá (Casa Cerdá)	<i>El Luchador</i> , nº 4271, 18 de enero de 1926, p. 4.	<i>Diario de Alicante</i> , nº 6595, 25 de octubre de 1932, p. 3.	1926-1932	No sabemos si fabricaba los muebles que vendía	Calle Sagasta, 18 (hoy calle san Francisco)
Manuel Bernad	<i>Diario de Alicante</i> , nº 4799, 27 de febrero de 1927, p. 2.	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 38	1927-1928	No sabemos si fabricaba los muebles que vendía	Rambla de Méndez Nuñez, 13
Antonio Bernad	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 40	Revista <i>Fogueres d'Alacant</i> , 1929, p. 27.	1928-929	Tenía la fábrica en Agost Los locales de exposición y venta estaban en Alicante	Rambla de Méndez Núñez, 3
Lorenzo Aracil Cantó	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 86	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 86	1928	Taller de carpintería	Desconocido

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
Vicente Escolano Poveda	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 196	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 196	1928	Fabricaba y vendía sus propios muebles	Calle Maestro Gaztambide, 20
José Fuentes	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, plano	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, plano.	1928	Taller de ebanistería	Calle Trafalgar
Salvador Gosálbez	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 199	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 199.	1928	Fabricaba y vendía sus propios muebles	Calle O'Donell. 10
Enrique Reus	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 116	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 116.	1928	Fabricaba y vendía sus propios muebles	Calle Segarra, 55
Casa Bañuls	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 6	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 6.	1928	Según la guía de Bonells, la Casa Bañuls se conocía también como la Amuebladora Alicantina	Rambla de Méndez Nuñez, 37

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
La Amuebladora Alicantina. José Gadea Alberola	<i>El Día</i> , nº 4134, 20 de diciembre de 1928, p. 4.	<i>El Día</i> , nº 4180, 20 de febrero de 1929, p. 3.	1928-1929	Según la guía de Bonells, el negocio se conocía también como la Casa Bañuls	Rambla de Méndez Nuñez, 37
Juan Iglesias	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 128	<i>El Luchador</i> , nº 6335, 1 de junio de 1931, p. 2.	1928-1931	Fabricaba y vendía sus propios muebles	Calle Segura, 3
Ángel Cerezo	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 54	<i>El Día</i> , nº 5459, 10 de octubre de 1933, p. 4.	1928-1933	Fabricaba y vendía sus propios muebles	Calle Pardo Gimeno, 1
Rodes Fajardo Hermanos	<i>Diario de Alicante</i> , nº 5309, 7 de agosto de 1928, p. 2.	<i>El Luchador</i> , nº 9125, 20 de abril de 1938, p. 4.	1928-1938	Fabricaban y vendían sus propios muebles Parecen ser los sucesores de Primitivo Fajardo	Plaza de la Constitución, 10 (hoy Portal de Elche)
Francisco Botella	<i>El Día</i> , nº 4171, 7 de febrero de 1929, p. 3.	<i>El Día</i> , nº 4175, 14 de febrero de 1929, p. 4.	1929	Se anunciaba como tallista y taller de marquetería	Calle Pablo Iglesias, 37
Antonio Esplá Esquero	<i>El Día</i> , nº 4174, 13 de febrero de 1929, p. 3.	<i>El Día</i> , nº 4176, 15 de febrero de 1929, p. 4.	1929	Taller de carpintería	Calle Joaquín Costa, 30 (hoy calle Reyes Católicos)
Teresa Galán	<i>Diario de Alicante</i> , nº 6489, 24 de junio de 1932, p. 2.	<i>Diario de Alicante</i> , nº 6493, 29 de junio de 1932, p. 2.	1932	No sabemos si fabricaba los muebles que vendía Viuda de Francisco Cerdá	Calle Sagasta, 16 (hoy calle san Francisco)

Tabla 2. Mosaicos hidráulicos y cerámica

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
La Primitiva. Antonio Yesares	<i>La Corresponcia Alicantina</i> , nº 1752, 6 de septiembre de 1897, p. 2.	"Ecos locales", <i>El Liberal</i> , nº 3542, 26 de febrero de 1898, p. 2.	1897-1898	Era fábrica y establecimiento de venta Anunciaba que había obtenido medallas en exposiciones en El Cairo y en Suez	Desconocida
Garrigós, Bronchal y Compañía Viuda de Garrigós	<i>El Liberal</i> , nº 3622, 7 de junio de 1898, p. 2.	<i>El Día</i> , nº 5454, 5 de octubre de 1933, p. 4.	1898-1933	Era fábrica y establecimiento de venta	Calle de Calatrava, 12. Más tarde la calle pasó a denominarse de Bermúdez de Castro (hoy Médico Manero Mollá)
Fábrica de Cerámica La Alicantina	<i>La Unión Democrática</i> , nº 6521, 24 de enero de 1901, p. 3.	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, plano.	1901-1928	Fábrica de Cerámica	Despacho en el Paseo de los Mártires 55 Fábrica en la carretera de san Vicente
José Antón Bernabéu Hijo de Antón Bernabéu	"Industrias alicantinas. Fábrica de Mosaicos de don José Antón", <i>La correspondencia alicantina</i> , nº 5426, 12 de marzo de 1903, p. 2.	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 64.	1903-1928	Era fábrica y establecimiento de venta	Rambla de Méndez Núñez, 54 Rambla de Méndez Núñez, 39
La Perfecta Alicantina Dolores García Ayús García	<i>El Pueblo</i> , nº 1377, 20 de junio de 1908, p. 4.	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 50.	1908-1928	Era fábrica y establecimiento de venta	Despacho en la calle Duque de Zaragoza Fábrica en la plaza del Teatro

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
Luis Manzanero	<i>Heraldo de Alicante</i> , nº 984, 23 de junio de 1908, p. 2.	<i>Heraldo de Alicante</i> , nº 1936, 29 de septiembre de 1911, p. 2.	1908-1911	No sabemos si era fábrica o sólo establecimiento de venta	Calle de la Huerta, posteriormente en calle Balmes y, por último, en la calle Castaños
La Moderna. Depósito de azulejos de José Gozálbz	<i>El Pueblo de Alicante</i> , nº 44, 27 de mayo de 1910, p. 4.	<i>El Pueblo de Alicante</i> , nº 307, 22 de junio de 1911, p. 3.	1910-1911	No sabemos si era fábrica o sólo establecimiento de venta	Calle Bailén, 6
Antonio Picó Lozano	"Un macetón", <i>Diario de Alicante</i> , nº 4786, 18 de enero de 1927, p. 1	"El gran baile infantil", <i>Diario de Alicante</i> , nº 5468, 8 de febrero de 1929, p. 1-2	1927-1929	Sus anuncios sólo indican que se trataba de un local de venta de materiales de construcción	Calle Bailén, 19
Construcciones Cerdá	"Robos", <i>El Día</i> , nº 3807, 29 de octubre de 1927, p. 2	"Consejo Municipal de Alicante", <i>El Luchador</i> , nº 9038, 4 de enero de 1938, p. 2.	1927-1933	No sabemos si era fábrica o sólo establecimiento de venta	Plaza de santa Teresa, 1
Construcciones Gibeller	<i>El Día</i> , nº 3767, 12 de septiembre de 1927, p. 4	<i>El Día</i> , nº 3904, 8 de marzo de 1928, p. 4	1923-actualidad	Sus anuncios sólo indican que se trataba de un local de venta de materiales de construcción	Calle san Vicente, 36
Asensi Hernamos	<i>El Día</i> , nº 3947, 4 de mayo de 1928, p. 4	<i>El Día</i> , nº 3947, 4 de mayo de 1928, p. 4.	1928	Era fábrica y establecimiento de venta	Calle Sargento Vaello, 15 Calle Marqués de Molins, 1-3
José Orts Pastor	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 138	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 138.	1928	No sabemos si era fábrica o sólo establecimiento de venta	Calle Calderón de la Barca, 34

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
Eugenio Ribelles	BONELLS Y BERNADAS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 75	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 75.	1928	No sabemos si era fábrica o sólo establecimiento de venta	Calle Canalejas, 7

Tabla 3. Escultores y marmolistas

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
Rafael Ángel Juan Planelles	<i>La Correspondencia de Alicante</i> , nº 7082, 29 de abril de 1904, p. 3.	<i>El Graduador</i> , nº 8704, 17 de julio de 1908, p. 2.	1904-1908	Fue discípulo de Mariano Benlliure gracias a una ayuda de la Diputación de Alicante ¹⁷⁰⁹	Calle Limones
Rafael Ibáñez y José Dorado	<i>La Voz de Alicante</i> , nº 73, 2 de mayo de 1904, p. 4.	<i>El Luchador</i> , nº 953, 18 de abril de 1916, p. 1	1904-1916	Conocidos por su escultura de carácter funerario	Calle Callizo del Marqués, 5
Rafael Reus Molla	"Tres obras de arte", <i>El Graduador</i> , nº 8693, 11 de marzo de 1905, p. 1.	<i>El Pueblo</i> , nº 4142, 27 de julio de 1910, p. 2.	1905-1910	Durante algún tiempo parece dedicarse a la docencia ¹⁷¹⁰	Calle Luchana (antiguo estudio de Lorenzo Casanova) En 1908 se traslada a la calle Sagasta (hoy calle san Francisco)
Ángel Custodio Fernández y Ramón Ripoll	<i>El Pueblo</i> , nº 1259, 22 de enero de 1908, p. 2.	<i>El Día</i> , nº 4277, 3 de julio de 1929, p. 4.	1908-1929	A partir de 1921, los anuncios aparecen sólo a nombre de Ripoll	Calle Sagasta, 55 (hoy calle san Francisco)
Ángel Custodio	<i>El Pueblo</i> , nº 1259, 22 de enero de 1908, p. 2.	<i>El Luchador</i> , nº 8058, 2 de febrero de 1935, p. 3.	1908-1935	Tras separarse de Ramón Ripoll en 1921, Custodio abre su propio taller de escultura hasta su fallecimiento en 1935.	Calle Capitán Segarra, 20
Juan Bautista Alcaraz	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"La construcción en Alicante. Una obra modelo", <i>El Día</i> , nº 6078, 20 de diciembre de 1935, p. 3.	1917-1935		Calle Sagasta, 53 (hoy calle san Francisco) Desde 1928 calle Bailén, 21

¹⁷⁰⁹ *La Correspondencia de Alicante*, nº 7926, 3 de abril de 1907, p. 2.

¹⁷¹⁰ *La Voz de Alicante*, nº 798, 18 de octubre de 1906, p. 3.

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
Marcial Giménez	<i>El Periódico para todos</i> , nº 1602, 23 de septiembre de 1916, p. 2.	<i>El Día</i> , nº 6063, 3 de diciembre de 1935, p. 4.	1900-1935	Aunque las primeras noticias localizadas datan de 1916, existen referencias que indican que la casa fue fundada en 1900. ¹⁷¹¹	Fábrica en la calle Salamanca Tienda en la calle Bailén, 20
Marmolera Alicantina	<i>Diario de Alicante</i> , nº 2572, 28 de octubre de 1915, p. 2	<i>Diario de Alicante</i> , nº 4807, 16 de febrero de 1927, p. 3.	1915-1927		Calle Lorenzo Casanova
Elías López y Salas	"La construcción en Alicante. Una obra modelo", <i>El Día</i> , nº 6078, 20 de diciembre de 1935, p. 3.	"La construcción en Alicante. Una obra modelo", <i>El Día</i> , nº 6078, 20 de diciembre de 1935, p. 3.	1935	Sucesores de Ángel Custodio ¹⁷¹²	Calle Capitán Segarra, 26

¹⁷¹¹ "Una gran industria alicantina. Viuda de Marcial Giménez", *El Día*, nº 6065, 5 de diciembre de 1935, p. 3.

¹⁷¹² "La construcción en Alicante. Una obra modelo", *El Día*, nº 6078, 20 de diciembre de 1935, p. 3.

Tabla 4. Cerrajerías y fundiciones

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
J. Domingo	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355.	1917-1918	Cerrajería	Calle Diluvio (hoy Médico Pascual Pérez)
R. Domingo	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355.	1917-1918	Cerrajería	Carretera de San Vicente, 27

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
García Cremades	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355.	1917-1918	Cerrajería	Calle Gravina, 14
J. Gómez	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355.	1917-1918	Cerrajería	Calle Parroquia, 67

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
S. Gómez	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355.	1917-1918	Cerrajería	Calle de los Platos, 8
J. Guijarro	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355.	1917-1918	Cerrajería	Calle san Vicente

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
S. Lillo	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355.	1917-1918	Cerrajería	Carretera de Ocaña
Pérez Hnos.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355.	1917	Cerrajería	Avenida Alfonso el Sabio, 15

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
F. Sánchez	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355.	1917-1918	Cerrajería	Calle santa Teresa, 8
Juan Martínez	"La construcción en Alicante. Una obra modelo", <i>El Día</i> , nº 6078, 20 de diciembre de 1935, p. 3.	"La construcción en Alicante. Una obra modelo", <i>El Día</i> , nº 6078, 20 de diciembre de 1935, p. 3.	1935	Cerrajería	Calle Campos Vasallo, 4
Aznar e hijos	AMA Legajo-9999-155-15/0 (1891)	"Cartera de sociedad", <i>El Luchador</i> , nº 6046, 14 de junio de 1930, p. 2.	1891-1930	Fundición	Calle Quiroga Calle Lorenzo Casanova (1906) Carretera de Ocaña (1910)
Daniel, Seguí y Compañía	"Nuestros industriales. Daniel, Seguí y compañía. Talleres de construcción, fundición y calderería", <i>Diario de Alicante</i> , nº 2383, 12 de marzo de 1915, p. 2.	"Rectificando una información", <i>El Luchador</i> , nº 8021, 19 de diciembre de 1934, p. 2.	1915-1934	Fundición	Avenida de Loring
Hernández y Valiente Carlos Domenech	<i>Diario de Alicante</i> , nº 2517, 24 de agosto de 1915, p. 3.	<i>El Día</i> , nº 4052, 11 de septiembre de 1928, p. 4.	1915-1928	Fundición	Calle García Andreu, 18

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
Jover Ripoll	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355.	1917-1918	Fundición	Calle Ramales
Hijo de J. Rodes	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 370.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 355.	1917-1918	Fundición	Avenida Maisonnave, 36
Bonifacio y Colomer	"La moderna construcción. Una casa verdaderamente regia", <i>La Esfera</i> , nº 616, 24 de octubre de 1925, p. 37.	"La moderna construcción. Una casa verdaderamente regia", <i>La Esfera</i> , nº 616, 24 de octubre de 1925, p. 37.	1925	Participan en la construcción de la Casa Carbonell	Desconocida

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
Antonio García Alamo	“La moderna construcción. Una casa verdaderamente regia”, <i>La Esfera</i> , nº 616, 24 de octubre de 1925, p. 37.	“La moderna construcción. Una casa verdaderamente regia”, <i>La Esfera</i> , nº 616, 24 de octubre de 1925, p. 37.	1925	Participan en la construcción de la Casa Carbonell	Desconocida

Tabla 5. Pintores decoradores

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
Miguel Carrillo	<i>La Unión Ibérica</i> , nº 1, 30 de septiembre de 1900, p. 2.	"Cartera de sociedad", <i>El Luchador</i> , nº 8170, 11 de junio de 1935, p. 3.	1900-1935	En algunas ocasiones también se anunció como tallista	Calle Sagasta, 29 (hoy calle san Francisco)
Francisco Martínez Maciá (Masiá)	"Gran Café Español", <i>La correspondencia de Alicante</i> , nº 7112, 3 de junio de 1904, p. 3.	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 110.	1904-1928	Gracias a la noticia de 1904, sabemos que decoró el Café Español	Calle Bazán, 71
M. Espuch	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle Castaños

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
J. Aznar	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo.</i> Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo.</i> Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle Bazán, 76
Manuel Baeza	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo.</i> Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo.</i> Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Desconocida

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
Ramón Barranco	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo.</i> Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo.</i> Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Desconocida
J. Galiana	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo.</i> Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo.</i> Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle Bazán

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
Carlos Gómez	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Desconocida
J. Just	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle Velázquez, 1

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
J. Martínez Campos	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Plaza de santa María
J. Martínez	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle Riego, 28 (hoy calle del Teatro)

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
R. Martínez	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo.</i> Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo.</i> Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle san Vicente, 57
J. Mingot	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo.</i> Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo.</i> Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle Navas, 40

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
J. Noya	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle Trafalgar, 28
A. Pallas	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle Princesa (hoy desaparecida)

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
V. Pastor	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo.</i> Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo.</i> Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle padre Mariana, 22
M. Pujalte	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo.</i> Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo.</i> Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle san Roque

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
A. Rech	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo.</i> Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo.</i> Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle Toledo, 16
J. Sellés	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo.</i> Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo.</i> Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle Argensola

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
Társilo Veza	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle Bailén
José Espuch Lillo	<i>Diario de Alicante</i> , nº 5353, 27 de septiembre de 1928, p. 3.	"La construcción en Alicante. Una obra modelo", <i>El Día</i> , nº 6078, 20 de diciembre de 1935, p. 3.	1928-1935	Pintó el cuartel militar de Rabasa Colaboró con el arquitecto Gabriel Penalva	Posiblemente calle Castaños si lo consideramos sucesor de M. Espuch
V. Viñes	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle Riego, 16 (hoy calle del Teatro)

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
A. Vinez	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle Guardiola, 26
Fabra	<i>El Luchador</i> , nº 6301, 18 de abril de 1931, p. 3.	<i>Diario de Alicante</i> , nº 6244, 29 de agosto de 1931, p. 3.	1931		Calle Díaz Moreu, 94

Tabla 6. Maestros de obra

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
Nadal Cantó	"El día en Alicante", <i>El nuevo alicantino</i> , nº 273, 13 de diciembre de 1895, p. 3.	"Notas de sociedad", <i>Diario de Alicante</i> , nº 2970, 14 de marzo de 1917, p. 3.	1895-1917		Calle Gerona, 8
B. Gomis Seva	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Desconocida
José Picó	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Desconocida

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
A. Campos	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Avenida Alfonso el Sabio, 28
M. Gómez	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle san Andrés

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
F. Jaén	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle Calatrava, 13
B. Milagros	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Plaza de Balmes, 68

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
R. Pastor	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle Torrijos
F. Pérez	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle Torrijos

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
V. Pérez	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1918. Anuario de la construcción para 1919. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1918, p. 356.	1917-1918		Calle Cienfuegos, 16
Antonio Espuch	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Nuestros concejales. La sesión de ayer", <i>Diario de Alicante</i> , nº 6835, 5 de agosto de 1933, p. 1.	1917-1933		Desconocida
Manuel Espuch	"Alicante. Sección Técnica". En: VEGA Y MARCH, Manuel (dir.). <i>Arquitectura y construcción. 1917. Anuario de la construcción para 1918. Libro Segundo</i> . Barcelona: Establecimiento gráfico Thomas, 1917, p. 371.	"Cartera de Sociedad", <i>El Luchador</i> , nº 5171, 12 de enero de 1929, p. 3.	1917-1929		Desconocida
Manuel Gutiérrez Muñoz	"La moderna construcción. Una casa verdaderamente regia", <i>La Esfera</i> , nº 616, 24 de octubre de 1925, p. 37.	<i>El Luchador</i> , nº 6969, 2 de agosto de 1933, p. 4.	1925-1933	Participa en la construcción de la Casa Carbonell	Avenida Pérez Galdós, 70
Cabrera Hermanos	<i>El Día</i> , nº 36848, 12 de abril de 1927, p. 3.	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 120.	1927-1928	Se encargaron de la construcción del grupo escolar Primo de Rivera (Paseo de Campoamor), así como de la Casa de Socorro	Plaza de Alfonso XII, 6 (hoy plaza del Ayuntamiento)

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
Tomás Gosálvez	"Don Bernardo Giner de los Ríos", <i>El Luchador</i> , nº 4717, 13 de julio de 1927, p. 1.	"Adjudicación de subastas para grupos escolares", <i>El Luchador</i> , nº 6425, 28 de septiembre de 1931, p. 2.	1928		Calle Castaños, 40
Cantó y Compañía (José Cantó Baldó)	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, plano.	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, plano.	1928		Calle santo Tomás, 8
Antonio García	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 168.	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 168.	1928		Calle de Olózaga
Salvador Gómez y Vicente Pérez	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 202.	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 202.	1928		Calle Manuel Olalde, 6
José Sala	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 152.	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 152.	1928		Calle Garbinet

Taller	Primera referencia en:	Última referencia en:	Fechas de actividad	Observaciones	Ubicación
Juan Huesca Jover	BONELLS Y BERNADAS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 104.	“Enfermos”, <i>Diario de Alicante</i> , nº 6950, 17 de diciembre de 1933, p. 2.	1928-1933	Constructor del Central Cinema	Calle Riego, 7 (hoy calle del Teatro)
José Ivorra Ripoll	BONELLS Y BERNADÁS, Manuel. <i>Alicante turismo 1928</i> . Alicante: Imprenta de Josefa Esplá, 1928, p. 98.	“Delegación Provincial del Trabajo de Alicante”, <i>El Luchador</i> , nº 8602, 30 de julio de 1936, p. 3.	1928-1936		Calle Torres Quevedo, 3
Vicente Ripoll Cremades	“El Hogar del Porvenir”, <i>Diario de Alicante</i> , nº 5103, 9 de febrero de 1928, p. 4.	“Delegación Provincial del Trabajo de Alicante”, <i>El Luchador</i> , nº 8602, 30 de julio de 1936, p. 3.	1928-1936		Plaza de la Reina Victoria, 1 (hoy plaza de la Puerta de san Francisco)
José Espuch	"La construcción en Alicante. Una obra modelo", <i>El Día</i> , nº 6078, 20 de diciembre de 1935, p. 3.	"La construcción en Alicante. Una obra modelo", <i>El Día</i> , nº 6078, 20 de diciembre de 1935, p. 3.	1935	Colaborador de Gabriel Penalva	Desconocido

2. ILUSTRACIONES



fig. 1. José Guardiola Picó. *Anteproyecto de ensanche para Alicante*. 1887. A.M.A. Legajo Legajo-19-54-3/0



fig. 2. Alberto Martín Editor. *Plano de Alicante*. Hacia 1912. Colección particular.



fig. 3. Emilio Varela. *Calle san Fernando*, sin datar. Óleo sobre cartón (35'5x38 cm.). Colección particular.

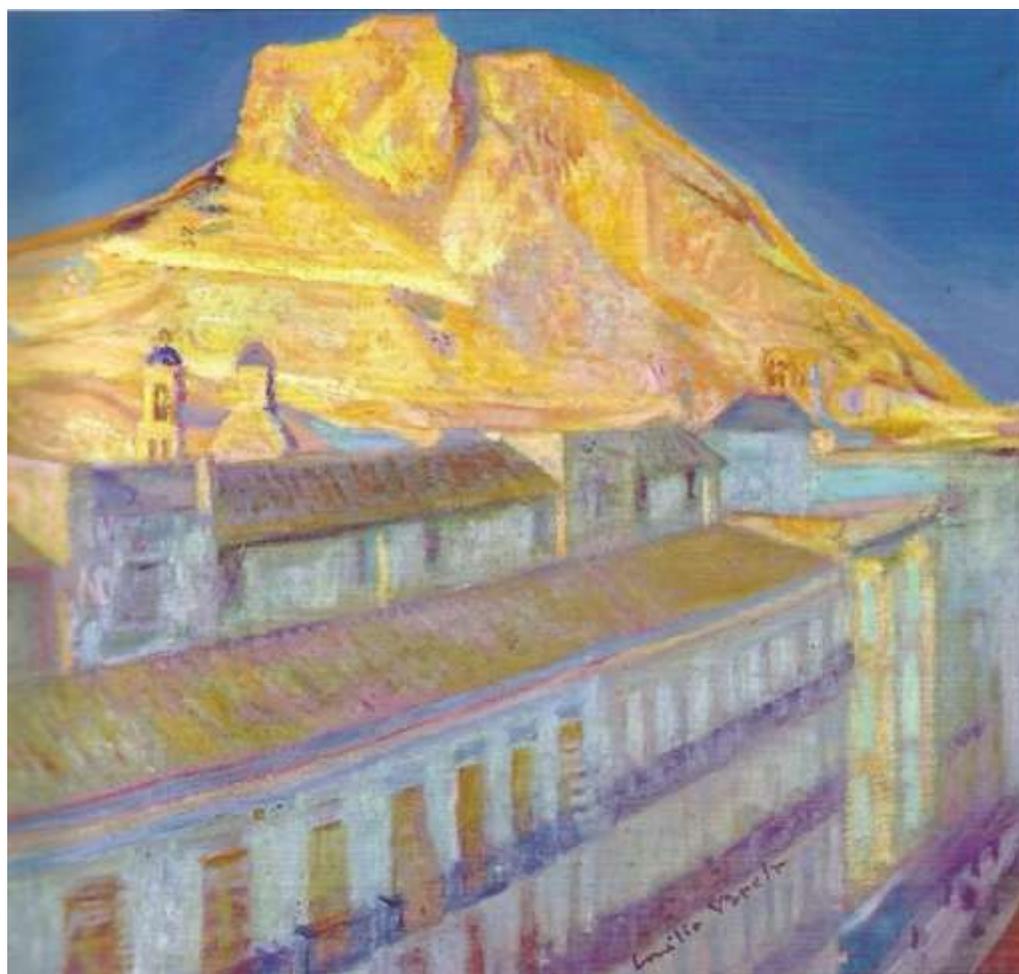


fig. 4. Emilio Varela. *Calle san Fernando y Benacantil*, sin datar. Óleo sobre cartón (33'5x36'5 cm.). Colección particular.



fig. 5. Heliodoro Guillén. *Calle de Rafael Terol*, 1930-1935 ca. Óleo sobre cartón (53'9x45'8 cm.). Colección Ayuntamiento de Alicante.



fig. 6. Francisco Ramos Martín. *Calle Mayor*, 1919. Archivo Municipal de Alicante



fig. 7. Francisco Sánchez. *Portal de Elche y calle Mayor*, 1931. A.M.A.



fig. 8. Francisco Ramos Martín. *Calle del doctor Esquerdo*, 1925. A.M.A.



fig. 9. Francisco Ramos Martín. *Calle de Torrijos*, 1919. A.M.A.



fig. 10. *Calle de Jorge Juan*, 1919. A.M.A.



fig. 11. Francisco Ramos Martín. *Calle Gravina*, 1927. A.M.A.



fig. 12. Francisco Sánchez. *Calle de la Princesa (Altamira)*, 1898. A.M.A.



fig. 13. Francisco Sánchez. *Calle de Rafael Altamira*, 1934. A.M.A.



fig. 14. Francisco Sánchez. *Paseo de la Reina*, 1900 ca. A.M.A.



fig. 15. Francisco Sánchez. *Desmonte del paseo de la Reina*, 1923. A.M.A.



fig. 16. Francisco Ramos Martín. *Avenida de Alfonso el Sabio. Vista desde la zona cercana a la actual Plaza de los Luceros*, 1919. A.M.A.



fig. 17. Francisco Sánchez. *Avenida de Alfonso el Sabio. Vista de la calle a la altura del Salón Monumental, 1916. A.M.A.*



fig. 18. Francisco Ramos Martín. *Avenida de Alfonso el Sabio. A la derecha el edificio Gomis Iborra, 1924. A.M.A.*

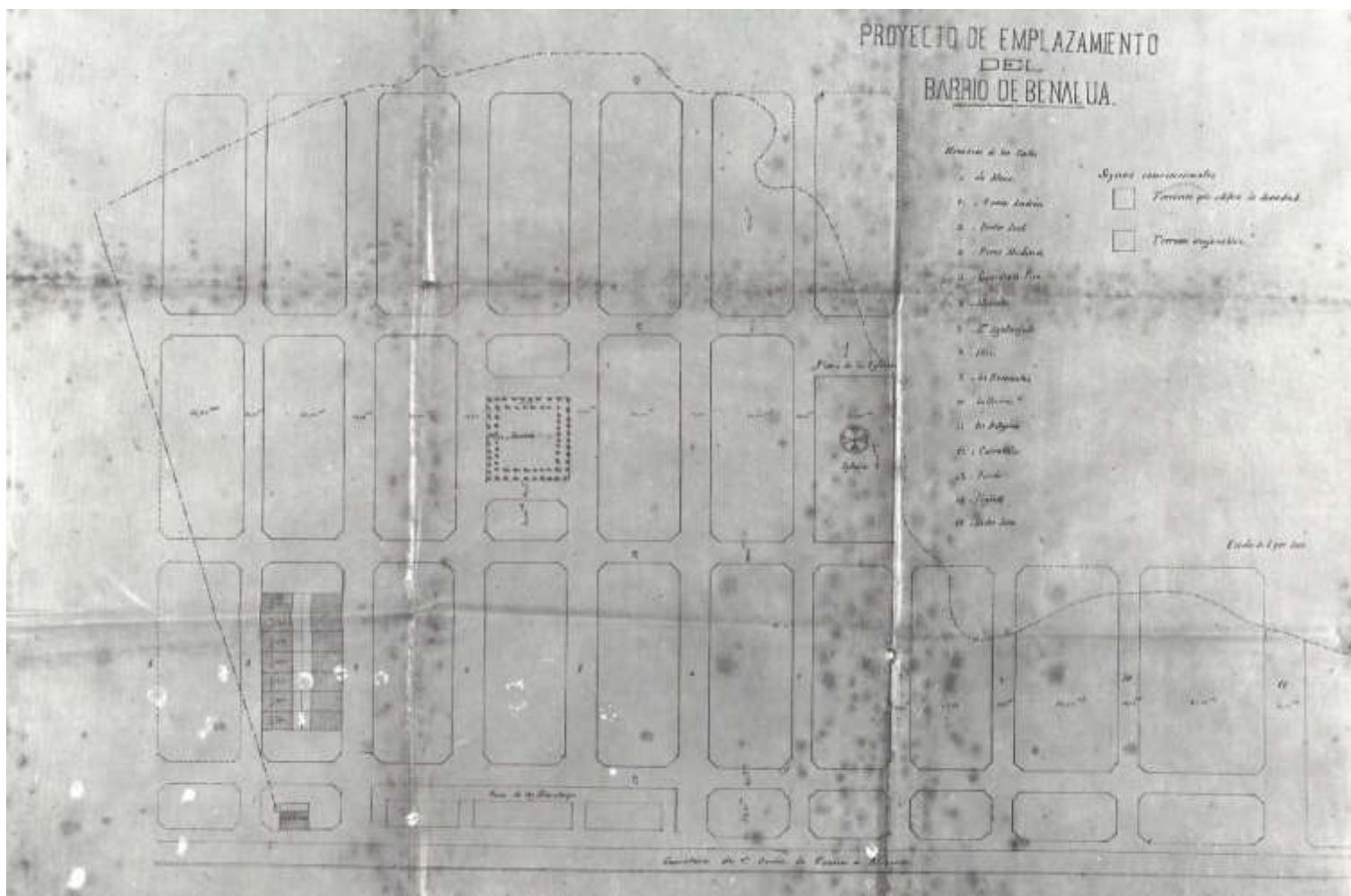


fig. 19. José Guardiola Picó. *Proyecto de emplazamiento del barrio de Benalúa*, 1882 ca. Reproducido en: GIMÉNEZ GARCÍA, Efigenio; GINER ÁLVAREZ, Álvaro; VARELA BOTELLA, Santiago, 1985, p. 27.



fig. 20. Joaquín Agrasot. *Vista del puerto de Alicante*, 1875. Óleo sobre lienzo (49x83'5 cm.). Colección Diputación de Alicante.



fig. 21. Rafael Monleón. *La rada de Alicante* (1883). Óleo sobre lienzo (130x245 cm.). Museo Nacional del Prado.



fig. 22. Pablo Picasso. *Puerto de Alicante* (1895). Óleo sobre lienzo (9'9x15'4 cm). Museu Picasso de Barcelona



fig. 23. Darío de Regoyos. *Le port d'Alicante* (sin datar). Óleo sobre tabla (19x27 cm). Musée d'Ixelles (Bélgica).

Fotografía: Frick Art Reference Library, Nueva York.



fig. 24. Andrés Buform. *Reflectores*, 1903. Óleo sobre lienzo (29x59). Colección Diputación de Alicante.

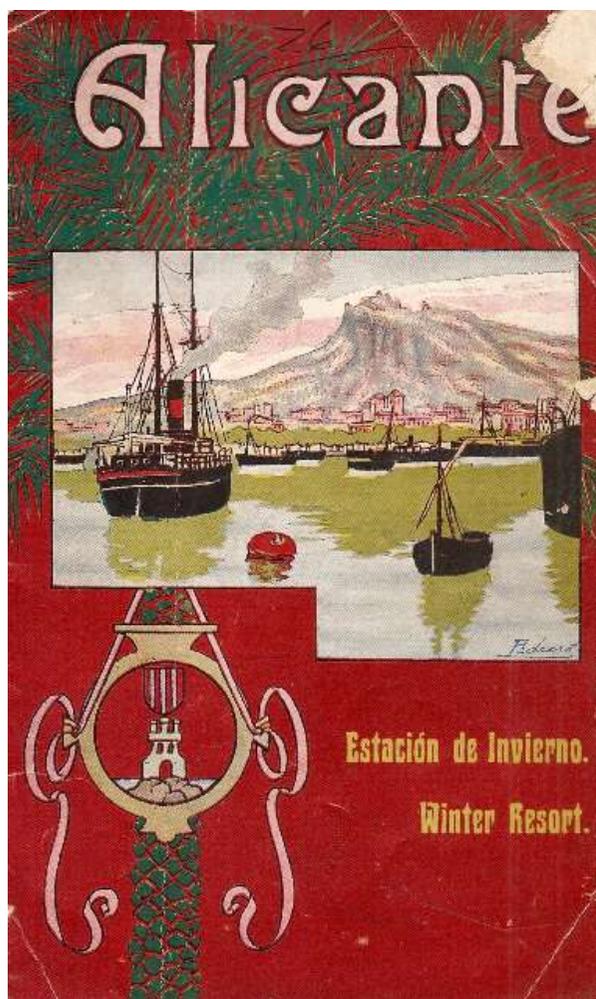


fig. 25. *Alicante. Estación de invierno-Winter Resort.* Alicante: Ediciones Artísticas de Turismo y Publicidad, 1909.



fig. 26. M. Baeza. *Indicador de Alicante*. Alicante: Artes Gráficas Alicante, 1910.



fig. 27. Heliodoro Guillén. *Alegoría del comercio y la industria de Alicante*, 1893. Óleo sobre lienzo (201x142 cm.). Colección Diputación de Alicante.

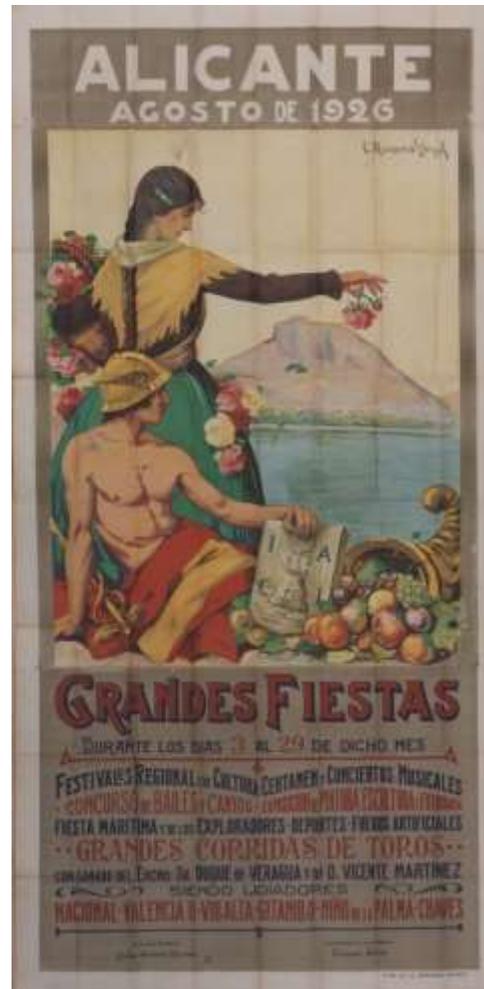


fig. 28. Carlos Ruano. *Alicante. Agosto de 1926*, 1926. A.M.A.



fig. 29. Andrés Bufo. *Vista del Real Club de Regatas*, 1908. Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Colección particular.

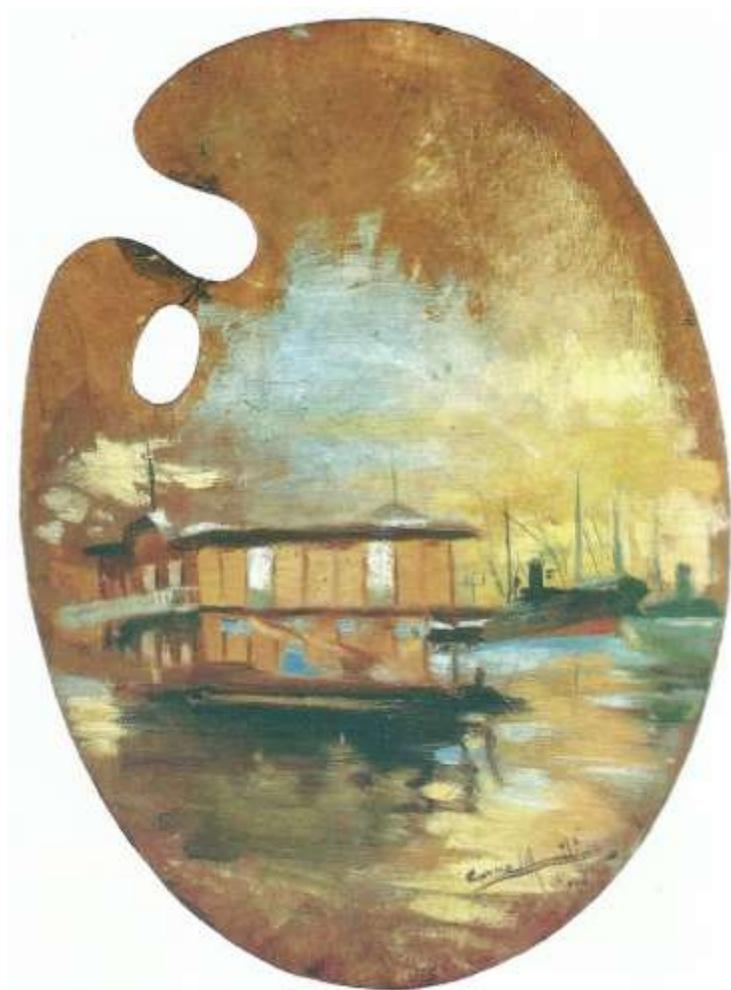


fig. 30. Eduardo García Marcili, Aristarco. *Vista del Real Club de Regatas*, 1908. Paleta pintada. Colección particular.



fig. 31. Lorenzo Pericás. *De cháchara*, 1901. Óleo sobre lienzo (71'5x98'5 cm.). Colección particular.



fig. 32. Lorenzo Aguirre. *Atardecer en Alicante*, 1921. Soporte y medidas desconocidos.
Reproducido en: LAGO, Silvio. “La vida artística. Exposiciones en Madrid”, *La Esfera*, nº 366, 8 de enero de 1921, p. 17.

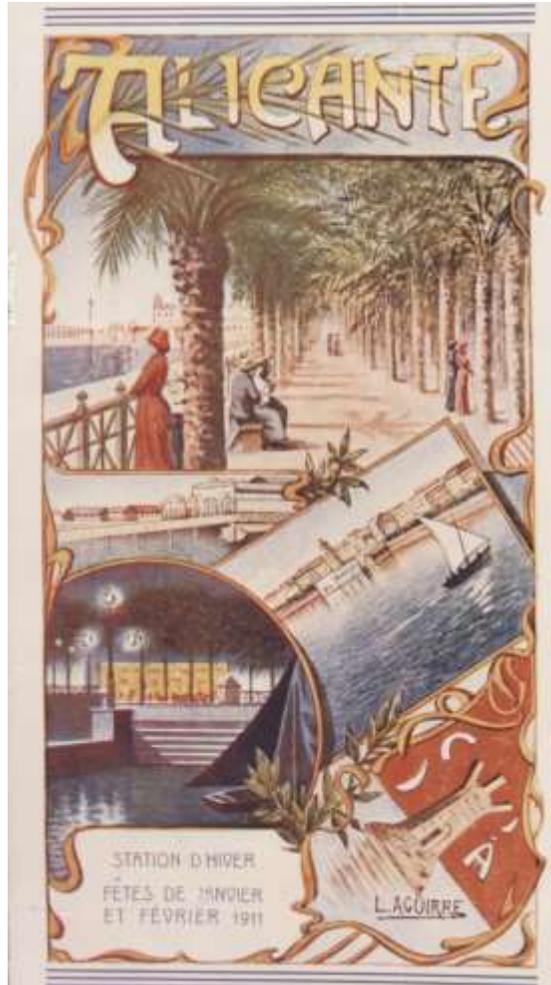


fig. 33. Lorenzo Aguirre. *Alicante. Station d'hiver. Fêtes de janvier et février 1911*, 1911. A.M.A.

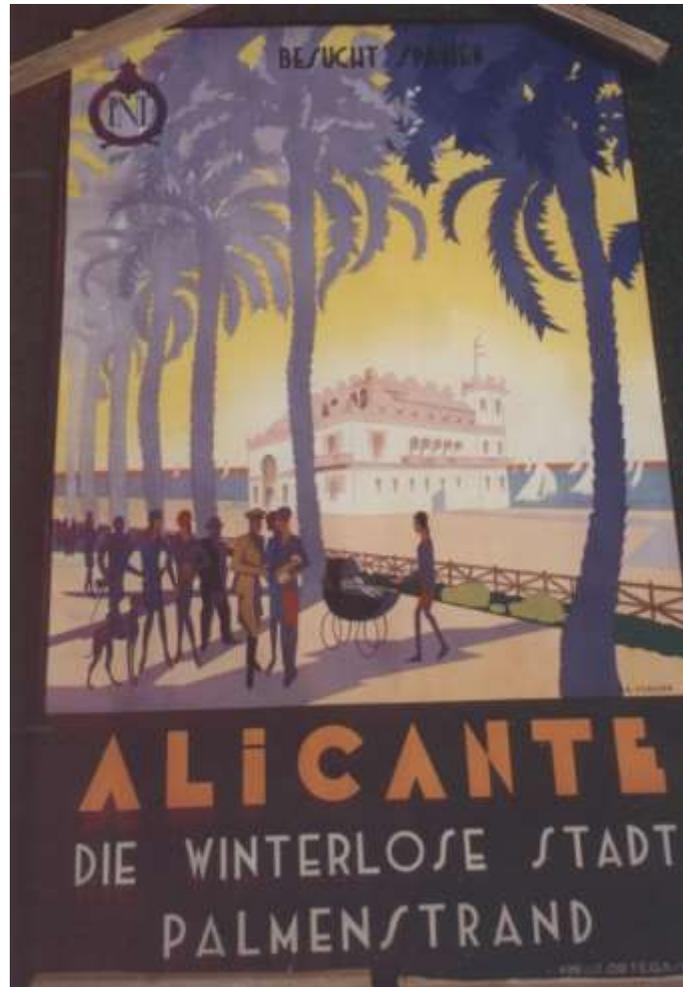


fig. 34. Antonio Vercher. *Die winterlose stadt palmenstrand*, 1929. A.M.A.



fig. 35. Esteve. *Grandes fiestas invernales en Alicante. Marzo 1912*, 1912. A.M.A.



fig. 36. Antolín. *Fiestas en Alicante*, 1933. A.M.A.



fig. 37. *Teatro-cinematógrafo de verano, 1910 ca. A.M.A.*



fig. 38. Vicente Bañuls. *Monumento a Canalejas*, 1914. Fotografía: colección particular.



fig. 39. Vicente Bañuls. *Monumento a Canalejas*. Detalle de la parte frontal, 1914.



fig. 40. Vicente Bañuls. *Monumento a Canalejas*. Detalle de la parte posterior, 1914.



fig. 41. Vicente Bañuls. *Monumento a Canalejas*. Detalle del flanco derecho, 1914.



fig. 42. Vicente Bañuls. *Monumento a Canalejas*. Detalle del flanco izquierdo, 1914.

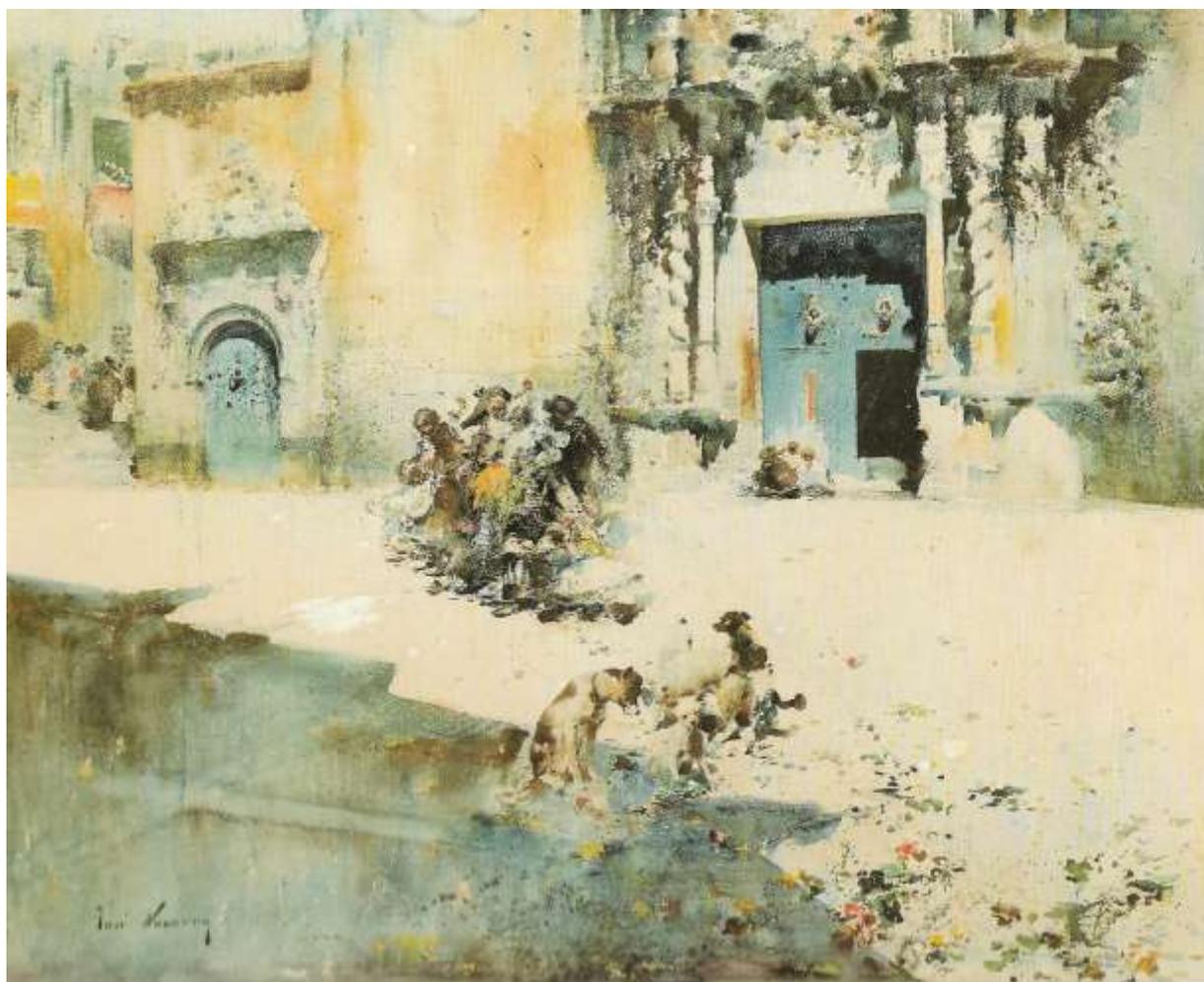


fig. 43. José Navarro Llorens. *Grupo ante la iglesia de Santa María de Alicante*, 1910 ca. Acuarela sobre cartulina (41x51 cm.). Colección particular.



fig. 44. Heliodoro Guillén. *La última borrasca.*, 1892. Óleo sobre lienzo (130x210 cm). Museo Nacional del Prado.



fig. 45. Emilio Varela. *La ciudad*, 1926. Óleo sobre lienzo (121x110'5 cm.). Colección particular.



fig. 46. Emilio Varela. *La ciudad desde la ermita de Santa Cruz*, 1932. Óleo sobre lienzo (64'3x57 cm.). Colección herederos de don Daniel Fenoll Tarí.

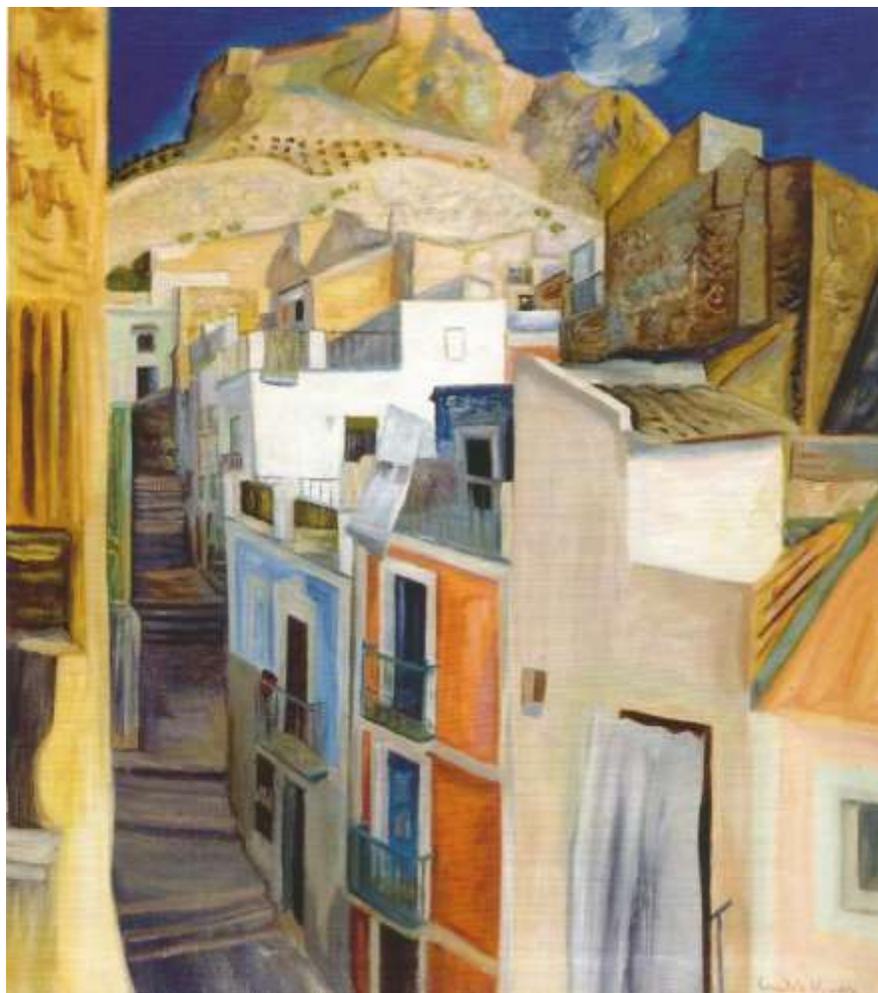


fig. 47. Emilio Varela. *Castillo de Santa Bárbara desde el barrio de santa Cruz*, sin datar. Óleo sobre lienzo (72x64'5 cm.). Colección Caja Mediterráneo.



fig. 48. Emilio Varela. *Calle del Raval Roig*, sin datar. Óleo sobre cartón (37x37 cm.). Colección particular.



fig. 49. Francisco Ramos. *Calle Virgen del Socorro*, 1920. A.M.A.



fig. 50. Vicente Bañuls. *Ingratitud*, 1916 ca. A.F.D.P.A.



fig. 51. Vicente Bañuls. *La Marsellesa*, 1920 ca.



fig. 52. Vicente Bañuls. *La noche*, 1920 ca.

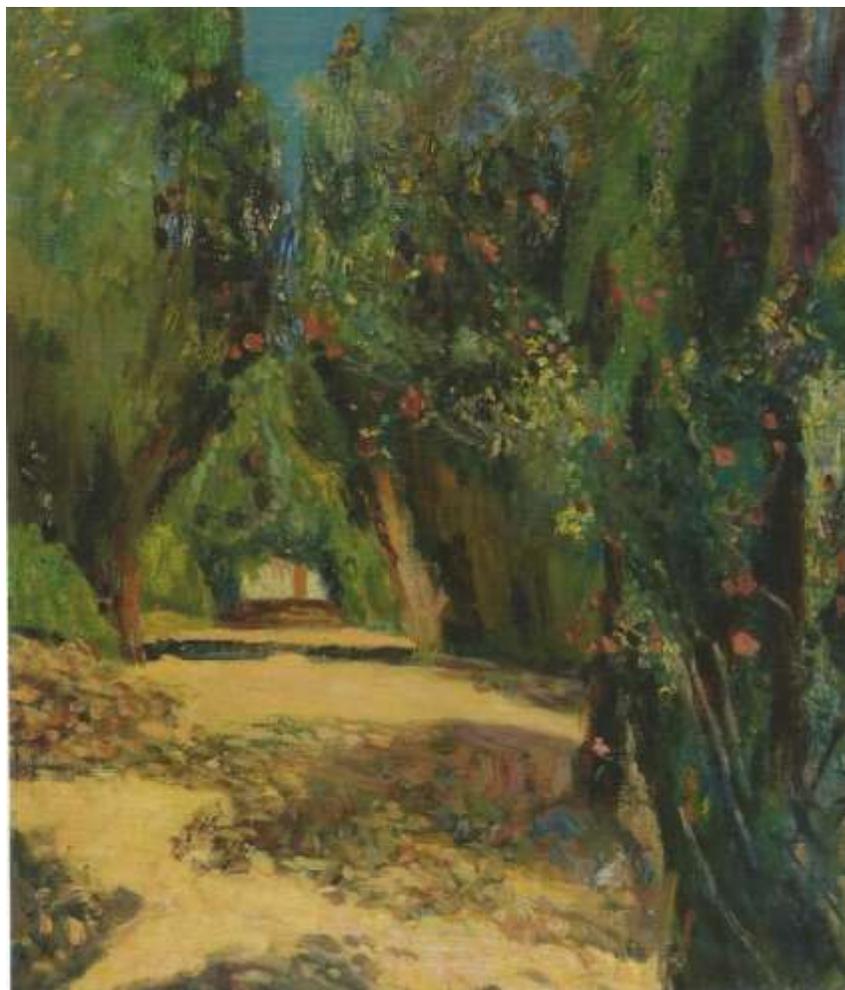


fig. 53. Emilio Varela. *Paisaje de Busot*, 1920. Óleo sobre lienzo (74x64 cm.). Colección Caja Mediterráneo.

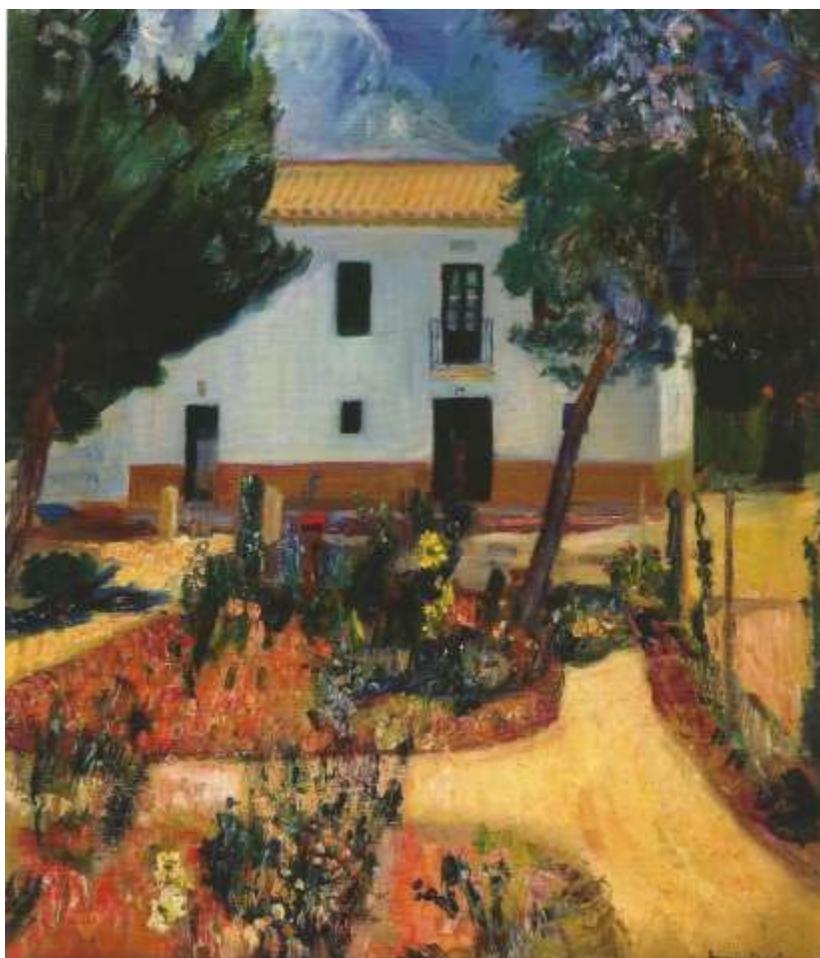


fig. 54. Emilio Varela. *Finca "La Torreta"*, Busot, 1920. Óleo sobre lienzo (74x64 cm.). Colección Caja Mediterráneo.

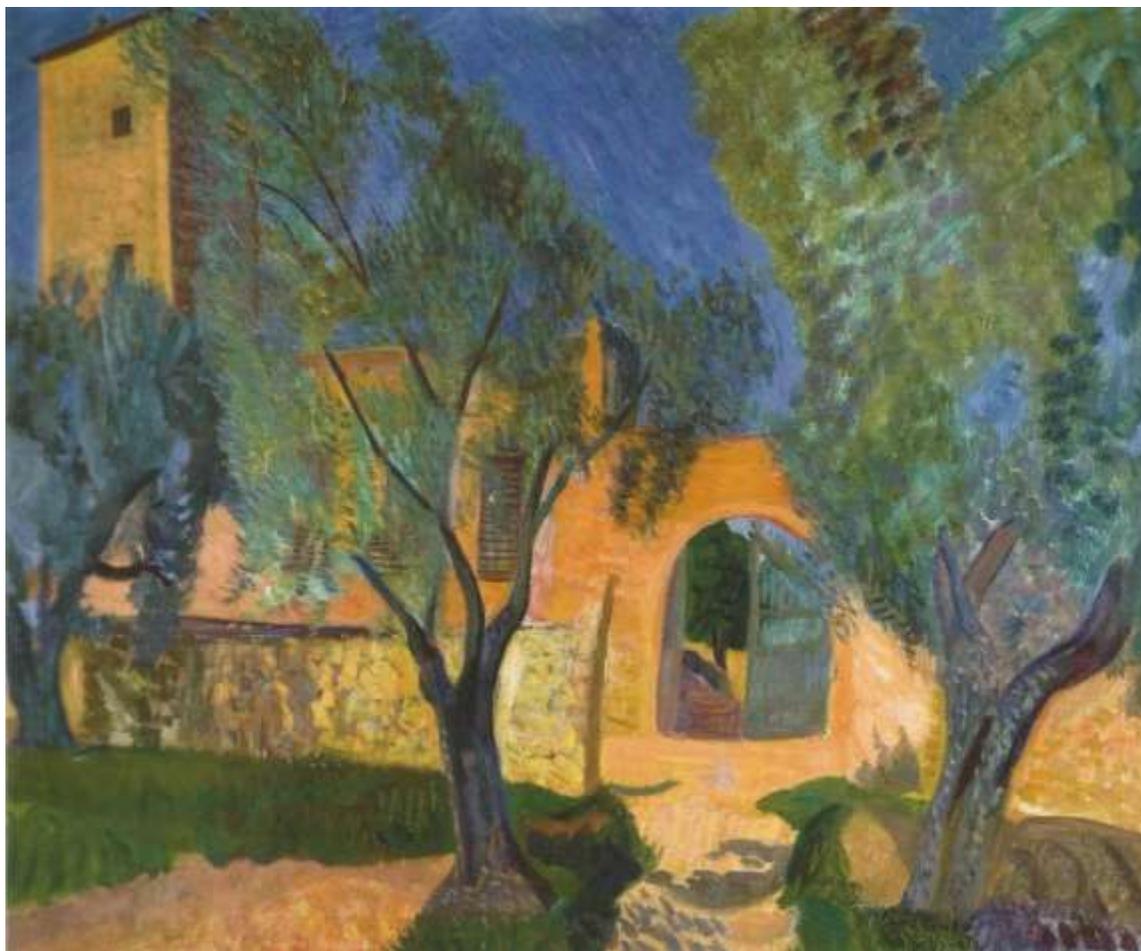


fig. 55. Emilio Varela. *Entrada a "Torre de Reixes"*, sin datar. Óleo sobre lienzo (64'5x79 cm.). Colección particular.



fig. 56. Emilio Varela. *Paisaje*, sin datar. Óleo sobre lienzo (71'5x64'5 cm.). Colección particular.



fig. 57. Vicente Bañuls. *Monumento a Maisonnave*, 1895.



fig. 58. Vicente Bañuls. *Monumento a los Mártires de la Libertad*, 1907.



fig. 59. Vicente Bañuls. *Retrato post mortem del doctor Rico*. En: “Alicante de luto. Ha muerto el doctor Rico”, *El Luchador*, nº 4638, 6 de abril de 1927, p. 1.

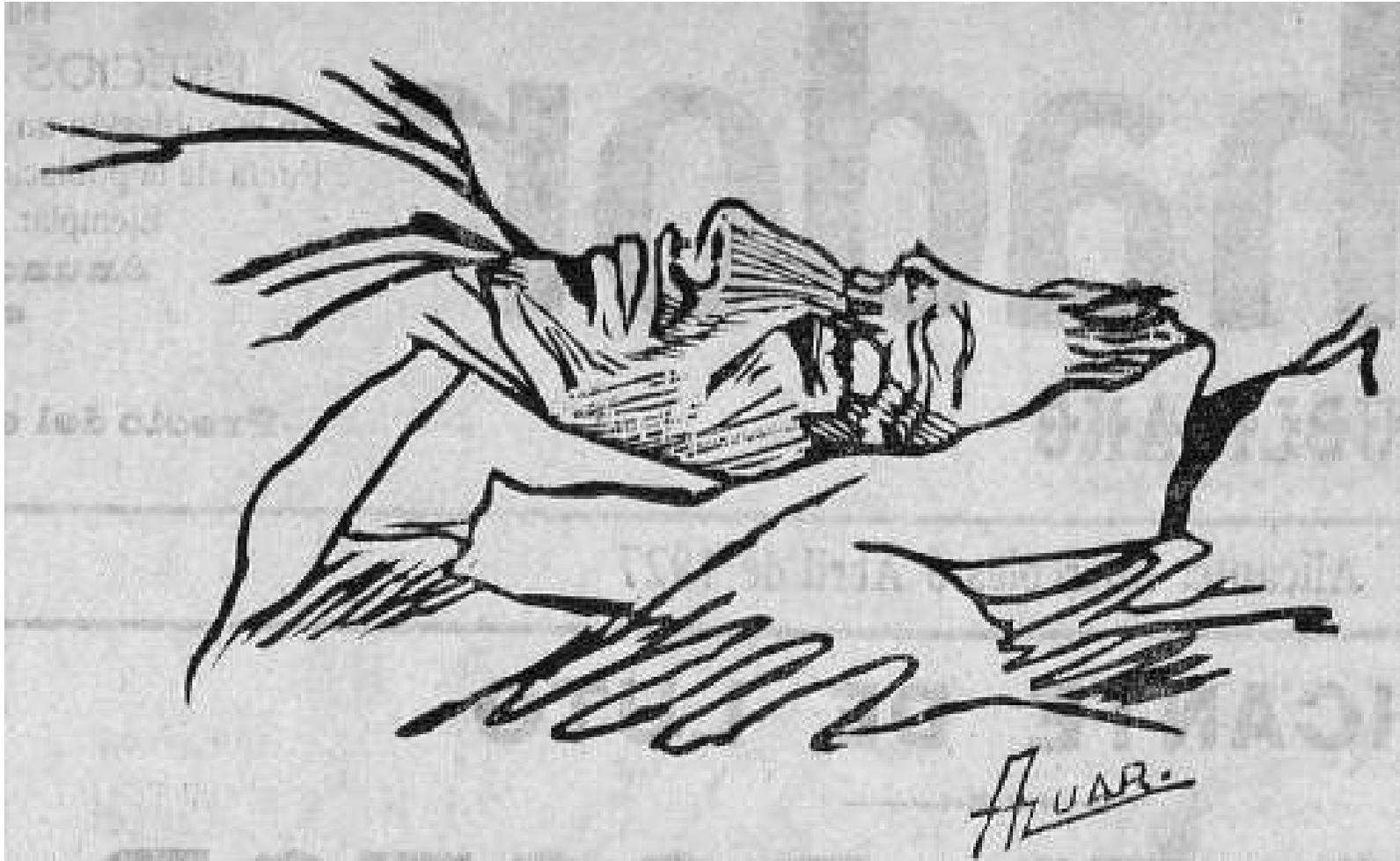


fig. 60. Rafael Azuar. *Retrato post mortem del doctor Rico*. En: “Alicante de luto. Ha muerto el doctor Rico”, *El Luchador*, nº 4638, 6 de abril de 1927, p. 2.



fig. 61. Emilio Varela. *Retrato post mortem del doctor Rico*. En: “Un gran alicantino desaparece. Ayer murió el ilustre doctor Antonio Rico Cabot”, *Diario de Alicante*, nº 4850, 6 de abril de 1927, p. 1.



fig. 62. Daniel Bañuls. *Monumento al doctor Rico*, 1930.



fig. 63. Oscar Vaillard. *En casa de Don Pedro Pérez, salón del piano*, sin datar. Colección particular.



fig. 64. Oscar Vaillard. *Le Quadrille*, sin datar. Colección particular.



fig. 65. Oscar Vaillard. *El comedor de los Carratalá*, 1895. Colección particular.



fig. 66. Emilio Varela. *Retrato de Ignacia Pastor*, 1935. Óleo sobre lienzo (120'2x100'4 cm.). Colección particular.



fig. 67. Emilio Varela. *Retrato de Carmencita Raggio*, 1935. Óleo sobre lienzo (120'5x100'5 cm.). Colección particular.



fig. 68. Emilio Varela. *Retrato de Josefina Millet*, 1935. Óleo sobre lienzo (120'5x100'5 cm.). Colección particular



fig. 69. Mariano Fortuny. *Fantasia sobre Fausto*, 1866. Óleo sobre lienzo (40x 69 cm.). Museo Nacional del Prado.



fig. 70. Lorenzo Casanova. *El éxtasis de San Francisco*, 1884. Óleo sobre lienzo (220x145 cm.). Colección particular.



D. LORENZO CASANOVA,
NOTABLE PINTOR,
DIRECTOR DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE ALICANTE.

fig. 71. Autor desconocido. *Retrato de Lorenzo Casanova*. En: *La ilustración española y americana*, nº 28, 30 de julio de 1894, p.68.



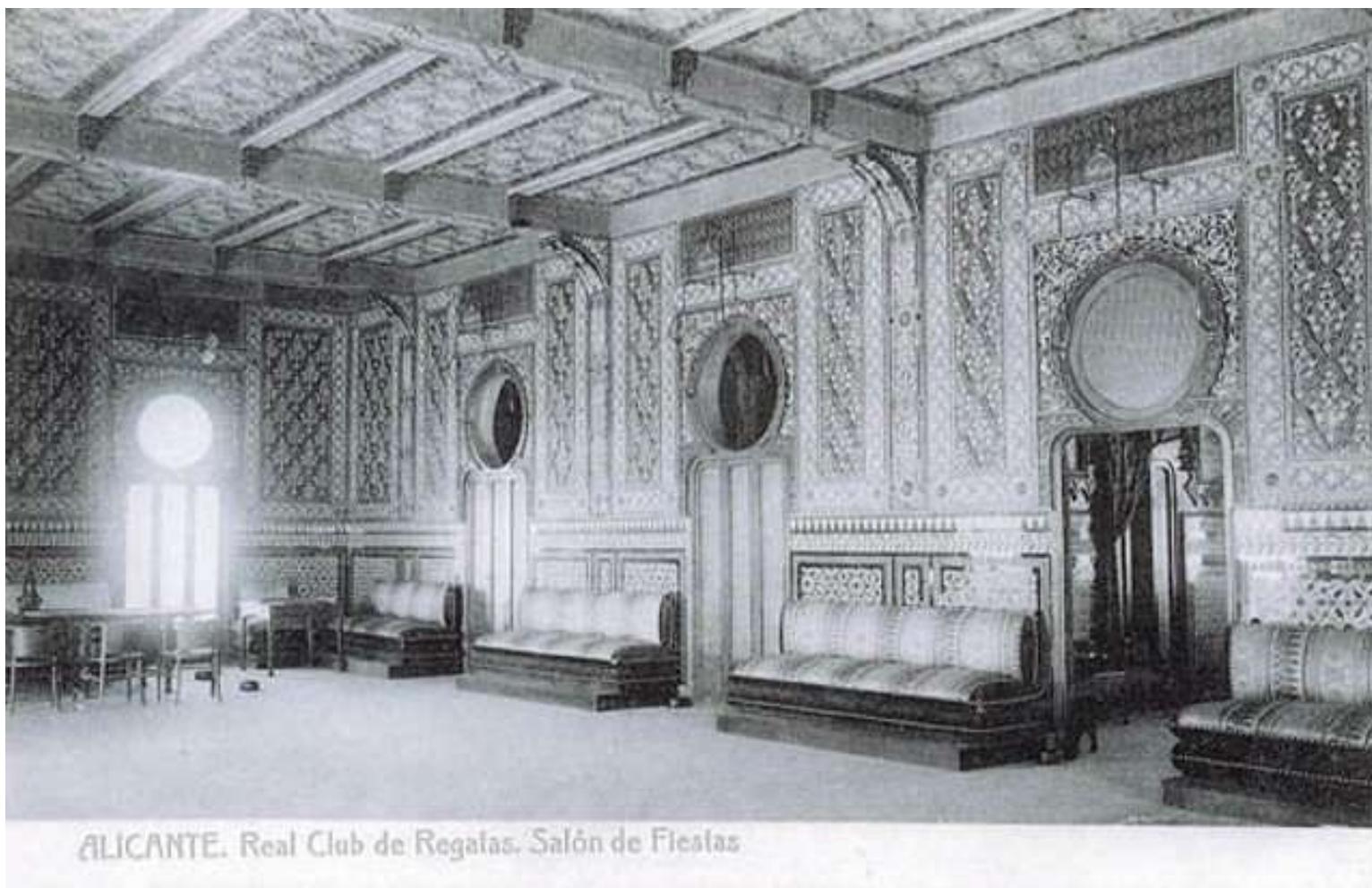
fig. 72. Autor desconocido. *Retrato de Lorenzo Casanova*. En: “Actualidades”, *Blanco y negro*, nº 466, 7 de abril de 1900, p. 11..



fig. 73. Lorenzo Ridaura. *Retrato de Casanova*, sin datar. Museo Nacional del Prado.



fig. 74. Primitivo Fajardo. Mobiliario del Salón Imperio del Casino de Alicante, 1908 ca.



ALICANTE. Real Club de Regatas. Salón de Fiestas

fig. 75. Autor desconocido. *Salón árabe del Real Club de Regatas de Alicante*, 1911 ca. Colección particular.



fig. 76. Muestrario de muebles del taller de Ismael Vicedo, 1915 ca. Colección particular.

La Perfecta Alicantina.—Fábrica de mosaicos hidráulicos perfeccionados y depósito de materiales de construcción de DOLORES GARCÍA.



Fábrica Avenida de Morilla (F. del Teatro).
Despacho, Calle del Duque de Zaragoza, núm. 4.—ALICANTE

fig. 77. Fotografías de La Perfecta Alicantina. En: ANÓNIMO. *Guías Arco. Guía práctica de Alicante y su provincia*. Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 1908, p. 125.



fig. 79. Oscar Vaillard. *Taller de pintura de Heliodoro Guillén*, 1896. Colección particular.



fig. 80. Ramón Vidal. *Estudio del pintor Heliodoro Guillén. Modelo posando con una guitarra*, 1920 ca. A.M.A.



fig. 81. Ramón Vidal. *Estudio del pintor Heliodoro Guillén. El artista pintando con la presencia de dos señores*, 1920 ca. A.M.A.



fig. 82. Interior del estudio de los escultores Bañuls, sin datar. A.H.C.T.A.A.



fig. 83. Interior del estudio de los escultores Bañuls, sin datar. A.F.D.P.A.



fig. 84. Oscar Vaillard. *Alicante, 8 de marzo de 1897. Vicente Bañuls.*, 1897. Colección particular.



fig. 85. Interior del taller de Vicente Bañuls en la calle Castaños, 1898. Colección particular.



fig. 86. Francisco Ramos. *Estudio del pintor Parrilla. El artista pintando un bodegón*, 1919. A.M.A.



fig. 87. Francisco Ramos. *Estudio del pintor Parrilla. Bodegón y cuadros*, 1919. A.M.A.



fig. 88. Interior del estudio de Lorenzo Pericás, anterior a 1912. A.F.D.P.A.



fig. 89. Interior del estudio de Lorenzo Pericás, anterior a 1912. A.F.D.P.A.

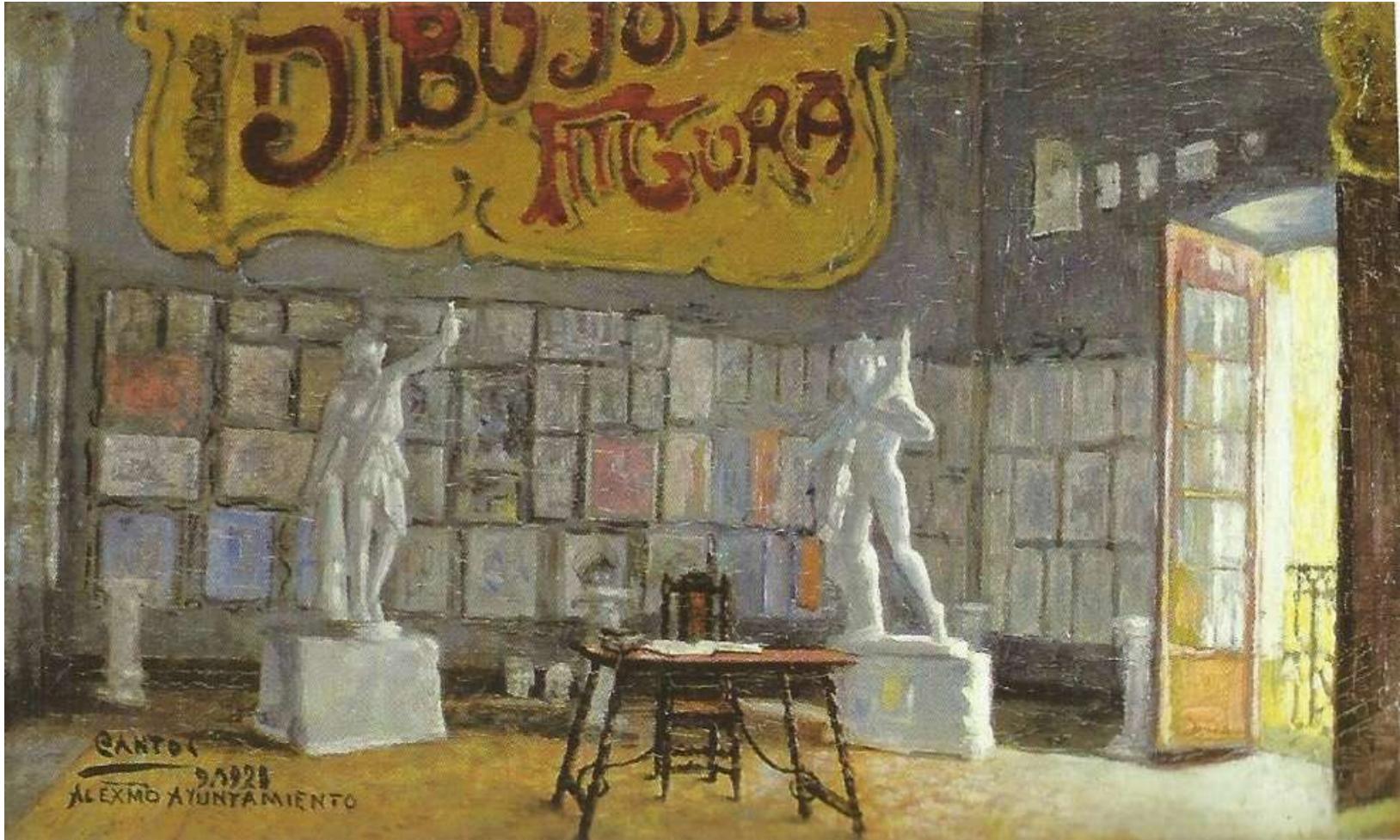


fig. 90. Manuel Cantos. *Interior Escuela de Artes y Oficios*, 1928. Óleo sobre tabla (16'3x26'8 cm.). Colección Ayuntamiento de Alicante.

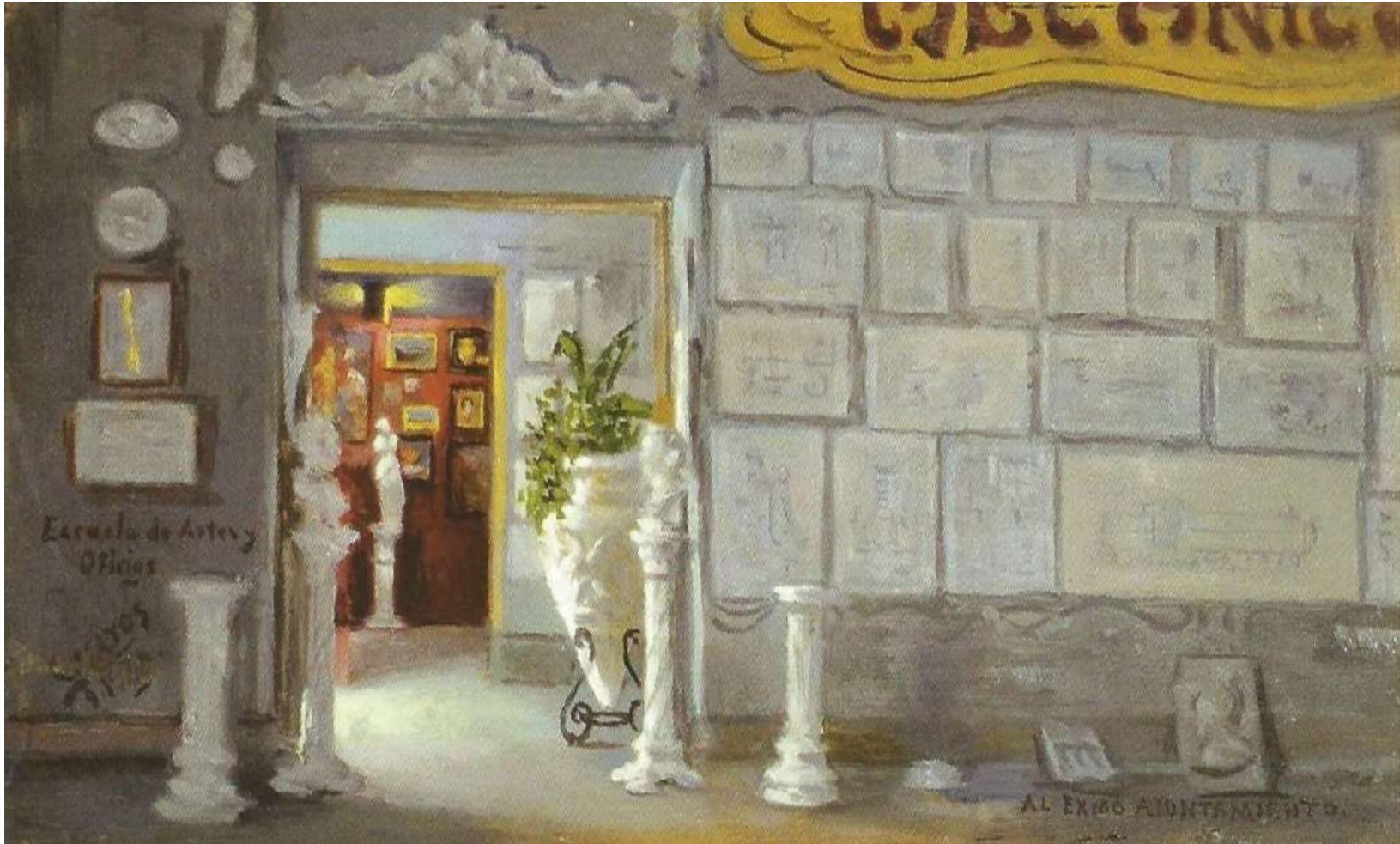


fig. 91. Manuel Cantos. *Interior estudio de artista*, 1928. Óleo sobre tabla (16'3x26'8 cm.). Colección Ayuntamiento de Alicante.



fig. 92. Francisco Sánchez. *Taller de Gastón Castelló. Diversos motivos de sus hogueras*, 1934. A.M.A.



fig. 93. Francisco Sánchez. *Taller de Fernando Guillot. Elementos de la Hoguera del Barrio de Benalúa*, 1934. A.M.A.



fig. 94. Lorenzo Casanova. *Los primeros pasos*, 1894 ca. Óleo sobre lienzo (53'5x70'5 cm.). Colección particular.



fig. 95. Vista general del Salón Imperio del Casino de Alicante, 1906-1908 ca.



fig. 96. Heliodoro Guillén. Plafón decorativo para el techo del Salón Imperio del Casino de Alicante, 1906-1908 ca.



fig. 97. Lorenzo Pericás. Plafón decorativo para el ala sur del Salón Imperio del Casino de Alicante. Alegoría de la ciencia y la tecnología, 1906-1908 ca.



fig. 98. Lorenzo Pericás. Plafón decorativo para el ala este del Salón Imperio del Casino de Alicante. Alegoría de la literatura, 1906-1908 ca.



fig. 99. Lorenzo Pericás. Plafón decorativo para el ala oeste del Salón Imperio del Casino de Alicante. Batalla de flores, 1906-1908 ca.



fig. 100. Vicente Bañuls. Plafón decorativo para el ala norte del Salón Imperio del Casino de Alicante. Alegría de la música, la escultura y la pintura, 1906-1908 ca.



Fig. 101. Adelardo Parrilla. Portada para *Del huerto provinciano*, de Gabriel Miró. 1909. Colección particular.



fig. 102. Lorenzo Pericás. *Retrato de José López Tomás*, 1900 ca. Óleo sobre lienzo (69x56'5 cm.). Colección particular.



fig. 103. Francisco Ramos Martín. *Emilio Varela en la calle Toledo*, 1928. A.M.A.



fig. 104. Francisco Sánchez. *El pintor Emilio Varela*, 1938. A.M.A.



fig. 105. Francisco Sánchez. *El pintor Emilio Varela*, 1938. A.M.A.



fig. 106. Francisco Sánchez. *El pintor Emilio Varela*, 1938. A.M.A.



fig. 107. Francisco Sánchez. *El pintor Emilio Varela*, 1938. A.M.A.



Fig. 108. Emilio Varela. *Retrato de Paco Sánchez*, 1935. Óleo sobre lienzo (120x100 cm.). Colección Ayuntamiento de Alicante.



fig. 109. Daniel Bañuls y Vicente Bañuls. *Retrato cruzado*, 1918. Colección particular.



fig. 110. José López. *Autorretrato*, 1892. Óleo sobre tabla (25x15'5 cm.). Colección particular.



fig. 111. José López. *Autorretrato*, 1896. Óleo sobre tabla (15x10 cm.). Colección particular.



fig. 112. Vicente Bañuls. *Autorretrato*, 1907 ca. Soporte y medidas desconocidas.
En: *Exposición de Auto-retratos de artistas españoles. Barcelona 1907-1908*. Barcelona: La Neotipia, 1907.



fig. 113. Adelardo Parrilla. *Autorretrato*, 1923. Soporte y medidas desconocidas. Colección particular.



fig. 114. Adelardo Parrilla. *Autorretrato*, 1920 ca. Soporte y medidas desconocidas. Colección particular.

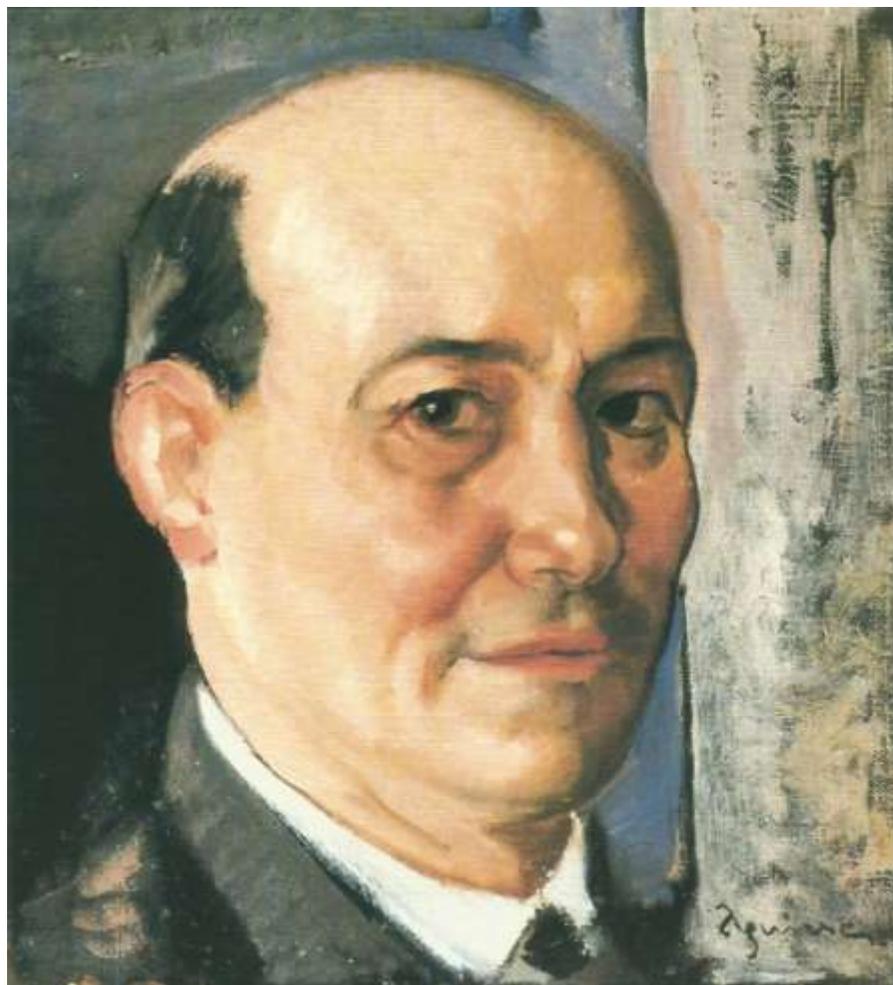


fig. 115. Lorenzo Aguirre. *Autorretrato*, 1929. Óleo sobre lienzo (32'5x30 cm). Colección particular.



fig. 116. Vicente Bañuls. *Retrato de Manuel Harmsen*, 1894. Palacio de Guevara (Lorca).

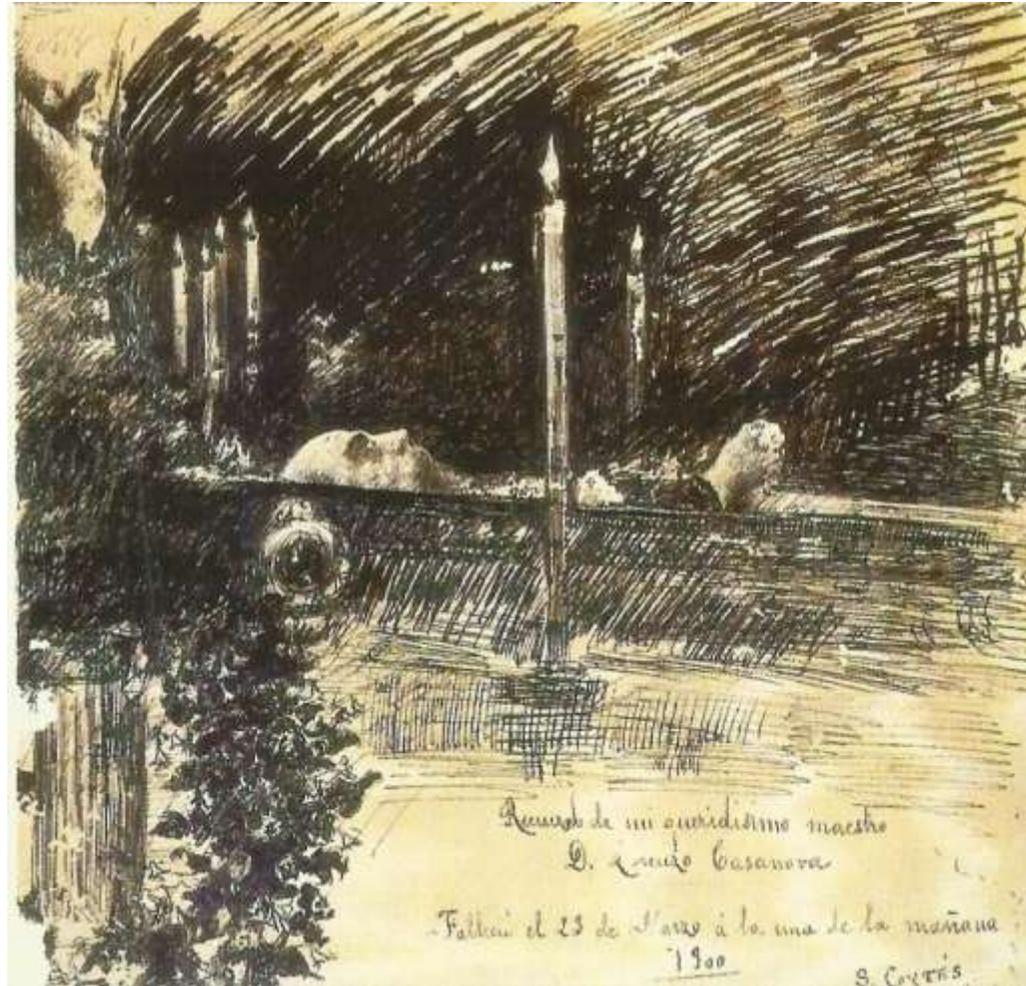


fig. 117. Sebastián Cortés. *Retrato post mortem de Lorenzo Casanova*, 1900. Plumilla sobre papel (22x23 cm.). Colección particular.

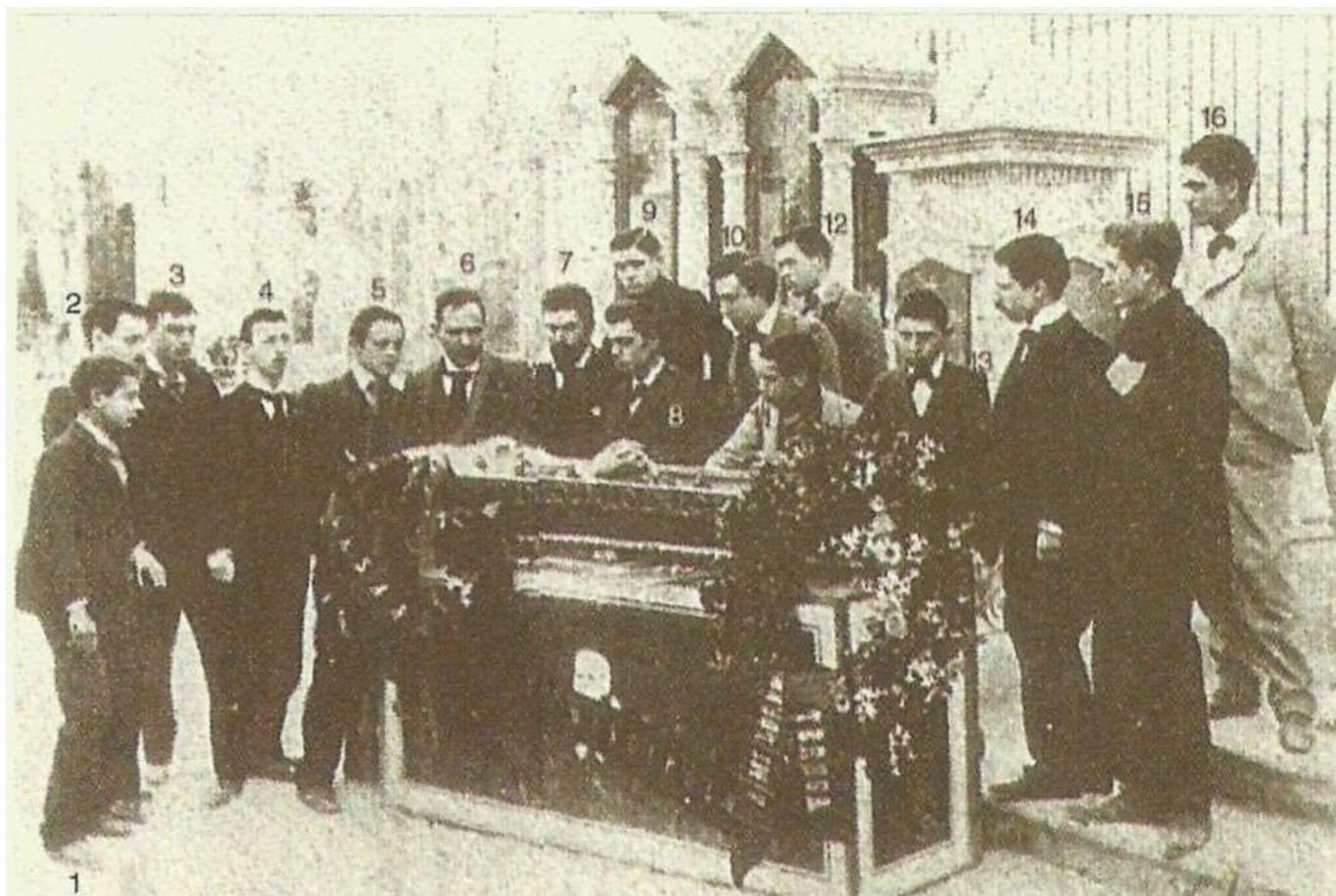


fig. 118. Autor desconocido. *Entierro de Lorenzo Casanova*, 1900. Colección particular.

Los discípulos de Casanova identificados por Espí son Vicente Bañuls (6), Lorenzo Pericás (7), Ángel Custodio (8), Sebastián Cortés (9), José Juan Planelles (11) y José Reus (12). ESPÍ VALDÉS, Adrián (com.), 2002, p. 38.



fig. 119. Pedro Serrano. *Frutera*, 1889. Óleo sobre lienzo (230'5x128'5 cm.). Colección Diputación de Alicante.



fig. 120. Rafael Hernández. *Viejo rústico*, anterior a 1917. Óleo sobre lienzo (93x43 cm.). Colección Diputación de Alicante.



fig. 121. Rafael Hernández. *Vieja rústica*, anterior a 1917. Óleo sobre lienzo (93x43 cm.). Colección Diputación de Alicante.



fig. 122. Adelardo Parrilla. *Pastora*, sin datar. Óleo sobre lienzo (96x48 cm.). Colección Diputación de Alicante.



fig. 123. Adelardo Parrilla. *Pescadora*, sin datar. Óleo sobre lienzo (96x48 cm.). Colección Diputación de Alicante.



fig. 124. Adelardo Parrilla. *Dos jjonencos*, 1894. Óleo sobre tabla (25x40 cm.). Museo Cerralbo.



fig. 125. Lorenzo Pericás. *El lañador*, 1907. 'Óleo sobre lienzo (153x216 cm.). Colección Diputación de Alicante.



fig. 126. Lorenzo Pericás. *Ensayando una misa*, sin datar. Óleo sobre lienzo (97x131'5 cm.). Colección Diputación de Alicante.



fig. 127. Vicente Bañuls. *Busto de jijonense*, 1894 ca. Soporte desconocido. Colección particular.



fig. 128. Vicente Bañuls. *Día de mona*, 1898 ca. Soporte desconocido. Colección particular.



fig. 129. Heliodoro Guillén. *¡Solos!*, 1899. Óleo sobre lienzo (135x205'5 cm.). Colección Diputación de Alicante.



fig. 130. Vicente Bañuls. *Alicante. Fiestas de agosto de 1921*, 1921. A.M.A.



fig. 131. Lorenzo Aguirre. *Grandes fiestas organizadas por el Excmo. Ayuntamiento*, 1922. A.M.A.



fig. 132. Emilio Varela. *Alicante. Fiestas agosto 1926*, 1926. A.M:A.



fig. 133. Lorenzo Aguirre. *El epigrama ha de ser pequeño, dulce y punzante*, 1930. A.M.A.



fig. 134. Manolo Baeza. *Lolón*, 1931. A.M.A.



fig. 135. Lorenzo Aguirre. *Fiestas invernales*, 1932. A.M.A.

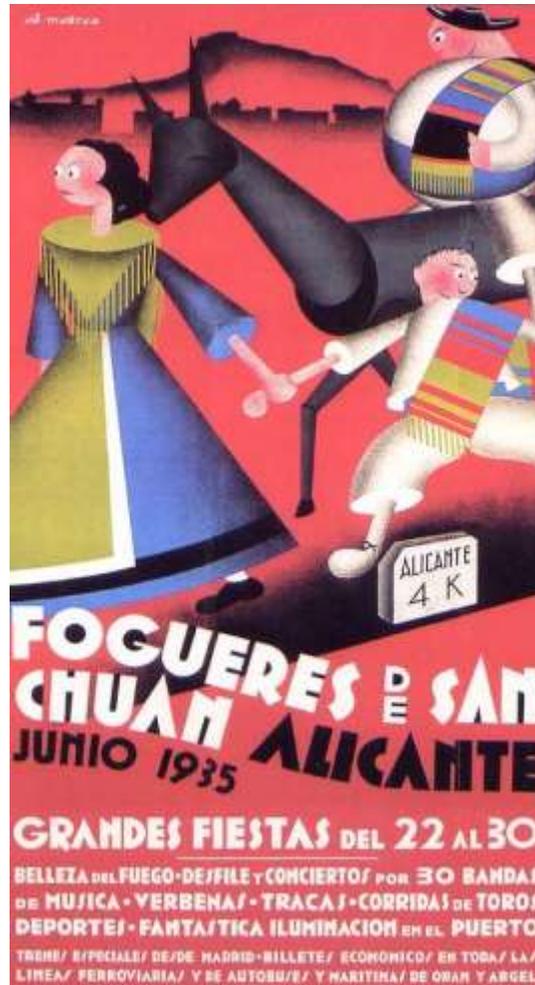


fig. 136. Antonio Marco. *A la fiesta de Alicante*, 1935. A.M.A.



fig. 137. José López Tomás. *Últimos momentos de Santa Teresa de Jesús*, 1894 ca. Óleo sobre lienzo (150x210 cm.). En paradero desconocido.



Fig. 138. Lorenzo Casanova. *Muerte de San Luis, Rey de Francia*, sin datar. Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Colección particular.



fig. 139. José López Tomás. *En los nidos de antaño no hay pájaros hogaño*, 1912. Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Colección BBVA Valladolid.



fig. 140. José López Tomás. *En los nidos de antaño no hay pájaros hogaño*, 1926. Óleo sobre lienzo (226x300 cm). Museo de Bellas Artes de València.



fig. 141. Lorenzo Casanova. *El halconero*, 1885 ca. Óleo sobre lienzo (238x115 cm.). Colección Diputación de Alicante.

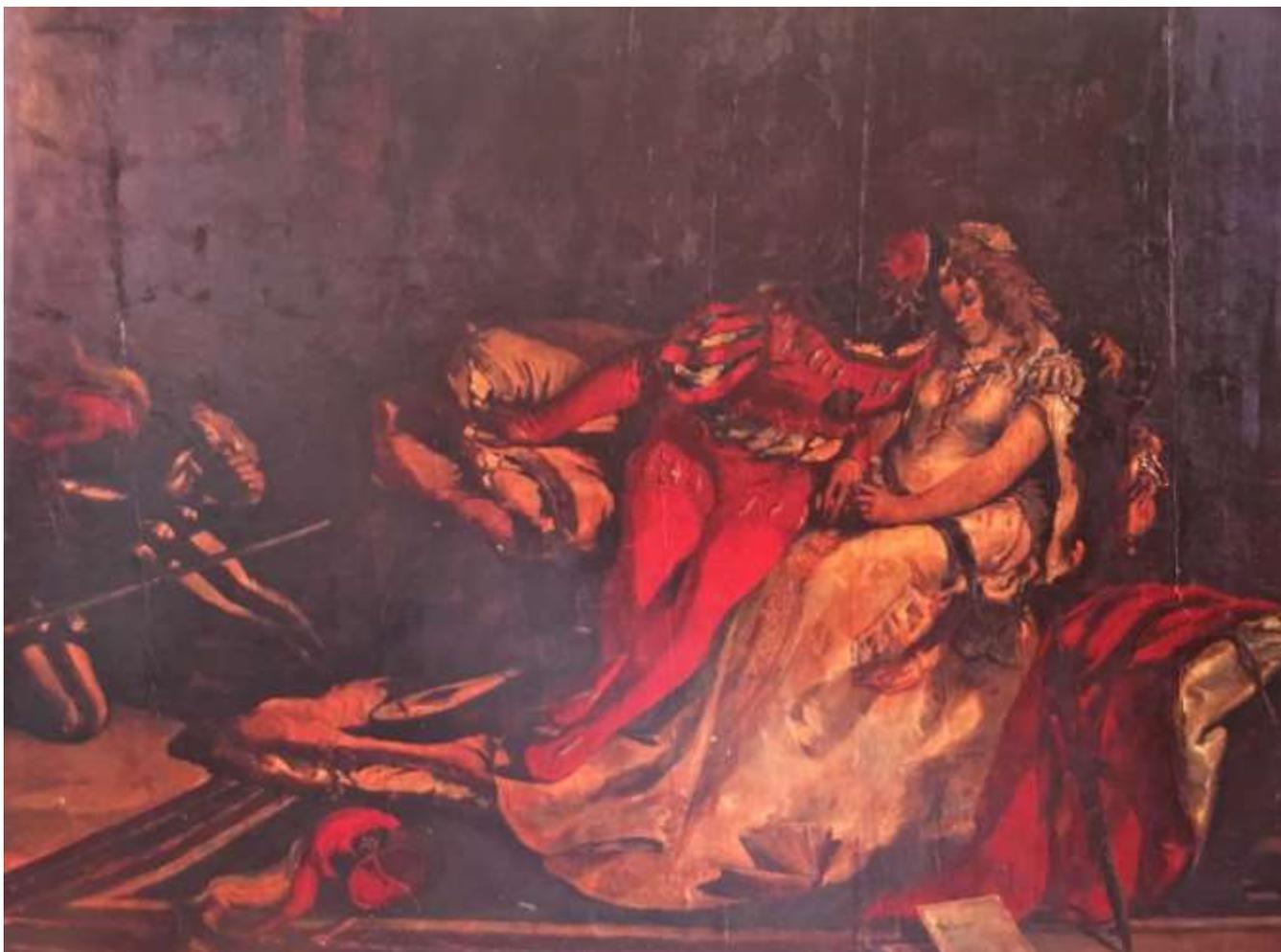


fig. 142. Lorenzo Casanova. *Jaque mate*, 1885 ca. Óleo sobre lienzo (244x393 cm.). Colección Diputación de Alicante.



fig. 143. Heliodoro Guillén. *Alegoría del café*, 1896 ca. Soporte y técnica desconocidos. Desparecido.
De la fotografía: Oscar Vaillard. *Techos del Casino pintados por Heliodoro Guillén. El Café*, 1896. Colección particular.



fig. 144. Heliodoro Guillén. *Alegoría del té*, 1896 ca. Soporte y técnica desconocidos. Desparecido.
De la fotografía: Oscar Vaillard. *Techos del Casino pintados por Heliodoro Guillén. El Té*, 1896. Colección particular.



fig. 145. Heliodoro Guillén. *Alegoría de los helados*, 1896 ca. Soporte y técnica desconocidos. Desparecido.
De la fotografía: Oscar Vaillard. *Techos del Casino pintados por Heliodoro Guillén. Los Helados*, 1896. Colección particular.



fig. 146. Heliodoro Guillén. *Alegoría de la cocina*, 1896 ca. Soporte y técnica desconocidos. Desparecido.
De la fotografía: Oscar Vaillard. *Techos del Casino pintados por Heliodoro Guillén. La Cocina*, 1896. Colección particular.



fig. 147. Heliodoro Guillén. *Alegoría del vino*, 1896 ca. Soporte y técnica desconocidos. Desaparecido.
De la fotografía: Oscar Vaillard. *Techos del Casino pintados por Heliodoro Guillén. El Vino*, 1896. Colección particular.



fig. 148. Lorenzo Casanova. *Gentilhombre*, sin datar. Óleo sobre tabla (20'5x15 cm.). Colección particular.



fig. 149. José López Tomás. *El estudio del pintor*, 1897. Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Colección particular.



fig. 150. Enrique Sánchez Sedeño. Palacete Bardín, 1900. Calle San Fernando.



fig. 151. Enrique Sánchez Sedeño. Casa Esquerdo, 1903. Plaza de la Constitución, hoy Portal de Elche esquina a Rambla de Méndez Núñez.



fig. 152. Enrique Sánchez Sedeño. Edificio Campos Carreras, 1908. Plaza del Abad Penalva.



fig. 153. Nadal Cantó (maestro de obras). Casa Barrie, 1902. Plaza de Castelar, hoy Rambla de Méndez Núñez esquina a calle Mayor.



fig. 154. Próspero Lafarga. Edificio de la Aduana, 1908-1910. Muelle de Levante.



fig. 155. Juan Vidal Ramos. Edificio para la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Alicante, 1918. Calle San Fernando.



fig. 156. Juan Vidal Ramos. Casa Lamaignere, 1917. Paseo de los Mártires, hoy Explanada de España.



fig. 157. Juan Vidal Ramos. Casa Carbonell, 1924. Paseo de los Mártires, hoy Explanada de España.

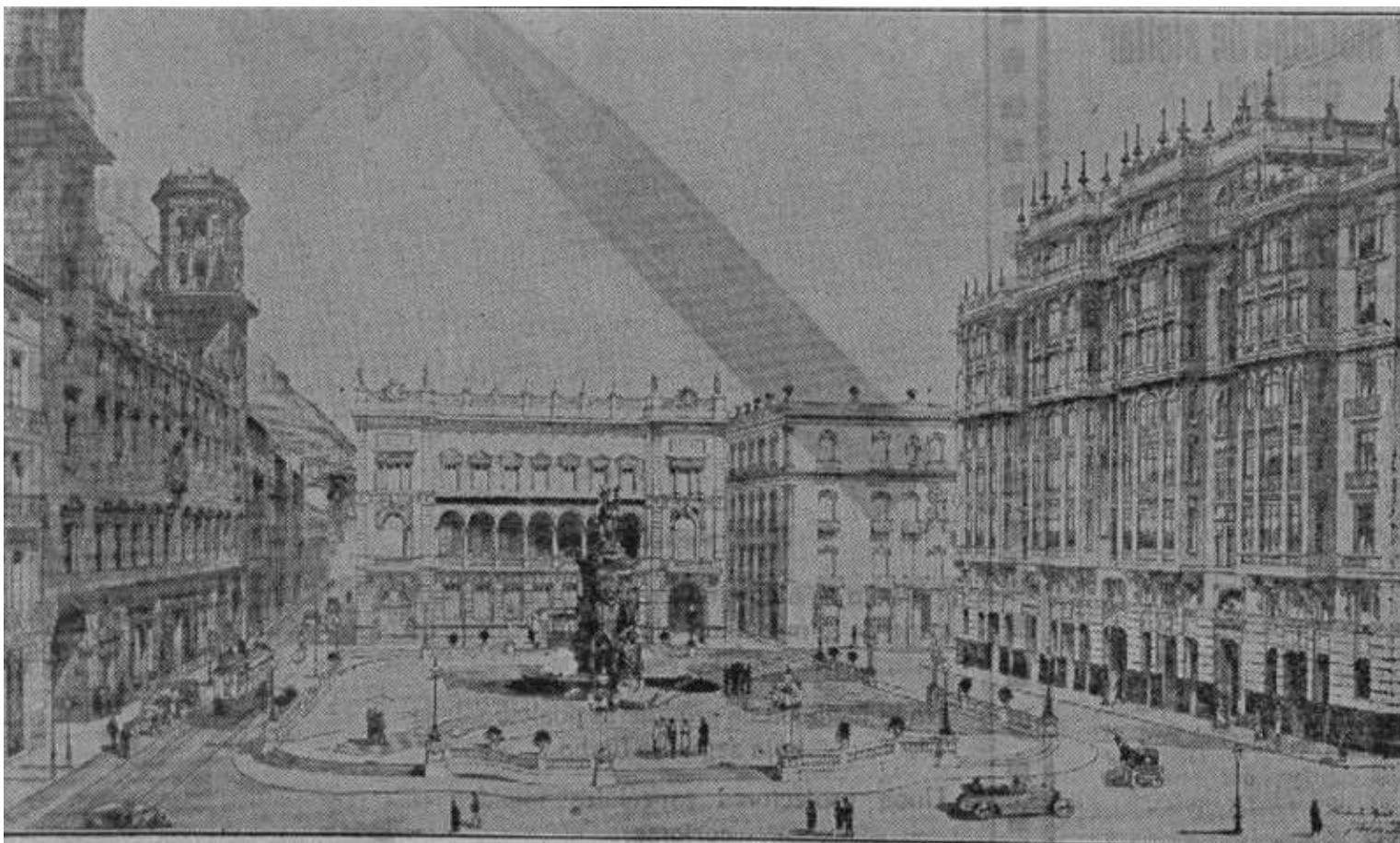


Fig. 158. Ignacio A. Vicente. *Proyecto de monumentalización de la plaza de Alfonso XII*, 1925. En: “La transformación de Alicante. Un proyecto notable que debe llevarse a la práctica. Con escaso gasto la actual plaza «Alfonso XII» adquiriría una soberbia perspectiva y un aspecto monumental”, *Diario de Alicante*, nº 4164, 19 de septiembre de 1925, p. 19.



Fig. 159. Juan Vidal Ramos. Teatro Nuevo, 1925. Calle Jorge Juan. Desaparecido.



fig. 160. Juan Vicente Santafé. Ideal Cinema, 1924. Avenida de Zorrilla, hoy avenida de la Constitución.



fig. 161. Juan Vidal Ramos. Monumental Salón Moderno, 1924. Avenida de Alfonso X el Sabio. Desaparecido.



fig. 162. José Guardiola Picó. Iglesia de San Juan Bautista, 1895 ca. Calle Foglietti. Desaparecida.



fig. 163. Enrique Sánchez Sedeño. Cripta y capilla del asilo de Benalúa, 1900 ca. Calle Santa María Mazzarelo.



fig. 164. Interior de la farmacia de José Soler López, 1908 ca.. En: GUÍAS ARCO, 1908, p. 120.



Fig. 165. José Guardiola Picó. Casa Alberola, 1894. Plaza de Canalejas.

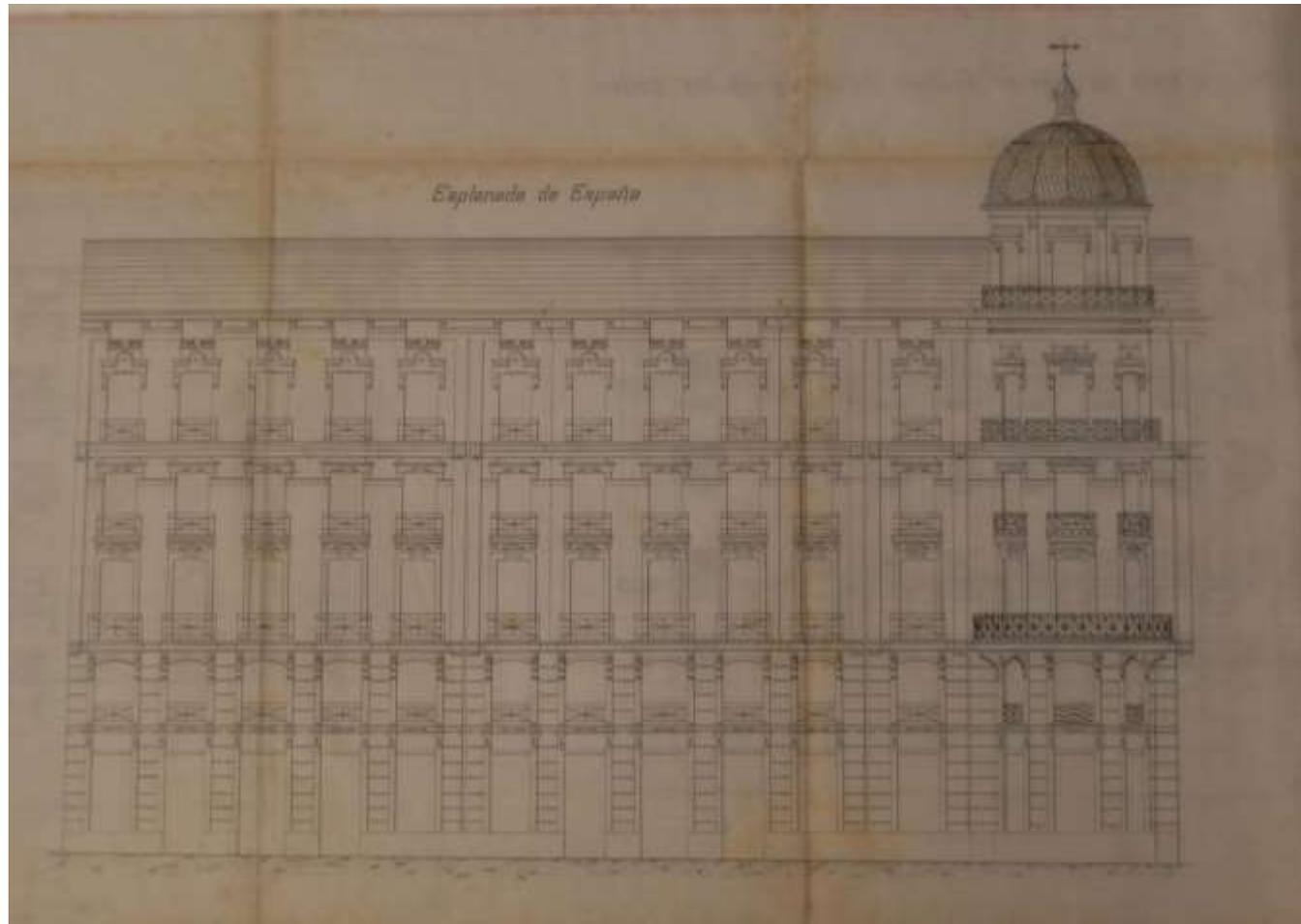


fig. 166. José Guardiola Picó. *Proyecto para la casa Alberola*. En: *Construcción casa en un solar en la Explanada, ángulo a calle Bóvedas*. A.M.A. Otros-9999-17-25/0. Ver también: *Construcción casa en un solar en la Explanada ángulo a calle Bóvedas y San Fernando*. A.M.A. Legajo-9999-17-25/0.



fig. 167. Próspero Lafarga. Lonja del pescado de Alicante. 1917-1921. Muelle de Poniente, hoy calle del Almirante Julio Guillén Tato.



fig. 168. Próspero Lafarga. Lonja del pescado de Alicante (detalle). 1917-1921. Muelle de Poniente, hoy calle del Almirante Julio Guillén Tato.



fig. 169. Claudi Durán i Ventosa. Real Club de Regatas de Alicante, 1911. Paseo de los Mártires. Desaparecido.



fig. 170. Autor desconocido. Balneario Alhambra, 1918 ca. Playa del Postiguet. Desaparecido.



fig. 171. Autor desconocido. Balneario Alhambra, 1918 ca. Playa del Postiguet. Desaparecido.



fig. 172. Autor desconocido. Boceto de la barraca de la peña *Alicántara*, 1933. Plaza de la República, hoy plaza del Ayuntamiento. A.M.A.



fig. 173. Autor desconocido. Barraca de la Peña Alicántara, 1933. Plaza de la República, hoy plaza del Ayuntamiento. Desaparecida.

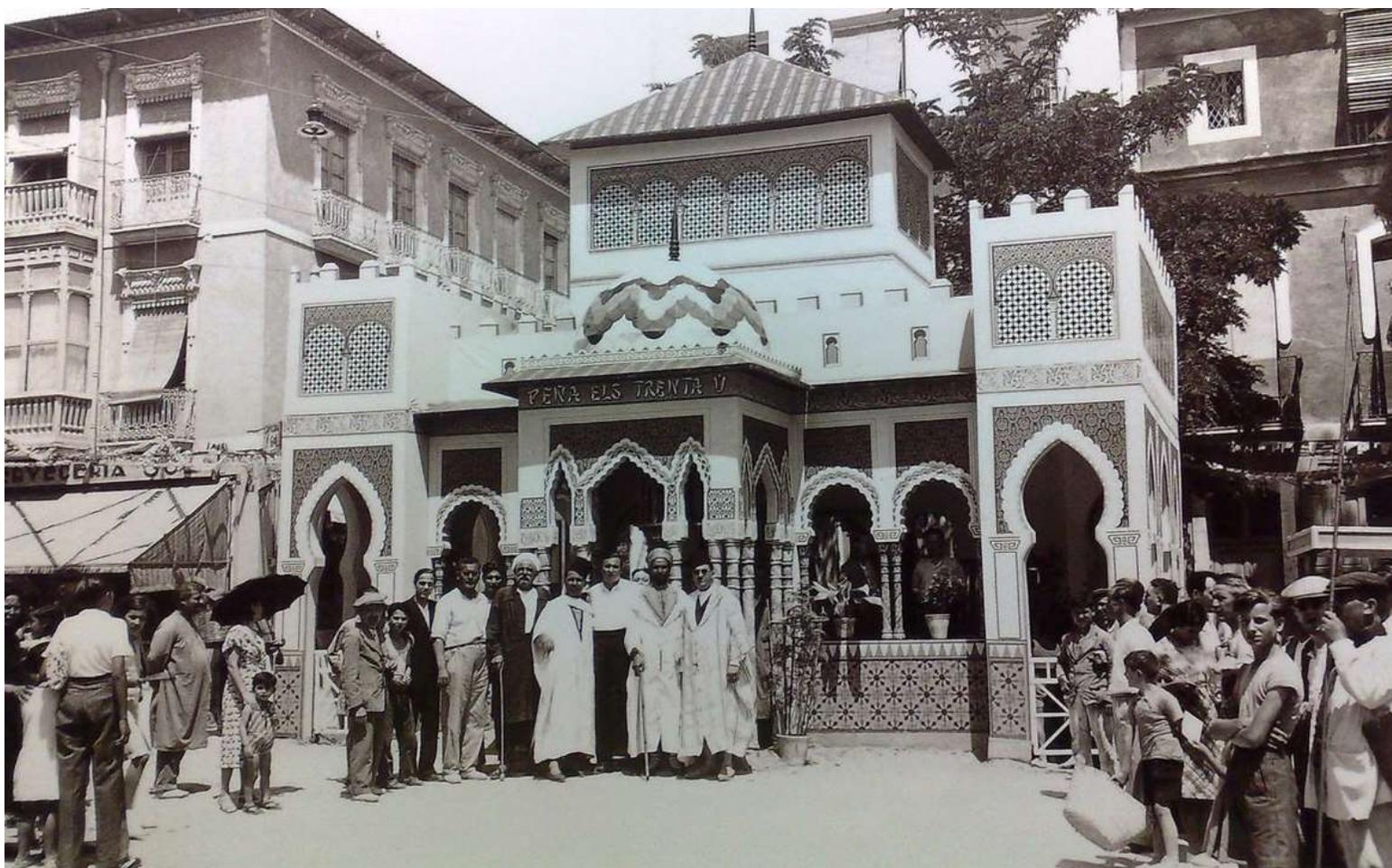


fig. 174. Autor desconocido. Barraca de la peña *Els Trenta Ú*, 1934 ca. Calle San Vicente, esquina a Avenida Alfonso X el Sabio. Desaparecida.



fig. 175. Esteve Hermanos. *Ali-Cántara. Leyenda etimológica de Alicante*, 1935. Calle Padre Mariana, esquina a calle Capitan Segarra. Desaparecida.



fig. 176. Autor desconido. *Cartel de toros*, 1892. A.M.A.

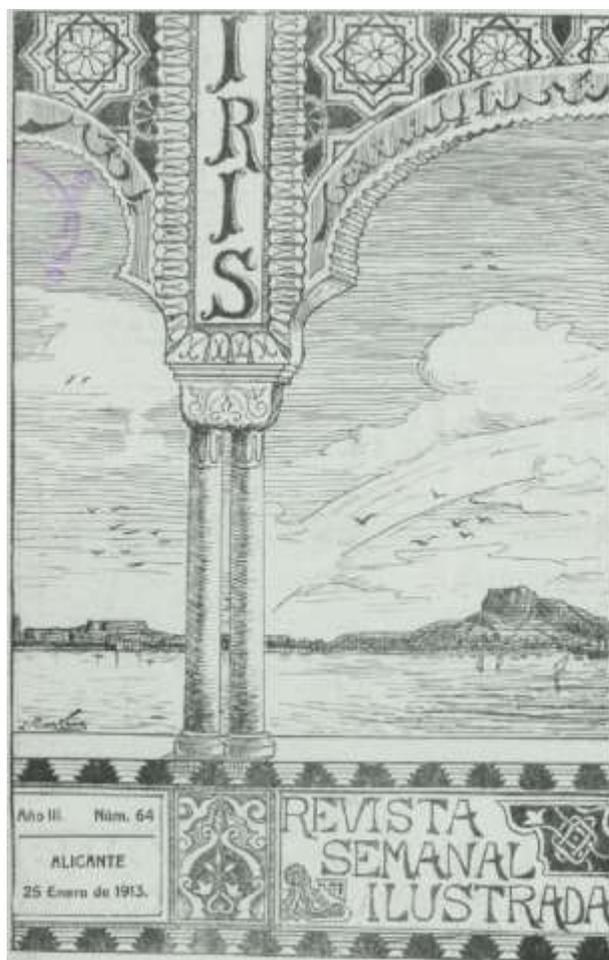


fig. 177. Luis Casteig. Portada para la revista *Iris*, 1913. B.N.E.



fig. 178. Lorenzo Casanova. *El moro de la pipa*, 1892. Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Colección particular.

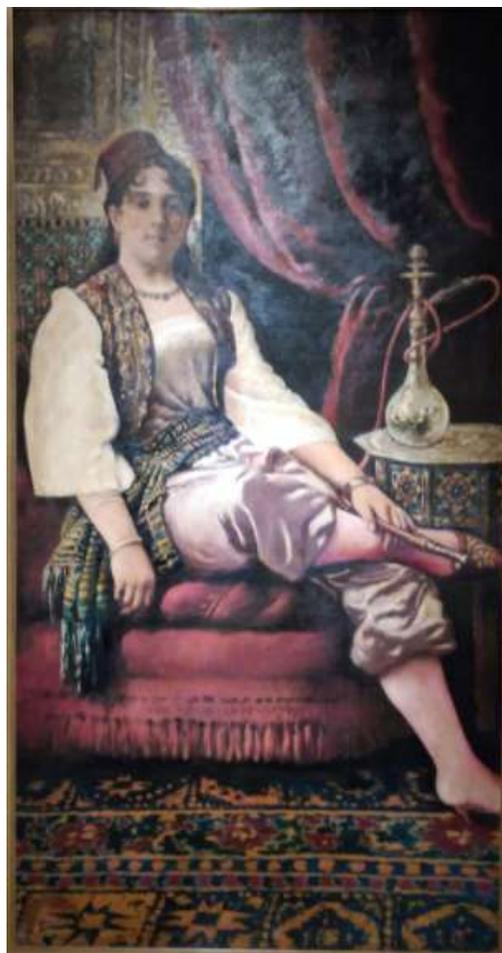


fig. 179. Adelardo Parrilla. *Orientalista en el fumoir*, sin datar. Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Colección Caja de Ahorros del Mediterráneo.

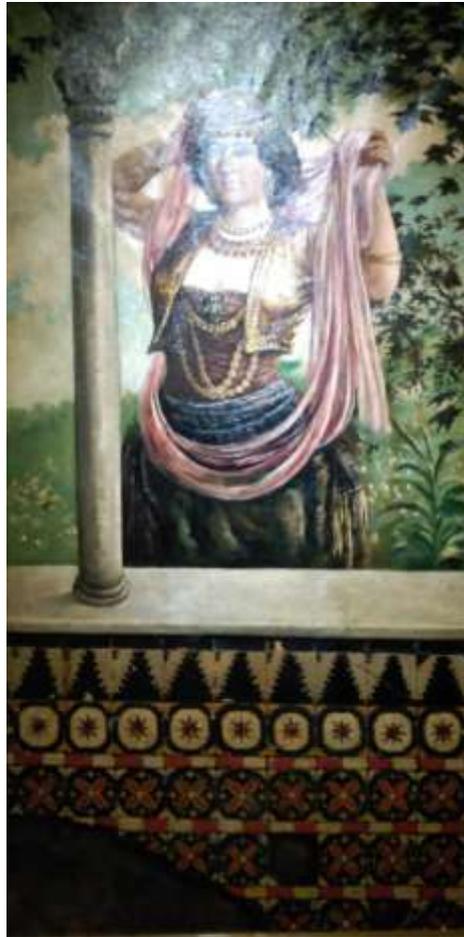


fig. 180. Adelardo Parrilla. *Orientalista en un patio*, sin datar. Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Colección Caja de Ahorros del Mediterráneo.



fig. 181. Autor desconocido. *Doncella de la corte*, sin datar. Gouache sobre papel de arroz (medidas desconocidas). Colección Diputación de Alicante.
Legado Rafael Beltrán de la Llave.



fig. 182. La Japonesa, 1908 ca.. En: GUÍAS ARCO, 1908, p. 122.



fig. 183. Oscar Vaillard. *Pilar de Castro y Pepín Guillén*, 1898. Colección particular.



fig. 184. Oscar Vaillard. *Milagritos Gorgé y su padre don Ramón*, sin datar. Colección particular.



fig. 185. Oscar Vaillard. *Milagritos Gorgé y su padre don Ramón*, sin datar. Colección particular.



fig. 186. Lorenzo Casanova. *Jealousy/Celos*, sin datar. Óleo sobre lienzo (45'72x66'04 cm.). Colección particular.



fig. 187. Lorenzo Aguirre. *Bodegón oriental*, 1931. Óleo sobre lienzo (60x50 cm.). Colección particular.



fig. 188. Autor desconocido. Barraca de la peña *Els Trenta* Ú, 1933. Calle San Vicente, esquina a Avenida Alfonso X el Sabio. Desaparecida.



fig. 189. Daniel Bañuls. *Fuente de Levante*, 1931. Plaza de la Independencia, hoy plaza de los Luceros.



fig. 190. Daniel Bañuls. *Fuente de Levante* (detalle), 1931. Plaza de la Independencia, hoy plaza de los Luceros.



fig. 191. Daniel Bañuls. *Fuente de Levante* (detalle), 1931. Plaza de la Independencia, hoy plaza de los Luceros.



fig. 192. Daniel Bañuls. *Fuente de Levante* (detalle), 1931. Plaza de la Independencia, hoy plaza de los Luceros.



fig. 193. Daniel Bañuls. *Fuente de Levante* (detalle), 1931. Plaza de la Independencia, hoy plaza de los Luceros.



fig. 194. Unión Arte. *El túnel de las delisies* (boceto), 1931.

En: FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Las «Fogueres» de hogaño. Fiestas populares. Reportaje de Ferrándiz Torremocha”. *El Luchador*, nº 6352, 22 de junio de 1931, p. 5-7.



fig. 195. Unión Arte. *El túnel de las delisies*, 1931. Rambla de Méndez Núñez. Desaparecida.



fig. 196. Enrique Sánchez Sedeño y Francisco Fajardo Guardiola. Casa Soto, 1898-1911. Calle Luchana, hoy avenida Doctor Gadea.



fig. 197. Francisco Fajardo Guardiola. Casa Soto (mirador), 1911.

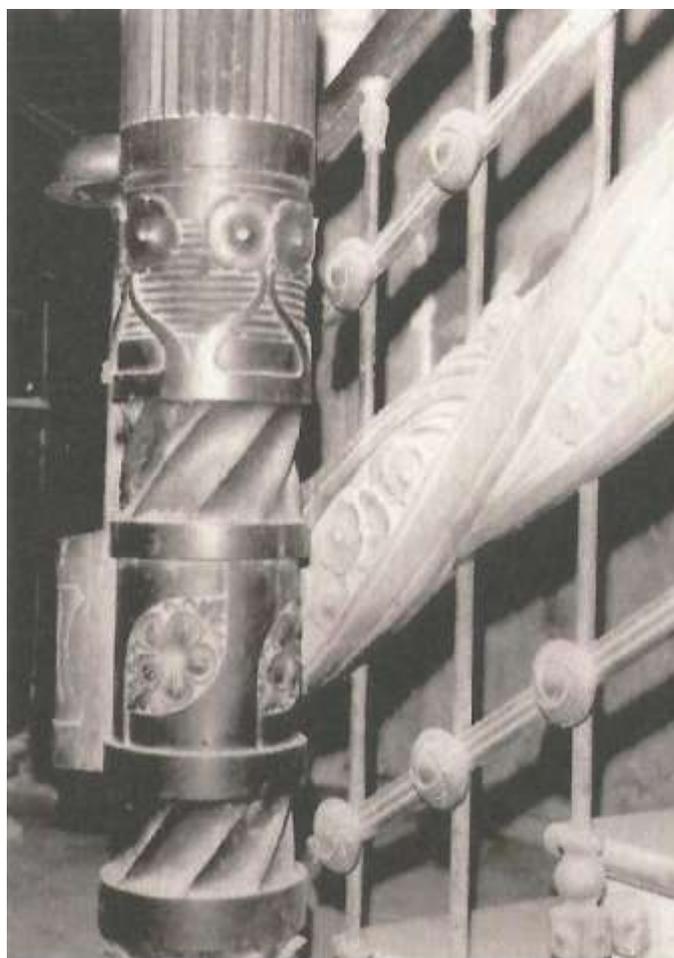


fig. 198. Enrique Sánchez Sedeño y Francisco Fajardo Guardiola. Casa Soto (interior), 1898-1911.

38 Bazar Pascual López.—Alicante
ALICANTE
BAÑOS DE DIANA



fig. 199. Autor desconocido. Portada del balneario Diana, 1900 ca. Paseo de Gomis. Desaparecida.



fig. 200. Autor desconocido. Fachada de la farmacia de José Soler Sánchez, 1908 ca. Plaza de San Cristobal. Desaparecida.



fig. 201. Autor desconocido. Casa Caturla, 1906. Calle Princesa. Desaparecida.



fig. 202. Autor desconocido. Casa Caturla (detalle), 1906. Calle Princesa. Desaparecida.



fig. 203. Autor desconocido. Casa Caturla (puerta), 1906. Rambla de Méndez Núñez.



fig. 204. Juan Vidal Ramos. Central Cinema, 1924. Rambla de Méndez Núñez. Desaparecido. A.M.A.



fig. 206. Heliodoro Guillén. *Raid Valencia-Alicante*, 1911. Colección particular.



fig. 207. Autor desconocido. *Grandes festejos de aviación en el aeródromo de Alicante*, 1912. A.M.A.



fig. 208. Gastón Castelló. *Olimpiada Levantina*, 1924. A.M.A.



fig. 209. Autor desconocido. Portada para la revista *Iris*, 1912. B.N.E.



fig. 210. Vicente Bañuls. *Niña*, 1900 ca. En paradero desconocido. Fotografía: A.F.D.P.A.



fig. 211. Vicente Bañuls. *Nydia*, 1900 ca. A.F.D.P.A.



fig. 212. Vicente Bañuls. Fuente para la plaza Isabel II, 1918. Plaza Gabriel Miró.



fig. 213. Vicente Bañuls. Fuente para la plaza Isabel II, 1918. Plaza Gabriel Miró.



fig. 214. Vicente Bañuls. Fuente para la plaza Isabel II, 1918. Plaza Gabriel Miró.

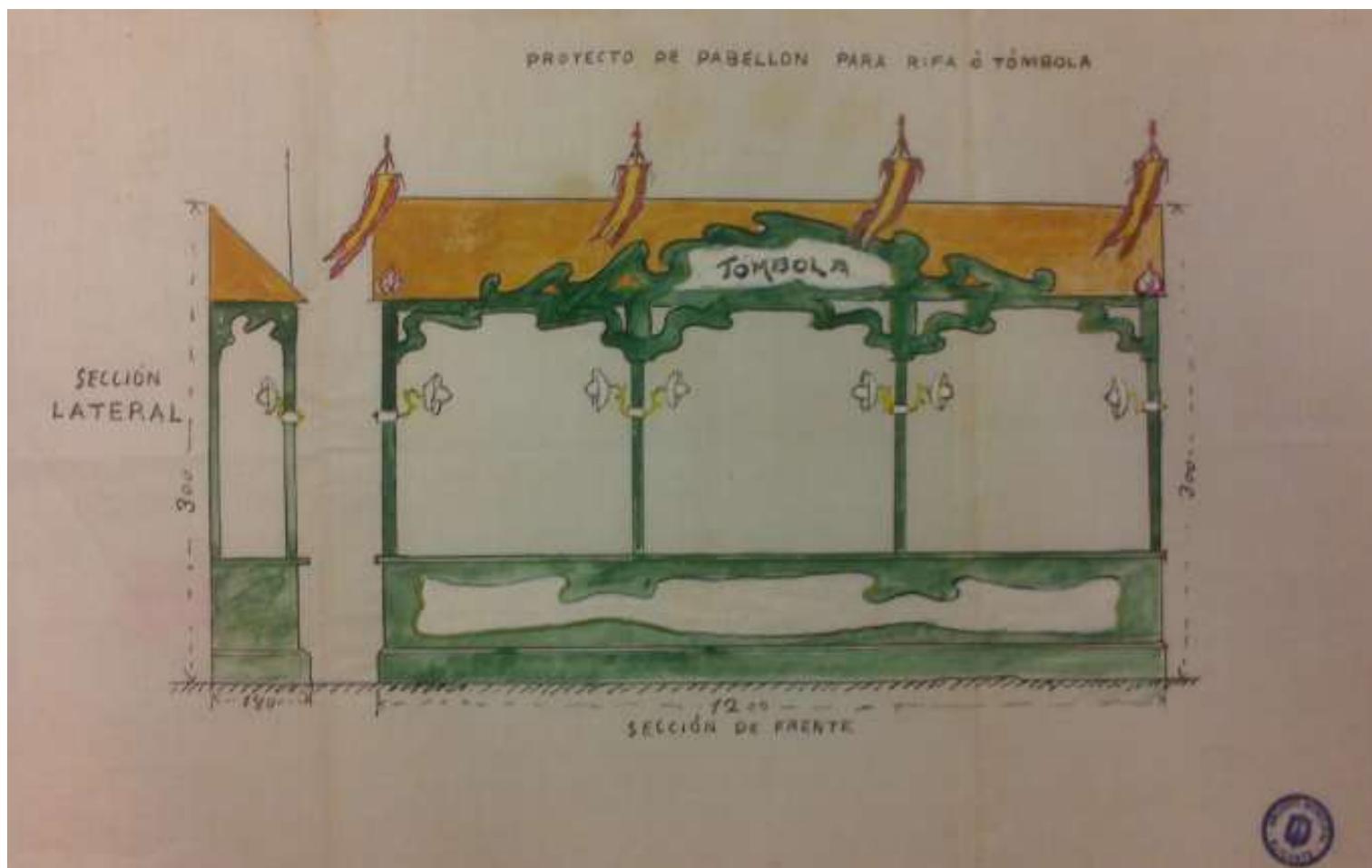


fig. 215. Autor desconocido. Caseta para tómbola, 1912 ca. Paseo de Gadea. Desaparecida. A.M.A.

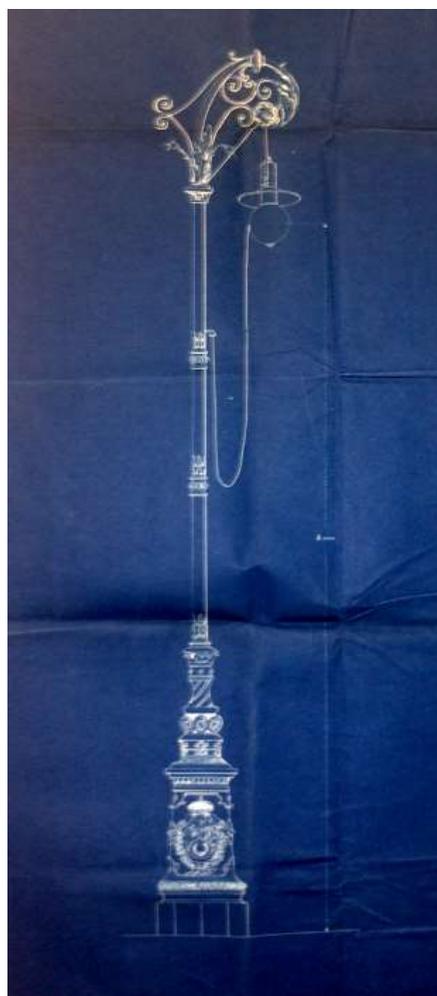


fig. 216. Autor desconocido. Proyecto de farola, 1906. A.M.A.



fig. 218. Francisco Sánchez. *Teatro principal*, 1942. A.M.A.



fig. 219. Autor desconocido. Pérgola, 1911 ca. Desaparecida. A.M.A.



fig. 220. Autor desconocido. Pabellón en el Tiro Pichón, 1917 ca. Desaparecido. A.M.A.

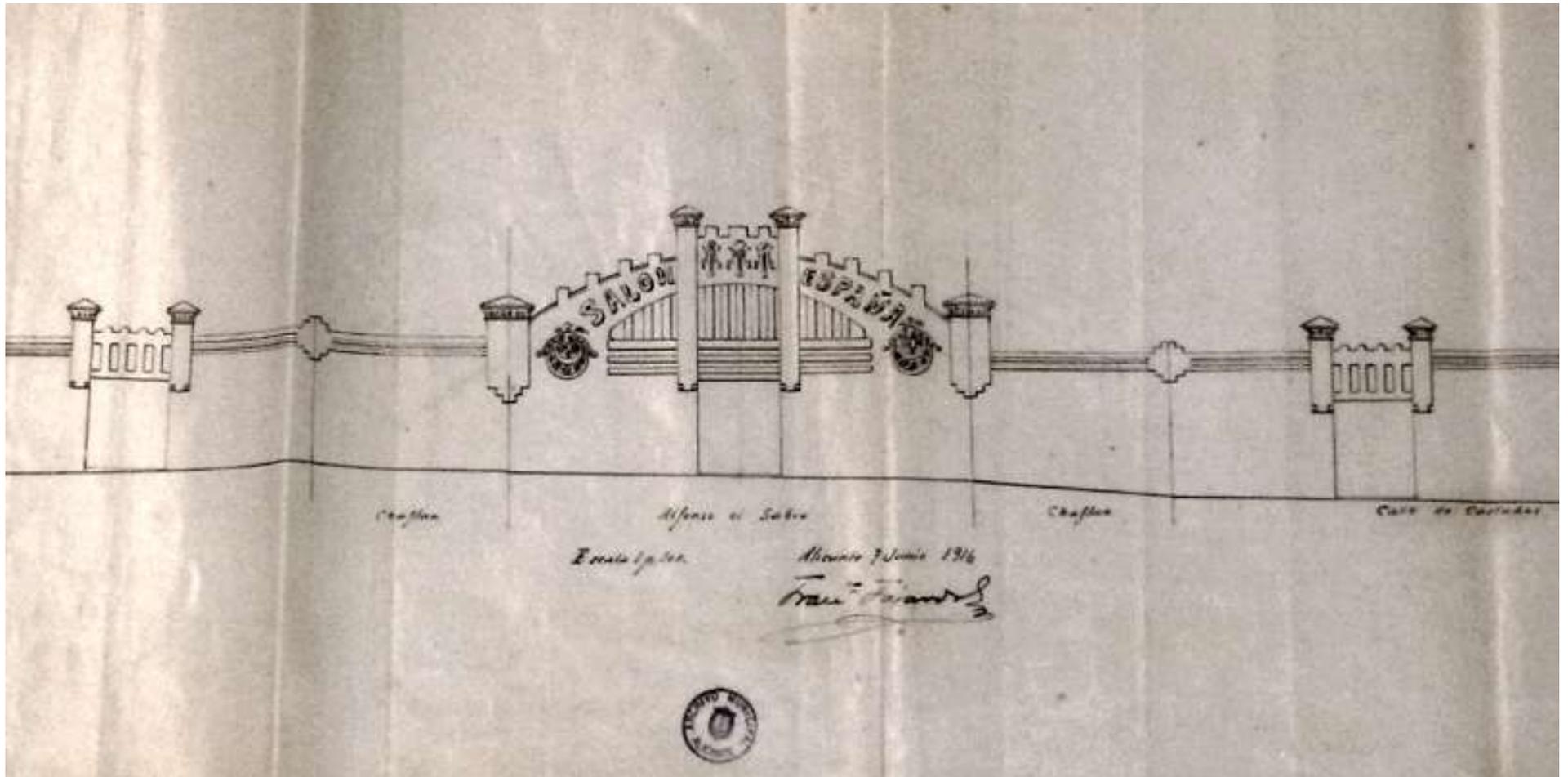


fig. 221. Francisco Fajardo. Salón España, 1916. Desaparecido. A.M.A.

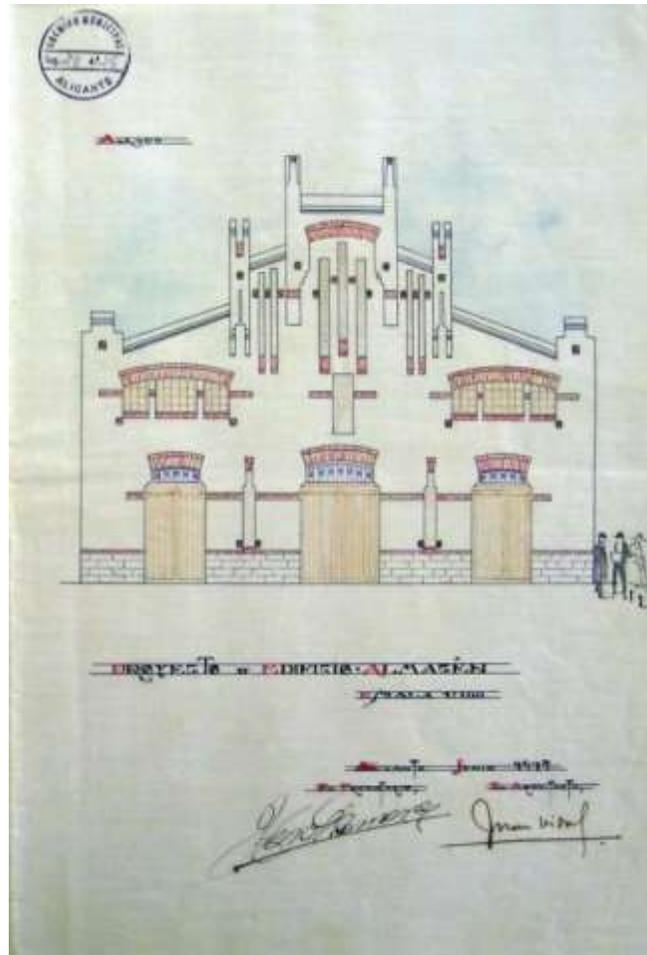


fig. 222. Juan Vidal Ramos. Salón Granados, 1917. Desaparecido. A.M.A.



fig. 223. Francisco Fajardo. Casa García, 1919. Calle Bailén.

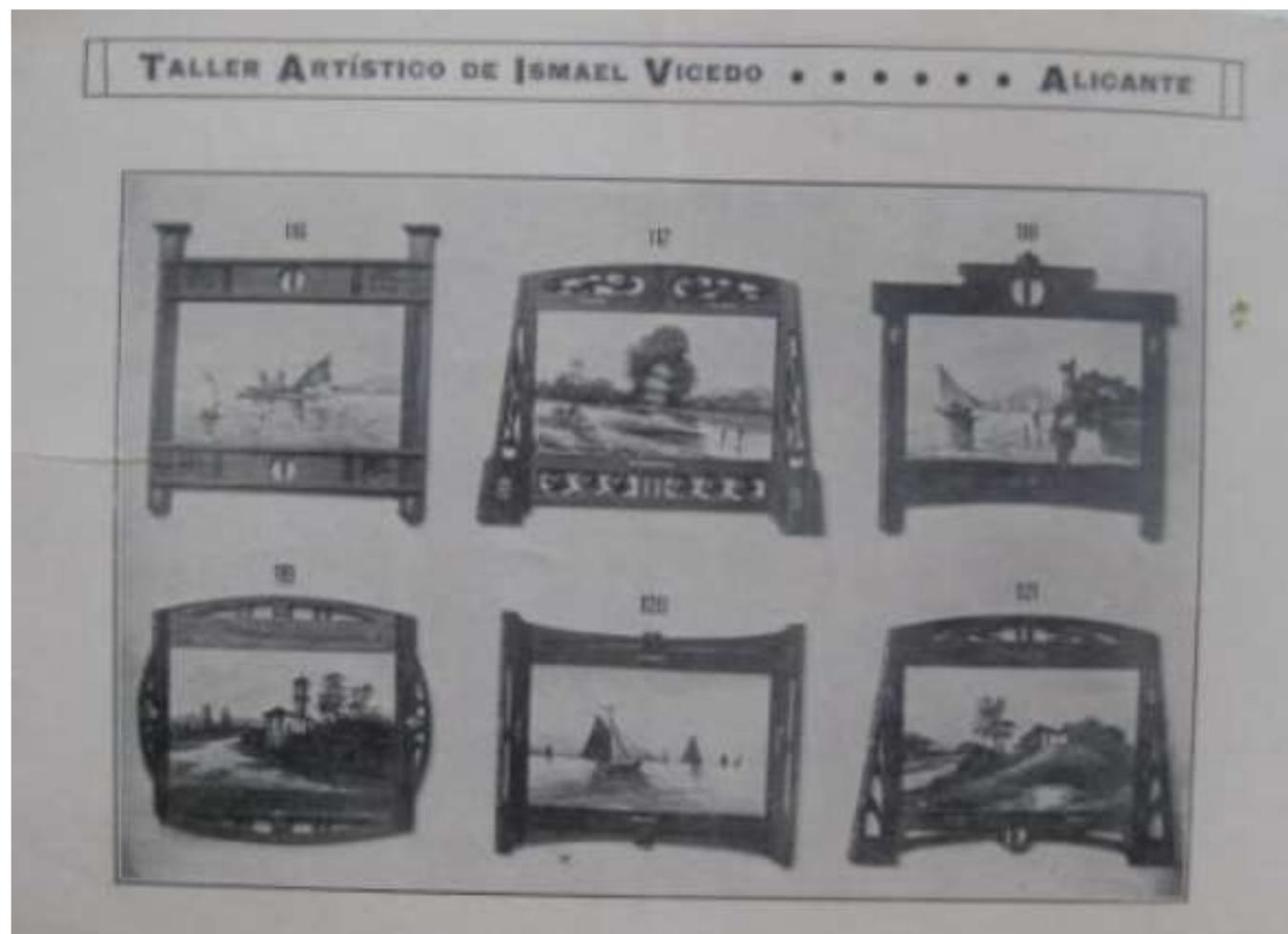


fig. 224. Muestrario de muebles del taller de Ismael Vicedo, 1915 ca. Colección particular.



fig. 225. Muestrario de muebles del taller de Ismael Vicedo, 1915 ca. Colección particular.

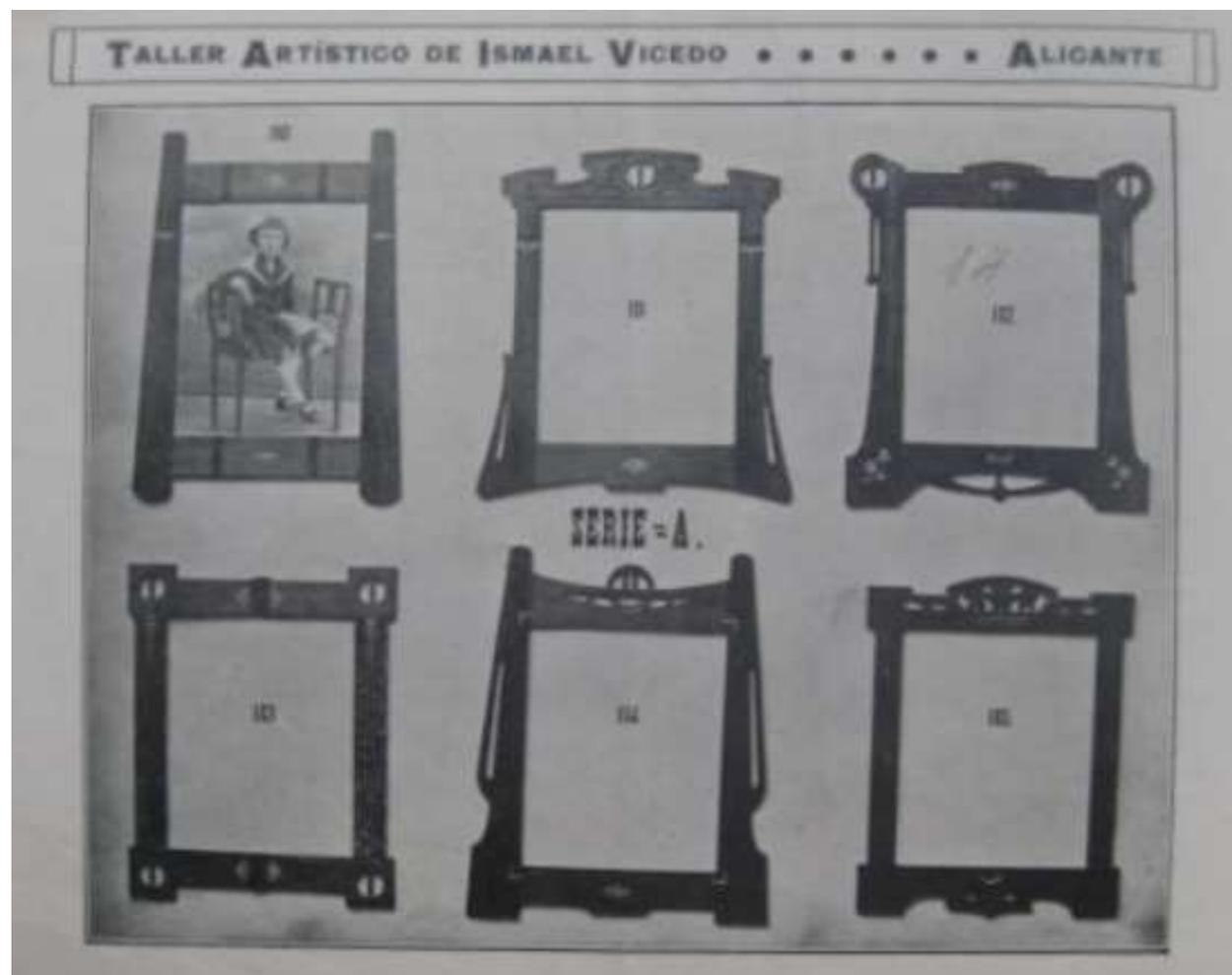


fig. 226. Muestrario de muebles del taller de Ismael Vicedo, 1915 ca. Colección particular.

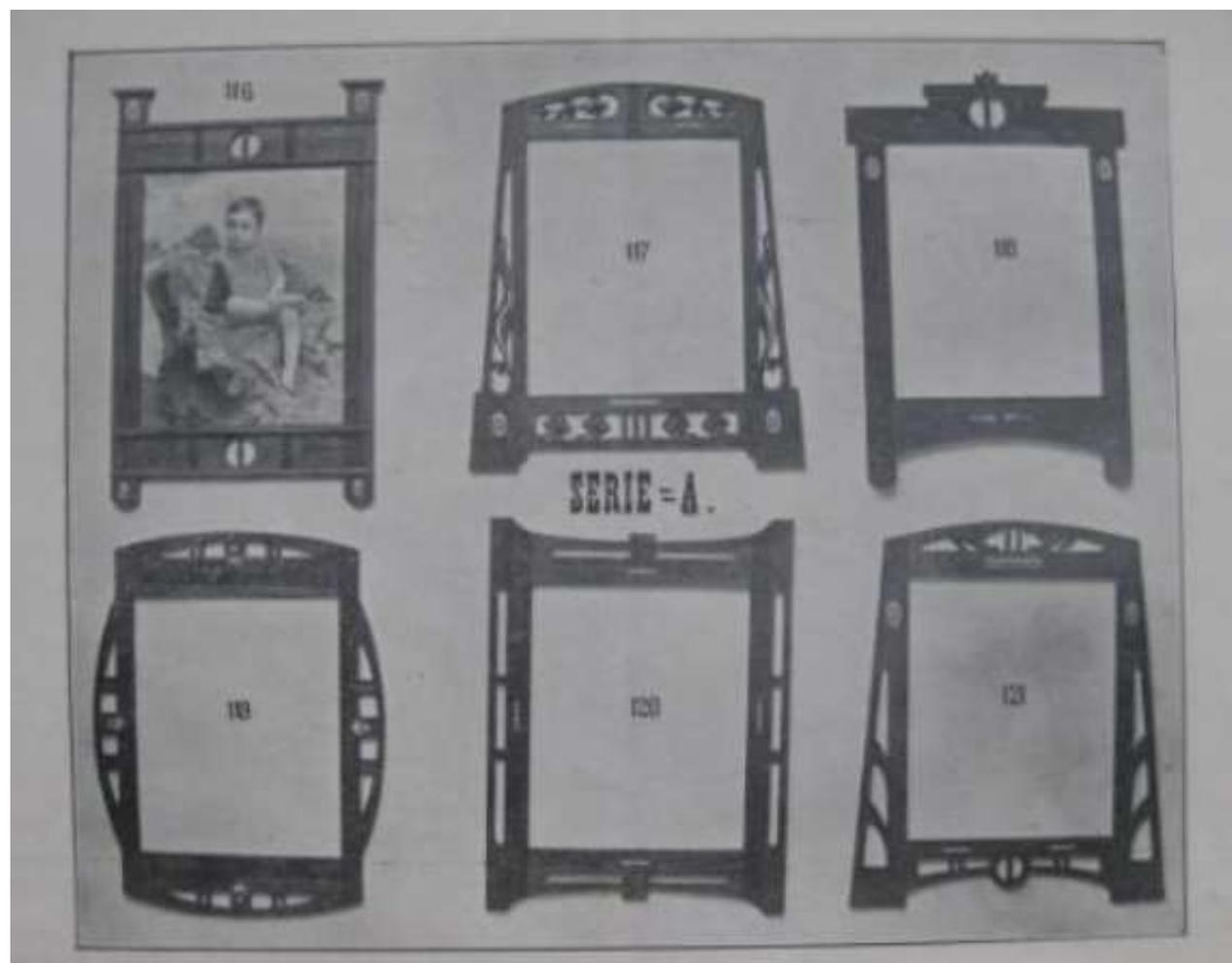


fig. 227. Muestrario de muebles del taller de Ismael Vicedo, 1915 ca. Colección particular.

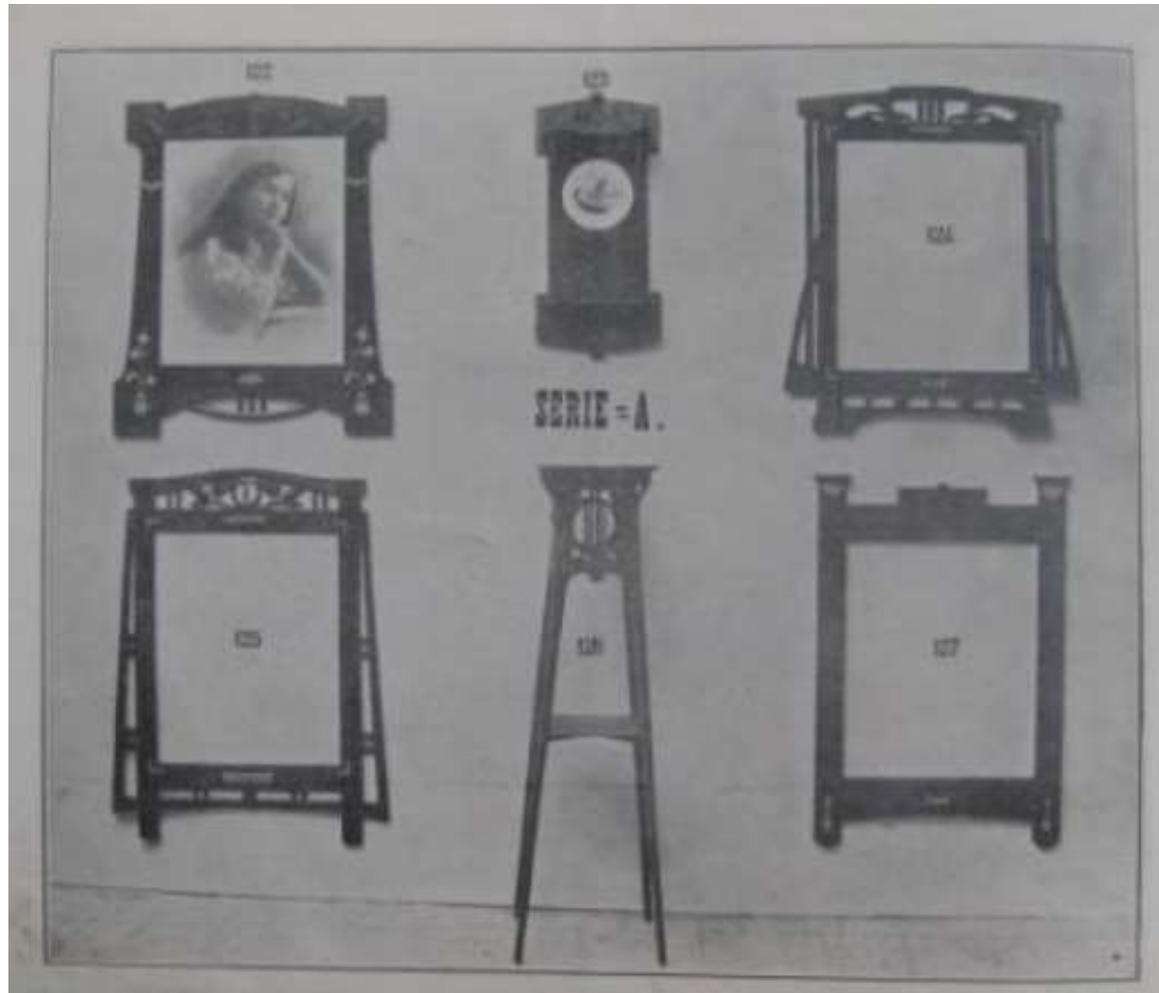


fig. 228. Muestrario de muebles del taller de Ismael Vicedo, 1915 ca. Colección particular.



fig. 229. Muestrario de muebles del taller de Ismael Vicedo, 1915 ca. Colección particular.

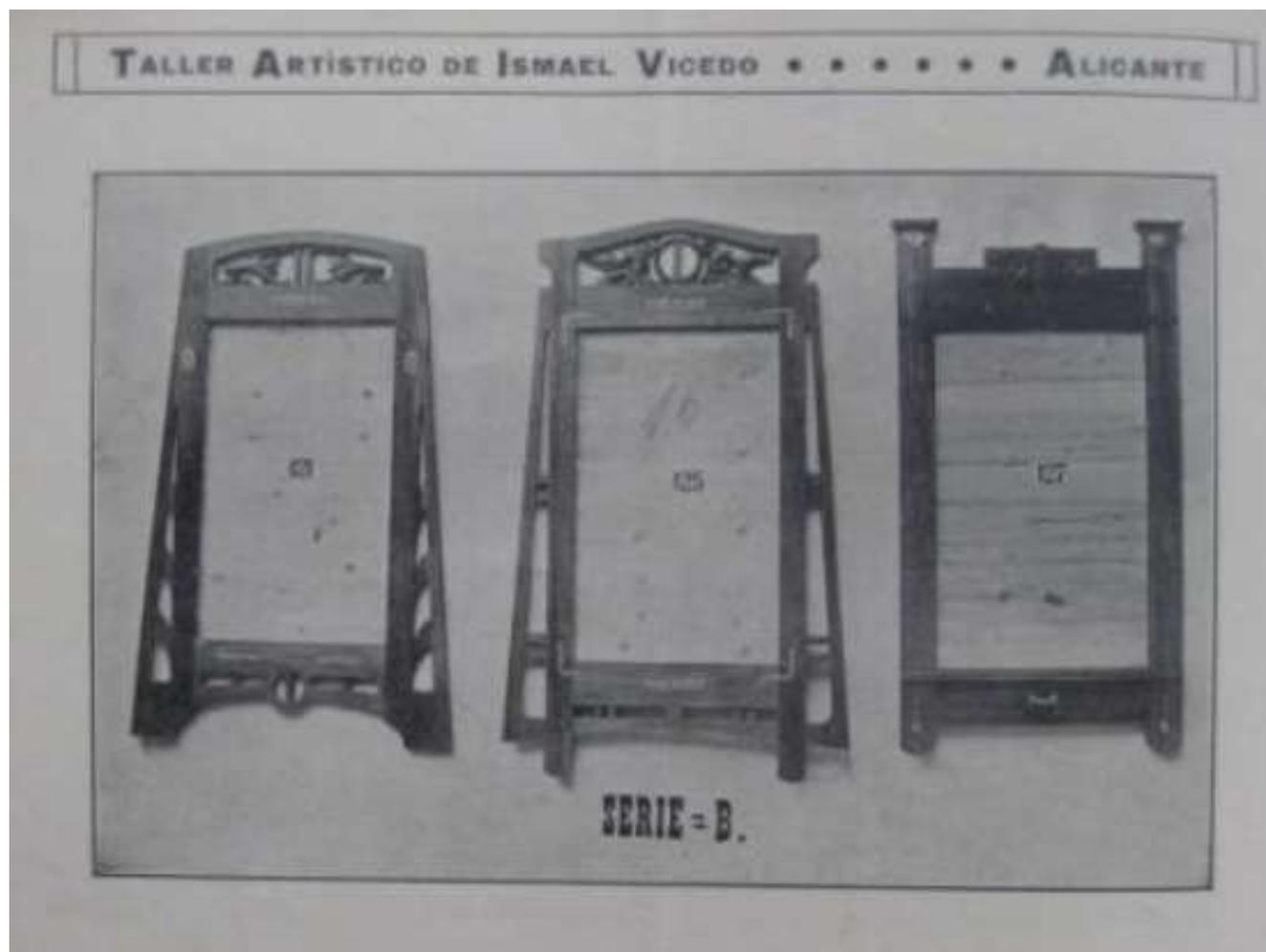


fig. 230. Muestrario de muebles del taller de Ismael Vicedo, 1915 ca. Colección particular.



fig. 231. Muestrario de muebles del taller de Ismael Vicedo, 1915 ca. Colección particular.



fig. 232. Muestrario de muebles del taller de Ismael Vicedo, 1915 ca. Colección particular.



fig. 233. Muestrario de muebles del taller de Ismael Vicedo, 1915 ca. Colección particular.

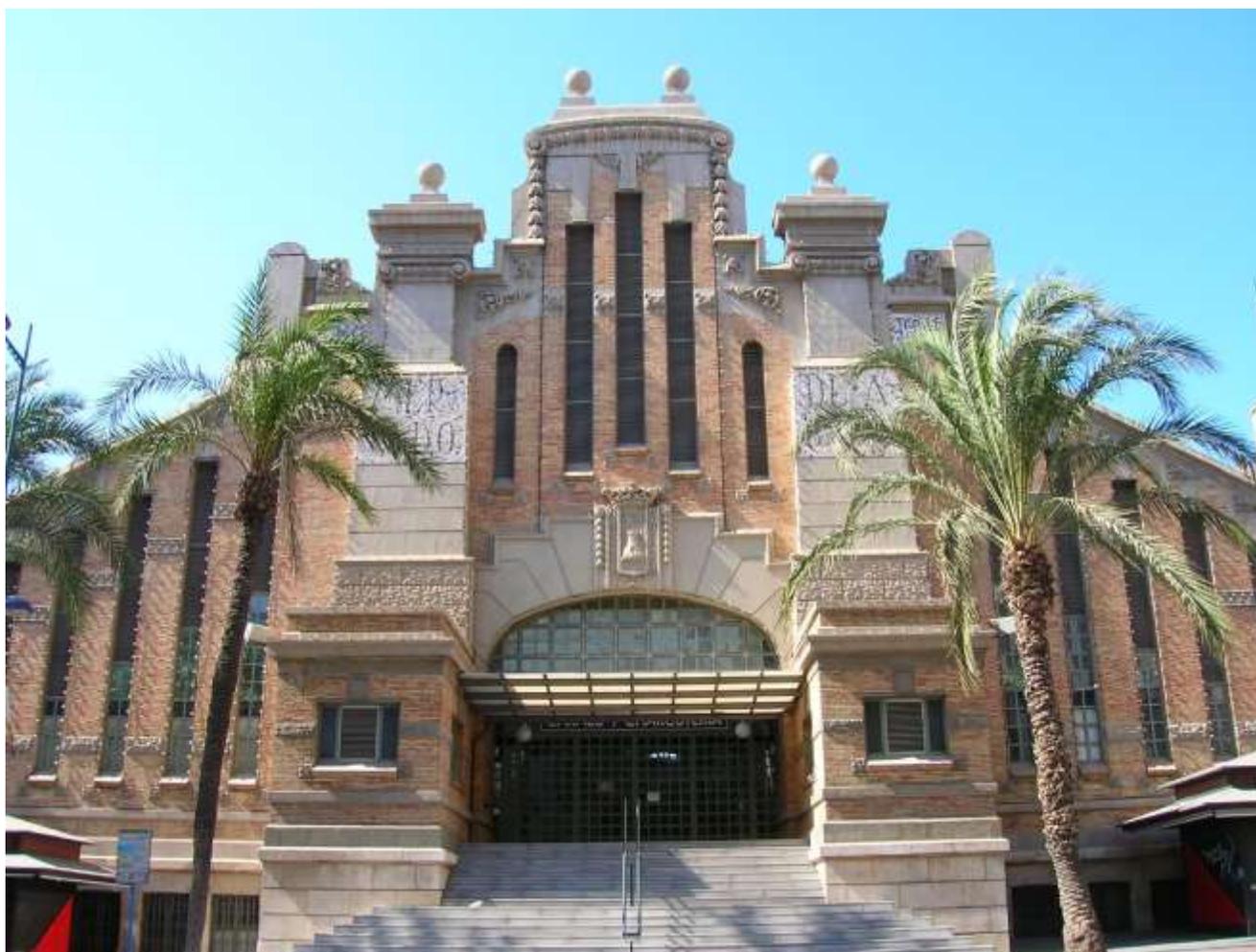


fig. 234. Juan Vidal Ramos. Mercado de Abastos, 1921. Avenida de Alfonso X el Sabio.



fig. 235. Juan Vidal Ramos. Mercado de Abastos, 1921. Avenida de Alfonso X el Sabio.



fig. 236. Juan Vidal Ramos. Edificio Alberola, 1924. Avenida de Zorrilla, hoy de la Constitución.

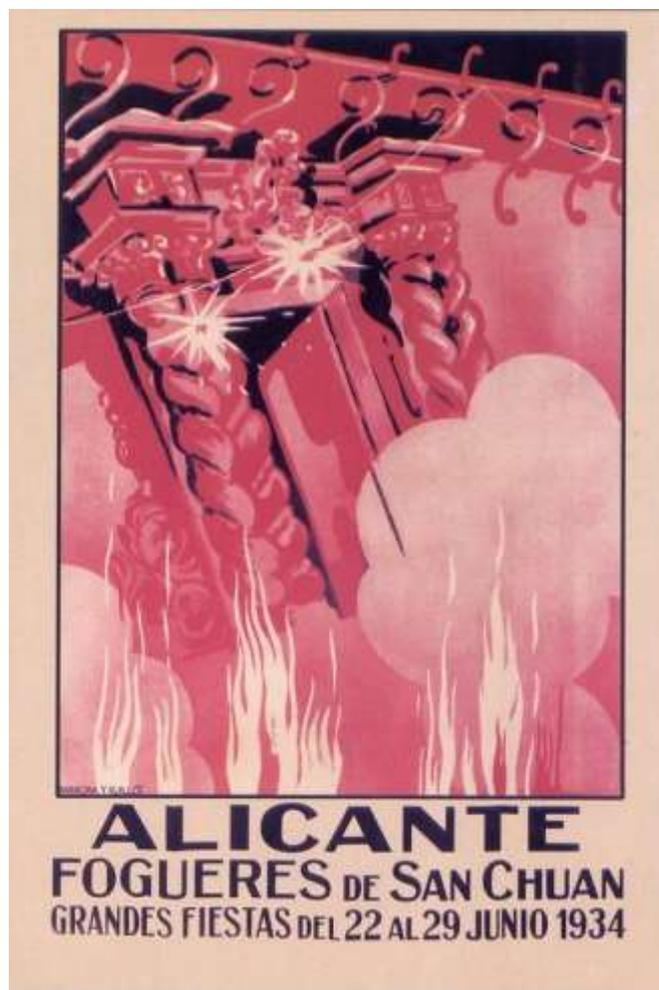


fig. 237. Barahona y Guillot. Cartel anunciador de las Hogueras de San Juan, 1934. A.M.A.

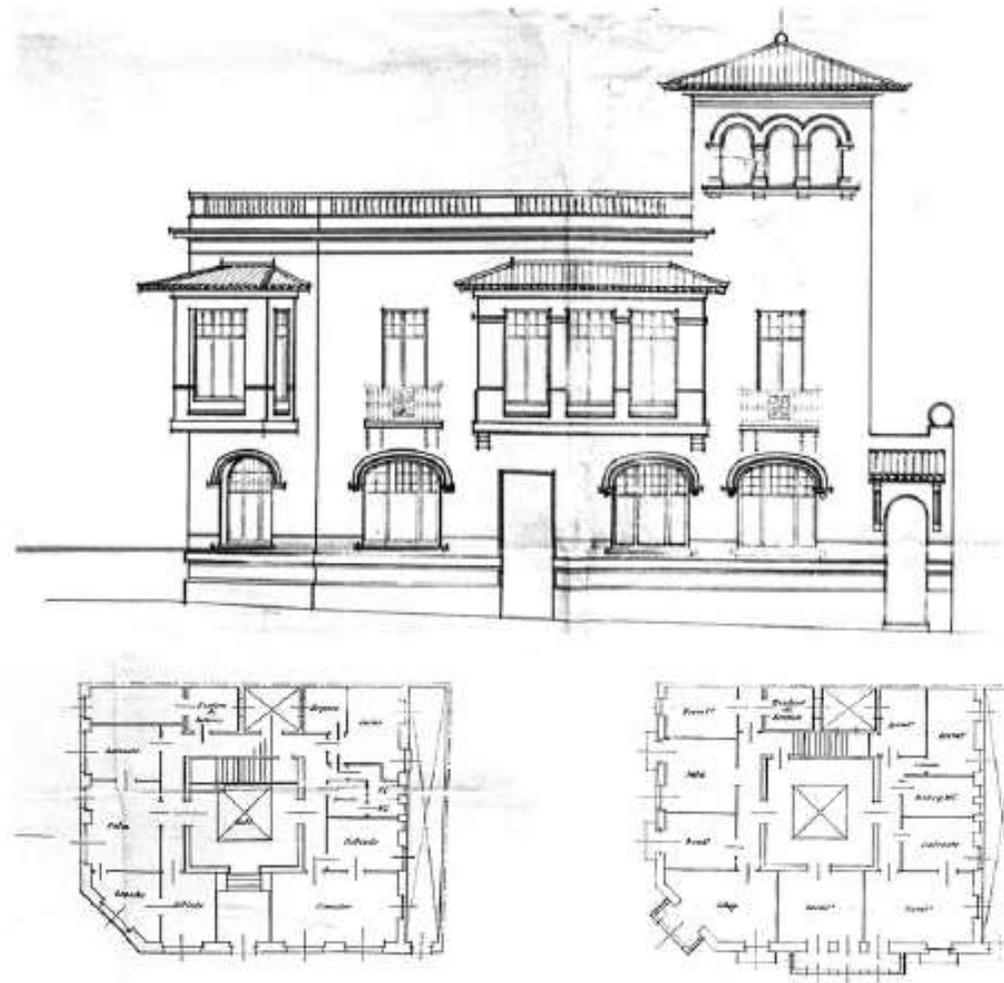


fig. 238. Juan Vidal Ramos. Chalet para Oscar Esplá, 1924. Barrio de Benalúa. Desaparecido. A.M.A.

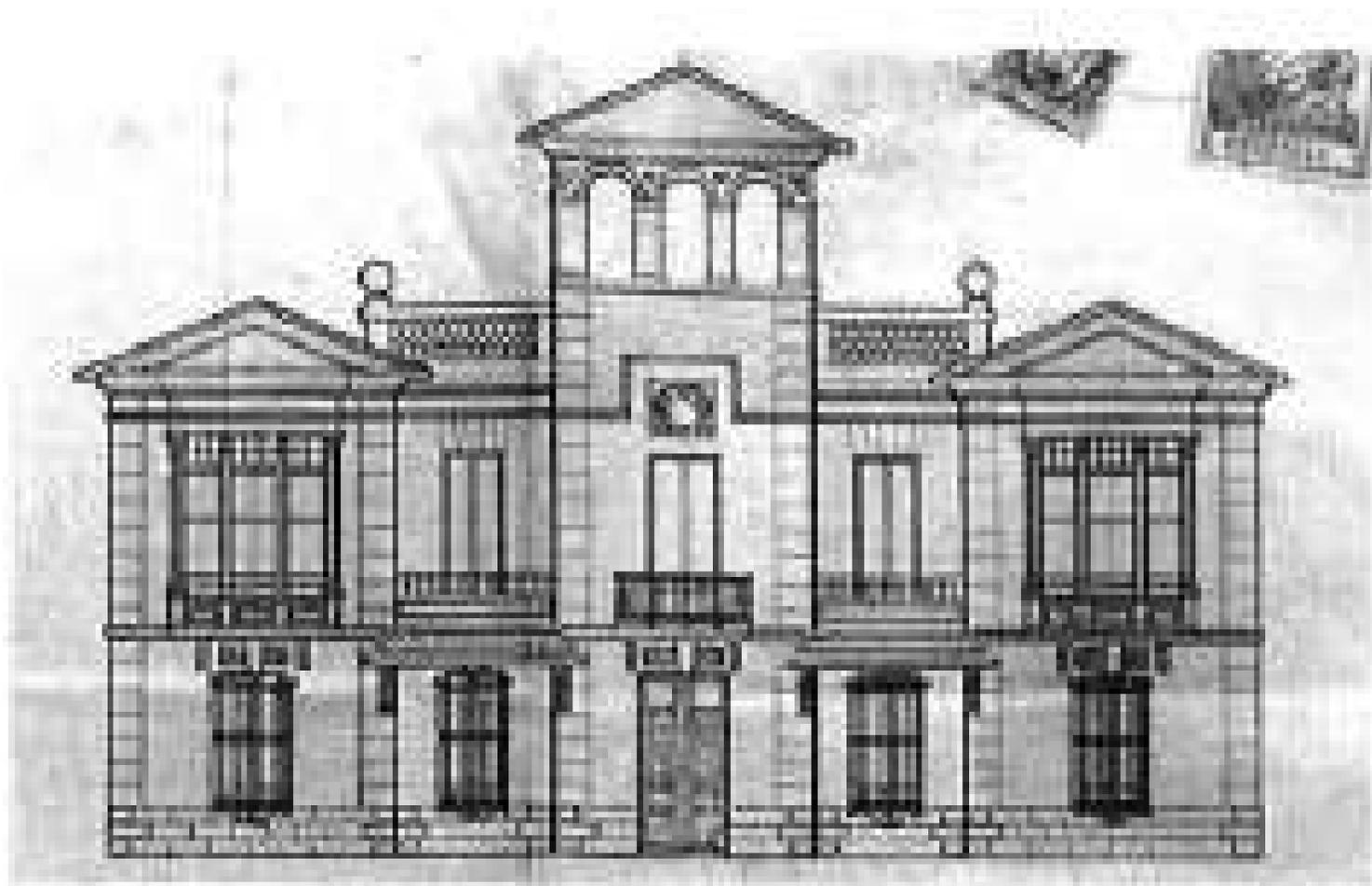


fig. 239. Juan Vidal Ramos. Chalet para Salvador Mas Magro, 1930. Barrio de Benalúa. Desaparecido. A.M.A.

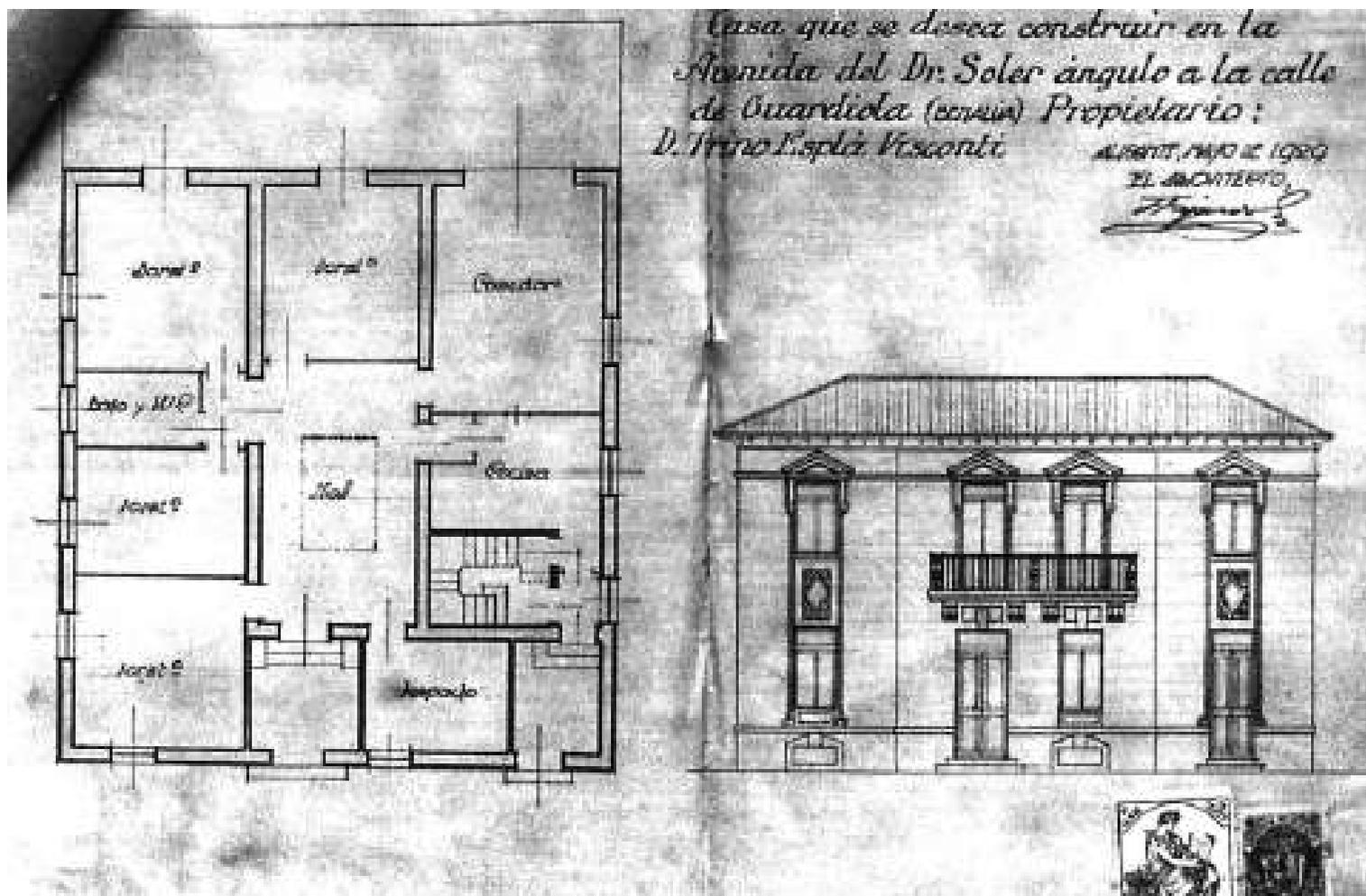


fig. 240. Francisco Fajardo Guardiola. Chalet para Trino Esplá Visconti, 1929. Barrio de Benalúa. Desaparecido. A.M.A.



fig. 241. Luis Ferrero Tomás. Casa de Correos y Telégrafos de Alicante, 1916-1920. Plaza de Isabel II, hoy de Gabriel Miró.



fig. 242. Juan Vidal Ramos. Casa de Socorro, 1927. Avenida de Zorrilla, hoy de la Constitución.



fig. 243. Juan Vidal Ramos. Hospital Provincial, 1931. Plaza del Doctor Gómez Ulla.



fig. 244. Juan Vidal Ramos. Palacio Provincial, 1932. Avenida de la Estación.



fig. 245. José Mendizábal. Gobierno Militar, 1927. Avenida de Zorrilla, hoy de la Constitución.



fig. 246. Pedro Sánchez. Grupo escolar de Campoamor, 1925-1928. Paseo de Campoamor.



fig. 247. Juan Vidal Ramos. Grupo escolar de Carolinas Altas, 1931. Calle Pinoso.

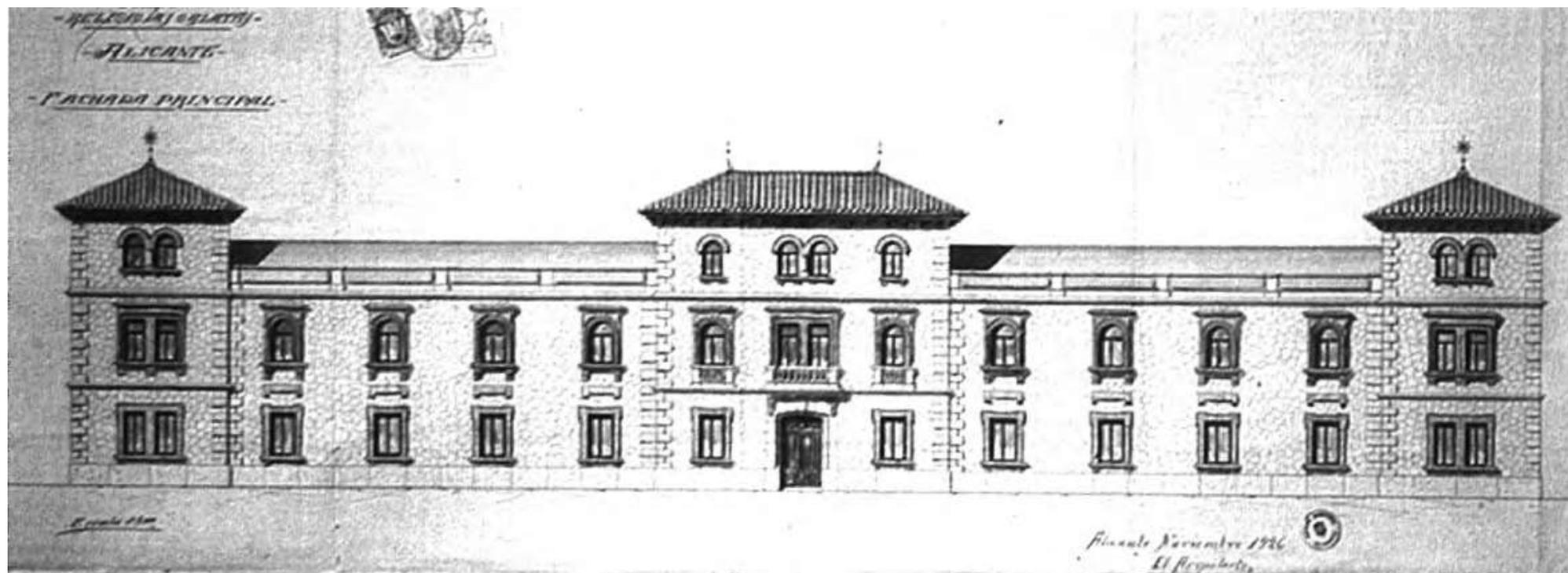


fig. 248. José Conesa (reforma por Miguel López). Convento de las Religiosas Oblatas, posteriormente grupo escolar de Los Ángeles, 1926-1933. Barrio de Los Ángeles.



fig. 249. Heliodoro Guillén. *El naufrago*, 1899 ca. Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas.). Desaparecido.



fig. 250. José López Tomás. *¡Hijo mío!*, 1896. Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas.). Colección Unión Alcoyana.



fig. 251. Vicente Bañuls. *Marianela*, 1901. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



fig. 252. Emilio Varela. *Gitanas*, 1906. Óleo sobre lienzo (112'7x179 cm.). Colección Diputación de Alicante.



fig. 253. Lorenzo Aguirre. *Luz Divina*, 1922. Óleo sobre lienzo (135x215 cm.). Museo Nacional del Prado.



fig. 254. Lorenzo Aguirre. *Crepúsculo de vidas*, 1926. Óleo sobre lienzo (240x345 cm.). Museo Elisa Cendrero (Ciudad Real).



fig. 255. Lorenzo Aguirre. *Peixcaters de Moraira*, 1933. Óleo sobre lienzo (150'5x145'3 cm.). Colección Ayuntamiento de Alicante.

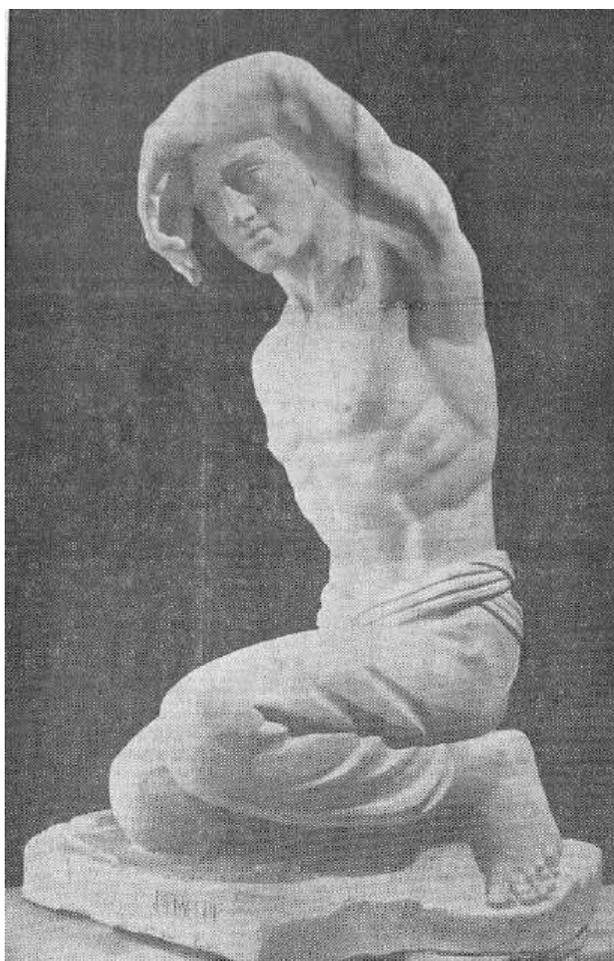


fig. 256. Pascual Sempere. *El segador*, 1934 ca. Ubicación desconocida.

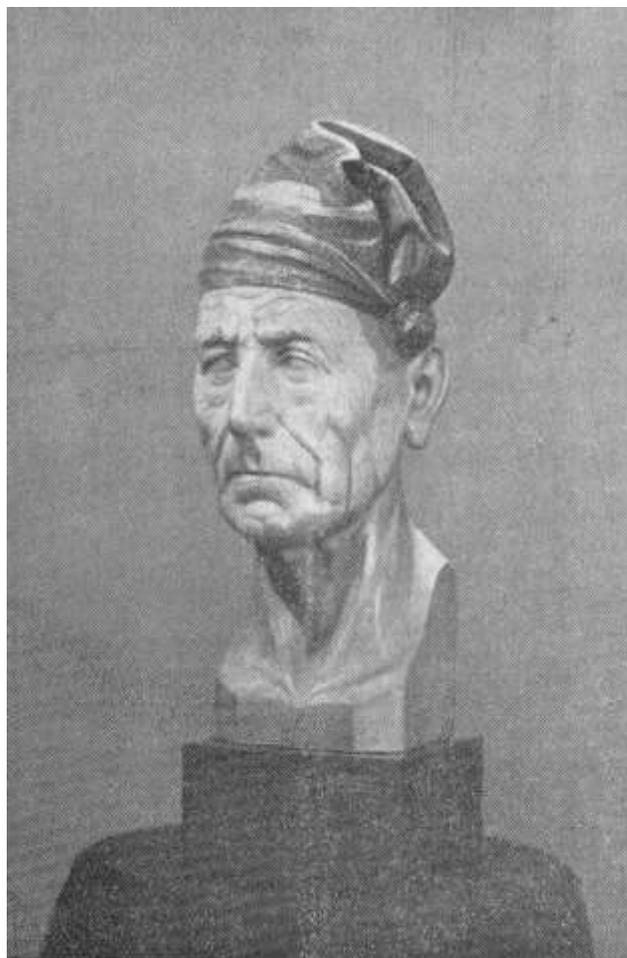


fig. 257. Pascual Sempere. *Chentisclaro*, 1934 ca. Ubicación desconocida.

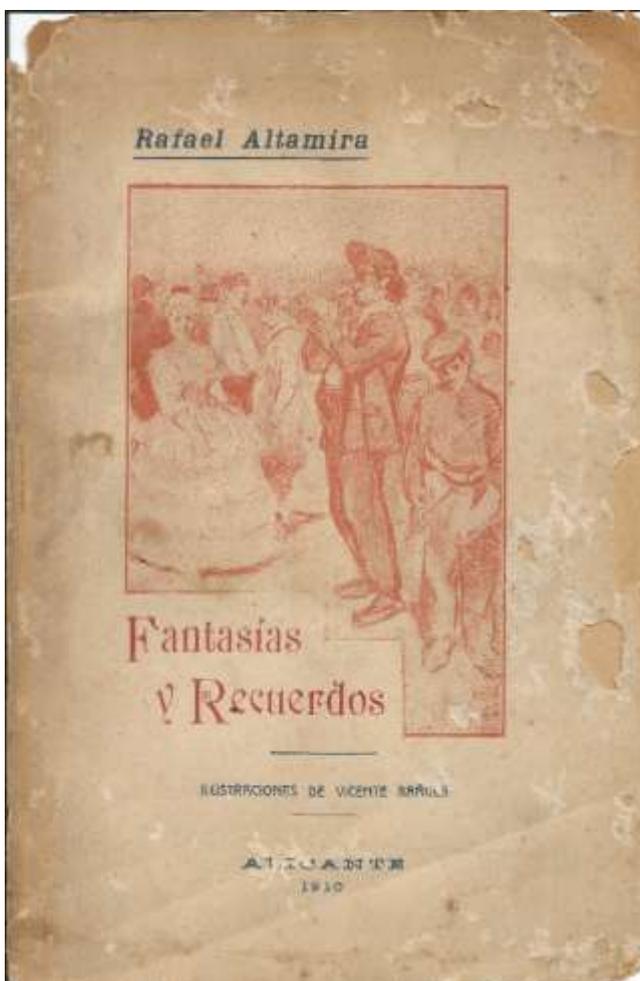


fig. 258. Vicente Bañuls. Portada para *Fantasías y recuerdos*, 1910. Colección particular.

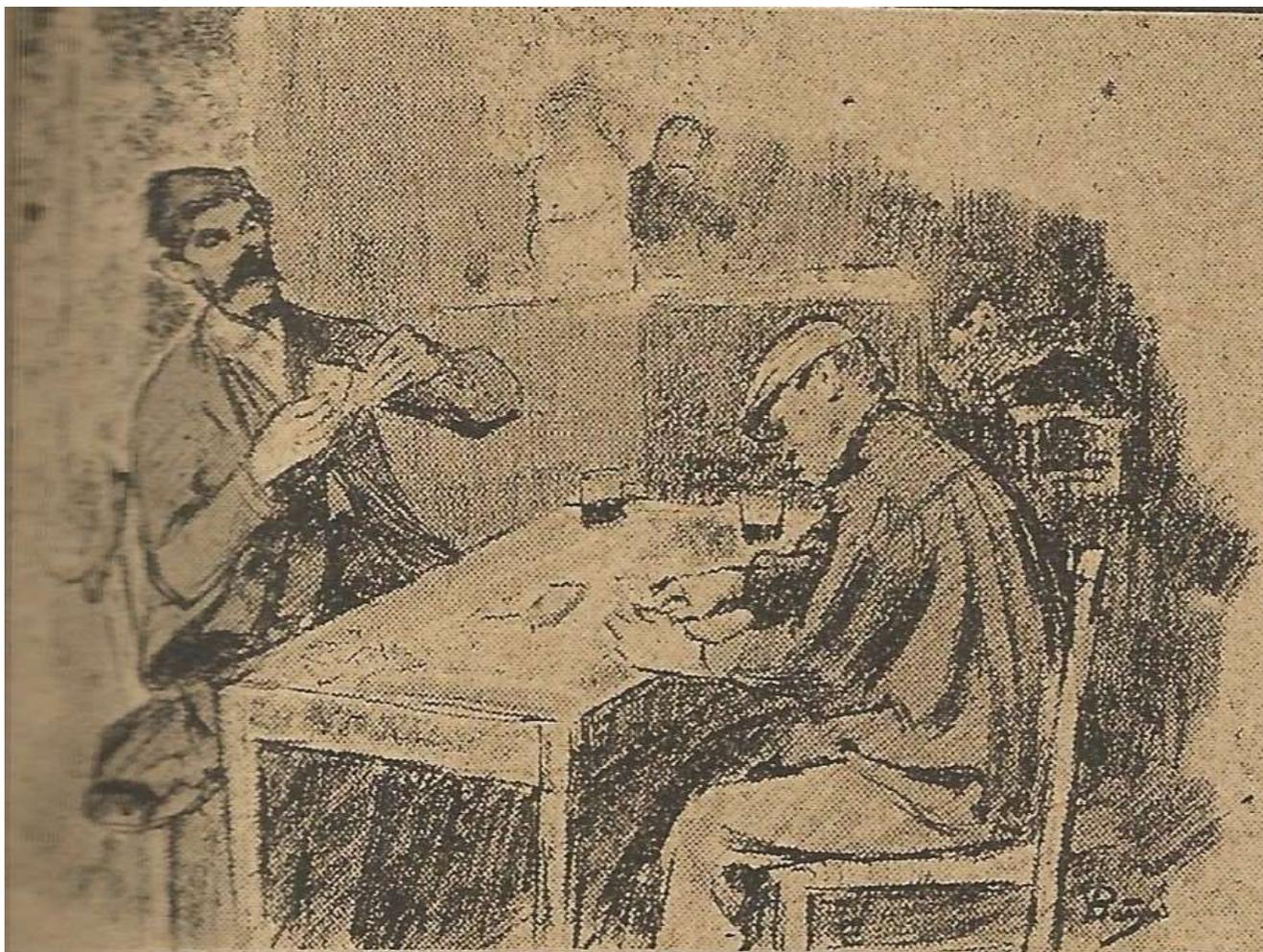


fig. 259. Vicente Bañuls. Ilustración para “Noche de San Juan”, en *Fantasías y recuerdos*, 1910. Colección particular.



fig. 260. Vicente Bañuls. Ilustración para “Noche de San Juan”, en *Fantasías y recuerdos*, 1910. Colección particular.

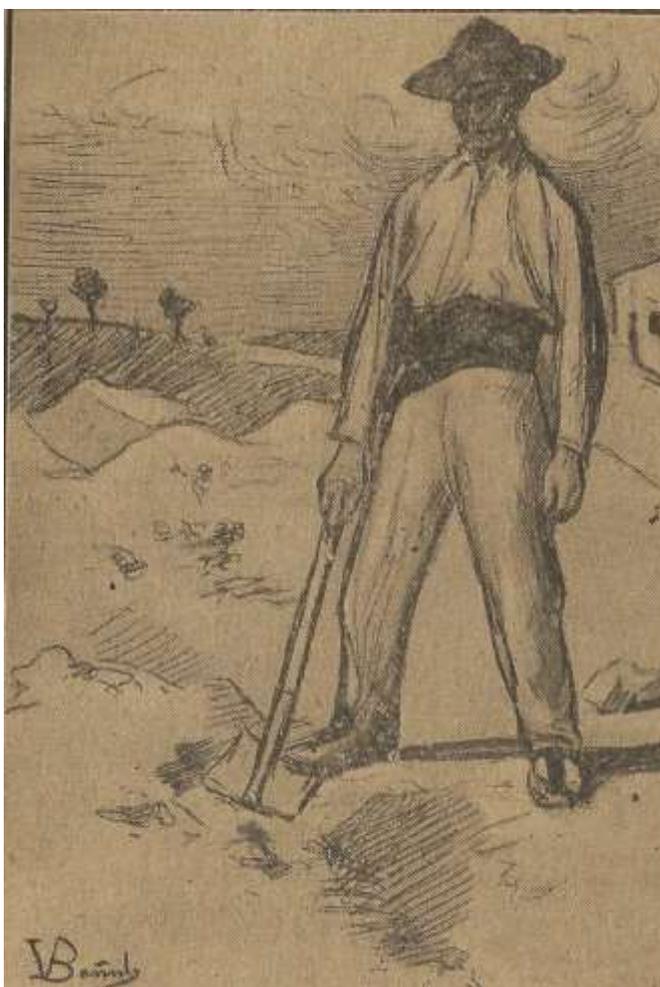


fig. 261. Vicente Bañuls. Ilustración para “Afanés”, en *Fantasías y recuerdos*, 1910. Colección particular.



fig. 262. Vicente Bañuls. Ilustración para “El tío Prim”, en *Fantasías y recuerdos*, 1910. Colección particular.



fig. 263. Vicente Bañuls. Ilustración para “El tío Prim”, en *Fantasías y recuerdos*, 1910. Colección particular.



fig. 264. Vicente Bañuls. Ilustración para “El tío Pepe Misas”, en *Fantasías y recuerdos*, 1910. Colección particular.



fig. 265. Emilio Varela. *Danseta*, 1927 (40x210 cm.). Colección Banc Sabadell.



fig. 266. Emilio Varela. *Pescadores*, 1927 (40x210 cm.). Colección Banc Sabadell.



fig. 267. Emilio Varela. *Pescadores*, 1927 (40x210 cm.). Colección Banc Sabadell.



fig. 268. José Barreira. *Alicante. Agosto 1925*, 1925. A.M.A.

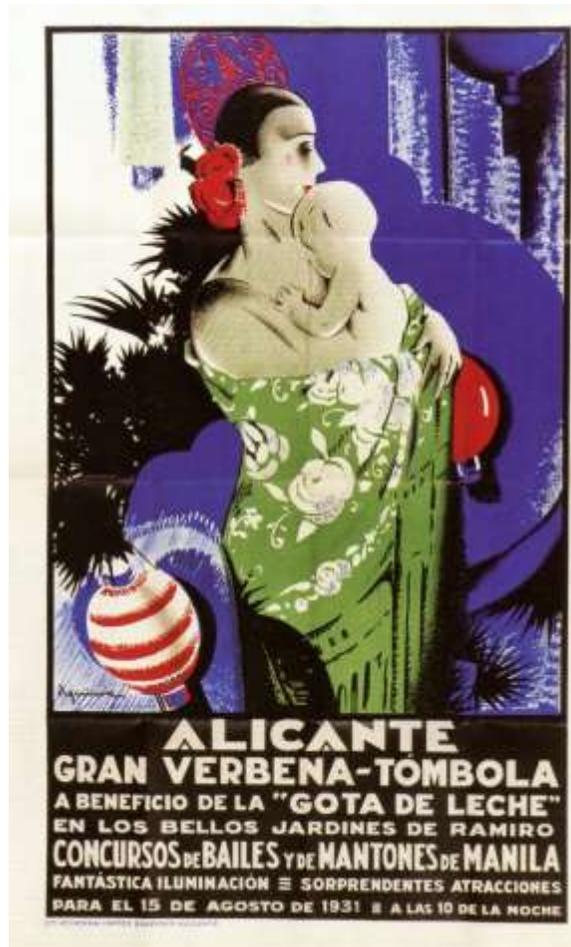


fig. 269. Lorenzo Aguirre. *Alicante. Gran verbena-tómbola a beneficio de la Gota de Leche*, 1931. A.M.A.



fig. 270. Juan Esteve. *Tumba de Ángel Celdrán Carratalá*, 1929. Cementario Municipal de Alicante.



fig. 271. Emilio Varela. *Belén*, 1924 ca. Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Colección particular.



fig. 272. Lorenzo Aguirre. *El remat de casament*, 1934 ca. Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Desaparecido.



fig. 273. Adelardo Parrilla. *Paisaje*, 1903 ca. Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas).
Casa-Museo Azorín, Monóvar. Fundación Caja de Ahorros del Mediterráneo.



fig. 274. Adelardo Parrilla. *Retrato de Azorín*, 1898 ca. Óleo sobre lienzo (26x18 cm.). Fundación Caja de Ahorros del Mediterráneo.



fig. 275. Emilio Varela. *Plaza de Benimantell*, 1929. Óleo sobre lienzo (69x65 cm.). Colección particular.

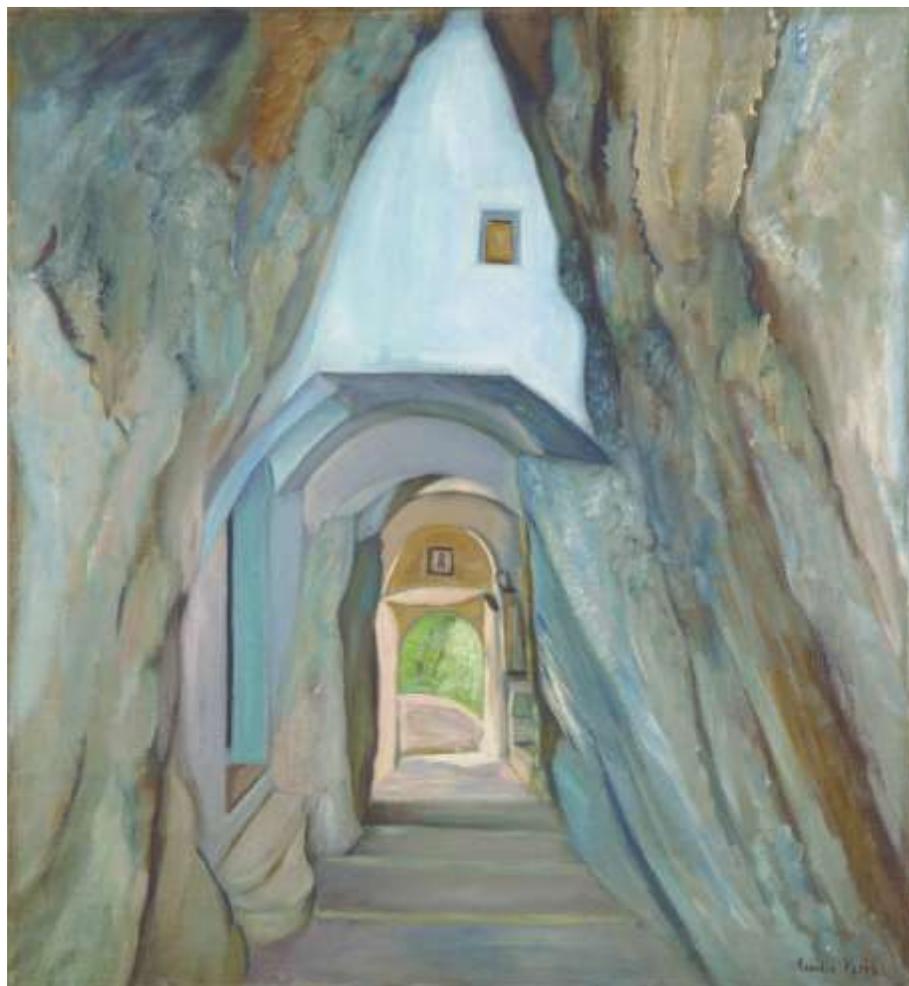


fig. 276. Emilio Varela. *El portal de Guadalest*, 1932. Óleo sobre lienzo (72x67'2 cm.). Colección particular.

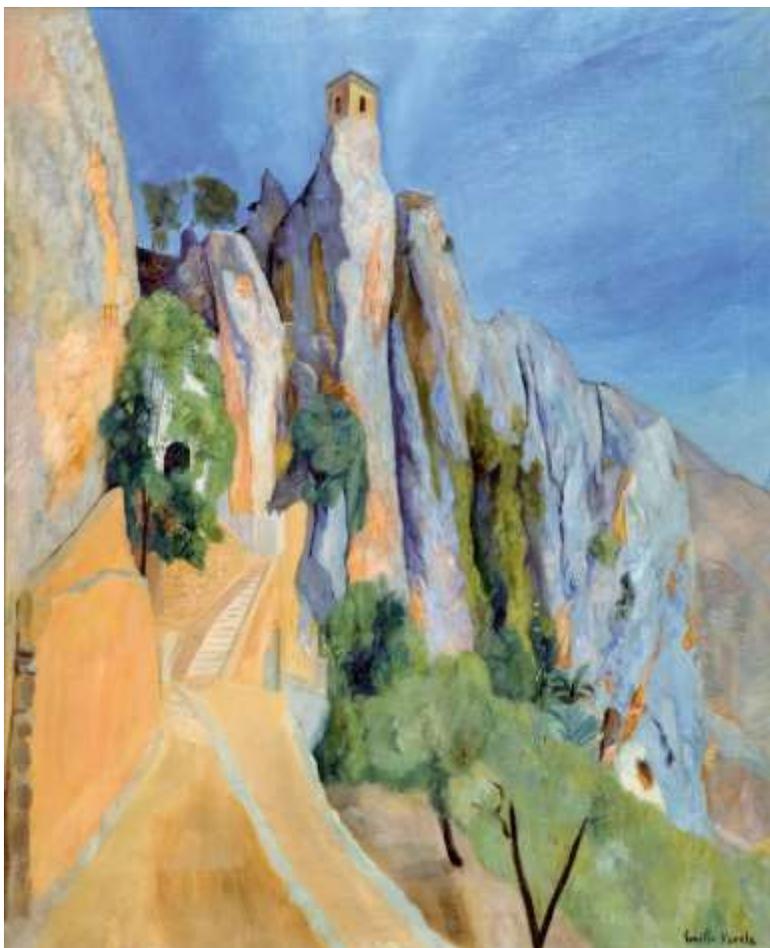


fig. 277. Emilio Varela. *Castell de Guadalest*, 1932. Óleo sobre lienzo (100x82'5 cm.). Colección Ayuntamiento de Alicante.



fig. 278. Emilio Varela. *Calle de Calpe*, 1932. Óleo sobre lienzo (64x72 cm.). Colección Particular.



fig. 279. Emilio Varela. *Peñón de Ifach*, 1932. Óleo sobre lienzo (100x82'3 cm.). Colección Ayuntamiento de Alicante.



fig. 280. José Marced. *El clàssic melonero*, 1928. Plaza de Roger. Desaparecida. Fotografia: A.M.A.



fig. 281. Gastón Castelló, José Marced y Juan Such . *Parada y fonda*, 1928. Barrio de Benalúa. Desaparecida. Fotografía: A.M.A.



fig. 282. Heliodoro Guillén. *Els tres llunars d'Alacant*, 1929. Plaza de Chapí. Desaparecida. Fotografia: A.M.A.



fig. 283. Francisco Hernández Rodríguez y Gastón Castelló. *Ofrendas de amor*, 1929. Avenida Alfonso el Sabio. Desaparecida. Fotografía: A.M.A.



fig. 284. Heliodoro Guillén. *El millor homenaje*, 1930. Plaza de Chapí. Desaparecida. Fotografía: A.M.A.



fig. 285. Gastón Castelló. *El sinc sentits corporals d'Alacant*, 1930. Avenida Benito Pérez Galdós. Desaparecida. Fotografia: A.M.A.



fig. 286. Gastón Castelló. *Els enemics del ànima alicantina*, 1931. Avenida Benito Pérez Galdós. Desaparecida. Fotografía: A.M.A.

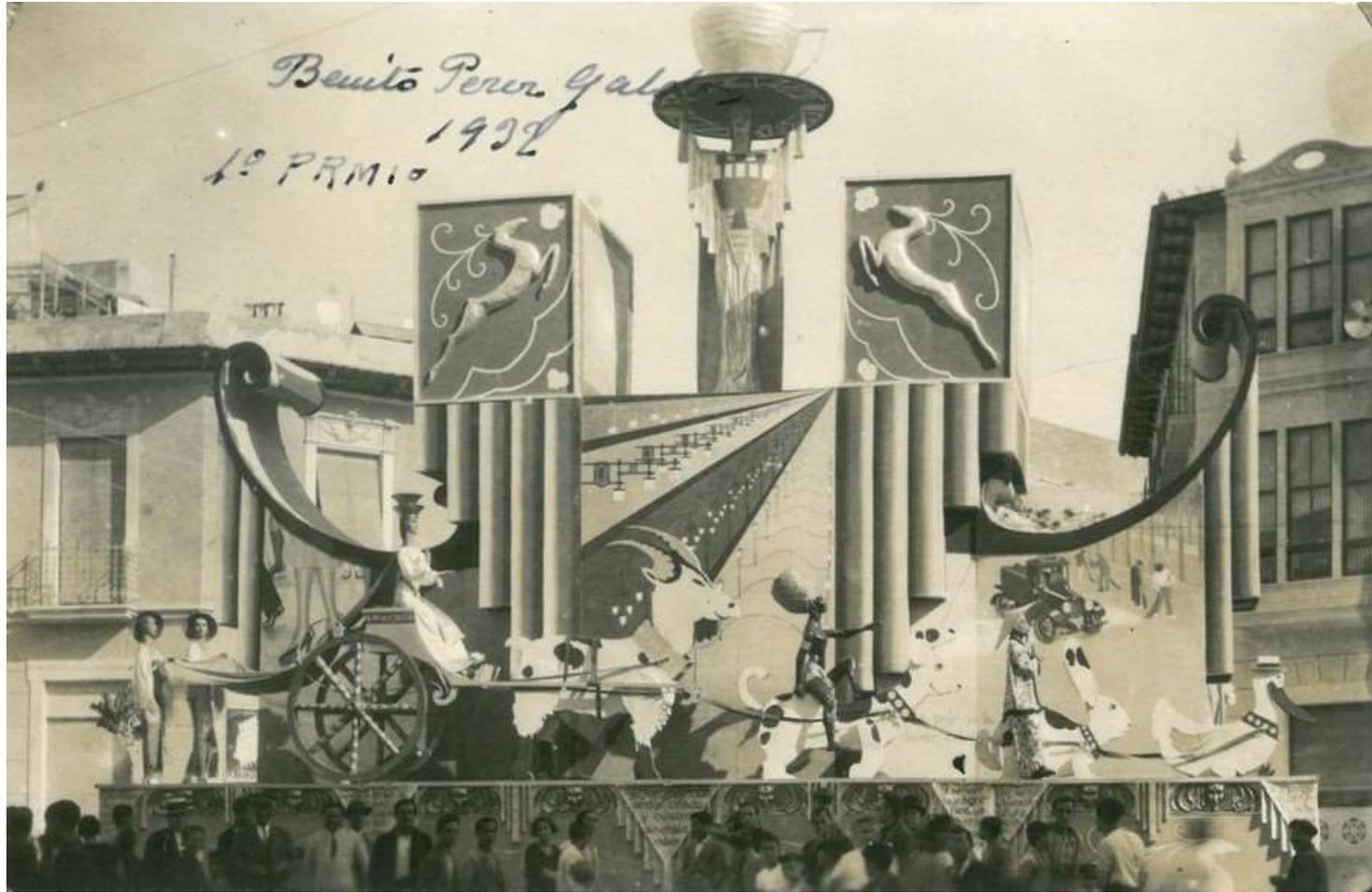


fig. 287. Gastón Castelló. *La foguera del bien y del mal*, 1932. Avenida Benito Pérez Galdós. Desaparecida. Fotografía: A.M.A.



fig. 288. Gastón Castelló. *Cuatro cosas de Alacant*, 1932. Plaza de la República, hoy del Ayuntamiento. Desaparecida. Fotografía: A.M.A.



fig. 289. Gastón Castelló. *El camp y la ciutat*, 1933. Avenida Benito Pérez Galdós. Desaparecida. Fotografía: A.M.A.



fig. 290. Gastón Castelló. *Ofrenda*, 1934. Plaza de Joaquín Dicenta. Desaparecida. Fotografía: Colección particular.



fig. 291. Gastón Castelló. *Estius antics i moderns*, 1935. Plaza de la República, hoy del Ayuntamiento. Desaparecida. Fotografía: A.M.A.



fig. 292. Gastón Castelló. *Cara i creu*, 1936. Plaza del 14 de Abril, hoy de la puerta de San Francisco. Desaparecida. Fotografía: A.M.A.



fig. 293. Gastón Castelló. *Cara i creu*, 1936. Plaza del 14 de Abril, hoy de la puerta de San Francisco. Desaparecida. Fotografía: A.M.A.



fig. 294. Lorenzo Aguirre. *Alicante Atracción. Fogueres de San Chuan*, 1928. A.M.A.



fig. 295. Lorenzo Aguirre. *Alicante Atracción. Fogueres de San Chuan*, 1929. A.M.A.



fig. 296. Ramón Gaya. *Llamada*, 1933. A.M.A.



fig. 297. Juan Bonafé. *Fogueres de San Chuan. Alicante. Junio 1932, 1932.* A.M.A.

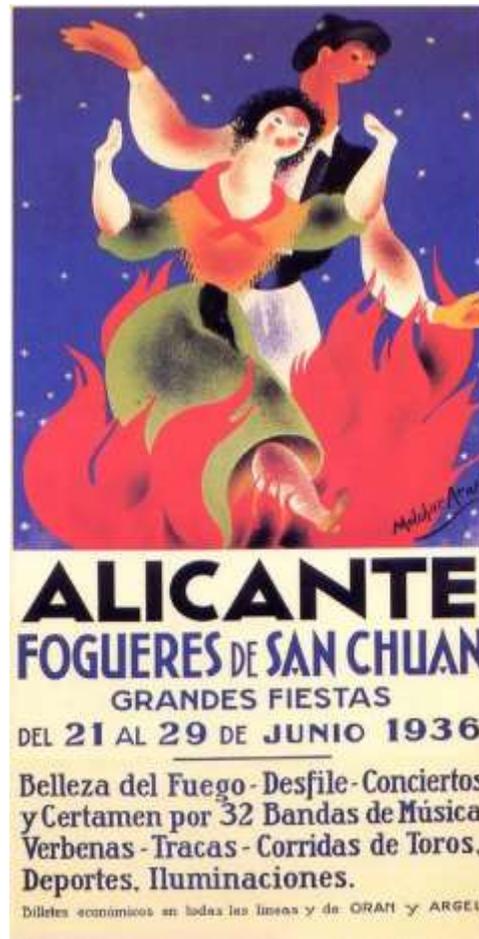


fig. 298. Melchor Aracil. *Alicante. Fogueres de San Chuan. Grandes fiestas*, 1936. A.M.A.



fig. 299. Lorenzo Aguirre. *Alicante. Gran baile de Carnaval*, 1929. A.M.A.

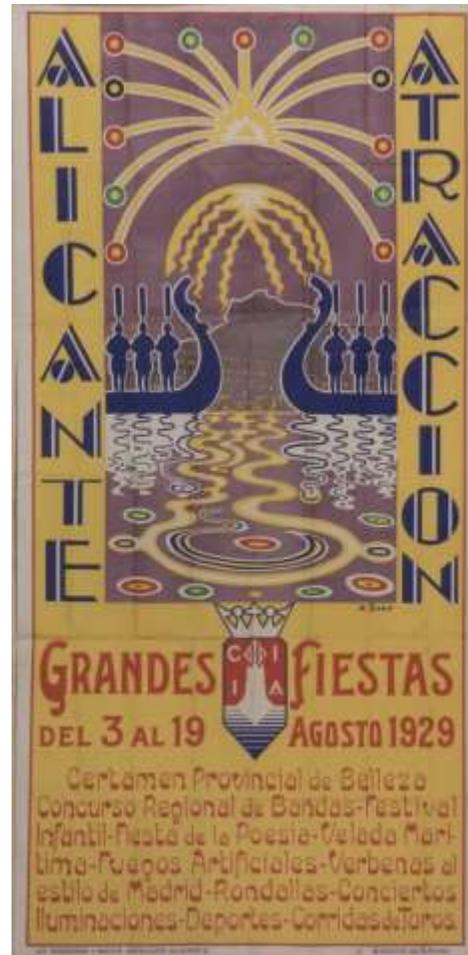


fig. 300. Antonio Suau. *Alicante Atracción. Grandes fiestas del 3 al 19 Agosto 1929*, 1929. A.M.A.

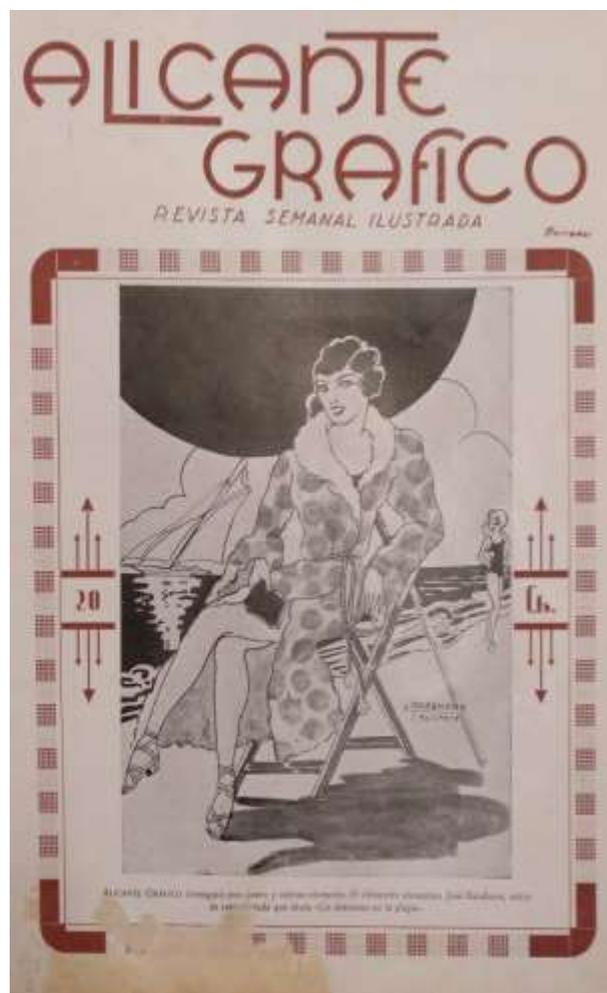


fig. 301. José Barahona. Portada para *Alicante Gráfico*, 1933. En: *Alicante Gráfico*, nº6, 25 de julio de 1933. A.M.A.



fig. 302. José Barahona. *La hora del baño*, 1933. En: *Alicante Gráfico*, nº6, 25 de julio de 1933, p. 6. A.M.A.



En la Explanada

fig. 303. José Barahona. *En la Explanada*, 1933. En: *Alicante Gráfico*, nº7, 2 de agosto de 1933, p. 8. A.M.A.

MI DIBUJO, por J. Barahona.



VIUDITA

fig. 304. José Barahona. *Viudita*, 1933. En: *Alicante Gráfico*, nº9, 16 de agosto de 1933, p. 7. A.M.A.

MI DIBUJO, por J. Barahona



NOCHES DE CABARET

fig. 305. José Barahona. *Noches de cabaret*, 1933. En: *Alicante Gráfico*, nº10, 23 de agosto de 1933, p. 11. A.M.A.

MI DIBUJO, por J. Barahona.



En estos tiempos de desnudismo integral ¿quién puede asustarse de este semidesnudismo del dibujo? Esto ha debido pensar Barahona al enviarnos este original que ofrecemos a nuestros lectores.

fig. 306. José Barahona. Sin título, 1933. En: *Alicante Gráfico*, nº11, 30 de agosto de 1933, p. 4. A.M.A.

MI DIBUJO, por J. Barahona.



ELEGANTES

fig. 307. José Barahona. *Elegantes*, 1933. En: *Alicante Gráfico*, nº13, 11 de septiembre de 1933, p. 6-7. A.M.A.

MI DIBUJO



Número apache

fig. 308. José Barahona. *Número apache*, 1933. En: *Alicante Gráfico*, nº14, 20 de septiembre de 1933, p. 11. A.M.A.



fig. 309. José Barahona. Sin título, 1933. En: *Alicante Gráfico*, nº16, 4 de octubre de 1933, p. 7. A.M.A.



fig. 310. José Barahona. Sin título, 1933. En: *Alicante Gráfico*, nº18, 18 de octubre de 1933, p. 2. A.M.A.



fig. 311. Antonio Suau. Portada para *Radio Alicante*, 1934. En: *Radio Alicante*, nº52, 3 de marzo de 1934. A.M.A.



fig. 312. Antonio Suau. Portada para *Radio Alicante*, 1935. En: *Radio Alicante*, nº84, 31 de enero de 1935. A.M.A.

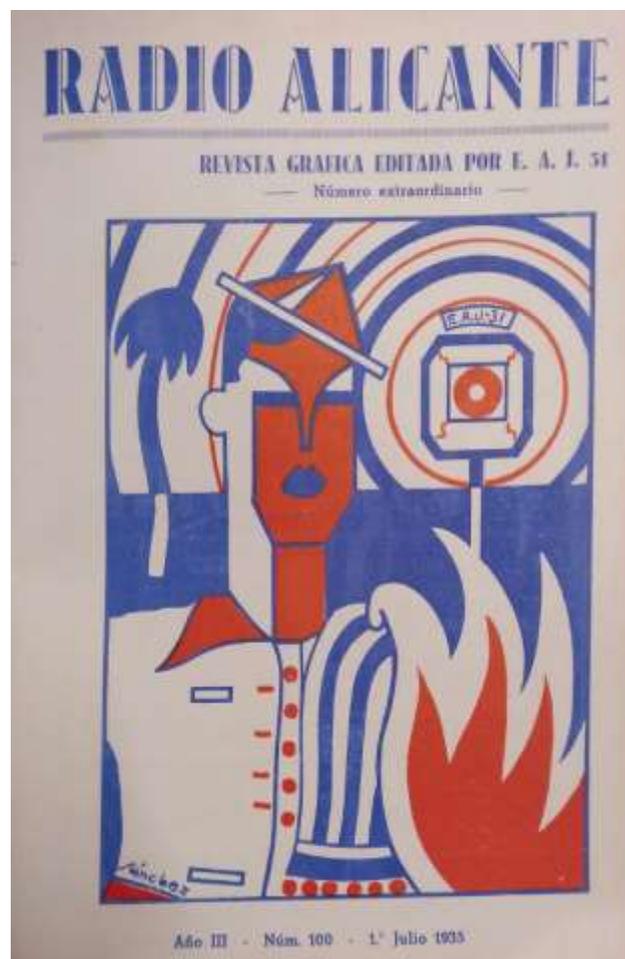


fig. 313. Sánchez. Portada para *Radio Alicante*, 1935. En: *Radio Alicante*, nº100, 1 de julio de 1935. A.M.A.



fig. 314. Antonio Suau. Portada para *Radio Alicante*, 1935. En: *Radio Alicante*, nº103, 1 de agosto de 1935. A.M.A.

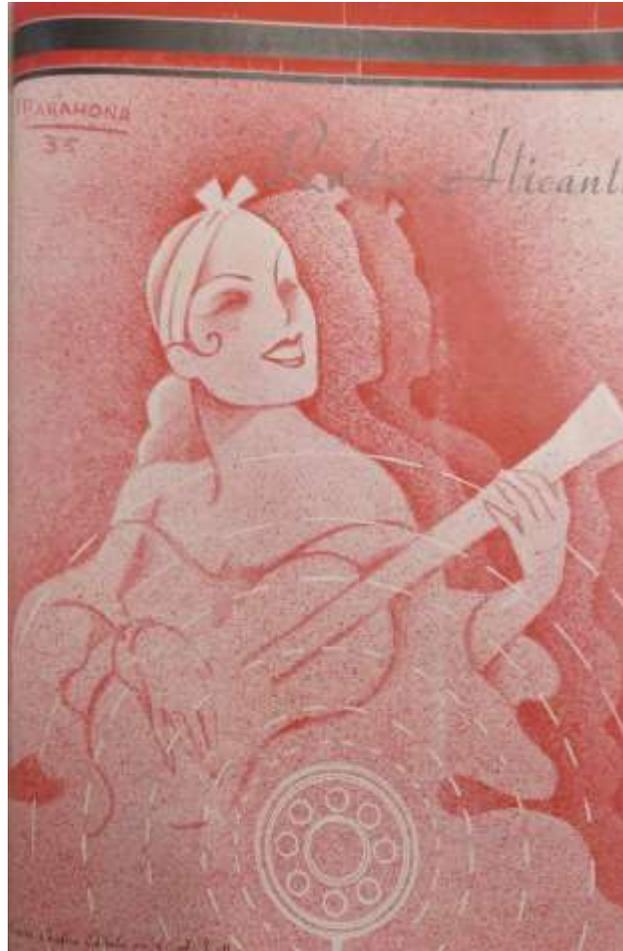


fig. 315. José Barahona. Portada para *Radio Alicante*, 1935. En: *Radio Alicante*, nº111, 1 de diciembre de 1935. A.M.A.



fig. 316. Pascual Sempere. *Ónix*, 1934 ca. En paradero desconocido.



fig. 317. Pascual Sempere. *Torso de mujer*, 1934 ca. En paradero desconocido.



fig. 318. Pascual Sempere. *Alegoría de la provincia de Alicante*, 1932 ca. En paradero desconocido.

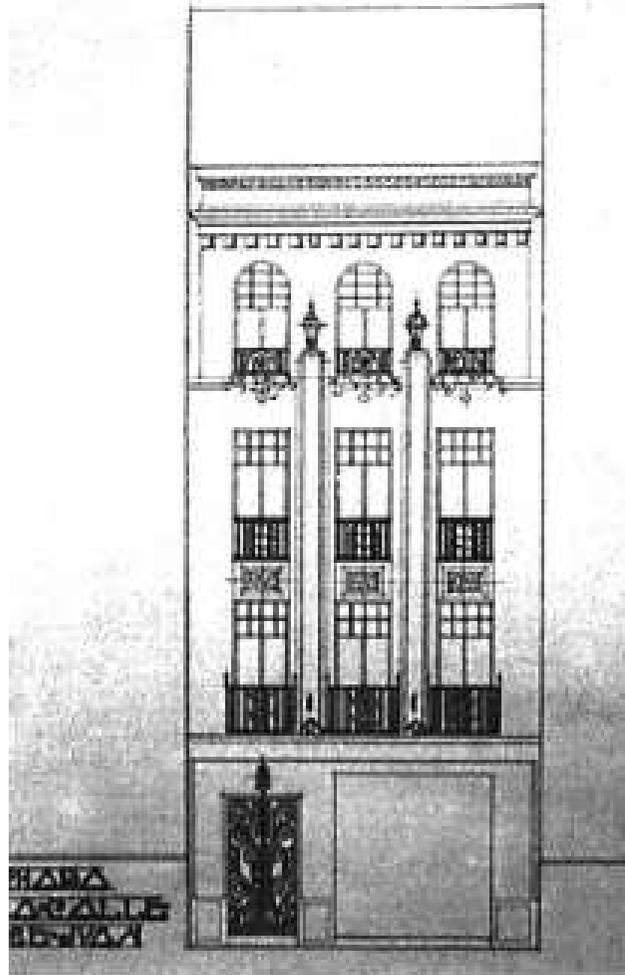


fig. 319. José Cort. Edificio en la calle Jorge Juan, 1927. Calle Jorge Juan.

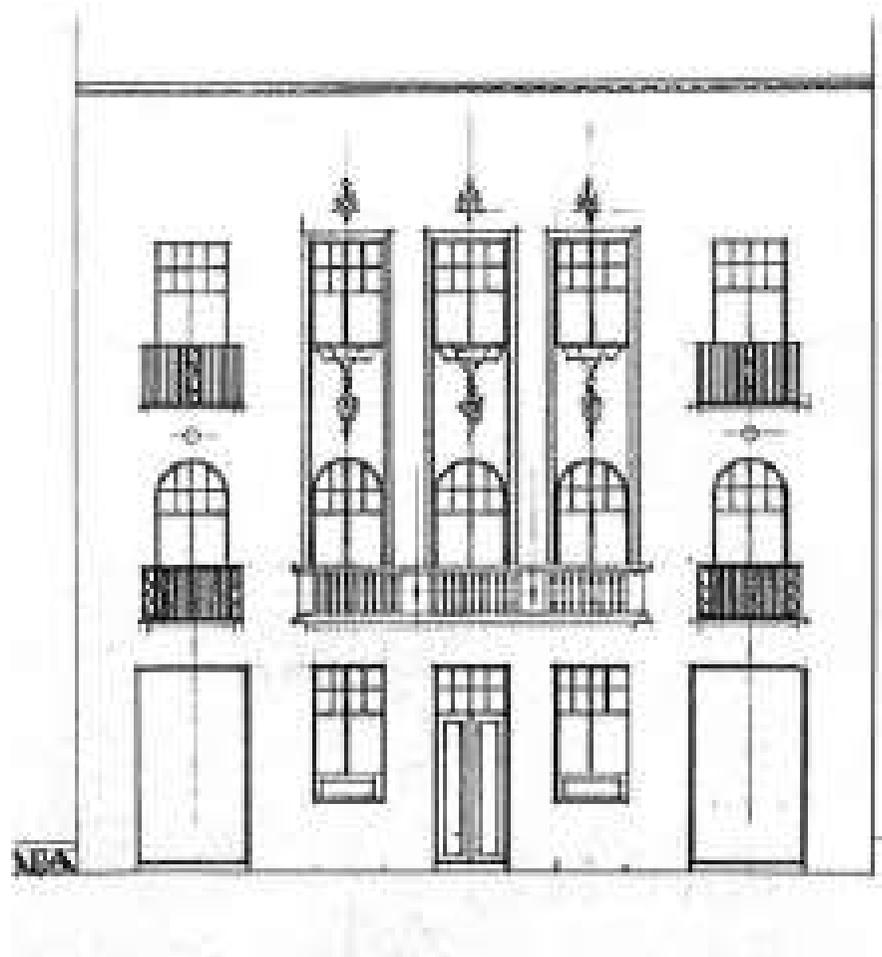


fig. 320. José Cort. Edificio Hogar del Porvenir, 1929.

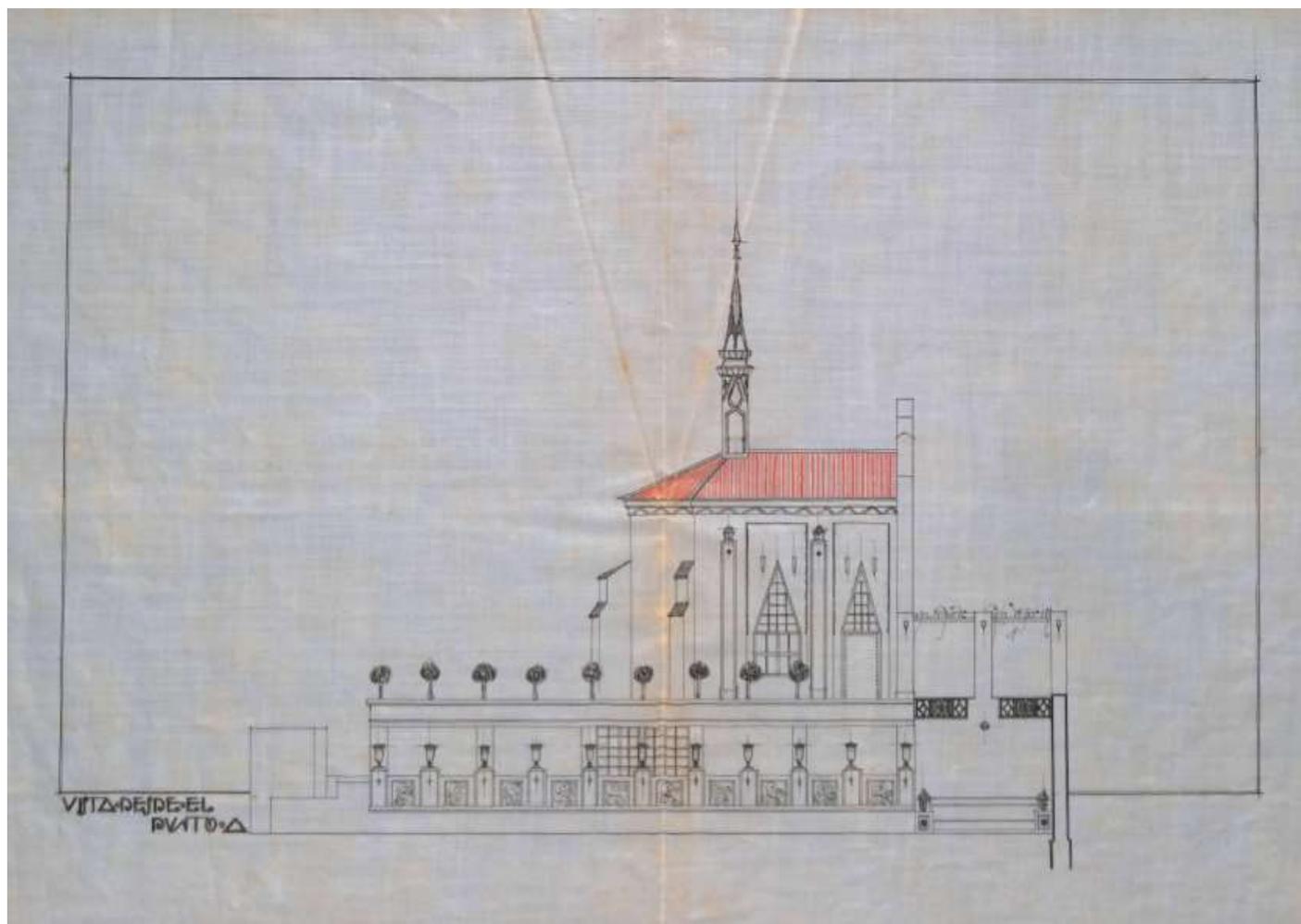


fig. 321. José Cort. Proyecto para la construcción de una capilla, jardines y ampliación de habitaciones en casa para Carmen Doménech, 1927.
Calle pintor Lorenzo Casanova. Desaparecido.



fig. 322. José Cort. Proyecto para la construcción de una capilla, jardines y ampliación de habitaciones en casa para Carmen Doménech, 1927.
Calle pintor Lorenzo Casanova. Desaparecido.

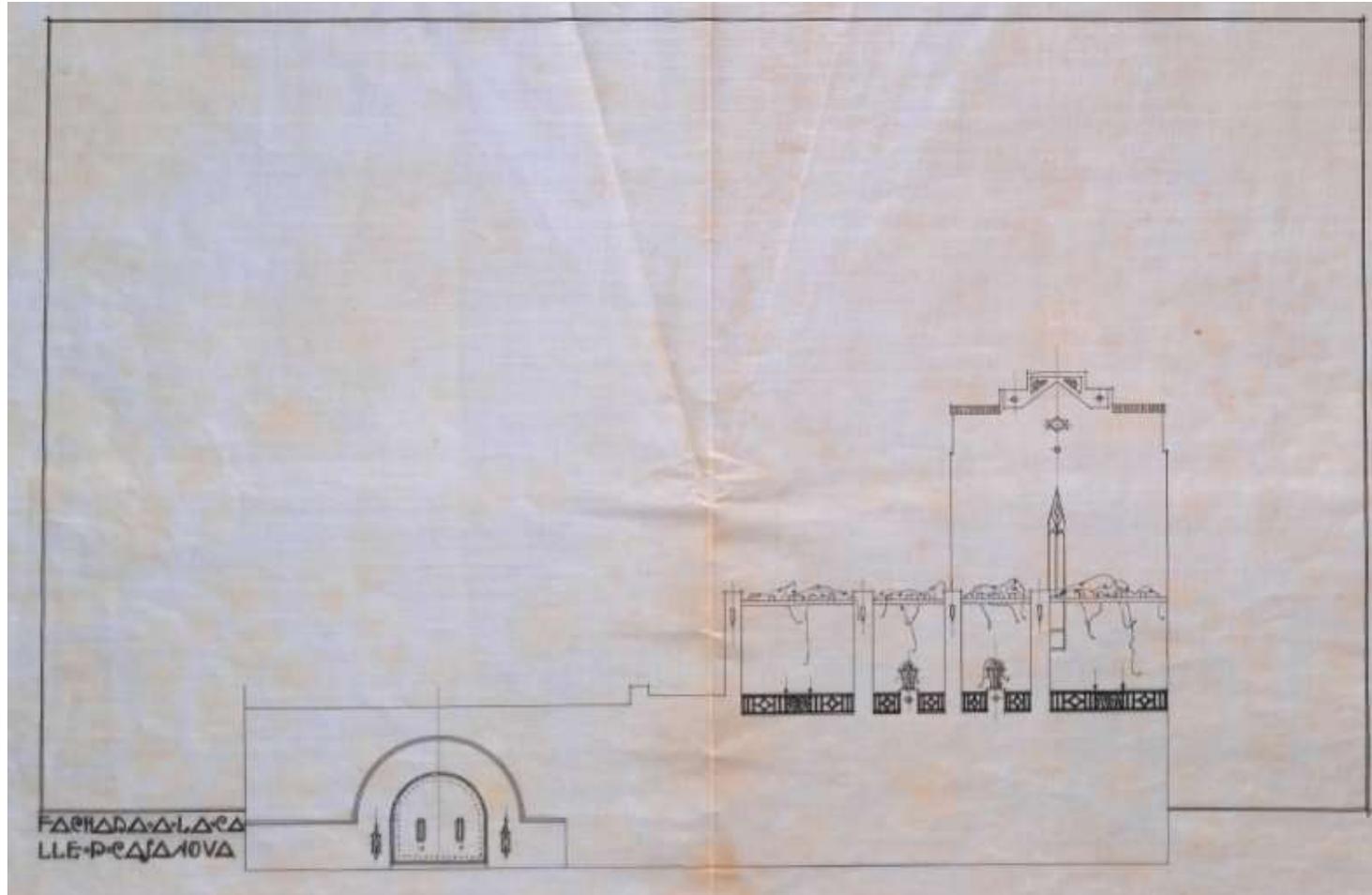


fig. 323. José Cort. Proyecto para la construcción de una capilla, jardines y ampliación de habitaciones en casa para Carmen Doménech, 1927.
Calle pintor Lorenzo Casanova. Desaparecido.

ARQUITECTURA MEDITERRANEA



HÓTEL EN ALICANTE.

Arqt. J. Cort y Botí

fig. 324. José Cort. Arquitectura mediterránea, 1928. Desaparecido.



OTRO ASPECTO DEL MISMO.

Arqts. *J. Cort y Botí*

fig. 325. José Cort. *Arquitectura mediterránea*, 1928. Desaparecido.

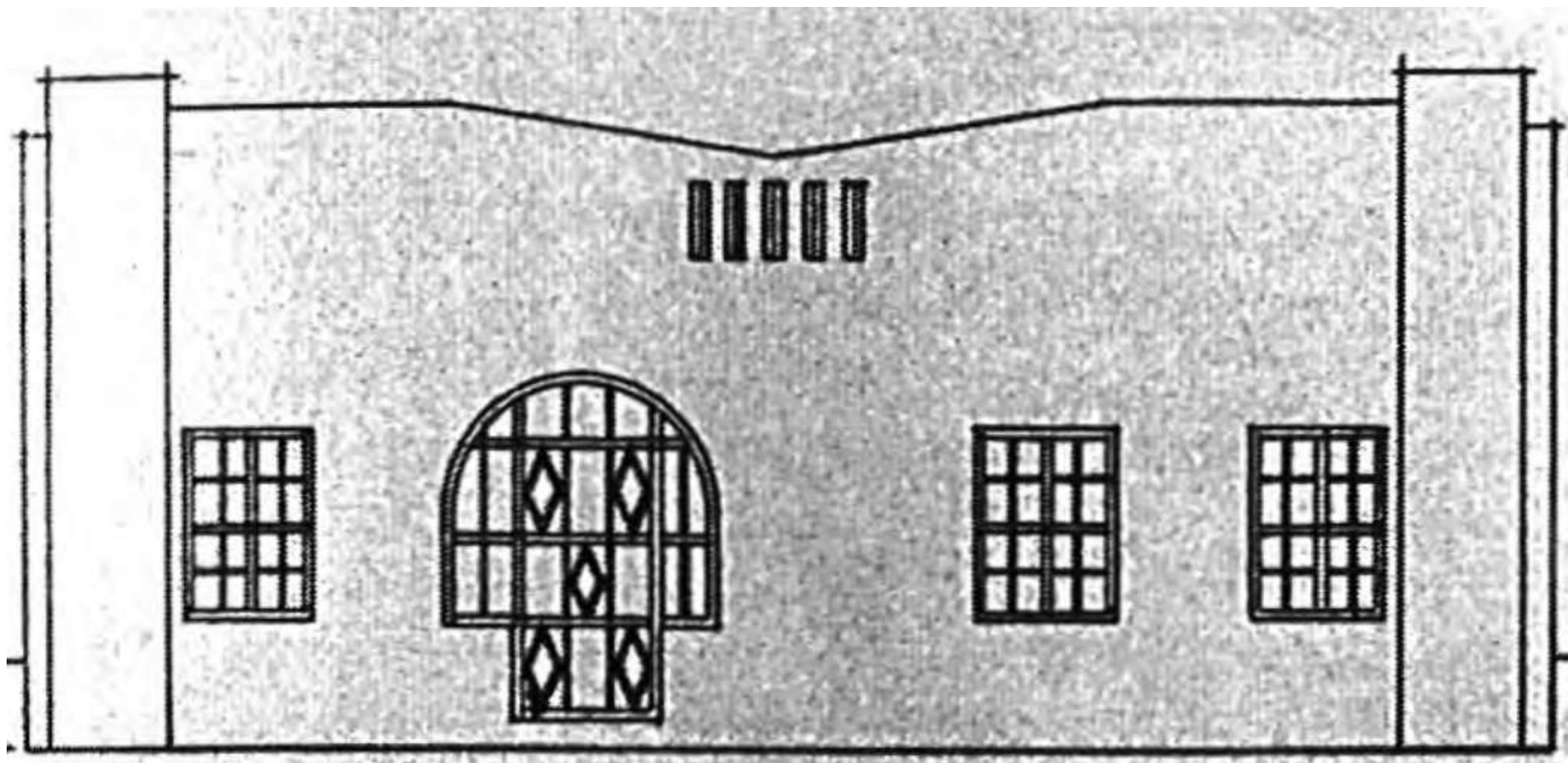


fig. 326. José Cort. Ático en la calle Castaños, 1927. Calle Castaños. Desaparecido.

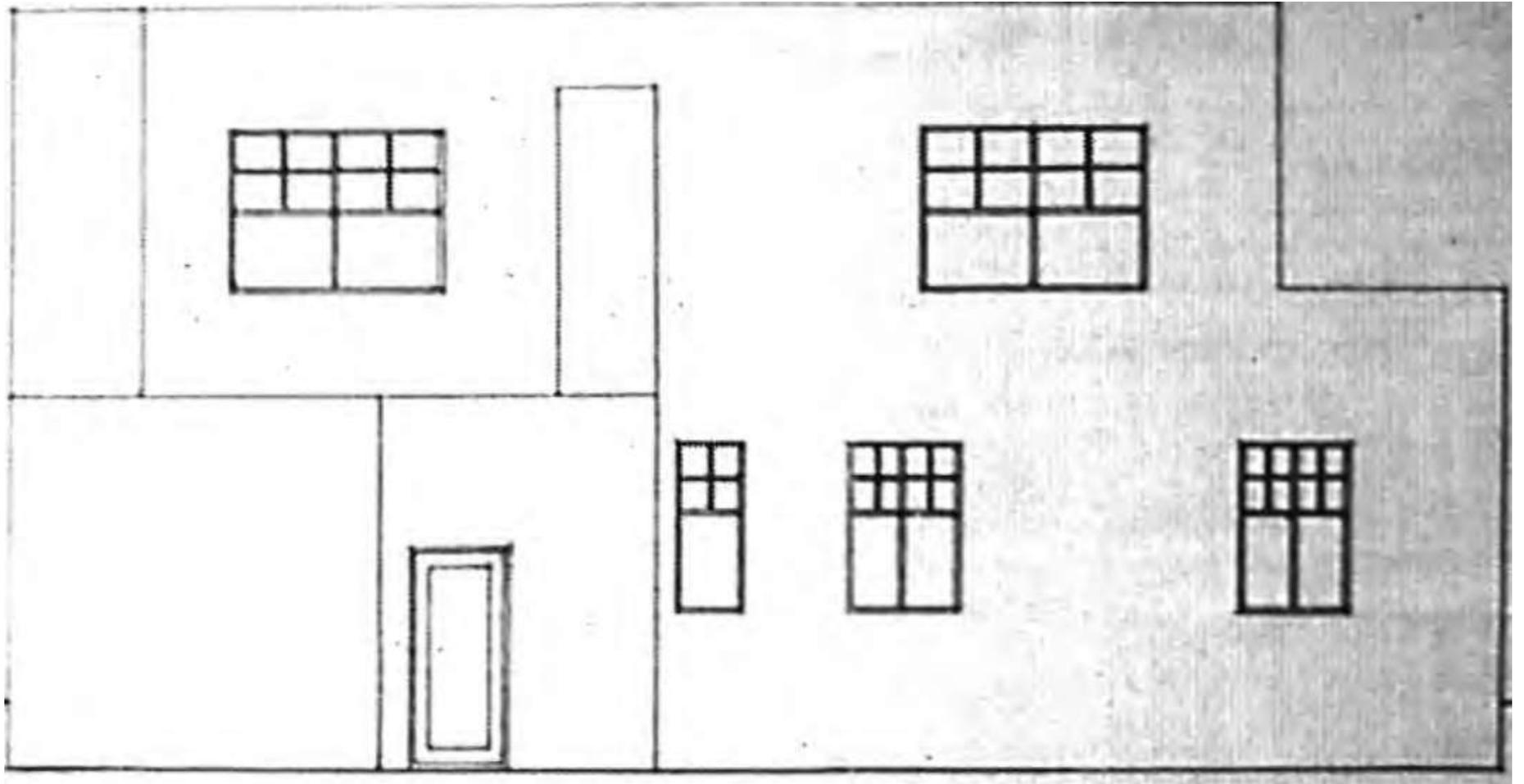


fig. 327. José Cort. Ático en la plaza Ruperto Chapí, 1928. Plaza Ruperto Chapí. Desaparecido.

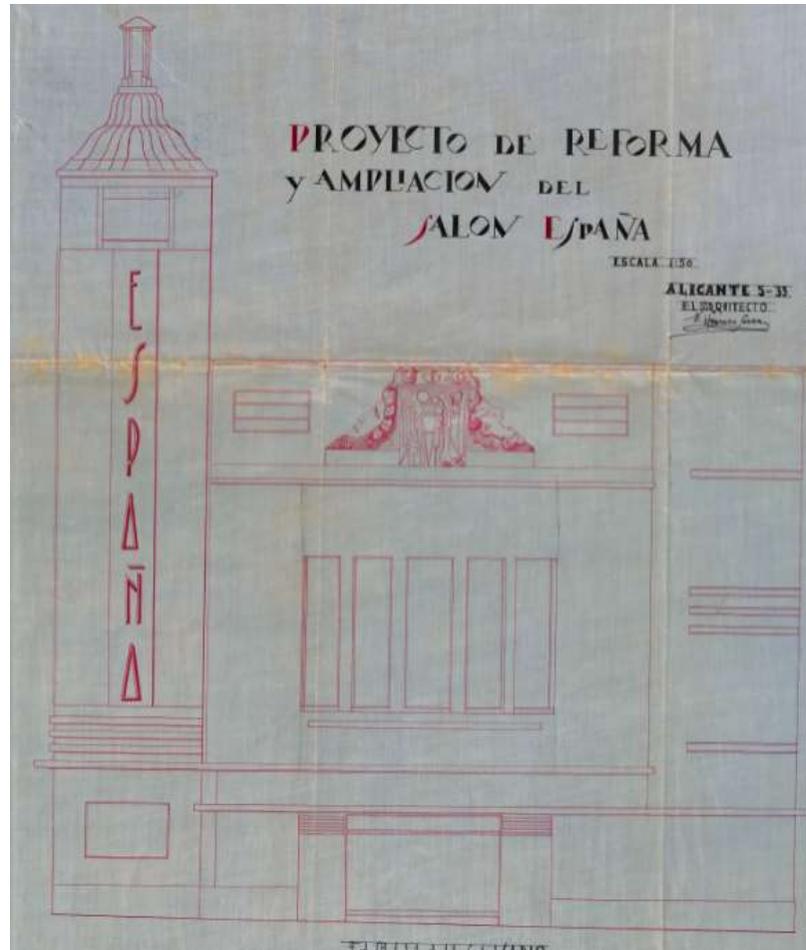


fig. 328. Emilio Herrero. Proyecto de reforma y ampliación del Salón España, 1925. Avenida de Alfonso el Sabio. Desaparecido. A.M.A.



fig. 329. Emilio Herrera. Proyecto de reforma y ampliación del Salón España, 1933. Avenida de Alfonso el Sabio. Desaparecido.

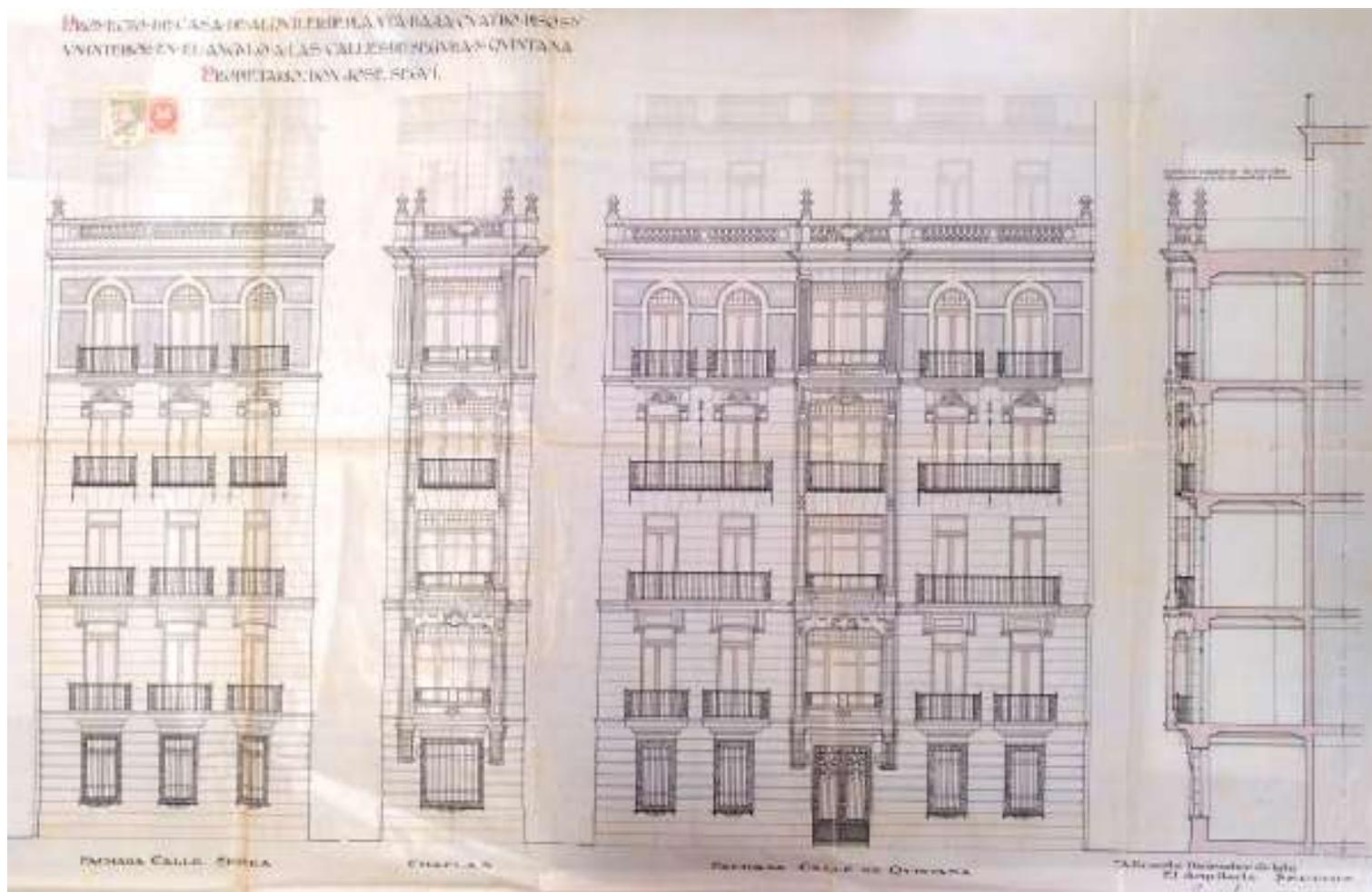


fig. 330. Juan Vidal. Proyecto de casa para José Seguí., 1929. Calles Poeta Quintana y Segura. A.M.A.



fig. 331. Juan Vidal. Casa para José Seguí., 1930. Calles Poeta Quintana y Segura..

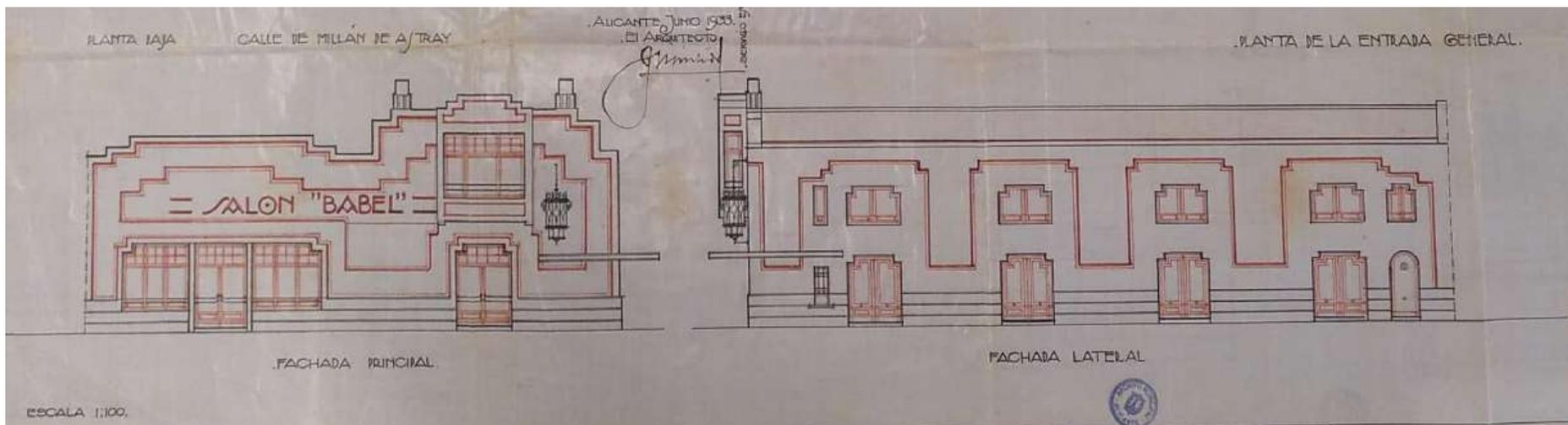


fig. 332. Juan Vidal. Salón Babel, 1933. Calle de Millán Astray, hoy de Rafael Escolano. Desaparecido. A.M.A.

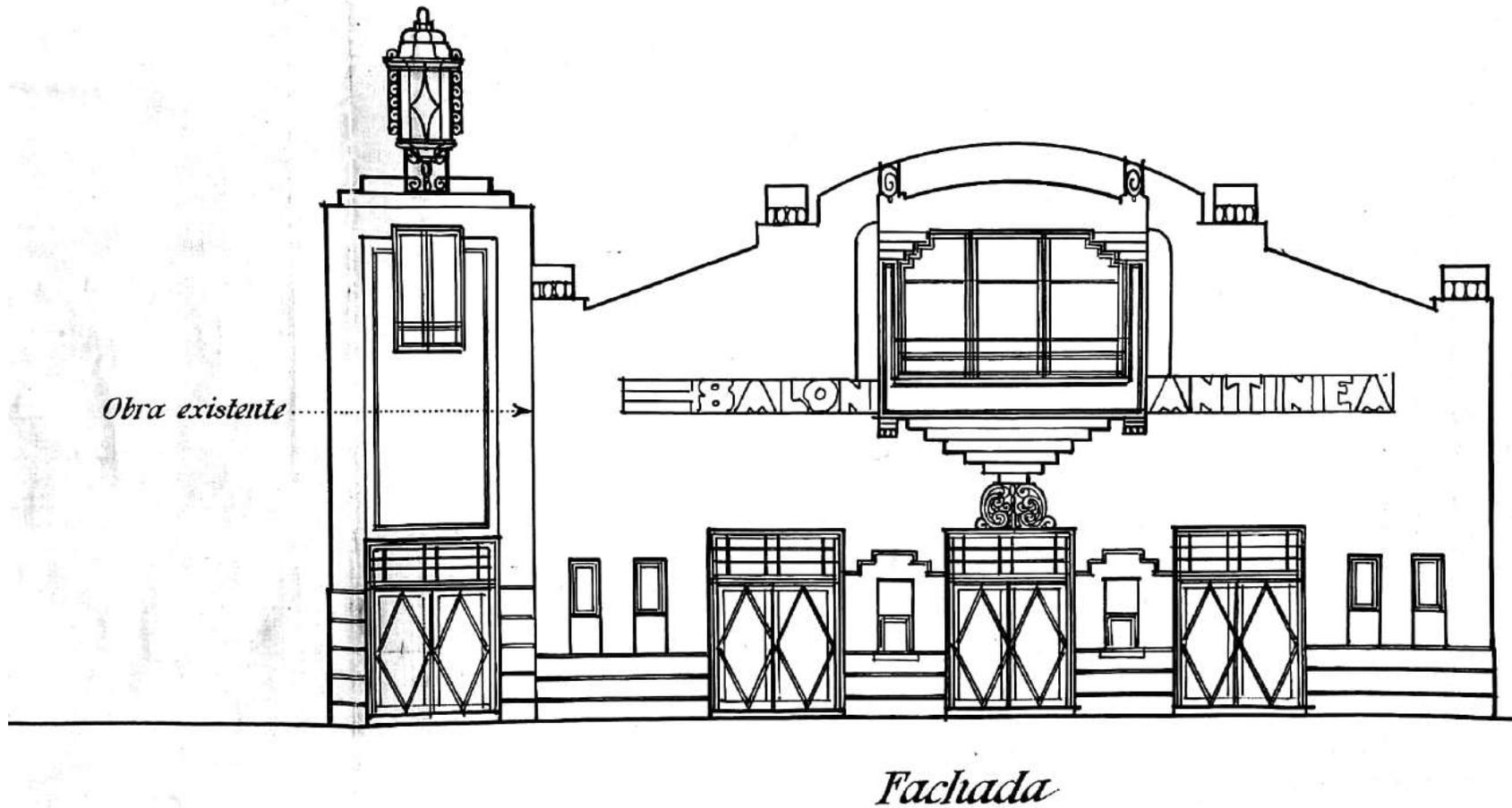


fig. 333. Juan Vidal. Salón Antinea, 1933. Calle Santa Leonor. Desaparecido. A.M.A.



fig. 334. Miguel López González. Edificio *La Adriática*, 1935-1936. Rambla de Méndez Nuñez, esquina a calle Gerona.



fig. 335. Miguel López González, Edificio en las calles Gerona y Bailén. 1935-1936.

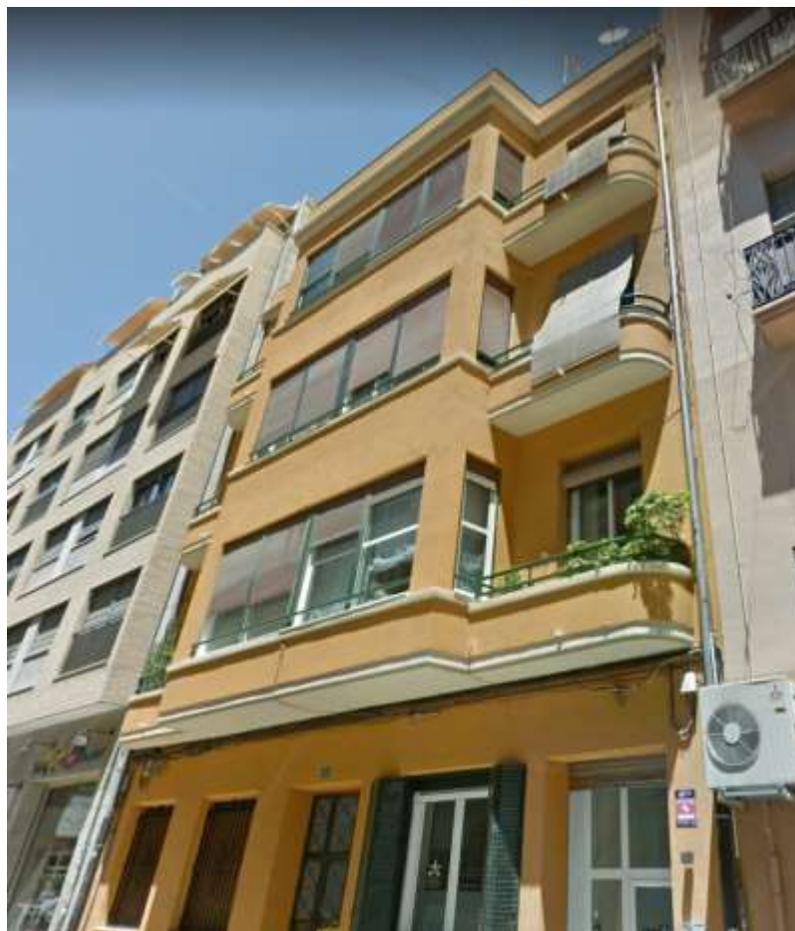


fig. 336. Gabriel Penalva Asensi. Edificio para Juan Reig Miró, 1935. Calle Segura.



fig. 337. Emilio Varela. *Composición*, 1927 ca. Óleo sobre cartón (37'5x31 cm.). Colección particular.



fig. 338. Emilio Varela. *Bodegón del pececito*, 1927 ca. Óleo sobre cartón (56x51'5 cm.). Colección particular.



fig. 339. Emilio Varela. *Arlequin*, sin datar. Tinta China y acuarela sobre papel (32x22'5 cm.). Colección particular.



fig. 340. Lorenzo Aguirre y José Marced. *Barraca de fira*, 1929. Plaza de Isabel II, hoy de Gabriel Miró. Desaparecida. Fotografía: A.M.A.



fig. 341. José Ramón Clemente (dir.). *El hombre que pescó su sueño* [Pathé 9'5].

Alicante, 1932 (12 min. Guión: José Ramón Clemente y Daniel Bañuls. Actor: Gastón Castelló). Diputación de Alicante.



fig. 342. José Ramón Clemente (dir.). *El hombre que pescó su sueño* [Pathé 9'5].
Alicante, 1932 (12 min. Guión: José Ramón Clemente y Daniel Bañuls. Actor: Gastón Castelló). Diputación de Alicante.



fig. 343. José Ramón Clemente (dir.). *El hombre que pescó su sueño* [Pathé 9'5].

Alicante, 1932 (12 min. Guión: José Ramón Clemente y Daniel Bañuls. Actor: Gastón Castelló). Diputación de Alicante.



fig. 344. José Ramón Clemente (dir.). *El hombre que pescó su sueño* [Pathé 9'5].

Alicante, 1932 (12 min. Guión: José Ramón Clemente y Daniel Bañuls. Actor: Gastón Castelló). Diputación de Alicante.



fig. 345. José Ramón Clemente (dir.). *El hombre que pescó su sueño* [Pathé 9'5].
Alicante, 1932 (12 min. Guión: José Ramón Clemente y Daniel Bañuls. Actor: Gastón Castelló). Diputación de Alicante.

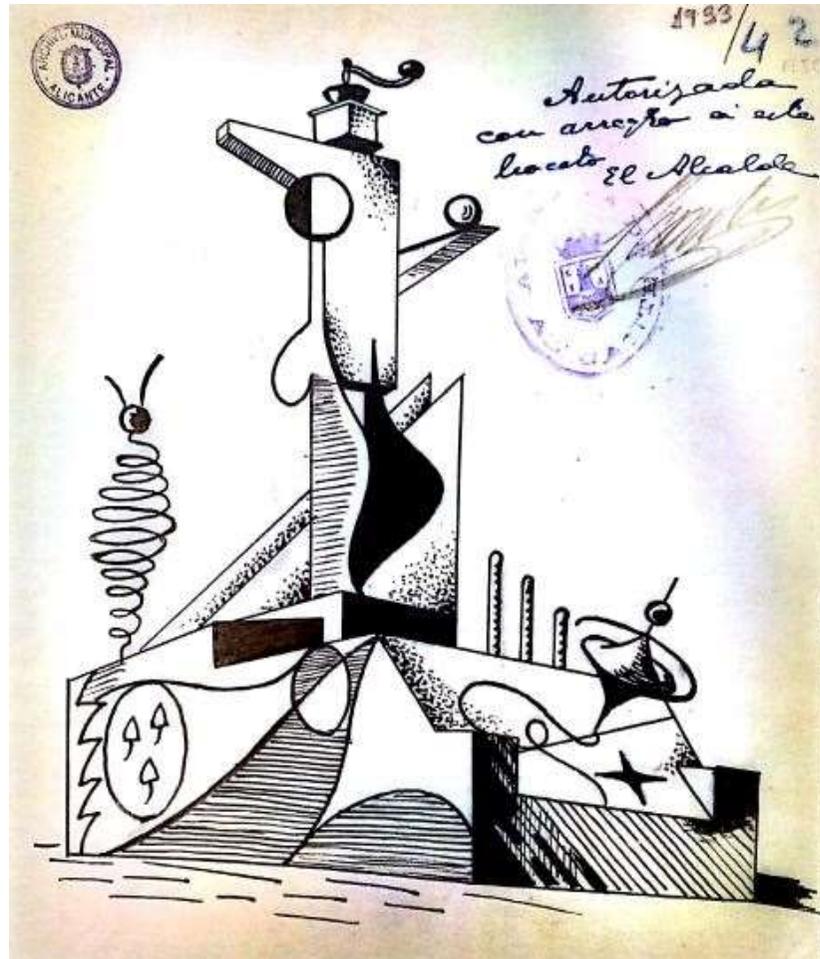


fig. 346. Autor desconocido. *La vida insupéctica*, 1933. Calle de Manuel Anton. Desaparecida. A.M.A.

