



02

DEL
MUBAG
CUADERNOS



DICIEMBRE
2023



MUBAG NOTEBOOKS

Edita / Publisher

MUBAG - Museo de Bellas Artes de Alicante
Diputación de Alicante ©2023

Información e intercambio / Information and exchange

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

Traducción inglés / English translation

Ana Compañy Martínez
Nevena Lozeva

Maquetación e impresión / Layout and imprint

Editorial MIC

ISSN

2792-6362

Depósito Legal / Legal deposit

A-475-2021

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

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

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

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

CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Comité de redacción / Drafting Committee

Director / Director

Jorge A. Soler Díaz
Museo de Bellas Artes de Alicante

Secretaría / Secretariat

María Gazabat Barbado
Museo de Bellas Artes de Alicante

Vocales / Members of the Committee

Irene Ballester Buigues
Universitat de València
Juana María Balsalobre García
Doctora en Historia
Rosa M^a Castells González
Museo de Arte Contemporáneo de Alicante
Pilar Escanero de Miguel
Universidad Miguel Hernández, Elche
M^a José Gadea Capó
Museo de Bellas Artes de Alicante
Oscar García García
Plataforma de Arte Contemporáneo
Lourdes Navarro Ferrón
Universidad de Alicante
Pilar Tébar Martínez
Generalitat Valenciana
Joaquín Sáez Vidal
Doctor en Historia del Arte
Pablo Sánchez Izquierdo
Universitat de València
Almudena Saura Alberdi
Museo de Bellas Artes de Alicante

Consejo asesor / Advisory Board

Ester Alba Pagán
Universitat de València
Javier Barón Thaidigsmann
Museo Nacional del Prado, Madrid
Annabelle Birnie
Hermitage, Amsterdam
Primitiva Bueno Ramírez
Universidad de Alcalá de Henares
Javier García Peidró
Casa Museo Benlliure, València
Juan García Sandoval
Museo de Bellas Artes de Murcia
Pablo González Tornel
Museo de Bellas Artes de València
José María Luzón Nogué
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
Lourdes Moreno Molina
Museo Carmen Thyssen, Málaga
Ferran Olucha Montins
Académico Correspondiente de la Real Academia de BB.AA de San Carlos de València
Luis Alberto Pérez Velarde
Museo Sorolla, Madrid
José Piqueras Moreno
Catedrático de dibujo
Juan A. Roche Cárcel
Universidad de Alicante
Leticia Ruiz Gómez
Patrimonio Nacional
Harry Tupan
Drents Museum, Assen

El Museo de Bellas Artes de Alicante se alza con el reconocimiento de Museo, por parte de la Generalitat Valenciana en un momento muy especial que hemos celebrado con dos acontecimientos extraordinarios. La programación de este año ha situado al museo en el epicentro de la cultura con las ambiciosas exposiciones de sendos genios de la historia universal del arte, Joaquín Sorolla y Salvador Dalí.

Cuadernos del MUBAG cumple su tercera edición y vuelve a poner de relieve los logros y avances de nuestro querido Museo mediante una serie de publicaciones en las que recoge la historia de la institución museística, las propuestas destacadas y la diversidad de su pinacoteca.

Espero y deseo que estas más de doscientas páginas os adentren de nuevo en el MUBAG de una manera amena y educativa. Un reducto de arte y de paz que nos enorgullece poner al servicio del visitante.

The Fine Arts Museum of Alicante is honoured by the recognition of Museum by the Generalitat Valenciana during a very special moment that we have celebrated with two extraordinary events. This year's programme has placed the Museum at the epicentre of culture with ambitious exhibitions about two masters of world art history: Joaquín Sorolla and Salvador Dalí.

MUBAG Notebooks celebrates its third edition and again highlights the achievements and advances of our beloved Museum through a series of publications gathering the history of the museum institution, its outstanding proposals, and the diversity of its art gallery.

I wish and hope that these more than two hundred pages will bring you back to the MUBAG in a pleasant and educational way; a place of art and peace that we are proud to put at the service of the visitor.

Antonio Pérez Pérez

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

La revista *Cuadernos del MUBAG* se consolida con su tercera edición. Una publicación, única y cuidada, que potencia la inclusión de contenidos de investigación sobre las exposiciones, colecciones y actividades del Museo de Bellas Artes de Alicante y que tengo el honor de presentar por primera vez.

Como en ediciones anteriores, en sus páginas se deja la impronta de lo que ha acaecido a lo largo de todo un año, remarcando exposiciones punteras como la que se organizó en torno al Año Sorolla, y la que ahora se contempla *Dalí. Metamorfosis*; y añadiendo su buen hacer en el proyecto europeo *Next-Museum* vinculado a la figura del conservador digital.

Un Museo, al que felicito y doy mi más sincera enhorabuena al integrarse en el Sistema Valenciano de Museos, y del que nos presentan su origen y trayectoria como colofón a este reconocimiento.

The magazine *MUBAG Notebooks* is consolidated with its third edition. A unique and carefully prepared publication that fosters the development of research content of the exhibitions, collections and activities of the Fine Arts Museum of Alicante, which I have the honour of presenting for the first time.

As in previous editions, its pages retain the imprint of the events of the whole year, highlighting leading exhibitions such as the one organised around the Year of Sorolla and the now ongoing *Dalí. Metamorphosis*, as well as adding its good work to the European project *Next-Museum*, linked to the figure of the digital curator.

A Museum to which I dedicate my most sincere greetings and congratulations on joining the Valencian System of Museums, whose origin and history are presented to us here as the culmination of this recognition.

Juan de Dios Navarro Caballero

*Diputado de Cultura, Contratación y Residentes Internacionales
Counsellor of Culture, Recruitment, and International Residents*

Sumario Contents

| | | |
|---|------------|---|
| EDITORIAL | 08 | EDITORIAL |
| DOSIER | 10 | DOSSIER |
| Sorolla y la pintura valenciana de su tiempo. Diálogos y contrastes Francisco Javier Pérez Rojas | 12 | Sorolla and the Valencian Painting of His Time. Dialogues and Contrasts |
| Sorolla y la acuarela en València Aída Pons Moreno | 33 | Sorolla and Watercolours in Valencia |
| Catálogo de obra: Joaquín Sorolla en la exposición Francisco Javier Pérez Rojas Álvaro Herce Martín y José Luis Valero Palomares | 47 | Catalogue of Works: Joaquín Sorolla at the Exhibition |
| LA VENTANA DEL ARTE | 62 | THE ART WINDOW |
| Elena Aguilera Cirugeda, desde el centro, desde lo más profundo Irene Ballester Buigues | 64 | Elena Aguilera Cirugeda, from the Centre, from the Utmost Depth |
| PINACOTECA | 72 | PINACOTHECA |
| Tras Los primeros pasos...Lorenzo Casanova y Gabriel Miró Miguel Ángel Lozano Marco | 74 | After the first steps... Lorenzo Casanova and Gabriel Miró |
| RESTAURACIÓN | 90 | RESTORATION |
| Restauración de un lienzo romano de Francisco Bushell y Laussat Isabel Fernández Margüello María Gazabat Barbado | 92 | Restoration of a Roman Canvas by Francisco Bushell y Laussat |
| A ESCENA | 98 | ON STAGE |
| Emilio Varela. Una vida de creación constante María Gazabat Barbado | 100 | Emilio Varela. A life of Constant Creation |
| La genialidad del color en Varela M ^a José Gadea Capó | 108 | The Genius of Colour in Varela |
| Los dos retratos de Isolda Esplá. Estudio y datación Manuel Sánchez Monllor | 120 | The Two Portraits of Isolda Esplá. Study and Dating |
| Las Señales del Tiempo. La Conservación en la obra del artista Emilio Varela Isabel Susana Serra Pacheco | 131 | The Signs of Time. Conservation in the Work of Artist Emilio Varela Isabel |
| EN TIEMPO | 144 | IN TIME |
| Mirada a Navarro Ramón (1903-1989) a su 120 Aniversario y a la donación al MUBAG de nuevas obras Juana María Balsalobre García | 148 | A Look at Navarro Ramon (1903-1989) on His 120 Anniversary, and at the Donation of New Works to the MUBAG |
| PANORAMA Y PERSPECTIVAS | 162 | OVERVIEW AND PERSPECTIVES |
| Museo de Bellas Artes de Alicante. Comentarios al respecto de su reconocimiento, origen, sede y trayectoria de exposiciones Jorge A. Soler Díaz | 164 | Fine Arts Museum of Alicante. Comments Regarding its Recognition, Origin, Building, and History of Exhibitions |
| El reconocimiento oficial del MUBAG y su integración en el Sistema Valenciano de Museos Luis Pablo Martínez Sanmartín | 198 | The Official Recognition of the MUBAG and Its Integration into the Valencian System of Museums |
| MEMORIA DE ACTIVIDADES | 214 | ACTIVITY REPORT |
| María Gazabat Barbado | | |

EDITORIAL

El número 02 de *Cuadernos del MUBAG* coincide con el 22 aniversario de esta institución, reconocida desde el 18 de abril de 2023 como Museo de Bellas Artes de Alicante. Se presenta con las salas del museo a pleno funcionamiento tras las necesarias obras de cambio de iluminación que han condicionado solo unos meses nuestra oferta expositiva. En la entreplanta, *Miguel Abad Miró. Dibujos de la colección Ricardo Fuente*, dando a conocer una página inédita de nuestro arte del siglo XX a partir de los dibujos del pintor de Alcoy, ahora bajo custodia del Museo tras la cesión de Ricardo Fuente; en la segunda planta, *Dalí. Metamorfosis*, en un magnífico montaje que nos acerca obra poco conocida del universal pintor de Cadaqués y en la planta baja, *Eusebio Sempere y Felipe Pantone. Seriación y cromatismo cinético*, como diálogo imprescindible en el año del centenario del primero. Además, el Museo ha reabierto su exposición permanente *El siglo XIX. La colección a la luz*, estando prevista en enero la apertura del gabinete *Del trazo neoclásico al espíritu romántico*.

Esfuerzo que se traduce en un incremento notorio de visitantes desde los 9.306 del 2020 hasta lo que llevamos de 2023, 51.852, año del pintor luminista, que en el Museo celebramos con la muestra *Sorolla y la pintura valenciana de su tiempo. Diálogos y contrastes*, que ha estado en nuestras salas de enero a junio y que fue posible gracias a una colaboración estrecha con el Museo de Bellas Artes de Valencia. A ello se dedica el primer *Cuaderno* del número publicando las obras de Sorolla en la muestra, el texto del comisario y el de una especialista en su creación artística.

El público acude a las exposiciones, los más interesados participan de los eventos culturales que realiza el Museo, y los más jóvenes se benefician de las actividades didácticas que se desarrollan; y todo ello solo es posible disponiendo de la colaboración de todos los que formamos parte de este ilusionante proyecto que, como todo, lleva mucha labor en la *trastienda* en la investigación, conservación y restauración de lo que en el Museo se muestra y custodia. En este sentido, es muy oportuno dar en *Restauración* el trabajo que en nuestro laboratorio se hizo sobre *La procesión del Viernes Santo en el Coliseo de Roma*, maravilloso lienzo del alicantino Bushell y Laussat, bajo la supervisión técnica del Museo Nacional del Prado, a quien pertenece y deposita la obra en el MUBAG para disfrute de sus visitantes. De otra parte, es muy satisfactorio dedicar el cuaderno de *Pinacoteca* a la obra de

Number 02 of the *MUBAG Notebooks* coincides with the 22nd Anniversary of this institution, recognised as the Fine Arts Museum of Alicante as of 18 April 2023. We present it while the rooms of the Museum are in full operation, after necessary work to change the lighting, which in turn affected our exhibition offer for only a few months. On the mezzanine, *Miguel Abad Miró. Drawings from the Ricardo Fuente Collection* reveals an unpublished page of our twentieth-century art from the drawings of this painter from Alcoy, now in the custody of the Museum after the cession by Ricardo Fuente. On the second floor: *Dalí. Metamorphosis*, a magnificent montage that brings us closer to little-known work of the universal painter from Cadaqués. And, on the ground floor, *Eusebio Sempere and Felipe Pantone. Seriation and Kinetic Chromaticism*: an essential dialogue in the centenary of the former. In addition, the Museum has reopened its permanent exhibition *The 19th Century. The Collection in the Light*, with the opening of the cabinet *From the Neoclassical Stroke to the Romantic Spirit*, planned for next January.

This effort translates into a noticeable increase in visitors, from 9,306 in 2020 to 51,852 so far in 2023: the year of the luminist painter, which in the Museum we celebrate with the exhibition *Sorolla and the Valencian Painting of his Time. Dialogues and Contrasts*, which was in our rooms from January to June and which was made possible thanks to a close collaboration with the Fine Arts Museum of Valencia. The first part of the issue is dedicated to Sorolla's works in the exhibition, the text of the curator, and that of a specialist in his artistic creation.

The public attends the exhibitions; the most interested among them take part in the cultural events held by the Museum, and the youngest benefit from the educational activities organised. And all this is only possible thanks to the collaboration of all of us who are part of this exciting project that, like everything, takes much work *offstage*: in the research, conservation, and restoration of what is shown and kept in the Museum. In this sense, it is very timely to share in *Restoration* the work that was done on *La procesión del Viernes Santo en el Coliseo de Roma* ("Good Friday Procession at the Colosseum in Rome") in our laboratory, a wonderful canvas by the artist from Alicante Bushell y Laussat, under the technical supervision of the Prado National Museum, which owns the work and has deposited it in the MUBAG for the enjoyment of the latter's visitors. Further to that, it is very rewarding to dedicate the *Pinacoteca* article to the work of Lorenzo Casanova,

Lorenzo Casanova, *Los primeros pasos*, que desde 2023 es propiedad de la Diputación de Alicante, tras un dilatado proceso de depósito que culmina felizmente en compra.

Estamos realmente agradecidos a los particulares que han cedido obra al MUBAG, es un acto de generosidad que permite que el legado alcance a las generaciones futuras. Por eso, nos emociona *La ventana del arte*, dedicada a la muestra de *Para siempre en el centro del jardín*, obra de Elena Aguilera y el cuaderno *En tiempo* con otra colaboración dedicada a la figura del pintor Navarro Ramón. De esos Cuadernos, *A escena* es continuidad del número anterior, recuperando textos imprescindibles dedicados a la figura del pintor Emilio Valera y que ahora actualizados ven por fin la luz.

Finalmente, el reconocimiento del Museo por parte de la Generalitat Valenciana ha sido un logro que marca este número de la revista, con una sección específica, *Panorama y perspectivas*, donde se recorre la historia del MUBAG y se da cuenta del proceso que ha significado incluir a nuestra entidad en el Sistema Valenciano de Museos.

El apoyo a este proyecto en crecimiento por parte de los responsables políticos, bien anotado en los prólogos que anteceden a este editorial, la colaboración con otros departamentos de la Diputación de Alicante, y de una manera específica del Área de Cultura, o la buena dinámica del equipo del museo, del que parte buena parte de estas iniciativas, hacen posible que acudamos a esta cita dando cuenta con enorme satisfacción de nuestra *Memoria de actividades*.

Los primeros pasos ("The First Steps"), which, since 2023, has been the property of the Provincial Council of Alicante, after a lengthy deposit process that fortunately culminated in a purchase.

We are most grateful to the individuals who have provided work to the MUBAG; it is an act of generosity that allows this legacy to reach future generations. For this reason, we are excited about *The Art Window*, dedicated to the exhibition of *Para siempre en el centro del jardín* ("Forever in the Centre of the Garden") by Elena Aguilera and the section *In Time* with another collaboration dedicated to the figure of the painter Navarro Ramon. From these articles, *On Stage* creates continuity with the previous issue, recovering essential texts dedicated to the figure of the painter Emilio Valera, which, updated, finally come to light.

Finally, the recognition of the Museum by the Generalitat Valenciana has been an achievement that marks this issue of the magazine with a specific section, *Overview and Perspectives*, where the history of the MUBAG and the process leading to the inclusion of our institution in the Valencian System of Museums are presented.

The political representatives' support for this growing project, well noted in the forewords that precede this editorial; the collaboration with other departments of the Provincial Council of Alicante, and in a specific way, with the Department of Culture; and the good dynamics of the museum team, instigators of a large part of these initiatives, make it possible for us to meet here and give an account, with enormous satisfaction, of our *Activity Report*.

Jorge A. Soler Díaz

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



Sorolla y la pintura valenciana de su tiempo
Diálogos y contrastes

Exposición en MUBAG

Enero - junio 2023



DOSIER

Este año 2023 se han cumplido cien años del fallecimiento del pintor valenciano Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923). Una significativa fecha que ha dado pie a un importante homenaje al que se han unido instituciones de renombre de todo el país. En la Comunidad Valenciana, el Museo de Bellas Artes de Alicante abrió los actos de celebración de esta efeméride con la inauguración el 9 de enero de la exposición *Sorolla y la pintura valenciana de su tiempo. Diálogos y contrastes*. Una muestra en la que prima el diálogo entre varias generaciones de artistas valencianos y españoles de amplia proyección nacional e internacional. En el MUBAG además se completó el *Año Sorolla* con un ciclo de conferencias titulado *Diálogos en torno a Sorolla*.

DOSSIER

2023 marked the 100th anniversary of the death of the Valencian painter Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923). A significant date that has given rise to an important tribute, which renowned institutions from all over the country have joined. In the Valencian Community, the Fine Arts Museum of Alicante opened the celebrations of this anniversary with the inauguration of the exhibition *Sorolla and the Valencian Painting of His Time. Dialogues and Contrasts* on 9 January. An exhibition in which the dialogue between several generations of Valencian and Spanish artists of wide national and international renown prevails. At the MUBAG, the Year of Sorolla has also been complemented with a series of lectures entitled *Dialogues Around Sorolla*.



Fig. 1. *Escena valenciana* (det), 1893, Joaquín Sorolla, Colección particular/ Private collection

Sorolla y la pintura valenciana de su tiempo. Diálogos y contrastes Sorolla and the Valencian Painting of His Time. Dialogues and Contrasts

Francisco Javier Pérez Rojas

*Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de València y Comisario de la exposición
Professor of Art History at the University of Valencia and Curator of the Exhibition*

El Museo de Bellas Artes de Alicante se suma a la conmemoración del centenario del fallecimiento del pintor Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923) con una exposición planteada a partir de una serie de obras procedentes del Museo de Bellas Artes de València y de diversas colecciones particulares. Cuatro generaciones se dan cita permitiéndonos contemplar la evolución y aportación de los artistas valencianos entre 1871 y 1923, con Sorolla como invitado especial. La trama expositiva a través de diferentes apartados y secciones, desarrolla una lectura cronológica intermitente que arranca con composiciones históricas y finaliza con los modernos paisajes.

El renacer de la escuela valenciana. De la pintura de historia al desnudo

La irrupción de Sorolla en el contexto de la pintura valenciana de su tiempo abre una fase de honda repercusión en el panorama del Fin de Siglo. Pero el arte de Sorolla hasta años después de su regreso de Roma en 1890 no es tanto una ruptura con la estética dominante, como una fase de asimilación y madurez de un proceso de afirmación de una nueva plástica valenciana que ha comenzado a recoger sus frutos en la década de 1870. No puede entenderse la pintura de Sorolla anterior a 1895 sin tener en cuenta

The Fine Arts Museum of Alicante joins the commemoration of the one hundredth anniversary of the death of the painter Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923) with an exhibition organised around works from the Fine Arts Museum of Valencia and from a series of private collections. Four generations meet to allow us to contemplate the evolution and contributions of Valencian artists between 1871 and 1923, with Sorolla as the guest of honour. The exhibition develops, through different areas and sections, an intermittent chronological reading, starting with historical composition and ending with modern landscapes.

The revival of the Valencian school: From historic paintings to nudes

Sorolla's entry into his time's Valencian painting scene marks the beginning of a phase of deep aftereffects in the end of the century's stage. But Sorolla's art until years after his return from Rome (1890) is not so much a break with the dominant aesthetic as it is an assimilation, as well as the maturity phase of an affirmation process for the new Valencian visual arts that started to reap its rewards in the decade of 1870. We cannot understand Sorolla's art prior to 1895 without taking into consideration



Fig. 2. *Santa Clara*, 1869, Francisco Domingo, Museo de Bellas Artes de València (Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos)

la decisiva aportación de artistas valencianos como Francisco Domingo Marqués (1842-1920), Enrique Martínez Cubells (1874-1947), Bernardo Ferrándiz Bádenes (1835-1855), Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919), Gonzalo Salvá Simbor (1845-1923), Salustiano Asenjo (1834-1897), o los más jóvenes Ignacio Pinazo Camarlench (1849-1916) y Emilio Sala Francés (1850-1912).

Aunque no se puede hablar de la Escuela Valenciana como un conjunto homogéneo, lo cierto es que los pintores valencianos alcanzaron un protagonismo destacado entre 1868 y 1915 en los diferentes certámenes a los que concurren. Las exposiciones nacionales eran, desde su puesta en marcha en 1856, el gran escaparate que utilizaron los artistas españoles para dar a conocer la entidad de sus creaciones¹. En la Exposición Nacional de 1871 se percibe de manera especial este florecimiento del arte Valenciano y el ascenso de una serie de figuras de esta generación primera, nacida en torno a 1830, que es coetánea de Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874) y Eduardo Rosales (1836-1873).

En esta nueva fase de la pintura Valenciana, destaca con luz propia la figura de Francisco Domingo Marqués, uno de los pintores más admirados e influyentes en València entre los años sesenta y ochenta del diecinueve. Con el retrato de *Santa Clara*² (Fig. 2), Domingo obtuvo una medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1871, siendo una creación

the significant contribution of Valencian artists such as Francisco Domingo Marqués (1842-1920), Enrique Martínez Cubells (1874-1947), Bernardo Ferrándiz Bádenes (1835-1855), Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919), Gonzalo Salvá Simbor (1845-1923), Salustiano Asenjo (1834-1897), as well as the younger Ignacio Pinazo Camarlench (1849-1916), and Emilio Sala Francés (1850-1912).

Even if we cannot consider the Valencian School as a homogenous group, it is true that Valencian painters reached prominence between 1868 and 1915, in the different contests in which they participated. National exhibitions were, from their launch in 1856, the major showcase used by Spanish artists to make the essence of their work known.¹ In the National Exhibition in 1871, one could notice in particular that bloom of Valencian art, as well as the rise of a series of names from the first generation, born around 1830, contemporary to Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874) and Eduardo Rosales (1836-1873).

In this new phase of Valencian art, the figure of Francisco Domingo Marqués shines with its own light. He was one of the most admired and influential painters in Valencia in the 70s and the 80s of the nineteenth century. With his portrait of *Santa Clara*² (Fig. 2) Domingo won the first-class award in the National Exhibition of 1871. This work can

que se puede tomar como punto de arranque de esta exposición en torno a la pintura valenciana en tiempos de Sorolla. Aunque éste era un niño cuando Domingo firmó dicha obra, fue una pintura que no le dejó indiferente unas décadas más tarde. La Santa Clara de Domingo era una creación que reafirmaba la actualidad que adquiriría Velázquez y la pintura española del XVII como guías.

El crítico García Cadena veía en este certamen una evidencia del impulso que estaba tomando la Escuela Valenciana: “*cuyos rasgos distintivos se reconocen en un gran sentimiento del color y en la solidez de un estilo castizo, evidentemente derivado de la antigua escuela española. (...) buena prueba de ello es el número de pintores valencianos que ha obtenido los honores en el certamen*”³. Tomaba como ejemplo de ello el aludido retrato religioso de Domingo: “*Es una de las obras más notables de la Exposición y que contiene las cualidades de raza de las antiguas escuelas españolas. (...) Está más cerca del naturalismo admirable de Velázquez que del vaporoso idealismo de Murillo*”. La *Monja en oración*⁴ que Sorolla pinta en 1883 es un claro ejemplo de una mirada todavía algo inmadura e ingenua hacia la Santa Clara de Domingo.

Esta puesta en valor de la tradición pictórica española de Domingo y del caso de Velázquez en concreto, tiene honda transcendencia en la pintura valenciana de este momento. El deseo de atrapar el secreto de la pintura de Velázquez lleva a Sorolla a copiar en sus años iniciales retratos y fragmentos de composiciones del pintor sevillano.

El género artístico preferente de la década de 1880 e inicios de la siguiente, era el de la pintura de historia, que era la triunfadora en los certámenes oficiales desde 1856. Un tipo de composiciones complejas de abordar que exigía un enorme esfuerzo de documentación y ambientación para alcanzar una verosímil puesta en escena. Los cuadros de historia, y en este apartado entran también las escenas religiosas, eran presentados en lienzos de gran formato en los que sus creadores exhibían su capacidad para afrontar todo tipo de dificultades compositivas, haciendo visibles la madurez y dominio de los recursos plásticos alcanzados.

La aportación Valenciana a la pintura de historia es de alta tensión si se piensa en obras como *Último días de Sagunto* (1869) de Francisco Domingo, *El fusilamiento de Torrijos* (1888) de Antonio Gisbert Pérez (1834-1901), *Guzmán el Bueno* (1884) de Salvador Martínez Cubells (1845-1914), *Los amantes de Teruel* (1884) de Antonio Muñoz Degrain (1840-1924), los *Último momentos del rey don Jaime* (1881) de Ignacio Pinazo o *La expulsión de los judíos* de Emilio Sala⁵. De las aludidas obras de Muñoz Degrain (Fig. 3) y Pinazo (Fig. 4)

be considered the starting point of the current exhibition around Valencian painting in Sorolla's times. Even if Sorolla was a child when Domingo finished said work, the painting did not leave him unaffected a decade later when he saw it. Domingo's *Santa Clara* was a piece of art that established a current that held Velázquez and Spanish art from the seventeenth century as guides.

García Caedena, a critic, saw in this contest proof of the Valencian School momentum: “*whose distinctive features are recognised in a great feeling for colour and in the solidity of a traditional style, evidently derived from the old Spanish school. (...) good proof of this is the number of Valencian painters who have been awarded honours in the contest*”³. Sorolla took as an example Domingo's religious portrait: “*It is one of the most notable works of the Exhibition, holding the distinct qualities of the old Spanish schools. (...) It is closer to the admirable Naturalism of Velázquez than to the vaporous Idealism by Murillo*”. *Monja en oración*⁴ (“Nun Praying”), painted by Sorolla in 1883, is a clear example of an appreciation, albeit a bit immature and naive, of Domingo's *Santa Clara*.

This effort by Domingo to highlight the importance of Spanish traditional painting, particularly Velázquez, touches deeply Valencian art of the time. The wish to capture the secret of Velázquez's painting makes Sorolla copy paintings and parts of compositions from the Sevillian painter in his first years as an artist.

The preferred artistic genre of the 1880s and the beginning of the 1890s was history painting, always the winner in the official contests since 1856. It was a type of composition difficult to tackle, requiring great documentation and setting in order to reach authenticity in the *mise-en-scène*. History paintings, including religious painting, were presented in big format canvases, where their creators showcased their ability to face any type of composition difficulty, displaying the achieved maturity and mastery of artistic resources.

Valencian contribution to history painting shows high tensions if we consider works such as *Último días de Sagunto* (“Last Days of Sagunto”) (1869) by Francisco Domingo, *El fusilamiento de Torrijos* (“Execution of Torrijos”) (1888) by Antonio Gisbert Pérez (1834-1901), *Guzmán el Bueno* (“Guzmán the Good”) (1884) by Salvador Martínez Cubells (1845-1914), *Los amantes de Teruel* (“The Lovers of Teruel”) (1884) by Antonio Muñoz Degrain (1840-1924), *Último momentos del rey don Jaime* (“The last Moments of King James”) (1881) by Ignacio Pinazo, and *La expulsión de los judíos* (“Expulsion of the Jews”) by Emilio Sala.⁵ From the abovementioned works



Fig. 3. *Los amantes de Teruel*, ca. 1883, Antonio Muñoz Degrain, Museo de Bellas Artes de València



Fig. 4. *Boceto de la composición para Don Jaime I, el Conquistador, moribundo, entregando la espada al infante Don Pedro*, ca. 1879, Ignacio Pinazo, Casa Museo Pinazo, Godella (València)

se exponen unos bocetos que denotan el proceso creativo y la soltura de sus autores en un tipo de apunte que combina la mancha de color y los juegos de trazos lineales.

La ambición de Sorolla, siendo aún muy joven, le lleva a embarcarse tempranamente en la pintura de historia con *La defensa del parque de artillería de Monteleón* (1884). Aunque esta no fue una creación especialmente brillante de su producción, le proporcionó una medalla de segunda en la Exposición Nacional de 1884. La versión Valenciana de la guerra contra los franceses queda reflejada un año después en *El grito del Palleter* (1885), un cuadro con el que consiguió la plaza de pensionado en Roma de la Diputación de València, y que pone a la luz el notable avance del pintor en este tipo de composiciones históricas. Relacionado con *La defensa del parque de artillería de Monteleón*, se exhibe un estudio de cabeza masculina (cat. 4), que no coincide plenamente con la composición final, pero que no deja de ser una obra que denota la significación de estos estudios individualizados de expresiones para reflejar el estado de ánimo y tensión de personajes de las grandes composiciones. Un estudio cuya resolución plástica a base de manchas y trazos lineales permite apreciar el fuerte impacto que la obra de Pinazo ha tenido en Sorolla en esos momentos iniciales.⁶

Las composiciones de tipo histórico venían a ser la síntesis de todos los conocimientos adquiridos, pero la representación del desnudo era un ejercicio obligado del aprendizaje artístico, que posibilitaba, a través de los estudios de anatomía, un conocimiento más riguroso del cuerpo humano. En Roma Sorolla dibuja y pinta diversas composiciones con representaciones de desnudos. Pero el desnudo de signo realista como ejercicio académico encontraba dificultades de aceptación cuando se desvinculaba del mundo literario o alegórico. Este fue el caso

of Muñoz Degrain (Fig. 3) and Pinazo (Fig. 4) we present some drafts that showcase the creative process and the skill of the authors in a type of work that combines colour dabs and sets of lineal strokes.

Sorolla's ambition, while he was still young, led him to an early initiation in history painting with *La defensa del parque de artillería de Monteleón* ("Defence of the Monteleón Artillery Park") (1884). Even if it was not of particular excellence among his work, it was granted a second-class award in the National Exhibition of 1884. The Valencian section of the Peninsular War is captured a year later in *El grito del Palleter* ("The Cry of the Palleter") (1885), a painting with which he obtained the position of boarder of the Valencian Provincial Council in Rome, and which highlights the notable progress of the painter in this type of historical composition. In relation to *La defensa del parque de artillería de Monteleón*, a study of a male head is exhibited (cat. 4), which does not fully coincide with the final composition, but which is nonetheless a work that denotes the significance of these individualised studies of expressions in order to then convey the mood and tension of the characters in large compositions. A study whose artistic steadfastness, based on dabs and lineal strokes allows us to appreciate the strong impact that Pinazo's work had on Sorolla during those initial moments.⁶

Historical-type compositions were basically the synthesis of all knowledge acquired, but the representation of nudes was an obligatory exercise in artistic learning; it made possible, through studies of anatomy, a more rigorous understanding of the human body. In Rome, Sorolla drew and painted various compositions with representations of nudes. But the realistic nude as an academic exercise was hardly accepted when it was separated from the literary or allegorical world. This was the case of one of Sorolla's works sent to the



Fig. 5. *Bacante en reposo*, ca. 1887, Joaquín Sorolla, Museo de Bellas Artes de València

de uno de los envíos de Sorolla a la Diputación de València, que representaba un desnudo femenino recostado, que fue criticado “porque se nota en él bien patente la tendencia hacia un grosero realismo”⁷.

Pero uno de los desnudos más brillantes de este momento es la *Bacante en reposo* (ca. 1887) (Museo de Bellas Artes de València) (Fig. 5) (cat. 3), una obra dedicada a su protector y futuro suegro el fotógrafo don Antonio García. Aunque en este desnudo también hay un punto de partida realista, en comparación con la anterior pintura enviada a la Diputación, resulta más idealizado y sereno. La obra se inserta en una tradición de la representación del desnudo femenino que puede conducir de las Venus de Giorgione o Tiziano a la *Maja desnuda* de Goya. Si Sorolla hubiese realizado esta composición en el formato del cuadro de la Diputación y lo hubiese enviado no habría recibido seguramente crítica alguna. En este lienzo de la *Bacante* contrasta la textura lisa y acabada del cuerpo con las pinceladas impetuosas, largas y deshechas del resto, en especial del fondo amarillo que impregna al cuadro de una atmósfera cálida y sensual. El magnífico brasero humeante de incienso, sostenido por tres figuras de faunos, el pandero que hay junto al lecho y las guirnaldas de flores son una alusión a la naturaleza mitológica y orgiástica del motivo. Resulta inevitable el comparar esta composición con el otro lienzo realizado en Roma de *Mesalina en los brazos del gladiador*, que es obra de un erotismo desinhibido.⁸

El motivo del artista y la modelo se suscita en este contexto y Sorolla lo abordó en diferentes ocasiones, reflejándolo ahora en la interesante y atractiva pintura de la *Modelo en el estudio*⁹ (cat. 2). Una pieza realizada en Roma en 1886, que muestra un tipo

Valencian Provincial Council, which represented a reclining female nude: it was criticised “because the tendency towards crude realism is clearly noticeable in it.”⁷

However, one of the most brilliant nudes from the time is *Bacante en reposo* (“Bacchante Resting”) (ca. 1887) (Museum of Fine Arts Museum of Valencia) (Fig. 5) (cat. 3), a work dedicated to his patron and future father-in-law Antonio García. Although there is also a realistic starting point in this nude, compared to the previous painting sent to the Provincial Council, it is more idealised and serene. The work is part of a tradition of the representation of the female nude that can be followed from the Venuses of Giorgione and Titian to Goya’s *Maja desnuda* (“The Nude Maja”). If Sorolla had made this composition in the format for the Provincial Council painting and had sent it, he would surely not have received any criticism. In this canvas of the Bacchante, the smooth and finished texture of the body contrasts with the impetuous, long, and unfinished brushstrokes of the rest, especially the yellow background that infuses the painting with a warm and sensual atmosphere. The magnificent smoking brazier of incense, upheld by three faun figures, the tambourine beside the bed, and the flower garlands all allude to the mythological and orgiastic nature of the motif. It is inevitable to compare this composition with the other canvas made in Rome of *Mesalina en los brazos del gladiador* (“Messalina in the Arms of the Gladiator”), a work of uninhibited eroticism.⁸

The artist-and-model’s motif appears in this context and Sorolla approached it on different occasions, reflecting now the interesting and attractive painting of *La modelo en el estudio* (“The Model in the Studio”)⁹ (cat. 2). A piece made in Rome in 1886,

de escena insertable en cierta órbita de Fortuny. La acabada y sonrosada figura femenina aparece sentada en el suelo sobre una alfombra delante del caballete del pintor. Sobre el suelo hay esparcidos diversos objetos como libros, láminas y cerámicas, que constituyen una excelente y delicada naturaleza muerta. Sobre el muro se aprecia un fragmento de la parte inferior de un gran lienzo que no es otro que *El entierro de Cristo* que Sorolla presentó a la Exposición Nacional de 1887. Detalle que le otorga al pequeño lienzo del estudio del pintor un valioso valor documental. Resulta difícil no poner estas obras en diálogo con la inquietante *Odalisca* que Pinazo pinta también durante su estancia en Roma una década antes.

La arcadia costumbrista

La representación del mundo campesino tiene un registro desbordante en el arte Valenciano del siglo XIX y parte del XX, pero la imagen del universo rural no es un motivo exclusivo de esa época, tiene una larga trayectoria a lo largo de la Historia del Arte, aunque no es hasta finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, cuando el campesino comienza a ser objeto de atención como protagonista social; como sujeto con un universo propio, más genuino y primitivo, y unos hábitos que se desarrollan a un ritmo diferente al del mundo urbano a pesar de su proximidad y contaminación.¹⁰

El tema de la representación del campesino, en una dimensión más amplia y antropológica, es de una enorme complejidad y riqueza, siendo extraordinariamente diversos los modos de aproximación que tienen lugar, los paralelismos que se suscitan, y los recursos expresivos y estilísticos con que se abordan. Hacia el último tercio del XIX, la iconografía del campesino protagoniza un capítulo extenso de la historia del arte Valenciano. La fase previa de la consolidación de una iconografía del mundo rural en València, viene determinada por la aportación, entre otros, de artistas como Bernardo Ferrándiz, Joaquín Agrasot o Salvador Martínez Cubells, que están entre los primeros autores que configuran algunas de las más tempranas representaciones plásticas del campesino valenciano interactuando como grupo en su entorno natural o social. Bernardo Ferrándiz acudió a la Exposición Nacional de 1862 con el lienzo *Las primicias*, con el cual conseguiría una medalla de segunda clase¹¹. Lo que la convierte en una de las expresiones más tempranas de la pintura costumbrista Valenciana. Lo mismo sucede con la escena de *Baile de labradores* (1864) en la puerta de una alquería de Salvador Martínez Cubells, que llevó a la Exposición Nacional de 1864, y es una obra que anuncia composiciones de ese tipo que proliferarán en las décadas siguientes.¹²

which shows a type of scene that can be inserted in a way in Fortuny's orbit. The detailed and rosy female figure is seen sitting on a carpet on the floor in front of the painter's easel. On the ground, various objects are scattered, such as books, prints, and ceramics, which constitute an excellent and delicate still life. On the wall, there is a fragment of the lower part of a large canvas that is none other than *El entierro de Cristo* ("The Burial of Christ") that Sorolla presented at the National Exhibition of 1887. This gives the small canvas of the painter's studio a valuable documentary value. It is difficult not to put these works in dialogue with the unsettling *Odalisca* ("Odalisque") that Pinazo had also painted during his stay in Rome a decade earlier.

The Arcadia of the Costumbrismo

The representation of the peasant world has an overflowing record in the Valencian art of the nineteenth and part of the twentieth centuries, but the image of the rural universe is not an exclusive motif of that time – it has a long track throughout the history of art. Nonetheless, it is not until the end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth century when the peasant began to be the object of attention as a social protagonist; as a subject with a universe of their own, more genuine and primitive, and habits that develop at a different pace than the urban world despite the latter's proximity and pollution.¹⁰

The theme of the representation of the peasant, in a broader and more anthropological dimension, is of enormous complexity and richness: the ways of approach used, the parallels that arise, and the expressive and stylistic resources with which they are addressed being extraordinarily diverse. Towards the last third of the nineteenth century, the iconography of the peasant was the main character in an extensive chapter in the history of Valencian art. The previous phase for the consolidation of an iconography of the rural world in Valencia was determined by the contribution of artists such as Bernardo Ferrándiz, Joaquín Agrasot, and Salvador Martínez Cubells, among others. They are among the first authors that make up some of the earliest artistic representations of Valencian peasants interacting as a group in their natural or social environment. Bernardo Ferradiz attended the National Exhibition of 1862 with the canvas *Las primicias* ("First Fruits"), with which he would obtain a second-class award¹¹. This makes it one of the earliest expressions of Valencian Costumbrismo painting. The same goes for *Baile de labradores* ("Farmers' Dance"), a scene at the door of a farmstead by Salvador Martínez Cubells (1864), which he took to the National Exhibition of 1864. It is a work that heralded how compositions of this type would proliferate in the following decades.¹²

El trabajo, el ocio y el retrato son los ejes temáticos que visualizan la vida y el carácter del campesino y el ámbito de lo popular. Un elemento identificador imprescindible, junto con el paisaje y la arquitectura, es la indumentaria, que se convierte en otro de los protagonistas de la escena. También lo es la música popular, por lo que no es de extrañar el encontrar en las décadas siguientes composiciones y retratos de hombres con instrumento de cuerda en la mano tocando o cantando, de los que han dejado bastantes ejemplos Joaquín Agrasot, Ignacio Pinazo, Joaquín Sorolla, José Mongrell o Antonio Fillol.

En la década de 1880 y sobre todo en la de 1890, se asiste a una auténtica explosión de imágenes de figuras campesinas y tipos populares en la plástica valenciana, que además tienen una gran demanda en el mercado. Una de las aportaciones más sólidas e interesantes de este tipo de escenas las proporcionan Ignacio Pinazo Camarlench, pero el punto de vista y modernidad de éste es muy atípico en el contexto valenciano de su tiempo. Muchos de sus temas pueden coincidir con otros creadores, pero el modo de encararlos tiene poco ya que ver en fechas muy tempranas.

El costumbrismo rural se consolida como género a finales de la década de 1880, en paralelo con la visión descriptiva y analítica que la cultura del naturalismo literario desarrolla. La literatura de Blasco Ibáñez supone una primera mirada crítica sobre la sociedad Valenciana, tanto en el medio urbano (*Arroz y Tartana*, 1894) como en el rural (*La barraca*, 1898). Es unánime considerar el alumbramiento del estilo de Sorolla en 1895 con el lienzo de *La vuelta de la pesca*, pero antes ha recorrido otros caminos. Cuando Sorolla retorna de Italia en 1889 e intenta posicionarse en el competitivo ambiente artístico de su tiempo, encuentra en las escenas de costumbres una importante vía de promoción y mercado. Sorolla acudió a la Exposición Nacional de 1890 con obras de muy diferentes temáticas, una fue el lienzo *El Boulevard de París*, con el que obtuvo una medalla de segunda y buenos comentarios de la crítica más exigente. La otra pintura fue una escena costumbrista valenciana.

Sorolla contrastaba a través de sus creaciones la representación de la vida moderna y la de la vida tradicional. Bernardino de Pantorba señalaba el tono menor del segundo lienzo, que consideraba una obra de escasa personalidad cuyas "concomitancias con los cuadritos anecdóticos de Agrasot y Ferrándiz son evidentes, aun reconociendo la superioridad de Sorolla sobre sus paisanos en el plano del dibujo y del color. Trátese de una concesión a la pintura agradable, de fácil venta"¹³.

En la evolución de este tipo de composiciones costumbristas de Sorolla no es ajeno el trabajo de José

Work, leisure, and portraits are the thematic axes that present the life and character of the peasant and the area of popular life. An essential identifier, along with landscape and architecture: the clothing, which becomes another of the main characters of the painting. So is traditional music, so it is not surprising to find in the following decades compositions and portraits of men with stringed instruments playing or singing; Joaquín Agrasot, Ignacio Pinazo, Joaquín Sorolla, José Mongrell, and Antonio Fillol having created many examples.

In the 1880s and especially in the 1890s, there was a real outburst of images of peasant figures and popular types in Valencian arts, also highly demanded by the market. Some of the most solid and interesting contributions of this type of scenes are provided by Ignacio Pinazo Camarlench; however, his point of view and modern touch were very atypical in the Valencian context of his time. Many of its themes can coincide with other authors, but the way to approach them has little to do with what was done in the very early dates.

Rural Costumbrismo was consolidated as a genre at the end of the 1880s, in parallel with the descriptive and analytical vision developed by the culture of literary Naturalism. Blasco Ibáñez's literature is a first critical look at Valencian society, both in the urban (*Arroz y Tartana*, "Rice and Cart", 1894) and in the rural environments (*La Barraca*, "The Shack", 1898). The canvas *La vuelta de la pesca* ("The Return from Fishing"), from 1895, is unanimously considered the beginning of Sorolla's style, though he did follow other paths before that. When Sorolla returned from Italy in 1889 and tried to position himself in the competitive artistic environment of his time, he found in Costumbrismo scenes an important way of promotion and market. Sorolla attended the National Exhibition of 1890 with works with very different themes, including the canvas *El Boulevard de París* ("The Boulevard of Paris") with which he won a second-class award and received good comments from the most demanding critics. The other painting was a Valencian Costumbrismo scene.

Sorolla contrasted through his creations the representation of modern life and traditional lives. Bernardino de Pantorba pointed out the lower tone of the second canvas, which he considered a work of little personality whose "concomitances with the anecdotal little paintings by Agrasot and Ferrándiz are evident, even recognising Sorolla's superiority over his countrymen when it comes to drawing and colour. It is a concession to pleasant art, easy to sell."¹³

The work of José Jiménez Aranda is not disconnected from the evolution of this type of Costumbrismo compositions by Sorolla. Pantorba has already observed that: "It is hard work, at first glance, to

Jiménez Aranda. Pantorba ya observó que: “Cuesta trabajo, a primera vista, advertir la influencia de Jiménez Aranda sobre Sorolla, y por eso quienes miran superficialmente, que en arte son legión, se inclinarán a ponerla en duda. Solo basta un examen detenido de los cuadros del segundo pertenecientes al quinquenio de 1891 a 1895, para verla, aunque más o menos escondida, siempre latente. Lo declara también con sus palabras, en primer lugar, el propio Sorolla”¹⁴. Pantorba cita a Augusto Comas y Aureliano de Beruete como los primeros en subrayar la importancia que tiene la obra del pintor sevillano en el valenciano en esos años.

Este impacto del citado Jiménez Aranda se pone bien de manifiesto en la poco estudiada *Escena valenciana* (1893) (Fig. 1) (cat. 7), que ahora se exhibe después de muchos años. Una de las pinturas en la órbita del costumbrismo que trasciende lo menudo y detallista de las otras composiciones de este tipo y confirma la evolución de Sorolla hacia posiciones claramente naturalistas, visualizado aquí una imagen más sensual y pagana del mundo huertano. El erotismo y la sensualidad impregnan por completo la *Escena valenciana*, donde los labradores son en cierto sentido trasuntos faunescos. Aunque no debe pasarse por alto el espléndido paisaje que se dibuja al fondo de la escena, donde destaca la masa de un gran algarrobo. El citado lienzo, que tiene antecedentes como *Los guitarristas. Costumbres valencianas* (1889)¹⁵, anuncia o le sirve de guía para la representación de otros óleos posteriores como *Entre naranjos*¹⁶, que vendría a representar una fase última, ya más orgiástica, donde los campesinos valencianos escenifican un preludio de bacanal de impregnaciones claramente modernistas. Esa visión de los labradores y labradoras como sátiros y ninfas juguetonas tienen continuidad en otras obras de José Mongrell y Julio Vila Prades. Raro es el pintor valenciano de este momento que no plasme una escena en torno a la vida huertana, que con frecuencia se muestra como una arcadia feliz, tal como entre otros muchos puede verse también en Antonio Fillol, Luis Beut o José Benavent.

La galería de los diferentes tipos campesinos es variada. Unas veces aparecen trabajando la tierra y en otros casos en retratos individualizados, que condensan en rostros curtidos, por el trabajo al aire libre, una inteligencia natural desarrollada en la lucha por la vida. Así lo transmiten los modelos de Joaquín Agrasot, Agustín Almar, Mariano García Mas, Antonio Fillol o Ramón Stolz. Los ejemplos son muy heterogéneos y de largo recorrido. Desde los gitanos de los mercados de ganados de Agrasot, a los retratos más solemnes de personas atadas a la tierra con su trabajo.

Hay dos magníficos retratos dibujados de campesinos de Joaquín Agrasot y Joaquín Sorolla que merecen

notice the influence of Jiménez Aranda on Sorolla, and that is why those who look but superficially, who in art are legion, will be inclined to question it. Only a careful examination of the paintings of the latter, belonging to the five-year period from 1891 to 1895, is enough to see it, although it is more or less hidden, always latent. To say the least, Sorolla himself affirms it with his own words.”¹⁴ Pantorba cites Augusto Comas and Aureliano de Beruete as the first to underline the importance of the work of the Sevillian painter in the Valencian one during those years.

This impact of the aforementioned Jiménez Aranda is well evident in the little studied *Escena valenciana* (“Valencian Scene”) (1893) (Fig. 1) (cat. 7), which is now exhibited after many years. One of the paintings in the orbit of Costumbrismo that transcends the trivial and detailed of other compositions of this type and corroborates Sorolla’s evolution toward clearly naturalistic positions, visualising here a more sensual and pagan image of the agricultural world. Eroticism and sensuality completely permeate *Escena valenciana*, where the farmers are, in a sense, faun-like. This being said, the splendid landscape that is drawn in the background of the scene should not be overlooked, where the mass of a large carob tree stands out. The aforementioned canvas, which has antecedents like *Los guitarristas* (“The Guitarists”), *Costumbres valencianas* (“Valencian Customs”) (1889)¹⁵ announces and guides the representation of other, later oil paintings such as *Entre naranjos* (“Among orange trees”)¹⁶, which would represent a final phase, already more orgiastic, where Valencian peasants stage a bacchanal prelude of distinctly modernist influence. This vision of the farmers as satyrs and playful nymphs has continuity in other works by José Mongrell and Julio Vila Prades. Rare is the Valencian painter of this moment who does not capture a scene around the agricultural life, which is often shown as a happy Arcadia, as can also be seen in Antonio Fillol, Luis Beut, or José Benavent, among many others.

The gallery of different peasant characters is varied. Sometimes, they are portrayed working the land; others, shown in individualised portraits which condense in tanned faces, by the work in the open air, a natural intelligence developed in the struggle for life. This is what the models of Joaquín Agrasot, Agustín Almar, Mariano García Más, Antonio Fillol, and Ramón Stolz convey. The examples are very heterogeneous and spread in time; from the Romani of the livestock markets of Agrasot, to the most solemn portraits of people tied to the land with their work.

There are two magnificent portraits of peasants drawn by Joaquín Agrasot and Joaquín Sorolla that deserve to be approached by the realism



Fig. 6. *Campesino valenciano*, ca. 1880, Joaquín Agrasot, Colección/ Collection of Grupo Jorge

ser acercados por el realismo y objetividad con que abordan la imagen del hombre rural como un ser investido de carácter y autoridad. La de Agrasot, es una pieza que se sitúa muy por encima de muchas de sus composiciones al óleo de grupos huertanos, en los cuales el exceso de elementos narrativos hace que no se visualice correctamente su genio para la plasmación del detalle y la caracterización y su potencial de agudo retratista naturalista (Fig. 6).

El dibujo de Sorolla catalogado como *Cacique huertano* (c. 1895) (cat. 8), muestra la imagen de un campesino valenciano de cuerpo enjuto que denota todavía fortaleza y autoridad. Al igual que Agrasot, Sorolla describe minuciosamente el rostro del modelo. Cada pliegue de la cara delata una vida de esfuerzo y trabajo al sol. La figura, ligeramente ladeada hacia la izquierda, refleja apostura y dignidad. El campesino sostiene la vara con cierta majestad, trasladando a la imagen del campesino la gestualidad y pose de los retratos mundanos, para así investirlo de la nobleza y autoridad que otorgan la madurez y la experiencia, a pesar de que su cuerpo denota un esfuerzo en mantenerse en pie, de aferrarse a la vida. El naturalismo de Sorolla brilla en este dibujo con especial intensidad.

and objectivity with which they approach the image of the rural man as a being vested with character and authority. Agrasot's is a piece that is placed well above many of his oil compositions of agricultural groups, in which the excess of narrative elements does not contribute to correctly visualising his genius for the embodiment of detail and characterisation, as well as his potential as a sharp naturalist portraitist (Fig. 6).

The drawing of Sorolla catalogued as *Cacique huertano* ("Agricultural Chief") (c. 1895) (cat. 8), shows the image of a Valencian peasant with a lean body, nonetheless denoting strength and authority. Like Agrasot, Sorolla meticulously details the face of the model. Each fold of the face reveals a life of effort and work in the sun. The figure, slightly tilted to the left, reflects handsomeness and dignity. The peasant holds the rod with a certain majesty, giving this image of a peasant the manners and pose of worldly portraits in order to imbue him with the nobility and authority given by maturity and experience, even though his body betrays an effort to keep standing, of clinging to life. Sorolla's Naturalism shines in this drawing with special intensity.



Fig. 7. *Pescadora*, 1895, Manuel Benedito, Museo de Bellas Artes de València

Las escenas de tipos valencianos fueron abordadas con brillantez por Manuel Benedito Vives (1875-1963) en sus años juveniles, cuando aún residía en València. Una pieza reveladora de la altura de este artista en este sentido es la *Pescadora* (1895) (Fig. 7) del Museo de Bellas Artes de València, que es casi coetánea de *La vuelta de la pesca* de Sorolla y también cercana a la ya comentada *Escena valenciana*. Un retrato de un personaje popular en el cual Benedito refleja las inquietudes sociales de un tipo de pintura en alza en la década de 1890. La caracterización de la figura humana se complementa con la descripción del marco paisajístico que la acoge. La sencillez y nobleza de la modelo está realzada por detalles como la pared, el jardincillo o las chumberas que crecen en la puerta. Pero vemos también aquí reflejado el Benedito retratista del alma femenina, que presenta a una joven pescadora pensativa, con un gesto de momentáneo ensimismamiento o ensoñación. Con este conjunto de escenas y retratos se pueden enlazar otra serie importante de composiciones de diversos autores, donde se imbrica la representación del mundo del trabajo y sus protagonistas, tanto aisladamente como en grupo. De ahí que se sucedan escenas de pescadores y labradores realizando sus labores, ejecutadas entre otros por Joaquín Sorolla, Manuel

The scenes of Valencian subjects were approached brilliantly by Manuel Benedito Vives (1875-1963) in his younger years, while still living in Valencia. A revealing piece of the artist's importance in this sense is *La Pescadora* ("The Fisherwoman") (1895) (Fig. 7), of the Fine Arts Museum of Valencia, which is almost contemporaneous to Sorolla's *La vuelta de la pesca* and also close to the already discussed *Escena Valenciana*. A portrait of a popular character in which Benedito reflects the social concerns of a type of painting on the rise in the 1890s. The definition of the human figure is complemented by the delineation of the landscape framework that surrounds it. The simplicity and nobility of the model is enhanced by details such as the wall, the garden, and the prickly-pear cacti that grow by the door. But we also see here reflected the Benedito that depicted the female soul, presenting a young pensive fisherwoman with a gesture of momentary deep-thought or dreaming. We can link this set of scenes and portraits to other important series of compositions by various authors, where the representation of the world of labour and its protagonists are intertwined, both in isolation and in group. Hence scenes of fishermen and farmers performing their work, created among others by Joaquín Sorolla, Manuel Benedito, José Mongrell,



Fig. 8. *Arreando a la burra*, Ontinyent, ca. 1895, Teodoro Andreu, Colección/ Collection of Gavara



Fig. 9. *Familia de campesinos*, 1901, Antonio Fillol, Colección/ Collection of Luis Trigo

Benedito, José Mongrell, Teodoro Andreu (Fig. 8), Vila Prades, Antonio Fillol (Fig. 9) or incluso José Navarro. La fidelidad descriptiva de la representación de los tipos populares y su mundo laboral alcanza una expresión fiel y sincera en la mayor parte de estas creaciones.

El lienzo de Sorolla de medianas dimensiones *Playa de València. Pescadoras* (ca.1900) (cat. 10), puede resumir ahora la intensa atracción del artista hacia la otra realidad del mundo del mar y sus gentes, que tras *La vuelta de la pesca* (1895) ha dado lugar a más de una pieza maestra. El enfoque fotográfico, que Sorolla exhibe en muchas de sus composiciones, le lleva tanto a acercarse como a distanciarse del motivo, oscilando entre la perspectiva de conjunto o el detalle¹⁷.

José Mongrell fue un discípulo de Sorolla que realizó también numerosas escenas de playa con pescadores y pescadoras atareados en sus faenas en las playas de Cullera a plena luz (Fig. 10). Las escenas de playa de Mongrell tienen un tono más clásico, son más quietas y sosegadas que las del maestro. Sin perder su punto de partida realista Mongrell, dota a sus composiciones de un ritmo equilibrado que contribuye a subrayar su afán decorativo y esteticista.

El caleidoscopio humano del retrato

Si algo caracteriza la obra de Sorolla y la de muchos de sus coetáneos valencianos es la maestría para abordar todo tipo de géneros, y entre ellos tiene el retrato un protagonismo indudable. Para hacerse una idea aproximada de cuál era la línea de valoración oficial y crítica del retrato es conveniente seguir su itinerario en las exposiciones nacionales desde que comenzaron a celebrarse en 1856. En esos momentos, los géneros de mayor interés eran la pintura de historia y la religiosa, seguidas

Teodoro Andreu (Fig. 8), Vila Prades, Antonio Fillol (Fig. 9), or even José Navarro. The descriptive fidelity of the representation of popular characters and their working world reaches a faithful and sincere expression in most of these creations.

The medium-sized canvas by Sorolla, *Playa de València. Pescadoras* (“Valencian Beach. Fisherwomen”) (ca.1900) (cat. 10) can now summarise the artist’s intense attraction to the other reality, to the world of the sea and its people, which after *La vuelta de la pesca* (1895) has given rise to more than one masterpiece. The photographic approach, which Sorolla exhibits in many of his compositions, helps him both to get closer and to distance himself from the subject, oscillating between the full perspective and the detail¹⁷.

José Mongrell was a disciple of Sorolla who also created numerous beach scenes with fishermen busy with their work in full light on the beaches of Cullera (Fig. 10). Mongrell’s beach scenes have a more classic tone, are calmer and more tranquil than his master’s. Without losing his realistic starting point, Mongrell gives his compositions a balanced rhythm that helps to underline his decorative and aesthetic desire.

The human kaleidoscope of the portrait

If something characterised Sorolla’s work and that of many of his Valencian contemporaries, it is the mastery of addressing all kinds of genres; among them the portrait is undoubtedly central. To get an approximate idea of what the official and critical line of assessment of the portrait was, it is advisable to follow its journey in the national exhibitions since they began in 1856. At that time, the genres of greatest interest were history and religious paintings, followed by Costumbrismo and landscape works. Some critics considered portrait to be an unsublime



Fig. 10. *Arreglando las redes*, ca. 1915, José Mongrell, Colección particular/ Private collection

por la costumbrista y el paisaje. Algunos críticos consideraban que era un género poco sublime y que respondía a un sentimiento de vanidad. Pero la valoración del retrato cambia considerablemente en la Exposición Nacional de 1876, cuando Salvador Martínez Cubells recibe una medalla de segunda clase con *Retrato de dama*.

Aunque la faceta de retratista no fue la más valorada por la crítica de Joaquín Sorolla, él fue también uno de los grandes retratistas de la época. La gran fortuna de Sorolla se amasa en estos encargos que realiza con mayor o menor acierto según la afinidad o simpatía que siente hacia el personaje. Sorolla se convierte en un retratista de moda, en uno de los más cotizados y solicitados de la alta sociedad española. El retrato alcanza también una especial relevancia en las creaciones de Antonio Gisbert, Emilio Sala, Cecilio Pla, Manuel Benedito, José Pinazo, Antonio Fillol, los Benlliure, Vila Prades, Peris Brell, José Mongrell o María Sorolla, de los cuales se ha ofrecido en la exposición una selección apurada de creaciones que se imponen por su objetividad y extraordinaria penetración psicológica. De este conjunto de piezas vamos a detenernos brevemente en cuatro obras de indudable interés de Joaquín

genre, resulting from a sense of vanity. But portrait valuation changed considerably at the National Exhibition of 1876, when Salvador Martínez-Cubells received a second-class award with *Retrato de dama* (Portrait of a Lady).

Although his portraitist facet was not the most valued by Joaquín Sorolla's critics, he was nonetheless one of the greatest portraitists of his time. The great fortune of Sorolla was amassed in these commissions that he performed with greater or lesser success according to the affinity or sympathy he felt toward the character. Sorolla became a portraitist in vogue, one of the most coveted and sought-after in Spanish high society. The portrait also reached a special relevance in the creations of Antonio Gisbert, Emilio Sala, Cecilio Pla, Manuel Benedito, Jose Pinazo Martínez, Antonio Fillol, Los Benlliure, Vila Prades, Peris Brell, José Mongrell, and María Sorolla. The exhibition offers a selection of works by those artists who stand out for their objectivity and extraordinary psychological penetration. From this set of pieces, we will briefly dwell on four works of undoubted interest by Joaquín Sorolla, Ignacio Pinazo, and José Mongrell.

Sorolla, Ignacio Pinazo y José Mongrell.

Los dos retratos de gran formato de Sorolla presentes en esta exposición, el del intelectual progresista y político *Don Cristino Martos* (1893) (cat. 14) y el de *Doña Pilar Sainz de Vicuña y Arbide, duquesa de Montensi6n* (1901) (cat. 15), son buen reflejo de la evoluci6n del naturalismo del artista en este momento y excelentes ejemplos de la persistencia de un tipo de retrato de paleta oscura, que hunde sus ra6ces en la tradici6n de la pintura espa1ola. Si confrontamos ambas obras, se aprecia la soltura de la pincelada de una frente a la otra.

La retratada Pilar Sainz de Vicuña, que se muestra por primera vez, data de 1901, que es un momento de plenitud del artista. Es el a1o en que se le otorga la medalla de honor en la Exposici6n Nacional y el mismo en que comienza a realizar los soberbios retratos de la familia de Aureliano de Beruete. En 1901 hace en concreto el de la esposa de este Mar6a Teresa Moret, una pintura con la cual tiene muchas caracter6sticas comunes el retrato de la duquesa de Montensi6n. Cabe pensar que Sorolla realizar6 primero el retrato de Mar6a Teresa Moret y a continuaci6n el que ahora se comenta de Pilar. El retrato de M.T. Moret se mostr6 junto a otros retratos de Sorolla en la Exposici6n Nacional de 1901, circunstancia que lo visibilizaba y proclamaba su habilidad y maestr6a de gran retratista. Es m6s que probable que ambas retratadas se conocieran y que al ver una el retrato de la otra deseara ser plasmada por el mismo artista de una manera similar. Se trata de un tipo de retrato aristocr6tico y sobrio que realza la dignidad y elegancia de la modelo de una manera contenida, sin demasiada ostentaci6n, pero manteniendo un aire distante.

Los encargos de retratos de arist6cratas y pol6ticos de la 6poca de Ignacio Pinazo se incrementaron a partir de su reconocimiento como retratista en la Exposici6n Nacional (1897). Pinazo realiz6 tambi6n una impresionante galer6a a la que presenta a sus modelos sin ning6n tipo de idealizaci6n, pero dotados de un fuerte aliento y vida. En distintos a1os el artista realiz6 los retratos de la familia de Federico Va1o. El del hijo y la mujer los firma en 1898 y termina la serie con el del Federico Va1o en 1907 (Fig. 11). El cual forma pareja con el de su esposa, ambos est6n sentados en el mismo sal6n de la vivienda, pero vistos desde diferentes 6ngulos. A trav6s de estos dos retratos Pinazo va definiendo una nueva tipolog6a donde se hace patente tambi6n su fascinaci6n por Vel6zquez, pero el juego de acentuadas perspectivas que ha aprendido del artista sevillano, le abren hacia una v6a experimental susceptibles de abrir di6logos con autores del retrato moderno como Freud o Bacon. Uno de los rasgos de la modernidad del lienzo es la perspectiva alzada que ofrece, al enfocarlo de tal

The two large-format portraits by Sorolla present in this exhibition – that of the progressive intellectual and politician *Don Cristino Martos* (1893) (cat. 14) and that of *Doña Pilar Sainz de Vicuña y Arbide, duquesa de Montensi6n* (1901) (cat. 15) – are a good reflection of the evolution of the artist's Naturalism at this time, and an excellent example of the persistence of a type of a dark-palette portrait, which has its roots in the tradition of Spanish painting. If we consider both works together, we can see the ease of the brushstroke from one front to the other.

The portrayed Pilar Sainz de Vicuña, displayed now for the first time, dates from 1901, a peak moment for the artist. It is the year in which he was awarded the Medal of Honour at the National Exhibition and the same year in which he began to make the magnificent portraits of Aureliano de Beruete's family. In 1901, he specifically painted the one of Beruete's wife, Mar6a Teresa Moret, a painting that shares many common characteristics with the portrait of the Duchess of Montensi6n. It is possible to think that Sorolla finished the portrait of Mar6a Teresa Moret and then the one that is now discussed, of *Pilar Sainz de Vicuña*. Mar6a Teresa Moret's portrait was shown along with other portraits of Sorolla in the National Exhibition of 1901, which made him stand out, and proclaimed his skill and mastery as a great portraitist. It is more than likely that both models knew each other and that, upon seeing the other's portrait, then wished to be captured by the same artist in a similar way. It is a type of aristocratic and sober portrait that enhances the dignity and elegance of the model in a restrained way, without too much ostentation, yet maintaining a distant air.

The commissions of portraits of aristocrats and politicians of the time by Ignacio Pinazo grew after his recognition as a portraitist in the National Exhibition (1897). Pinazo also created an impressive gallery in which he presented his models without any idealisation, but endowed with strong breath and life. In several years, the artist made portraits of the Federico Va1o family. He signed the portraits of the son and the wife in 1898 and ended the series with Federico Va1o's portrait in 1907 (Fig. 11). This constitutes a pair with his wife's, since both are sitting in the same living room of the house, but viewed from different angles. Through these two portraits, Pinazo is defining a new typology where his fascination for Vel6zquez is also evident, but the play of accentuated perspectives that he has learned from the Sevillian artist has led him to an experimental path capable of opening dialogues with authors of modern portrait such as Freud or Bacon. One of the features of modernity in the canvas is the raised perspective that it offers by focusing it in such a way that the portrayed reaches a greater presence and dominance within the space. Pinazo shows here a

modo que el retratado alcanza una mayor presencia y dominio en el espacio. Pinazo hace aquí ostentación de un tipo de pincelada suelta y segura que describe de manera sintética, y a la vez precisa, el ambiente que rodea al modelo.

Un retrato inédito, obligado de destacar, *La buena-ventura* (Fig. 12), es el que pinta José Mongrell del admirado maestro Joaquín Sorolla. Si no fuese por quien es el protagonista central de la obra, este óleo se describiría como una escena costumbrista. Sin embargo, es un retrato de artista, de espíritu modernista, que se sale de las líneas convencionales del retrato.

En esta pintura de José Mongrell, Sorolla aparece de perfil, va vestido de manera informal. El artista en su deambular se ha encontrado con un campamento gitano: una pitonisa zíngara aparece frente al pintor, con las vestimentas al uso. Al fondo la silueta de unas míseras tiendas de campaña. La mujer le echa la buenaventura a Sorolla leyendo las rayas de su mano. Las palabras elogiosas que la mujer dedica a Sorolla, se transcriben en el ángulo derecho encima de la firma: "Tú serás grande entre los grandes, tú tienes buenos amigos que te quieren bien, tú tienes muchos enemigos que mal te quieren, que envidian tu siembra, pero tú los vencerás... ¿me entiendes?". El comentario de la lectura de la mano funciona como una dedicatoria a través de la cual Mongrell expresa su admiración y afecto por el maestro. La imagen de Sorolla en este cuadro es la de un hombre llano, un caminante o trotamundos que conecta con todo tipo de gentes. La iconografía no es la del artista burgués

type of loose and safe brushstroke that describes in a synthetic way – and at the same time precisely – the environment that surrounds the model.

An unpublished portrait which must be highlighted, *La Buena Ventura* (Fig. 12) ("The Good Fortune") is the one painted by José Mongrell of the admired master Joaquín Sorolla. Were it not for the identity of the central protagonist of the work, this oil painting would be described as a Costumbrismo scene. However, it is an artist's portrait, with a modernist spirit, that goes beyond the conventional lines of the portrait.

In this painting by José Mongrell, Sorolla appears in profile, is dressed casually. The artist, in his wanderings, has found a Roma camp: a fortune teller is in front of the painter, with their typical clothes. In the background, the silhouette of a few miserable tents. The woman tells Sorolla's fortune by reading the lines of his hand. The commendatory words that the woman dedicates to Sorolla are transcribed in the right corner above the signature: "You will be great among the great, you have good friends who want for you to do well, you have many enemies who want you to do badly, who envy what you sow, but you will overcome them... Do you understand me?" The hand reading commentary functions as a dedication through which Mongrell expresses his admiration and affection for the master. The image of Sorolla in this painting is that of a plain man, a walker or globetrotter who connects with all kinds of people. The iconography is not that of the triumphant bourgeois artist, but that of a simple and popular man, who offers here a more bohemian image.-



Fig. 11. *Retrato de Federico Vañó*, 1907, Ignacio Pinazo, Colección/ Collection of Pérez Rojas



Fig. 12. *Buena Ventura a D. Joaquín Sorolla y Bastida*, ca. 1906, José Mongrell, Colección particular/ Private collection



Fig. 13. *Clotilde contemplando la Venus de Milo*, ca. 1897-1898, Joaquín Sorolla, Museo de Bellas Artes de València

triunfador, sino la de un hombre sencillo y popular, que ofrece aquí una imagen más bohemia.

En la estela estilística del modernismo se inscribe este retrato de Sorolla, en el cual se otorga un especial protagonismo a la gama de violetas y morados tan del gusto de la paleta modernista. La obra debió de realizarse entre 1904 y 1913. La paleta de Mongrell es a veces de un colorido más intenso que la de Sorolla, pero los grandes trazos con que se resuelve parte de la escena, denotan la filiación de su autor con el sorollismo. Como uno de los protagonistas más destacados y fieles al maestro, pero con voz propia en el concierto del arte valenciano de su tiempo.

Un apartado especial en la exposición en el que se desvela el refinamiento, sutileza y experimentación de Pinazo, Sorolla y Francisco Pons Arnau es el que he agrupado como retrato intimista, en el que se engloba el que Sorolla hace de su esposa Clotilde delante de una ventana frente a la Venus de Milo (Fig. 13) (cat. 13).

Agreste, rural y urbano

La concepción del paisaje pictórico como reflejo de una realidad geográfica, que define y condiciona la personalidad de los pueblos, el tipo de vida de sus moradores y hasta su carácter, es un pensamiento que se desarrolla a mediados del siglo XIX con el realismo y la difusión del pensamiento positivista, pero que se consolida en las décadas finales del

This portrait of Sorolla adheres to the stylistic awakening of modernism, in which a special prominence is given to the range of violets and purples so liked by the modernist palette. The work must have been carried out between 1904 and 1913. Mongrell's palette is sometimes more intense than Sorolla's, but the great lines with which part of the scene is completed denote the affiliation of its author with Sorolla's school: one of the most outstanding protagonists, and faithful to his master, but with his own voice in the concert of Valencian art of his time.

A special section in the exhibition that reveals the refinement, subtlety, and experimentation of Pinazo, Sorolla, and Francisco Pons Arnau is the one that I have grouped as intimate portraits. It includes the portrait that Sorolla made of his wife Clotilde in front of a window facing the Venus of Milo (Fig. 13) (cat. 13).

Wild, rural, and urban

The concept of the pictorial landscape as a reflection of a geographical reality, which defines and conditions the personality of the peoples, the type of life of their inhabitants and even their character, is a thought that developed in the middle of the nineteenth century with realism and the diffusion of positivist thought. However, it was consolidated in the final decades of the century, reinforced by attitudes of appreciation of nature and landscape as those developed by the Free Institution of Education.

siglo, reforzado por actitudes de valoración de la naturaleza y el paisaje como la que desarrolla la Institución Libre de Enseñanza.

El paisajismo valenciano de la época cuenta con personalidades muy potentes como Antonio Muñoz Degraín quien fue reconocido por sus emotivas composiciones de un paisaje de lo sublime, o Gonzalo Salvá Simbor (1843–1923), que desempeñó las cátedras de Paisaje, Perspectiva y Dibujo del Antiguo y del Natural e inculcó a sus discípulos el amor por la pintura al aire libre. Un especialista a reivindicar fue Antonio Gomar y Gomar (1853–1911), autor de una serie de composiciones de tonos claros y cielos azulados en una estética próxima a Martín Rico o al Beruete de los años ochenta, que evoluciona hacia composiciones mucho más sueltas y atmosféricas (Fig. 14). Ignacio Pinazo fue otro artista que dio un vuelco a la concepción de un paisaje valenciano que se aproximó a las inquietudes y modos impresionistas. Quizás sea el paisaje el espacio donde mejor se aprecia la renovación y modernidad del arte de Sorolla, su modernismo (cat. 17).

El paisaje va recorriendo un emocionante y seductor camino, que, de las descripciones realistas y la emotividad simbolista, avanza hacia concepciones más depuradas y sintéticas. Jalonan este recorrido nombres como el citado Ignacio Pinazo, Emilio Sala,

The Valencian landscape of the time has very powerful characters such as Antonio Muñoz Degraín who was recognised for his emotional compositions of a landscape of the sublime; or Gonzalo Salvá Simbor (1843–1923), who served as chair of Landscape, Perspective, and Drawing of the Ancient and Natural, and instilled in his disciples the love for painting in the open air. A specialist to vindicate was Antonio Gomar y Gomar (1853–1911), author of a series of compositions of light tones and bluish skies in an aesthetic similar to that of Martín Rico or the Beruete of the 80s, who evolved toward much more atmospheric and looser compositions (Fig. 15). Ignacio Pinazo was another artist who gave a twist to the concept of a Valencian landscape, approaching the impressionist interests and styles. Perhaps the landscape is the space where the renewal and modernity of Sorolla's art, his modernism (cat. 17), are best appreciated.

The landscape follows an exciting and seductive path, which, from realistic descriptions and symbolist emotionality advances toward more refined and synthetic conceptions. This journey is marked by names such as the aforementioned Ignacio Pinazo, Emilio Sala, Lorenzo Casanova, Cecilio Pla, José Benlliure, Constantino Gomez, Antonio Fillol and Ramon Stolz, although it was Sorolla who opened a luminous window to nature in a decisive way. Nature



Fig. 14. *Paisaje*, ca. 1900, Antonio Gomar, Museo Ibáñez, Olula del Río (Almería)

Lorenzo Casanova, Cecilio Pla, José Benlliure, Constantino Gómez, Antonio Fillol o Ramón Stolz, aunque fue Sorolla quien abrió de un modo decidido una ventana luminosa a la naturaleza. La naturaleza en su totalidad es la verdadera protagonista de su obra. Escribía a este respecto el crítico Rafael Doménech que:

«Lo único duradero, perdurable, eternamente conmovedor que puede expresar la pintura, es la manifestación sincera y, por lo tanto, personal de los estados de la naturaleza. Esto conduce recta e intensamente del realismo al impresionismo; pero en Sorolla se llega a un verdadero naturalismo; es decir, a la manifestación artística de los estados de la naturaleza, incluyendo en ella al hombre, en una relación de mutua dependencia orgánica [...] Esta es la base estética de la obra de Sorolla; el que quiera otra, que busque a otro artista»

El impacto de Sorolla dibuja una larga sombra en la plástica valenciana que nos lleva de 1900 a 1923. Sin él es muy probable que la historia de la pintura valenciana y el género del paisaje no hubiera sido igual. Un elenco de nombres donde se insertan José Navarro, José Mongrell, Julio Vila Prades, Manuel Benedito, Teodoro Andreu, José Pinazo, Antonio Fillol, José Benlliure Ortiz, Constantino Gómez, Ernesto Valls, Emilio Varela, Francisco Pons Arnau, María Sorolla o Enrique Cuñat. El descubrimiento del paisaje, del paisaje regional abarcando todos sus rincones, convirtiendo la huerta en motivo paisajístico preferente es uno de los apartados más decisivos del arte del momento.

El pequeño formato fue una forma de captación más directa a la realidad circundante que potenció Pinazo y tiene en Sorolla un brillante continuador. Hemos escrito que en la evolución del pequeño formato tanto la temática como la factura van transformándose con el curso de los años¹⁸. La primera irá desprendiéndose del sabor añejo, de todo lo que la ata al pasado, y recalará poco a poco en las realidades contemporáneas más diversas. La segunda abandonará el acabado pulcro y suave, a veces de gran calidad, por una pintura taquigráfica progresivamente más desenfadada, más despeinada, que puede desembocar en el impresionismo o, puntualmente, ir más allá. Sorolla incluía en sus exposiciones internacionales numerosas obras de pequeño formato. De hecho, el cuadro *En el río* (cat. 18), que ahora se expone, de los niños bañándose fue presentado en la exposición de Nueva York de 1909 y reproducido en la publicación dedicada al artista.¹⁹

La siguiente fase de un paisaje más poético y sintético (que más ampliamente he estudiado en otras ocasiones) es la que plasman las nuevas generaciones que se aglutinan en torno a la Juventud Artística Valenciana, que tuvo una intensa actividad artística y cultural durante los primeros años de su creación desde 1916.²⁰ En una exposición que tiene a Sorolla como eje principal no puede obviarse a la Juventud Artística Valenciana.

as a whole is the true protagonist of his work. In this regard, the critic Rafael Domenech wrote that:

«The only lasting, enduring, eternally moving thing that painting can express is the sincere and therefore personal manifestation of the states of nature. This leads straight and intensely from realism to impressionism. But in Sorolla one comes to a true Naturalism: that is, to the artistic manifestation of the states of nature, including in it mankind, in a relationship of mutual organic dependence [...] This is the aesthetic basis of Sorolla's work; those who want a different one should seek a different artist»

Sorolla's impact casts a long shadow in Valencian art that takes us from 1900 to 1923. Without it, it is very likely that the history of Valencian painting and the genre of landscape would not have been the same. A cast of names where José Navarro, José Mongrell, Julio Vila Prades, Manuel Benedito, Teodoro Andreu José Pinazo, Antonio Fillol, José Benlliure Ortiz, Constantino Gómez, Ernesto Valls, Emilio Varela, Francisco Pons Arnau, María Sorolla, and Enrique Cuñat are integrated. The discovery of the landscape; the regional landscape covering all its corners; turning the fields into a preferred landscape motif is one of the most decisive sections of the art of the moment.

The small format was a more direct way of capturing the surrounding reality that Pinazo fostered and had in Sorolla a brilliant continuator. We have written that, in the evolution of the small format, both theme and the execution are transformed over the years.¹⁸ The first will be detached from the old taste, from everything that binds it to the past, and will gradually reach the most diverse contemporary realities. The second will abandon the clean and soft finish, sometimes of great quality, for a tachygraphic painting, progressively more casual, more dishevelled, that can lead to impressionism or, occasionally, go beyond. Sorolla included in his international exhibitions numerous small-format works. In fact, the small painting currently on display *En el río* ("In the River") (cat. 18), of the children bathing, was presented in the New York exhibition of 1909 and reproduced in the publication dedicated to the artist.¹⁹

The next phase, of a more poetic and synthetic landscape (which I have studied more extensively on other occasions), is the one that reflects the new generations that gather around the Juventud Artística Valenciana association, which undertook an intense artistic and cultural activity during the first years of its creation since 1916.²⁰ In an exhibition that has Sorolla as its main axis, the Juventud Artística Valenciana cannot be ignored. Certainly, they were no longer the direct disciples of Sorolla,



Fig. 15. Paisaje con casa. Huerta valenciana, ca. 1914, Enrique Cuñat, Museo Bellas Artes de València

Ciertamente no son ya mayoría los discípulos directos de Sorolla que aquí se contabilizan, pero Sorolla sigue siendo en su ciudad un mito y un referente a pesar de que gran parte de estos artistas ahora se mueven en una dirección que podemos considerar en cierto sentido como antisorollista.

El paisaje fue un género privilegiado entre las nuevas generaciones, que se acercaron a él con un estilo más sintético, íntimo y delicado, mediante el cual proyectan una mirada más sosegada y quieta, que describe un mundo silencioso lleno de sentimientos. El paisajismo emprendió por estos años una nueva vía de simplificación y poesía, con pinturas de exquisitos matices y finas sugerencias dotadas de una gama más variada de luces. Escenarios interiorizados y emotivos son los que presentan hacia 1916-1920 Antonio Esteve, Enrique Cuñat (Fig. 15), Vicente Mulet, Enrique Climent, o el alicantino Emilio Varela, aproximaciones por las que se movió también el malogrado José Benlliure Ortiz o María Sorolla. El luminismo centelleante de influencia sorollesca, de intensos amarillos, convive con una gradación más atenuada que se recrea en los grises y verdes, en los días nublados, en los momentos vespertinos, en la tristeza otoñal, en la fragilidad de las plantas y la naturaleza. Ello coincide con el descubrimiento de otra geografía y de otros monumentos; hay toda una serie de temas que se repiten, como las alquerías, los calvarios y las ermitas, y una complacencia en mostrar las arquitecturas humildes y anónimas, como vemos también en composiciones de Antonio Esteve, Valentín Urios o José Benlliure Ortiz.

but Sorolla remained a myth and a reference in his city even though a large part of these artists were now moving in a direction that we can consider in a certain sense anti-Sorolla.

The landscape was a preferred genre among the new generations, who approached it with a more synthetic, intimate, and delicate style, through which they projected a calmer and quieter look, describing a silent world full of feelings. Over the years, landscape art undertook a new path of simplification and poetry, with paintings of exquisite nuances and fine suggestions provided with a more varied range of lights. Interiorised and emotional scenarios are those presented around 1916-1920 by Antonio Esteve, Enrique Cunat (Fig. 15), Vicente Mulet, Enrique Climent, and Emilio Varela from Alicante; approaches also favoured by the ill-fated José Benlliure Ortiz and María Sorolla. The sparkling luminism of sorollesque influence, of intense yellow, coexists with a more attenuated gradation that is recreated in the greys and greens, in cloudy days, in the evening moments, in the autumn sadness, in the fragility of plants and nature. This coincides with the discovery of a different geography and other monuments; there are whole series of themes that are repeated, such as the farmhouses, the stations of the cross, and the shrines; and a indulgence in showing the humble and anonymous architectures, as we also see in compositions by Antonio Esteve, Valentín Urios, or José Benlliure Ortiz.

Un artista que refleja bien estas nuevas inquietudes estéticas es el alicantino Emilio Varela Isabel (1887-1951). Varela, que fue discípulo de Sorolla, es uno de los más válidos ejemplos de cómo el sorollismo no supone una cortapisa para avanzar hacia una pintura más próxima al entorno de la vanguardia. Las playas y las montañas alicantinas se despliegan en el conjunto de sus lienzos, pero no es menor la recreación poética que hace del paisaje urbano de su Alicante natal (Fig. 16).

An artist who reflects well these new aesthetic concerns is the Alicante-born Emilio Varela Isabel (1887-1951). Varela, who was a disciple of Sorolla, is one of the most authentic examples of how sorollism is not an obstacle to advance toward a painting closer to the environment of the avant-garde. The beaches and mountains of Alicante unfold in the set of his canvases, but the poetic recreation that he makes of the urban landscape of his native Alicante is not less valuable (Fig. 16)

Notas

1. Sobre las exposiciones nacionales véase Bernardino de Pantorba, 1980.
2. Museo de Bellas Artes de València. Pintada en Roma en 1869.
3. "Los artistas valencianos en la Exposición de Bellas Artes" (Firmado por el director del periódico, Peregrín García Cadena / escrito en Madrid, 15 de diciembre de 1871), *Las Provincias*, 17-12-1871, p.1, citado en Pérez Rojas, 2008.
4. València, Fundación Bancaja.
5. Díez, 1992.
6. Pérez Rojas, 2022.
7. Gracia, 1987, p. 454.

Notes

1. See Bernardino de Pantorba, 1980 for more information about national exhibitions
2. Fine Arts Museum of Valencia. Painted in Rome in 1869.
3. "Los artistas valencianos en la Exposición de Bellas Artes" (written by the director of the newspaper, Peregrín García Cadena / written in Madrid, 15 december 1871), *Las Provincias*, 17-12-1871, p.1, cited Pérez Rojas, 2008.
4. Valencia, Fundación Bancaja.
5. Díez, 1992.
6. Pérez Rojas, 2022.
7. Gracia, 1987, p. 454.



Fig. 16. *Vista de Alicante*, ca. 1920, Emilio Varela, Colección/ Collection of Luis Trigo

8. Pérez Rojas y de Plácido 1997, pp. 126-128.
9. Pérez Rojas y de Plácido, 1997.
10. Pérez Rojas y Pla Vivas, 2020.
11. Pantorba, 1980, p. 81.
12. Se analiza más ampliamente esta pintura en Pérez Rojas, 2020.
13. Pantorba, 1970, p. 37.
14. Pantorba, 1970, p. 38.
15. Museo Sorolla, Madrid.
16. Museo de La Habana.
17. Pérez Rojas y de Plácido 1997, p. 234.
18. Véase "El pequeño formato", en J.L. Alcaide y F.J. Pérez Rojas 2014, pp. 32-42.
19. AA.VV. *Eight Essays on Joaquín Sorolla y Bastida*, The Hispanic Society of America, New York, 1909, p. 207.
20. La actividad de esta agrupación artística y toda la vertiente crítica que genera la he recogido ya ampliamente en dos trabajos de investigación que han establecido las bases y líneas fundamentales para su estudio: F. J. Pérez Rojas, *Tipos y paisajes*, Valencia, 1998; F. J. Pérez Rojas (director) *Del ocaso de los grandes maestros a La Juventud Artística Valenciana (1912-1927)*, Valencia, 2016.

Bibliografía

- AA.VV. (1909). *Eight Essays of Joaquín Sorolla y Bastida*. The Hispanic Society of America: New York.
- AA.VV. (2005). *Manuel Benedito, pintor (1875-1963)*. Cat exp. Generalitat Valenciana, València.
- AA.VV. (2010). *Emilio Varela, pintor universal*. En: Cat exp. Generalitat Valenciana, Alicante.
- AA.VV. (2012). *Horts de tarongers. Visions culturals d'un paisatge*. Cat exp. Universitat de València, València.
- Abril (1925). véase WOERMANN.
- AGRAMUNT LACRUZ, F. (2000). *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*. Albatros, València.
- ALBA PAGÁN, E.; Pla Vivas, V. (2021). "El gruix de la representació. Joaquín Agrasot y el costumbrismo rural", en *Joaquín Agrasot. Un pintor internacional* (pp. 304-347). Cat exp. Museu de Belles Arts de València.
- ALCAIDE DELGADO, J. L. (1993). "Stolz Seguí, Ramón", en *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)* (p. 342), tomo X. Antiquaria: Madrid.
- ALCAIDE DELGADO, J. L. (1998). "Cecilio Pla. Crónica gráfica de fin de siglo". En *Cecilio Pla*. Fundación Cultural Mapfre Vida: Madrid
- ALCAIDE DELGADO, J. L. (1999). *Manuel González Martí y la ilustración gráfica de su época (1890-1918)*. Tesis doctoral inédita: Facultad de Geografía e Historia, Universitat de València.
- ALCAIDE DELGADO, J. L. (2001) Pérez Rojas, F. J. (ed.). "Introducción al cartel valenciano de la época modernista". En *José Mongrell (1870-1937)* (pp. 275-357). Museo de Bellas Artes de València: València.
- ALCAIDE DELGADO, J. L.; PÉREZ ROJAS, F. J. (2011). *Impresionismo Valenciano 1874-1930*. Ayuntamiento de València: València.
- BARÓN DE ALCAHALÍ. (1987). *Diccionario Biográfico de artistas valencianos*. València.
- BARÓN THAIDIGSMANN J. (1994). "La recepción del naturalismo y el impresionismo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando a través de los discursos de ingreso de sus miembros" (pp. 238-298). En *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX: VII Jornadas de Arte*. Consejo Superior de Investigaciones científicas. Madrid.
- BARÓN, J. (2009). "María Teresa Moret", en *Joaquín Sorolla 1863-1923* (pp. 286-288). Madrid: Museo del Prado.
- BERUETE MORET, A. (1926). *Historia de la pintura española en el siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*. Madrid.
- BONET SOLVES, V. (1998). "El retrato decimonónico y la pintura de Francisco Domingo". En *Francisco Domingo*. València: Fundación Bancaja.
- BONET SOLVES, V. (1998). *José. Benlliure Gil (1855-1937). El oficio de pintor*. València: Ayuntamiento de València.
- BRU, M. (1971). *La Academia española de Bellas Artes en Roma (1874-1914)*. Ministerio de Asuntos Exteriores Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales.
- CALVO SERRALLER, F. (1997). "La influencia del simbolismo en la pintura española del fin de siglo (1880-1930)". En *Pintura simbolista en España*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- CASADO, E. (1990). *Pintores de la Academia de Roma, la primera promoción*. Lunwerg, Madrid.
- Castro Morales, F. (2004), véase Patuel 2004.
- DE PANTORBA, B. (José López Jiménez) (1970). *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*. Segunda edición ampliada, Extensa-Graficas Monteverde, Madrid.
- DE PANTORBA, B. (José López Jiménez) (1980) *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, editado y distribuido por José Ramón García Rama, Madrid.
- DÍEZ, J. L. (ed.) (2012) *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Museo del Prado, Madrid.
- DÍEZ, J. L.; BARÓN, J. (2009). *Joaquín Sorolla 1863-1923*. Museo del Prado, Madrid.
- FERNÁNDEZ PARDO, F. (1998). "F. Domingo Marqués, maestro de pintores". En *Francisco Domingo*. Bancaja, València, 1998.
- GADEA, M. J. (2021). "Joaquín Agrasot y la pintura alicantina de finales del siglo XIX (pp. 244-276). En: *Joaquín Agrasot. Un pintor internacional*. Cat exp. Museu de Belles Arts de València.
- GARCÍA ALCARAZ, R. (1996). *Antonio Muñoz Degraín, València 1840 - Málaga 1924*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, València.
- GARÍN, F. (2018). *Sorolla y la espiritualidad*. Fundación Bancaja, València.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1928), "Bernardo Ferrándiz, el costumbrista", *Oro de Ley*, núm. 295.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1928). "Joaquín Agrasot, el pintor de los huertanos", *Oro de Ley*, núm. 301.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1971). *Pintores valencianos del siglo XX. Pinazo su vida y su obra (1849 a 1916)*. València, Instituto General y Técnico, 1920 (2a ed. Ayuntamiento de València)

- GRACIA BENEYTO C. (1986). "La actividad artística valenciana entre 1880 y 1920" (pp. 167-179). En *Vicente Blasco Ibáñez. La aventura del triunfo 1867-1928*. València. Diputación.
- GRACIA BENEYTO C. (1986). *El tribunal de las aguas. Ferrándiz ante la modernidad*. Instituto Alfonso el Magnánimo, València.
- GRACIA BENEYTO C. (1987). *Las pensiones de pintura de la Diputación de València*. Edicions Alfons el Magnànim, València.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (2003). Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919). Exposición antológica. Autoridad Portuaria de Valencia, València.
- JUSTO, I. (2012). *Autorretratos. Joaquín Sorolla Bastida*. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, València.
- LAFUENTE FERRARI, E. (1976). Manuel Benedito (1875-1963). Catálogo conmemorativo de la Exposición conmemorativa del centenario del pintor. Madrid.
- LAFUENTE FERRARI, E. (1987). *Breve historia de la pintura española*, vol. II. Akal. Madrid, (1ª ed. 1963).
- MANAUT VIGLIETTI, J. (1964). *Crónica del pintor Joaquín Sorolla* (prólogo del Marqués de Lozoya). Editora Nacional.
- MASÍÀ, P. (2013). *Manuel Benedito en la Academia*. Cat exp. Fundación Manuel Benedito, Madrid.
- MILLÁN GARCÍA-VARELA J. (2018-2019). "Les bases socials de l'agricultura intensiva contemporània. El arrendaments d'Oriola en 1861". En *Babard*, nº 8, pp. 93-118.
- MUÑOZ IBÁÑEZ, M. (1978). *La pintura contemporánea del País Valenciano, 1900-1977*. Editorial Prometeo, València.
- PATUEL, P.; CASTRO F.; HERNÁNDEZ, M. C. (2004). *José Manut (1898-1971)*. Cat exp. Museo de Bellas Artes, València.
- PÉREZ ROJAS, F. J. (ed.) (2008). *Ignacio Pinazo en Italia*. IVAM, València-Roma.
- PÉREZ ROJAS, F. J. (1993). "1880-1918. Un período de esplendor de la pintura Valenciana", catálogo de la exposición *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918* (pp. 163-209). Ministerio de Cultura, Madrid.
- PÉREZ ROJAS, F. J. (1994). "De la crisis del sorollismo a un cierto realismo mágico". En 1880-1980, *Un siglo de pintura valenciana. Intuiciones y propuestas*. IVAM, València.
- PÉREZ ROJAS, F. J. (1995). "Muñoz Degraín entre el realismo y el wagnerianismo fin de siglo", catálogo de la exposición *Antonio Muñoz Degraín* (pp. 19-32). Caja de Madrid, Madrid.
- PÉREZ ROJAS, F. J. (1997). "Joaquín Sorolla atrapando impresiones". En *Sorolla en las colecciones Valencianas*. Museo de Bellas Artes de València, Generalitat Valenciana, València.
- PÉREZ ROJAS, F. J. (1997). "Joaquín Sorolla como cronista de la vida moderna", Catálogo exposición *Joaquín Sorolla y Bastida*. Caja Salamanca y Soria, Salamanca.
- PÉREZ ROJAS, F. J. (1998). *Tipos y paisajes*. Generalitat Valenciana, Museo de Bellas Artes de València.
- PÉREZ ROJAS, F. J. (2000). *El Retrato Elegante (1874-1936). Del realismo decimonónico a la vanguardia elegantizada*. Museo Municipal de Madrid, Madrid.
- PÉREZ ROJAS, F. J. (2005). *Ignacio Pinazo, 1849-1916. Los inicios de la pintura moderna*. Fundación Cultural Mapfre Vida, (en colaboración con Jose Luis Alcaide).
- PÉREZ ROJAS, F. J. (2009). "Sorolla y la pintura española de su época", catálogo de la exposición *Joaquín Sorolla* (pp. 143-160). Museo del Prado, Madrid.
- PÉREZ ROJAS, F. J. (2011) *Joaquín Sorolla. Retrato de la familia Granzow*. Institución Sorolla, València.
- PÉREZ ROJAS, F. J. (2016). *El desnudo en la obra de Ignacio Pinazo*. Ayuntamiento de Almería - Fundación Ibáñez Consentino, Almería.
- PÉREZ ROJAS, F. J. (2020). "La complejidad de los roles del campesino valenciano a través del prisma de los estilos (1870-1930)". En Pérez Rojas, F. J.; Pla Vivas, V. *El mon rural coma espai politic en l'art valencià (1830-1930)* cat exp. Museo Benlliure, València.
- PÉREZ ROJAS, F. J. (2022). "Pinazo y Sorolla. Una amistad o magisterio en la sombra". En Pérez Velarde, L. A. (comisario). *Sorolla. Orígenes*, Museo Sorolla, Madrid.
- PÉREZ ROJAS, F. J. (ed.) (2016). *Del ocaso de los grandes maestros a la Juventud Artística (València 1912-1927)*. MUVIM, València.
- PÉREZ ROJAS, F. J. (véase Alcaide 2011)
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1985). "Del realismo al luminismo" (pp. 352-367). En *València (col Tierras de España)*. Fundación Juan March, Editorial Noguer, Madrid.
- PÉREZ VELARDE, L. A. (2019). *El pintor Antonio Gisbert (1834-1901)*, Madrid, Ediciones Doce Calles.
- PILATO IRANZO, A. (2004). "Pintura y cultura artística en Valencia, 1895-1932. La paradójica definición de un estilo propio". En *La aplicación del genio. La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad*, cat exp. (pp. 137-169). Generalitat Valenciana, València.
- PLA VIVAS, V. (2020). "La representación del mundo rural como espacio político segregado en la ilustración gráfica, la fotografía y la pintura", en F.J. Pérez Rojas y V. Pla Vivas, *El mon rural coma espai politic en l'art valencià (1830-1930)* cat exp. (pp. 13-49). Museo Benlliure, València.
- PLA VIVAS, V. (véase Ester Alba 2021).
- PONS SOROLLA, B. (2001). *Joaquín Sorolla. Vida y obra*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico-Fundación Airtel, Madrid.
- REYERO HERMOSILLA, C. (1998). *La pintura de historia en España. Esplendor de un género*. Cátedra, Madrid.
- REYERO HERMOSILLA, C.; CASADO, E. (1998). *Roma: mito, modernidad y vanguardia. Pintores pensionados de la Academia de España 1900-1936* cat exp. Roma.
- SAURET GUERRERO, T. (1996). *Bernado Ferrándiz Badenes y el eclecticismo pictórico del siglo XIX*. Benedito editores, Málaga.
- SAURET GUERRERO, T. (2014). *Muñoz Degraín y las poéticas paisajísticas fin de siglo en Málaga*. Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, Málaga.
- TOMÁS Y FELIPE GARÍN, F. (2006). *Joaquín Sorolla 1863-1923*. Tf. Editores, Madrid.
- VILLAR TORRES, A. (2006). "La presencia valenciana en las Exposiciones Nacionales 1920-1936". *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, nº 17, pp. 416-421.
- WOERMANN, K. (1925). *Historia del Arte de todos los tiempos y pueblos. Arte Moderno y Contemporáneo (1750-1924)*, con un apéndice sobre el arte español contemporáneo por Roman Loredó y Manuel Abril. vol. 6. Saturnino Calleja, Madrid.



Fig. 1. Estudio para "La fiesta del pan", 1912-1913, Joaquín Sorolla Bastida, Museo Sorolla, nº inv. 01432

Sorolla y la acuarela en València Sorolla and Watercolours in Valencia

Aída Pons Moreno
Doctora en Historia del Arte
PhD in Art History

El arte de la acuarela en Joaquín Sorolla se ha estudiado, aunque no desde un punto de vista estrictamente acuarelístico, por lo que nuestro principal objetivo, como paso previo, consistirá en investigar el alcance y significado de la faceta acuarelística del pintor valenciano, a través del análisis de los antecedentes y consolidación de la escuela valenciana de acuarela, que es todavía un territorio casi inexplorado. El núcleo de acuarelistas valenciano que precedió a Sorolla llegó a ser uno de los más importantes de España, no solo por representar a una escuela pictórica excepcional, sino por la tarea divulgativa y didáctica de la técnica de la acuarela que se gestó en València.

A pesar de la solidez de una serie de antecedentes hay que tener en cuenta que no fue hasta principios del siglo XX cuando se empezó a extender la técnica de la acuarela como un sistema autónomo en Occidente, fijándose en Inglaterra las reglas de una acuarela moderna, asociada a la pintura. Al contrario que en España, donde la palabra acuarela no fue empleada hasta mediados del siglo XIX, pues con anterioridad se la denominaba "aguada cromática"¹, tal como señaló Cavestany refiriéndose a la acuarela que conocemos en la actualidad, tras su verdadera consolidación. El despegue hacia un serio arraigo de la acuarela española está muy relacionado con el periodo romántico.

The art of watercolour in Joaquín Sorolla has been studied, though not from a strictly watercolour perspective; so our main objective, as a preliminary step, will be to investigate the scope and meaning of the watercolourist facet of the Valencian painter through the analysis of the background and consolidation of the Valencian school of watercolour, which is to date an almost unexplored territory. The group of Valencian watercolour artists that preceded Sorolla became one of the most important in Spain, not only for representing an exceptional school of painting but also for the informative and didactic task of the watercolour technique developed in the city.

Despite the solidity of a series of precedents, it must be borne in mind that it was not until the beginning of the twentieth century that the watercolour technique began to spread as an independent system in the West, England setting the rules of modern watercolour, associated with painting; unlike in Spain, where the word 'watercolour' was not used until the middle of the nineteenth century. There, it was previously called "colour wash"¹, as Cavestany has pointed out, referring to the watercolour we know today, after its true consolidation. The shift towards the roots of the serious approach to watercolour in Spain is closely related to the Romanticism.

Durante esta etapa los artistas españoles abandonaron el reservado enfoque de una acuarela más arcaica, para adoptar novedosos criterios introducidos por acuarelistas foráneos que eligieron nuestro país como uno de sus destinos de viaje. De hecho, a partir de la corriente romántica y con el incentivo de la pintura de paisaje como un género independiente, sobrevino el verdadero despegue del arte de la acuarela. Aunque fue un despegue lento al carecer de una tradición acuarelistica, probablemente debido al auge de la pintura al óleo durante el siglo de oro español y a un tardo-romanticismo que ralentizó su progreso.

La acuarela en València: las clases nocturnas de acuarela

El desarrollo y cristalización de la acuarela en València es un tema poco conocido, como acontece con el resto de escuelas españolas, a excepción del catalán Mariano Fortuny i Marsal (Reus, 1838-Roma, 1874), quien fue el mejor de nuestros acuarelistas, recayendo en él la responsabilidad del éxito de la acuarela dentro y fuera de nuestras fronteras. Fortuny puede parangonarse al paisajista inglés Thomas Girtin, quien fue distinguido como el verdadero fundador de la acuarela romántica inglesa. De hecho, el artista catalán promovió la fundación de un Centro de Acuarelistas en Barcelona en 1864², convirtiéndose en una de las primeras asociaciones de acuarelistas españoles todavía vigente.

El verdadero afianzamiento de la acuarela occidental fue posible, gracias al apoyo de las academias y asociaciones oficiales, que nacieron con posterioridad a la precursora Sociedad Británica de Acuarelistas (1804, British Society of Painters in Watercolours, Londres). En este aspecto, el aprendizaje de la acuarela, como parte de la realización artística, cobró sentido en las academias y las Escuelas de Bellas Artes.

En València, como en otras sedes importantes de España, la creación de una academia de acuarela, a partir del modelo madrileño, fecundó un vehículo perfecto en aras del desarrollo local. En 1871 València se convirtió en la segunda ciudad española en introducir una clase nocturna de acuarela, a modo de las de Roma en su Escuela de Bellas Artes, solo dos años después de hacerlo la de San Fernando. Y en 1874 se constituyó otra clase nocturna de acuarela, gracias al esfuerzo del Ateneo Científico, Literario y Artístico de València. Una institución cultural promotora de la ciencia y las artes, que incluía las siguientes disciplinas: "Ciencias exactas, físicas y naturales"; "Ciencias sociales"; "Literatura" y "Bellas Artes"; dividiéndose en 1875 la de Bellas Artes y la de Literatura³. Tras esta escisión, entre los artistas que pasaron por la junta directiva de la sección de Bellas Artes del Ateneo, además de Gonzalo Salvá, Joaquín Agrasot, Juan Peyró, Vicente Nicolau Cutanda e Ignacio Pinazo, entre otros.

During this period, Spanish artists abandoned the reserved approach of a more archaic watercolour in order to adopt novel criteria introduced by foreign watercolourists who chose our country as one of their travel destinations. In fact, the Romantic current and the incentive of landscape painting as an independent genre brought forth the true boom of watercolour art. Nonetheless, it was a slow beginning due to the lack of a watercolour tradition, likely due to the rise of oil painting during the Spanish golden century, and a late Romanticism that slowed the technique's progress.

Watercolour in Valencia: The night lessons in watercolour

The development and crystallisation of watercolour in Valencia is a little-known topic, as with the rest of Spanish schools, with the exception of Catalan Mariano Fortuny i Marsal (Reus, 1838-Rome, 1874), who was the best of our watercolourists. The extol for the success of watercolour inside and outside our borders is his. Fortuny can be compared to the English landscape painter Thomas Girtin, recognised as the true founder of English Romantic watercolour. In fact, the Catalan artist promoted the foundation of a Centre for Watercolour in Barcelona in 1864,² which became one of the first associations of Spanish watercolour artists still in force.

The true strengthening of Western watercolour was possible thanks to the support of official academies and associations, which were born after the pioneering British Society of Painters in Watercolours in London in 1804. As such, learning watercolour as part of the artistic realisation made sense in the academies and the Schools of Fine Arts.

In Valencia, as in other major cities in Spain, creating a watercolour academy based on the Madrid model meant a perfect vehicle for local development. In 1871, Valencia became the second Spanish city to introduce a watercolour night class like those of Rome in its School of Fine Arts, only two years after the San Fernando School did the same. And in 1874, another watercolour night class was established, thanks to the effort of the Valencian association Ateneo Científico, Literario y Artístico – a cultural institution promoting science and the arts, which included the following disciplines: "Exact, Physical, and Natural Sciences", "Social Sciences", and "Literature and Fine Arts". In 1875 those of Fine Arts and Literature separated.³ After this split, a series of artists were part of the board of directors of the Fine Arts section of the Ateneo, including Gonzalo Salvá, Joaquín Agrasot, Juan Peyró, Vicente Nicolau Cutanda, and Ignacio Pinazo, among others.

Sin embargo, a la vez que se forjaba la especialidad de la acuarela, los artistas pertenecientes a estas agrupaciones advirtieron que no eran muchos los pintores que dominan las técnicas al agua, al mismo nivel que la pintura al óleo. Por lo que el interés por la acuarela se incrementó, provocando más iniciativas como la del Círculo de Bellas Artes de València, donde lo primero que se decidió tras su fundación en 1894, fue la inserción de una clase de acuarela en la que se matricularon unos setenta alumnos. Una cifra que sorprende si se compara con la veintena que solían asistir a este tipo de asociaciones y academias anteriormente. En verdad, las academias de acuarela en València eran de primera clase y gracias a la implantación de esta disciplina en los programas docentes de los diferentes centros de enseñanza, se desarrolló todo un tejido corporativo que propició una renovada afición y vocación de la práctica de la acuarela. Asimismo, incentivada por las Exposiciones de Acuarela en las que exponían sus trabajos, tanto acuarelistas profesionales como aficionados.

A este primer foco acuarelístico que antecede a Sorolla, pertenecen una serie de pintores acuarelistas valencianos que no podemos pasar por alto, debido a su contribución en el avance, tanto de la acuarela local como nacional. El primero de ellos es el alcoyano Plácido Francés y Pascual (Alcoy, 1834-Madrid, 1902), quien tuvo una implicación muy directa en la primera clase de acuarela de la Escuela de San Fernando de Madrid, donde aportó sus propias experiencias docentes, y fue uno de los responsables en hacerla realidad en 1869, junto a los pintores Casado del Alisal, Juan Martínez de Espinosa y Joaquín Domínguez Bécquer.

La labor didáctica de Plácido Francés fue fundamental, llegando a impartir clases de acuarela en su propio estudio, al que acudieron pintores de gran peso y renombre como Eduardo Rosales, Francisco Domingo Marqués, Emilio Sala y Francisco Pradilla, entre otros⁴. Sin lugar a dudas, se convirtió en uno de los puntales del movimiento acuarelístico a nivel nacional, no limitándose su influjo a la escuela levantina. El pintor valenciano dominó el lenguaje de la acuarela clásica con un enfoque pedagógico algo similar al del pintor romántico Antonio María Esquivel, si bien con un efecto menos seco y arcaico.

Otro alicantino y amigo personal de Mariano Fortuny fue Joaquín Agrasot y Juan (Orihuela, 1836-València, 1919), con quien trabó una amistad íntima y duradera durante su primer viaje a Roma en 1861, siete años antes de serle concedida la pensión a Italia desde la Diputación de Alicante. Nos consta que en 1866 el pintor asistía a la Sociedad de Acuarelistas de Madrid, fundada por el acuarelista Cosme Algarra Hurtado (Albacete, 1817-Madrid, 1898), a su vuelta de Londres, sentando las normas de esta especialidad artística con sus lecciones a partir del modelo inglés⁵.

However, while the field of watercolour was being forged, the artists of these groups warned that few painters had mastered water techniques at the same level as oil painting. Hence the interest in watercolour increased, causing further initiatives such as the Fine Arts Circle of Valencia, whose first decision after its foundation in 1894 was to introduce a watercolour class in which some seventy students enrolled. This is a surprising figure compared to the twenty-odd who used to attend this type of associations and academies. In truth, the watercolour academies in Valencia were first class, and thanks to the implementation of this discipline in the teaching programs of the different schools, a whole corporate fabric was developed that led to a renewed affinity and vocation for the practice of watercolour. The Watercolour Exhibitions, in which both professional and amateur watercolourists exhibited their work, also encouraged this.

A series of Valencian watercolour painters that we cannot ignore due to their contribution to the development of both local and national watercolour belong to this first watercolour stage that precedes Sorolla. The first of these is the artist from Alcoy Plácido Francés y Pascual (Alcoy, 1834-Madrid, 1902), who had direct involvement in the first watercolour class of the San Fernando School in Madrid, where he contributed his own teaching experiences and was one of those responsible for making it a reality in 1869, along with the painters Casado del Alisal, Juan Martínez de Espinosa, and Joaquín Domínguez Bécquer.

Plácido Francés's didactic work was fundamental, coming to teach watercolour classes in his own studio, attended by painters of great weight and renown, such as Eduardo Rosales, Francisco Domingo Marqués, Emilio Sala, and Francisco Pradilla, among others⁴. Without a doubt, his work became one of the pillars of the watercolour movement on a national level, its influence spreading beyond the Levantine school. The Valencian painter mastered the language of classical watercolour with a pedagogical approach somewhat similar to that of the Romantic painter Antonio María Esquivel, although with a softer and less archaic-looking effect.

Another Alicante native and personal friend of Mariano Fortuny was Joaquín Agrasot y Juan (Orihuela, 1836-Valencia, 1919), with whom he shared an intimate and lasting friendship from his first trip to Rome in 1861, seven years before being awarded the boarder grant to Italy from the Provincial Council of Alicante. We know that, in 1866, the painter attended the Society of Watercolour Artists of Madrid – founded by the watercolour artist Cosme Algarra Hurtado (Albacete, 1817-Madrid, 1898) – on his return from London, setting the standards of this artistic field with his lessons based on the English model⁵. However,



Fig. 2. *Campesina italiana*, 1865-1874, Joaquín Agrasot, Colección particular/
Private collection

No obstante, donde Agrasot se formó inicialmente como acuarelista, fue al lado de Fortuny y en la Academia Chigi de Roma⁶ (Fig. 2).

Tras la muerte de su amigo Fortuny en 1874, Agrasot decidió volver y asentarse en València, donde se involucró primeramente en las clases de acuarela del Ateneo Científico, Literario y Artístico, formando parte de su junta directiva. A más de convertirse en una figura central en la fundación de Círculo de Bellas Artes de València en 1893, del que sería el presidente y uno de los promotores de las clases de acuarela.

Pintor de motivos costumbristas, tanto en la pintura al óleo como en la acuarela, el estilo académico que cultivó es de una gran maestría y clara deuda fortunyana. Por otra parte, Agrasot fue uno de los artistas más preocupados por la gestión divulgativa y la práctica de la técnica de la acuarela durante toda su carrera artística, llegando a disfrutar de un reconocimiento internacional. En este sentido, en 1910 coincidió con Sorolla y otros artistas como participante en la Exposición de la Galería de Bellas Artes de grandes artistas españoles de Río de Janeiro⁷.

the place where Agrasot was initially trained as a watercolourist was alongside Fortuny and at the Chigi Academy in Rome⁶ (Fig. 2).

After the death of his friend Fortuny in 1874, Agrasot decided to go back and settle in Valencia, where he first became involved in the watercolour classes of the Ateneo Científico, Literario y Artístico de Valencia, joining its board of directors. Furthermore, he became a central figure in the foundation of the Fine Art Circle of Valencia in 1893, of which he would be the president and one of the promoters of the watercolour classes.

Painter of Costumbrismo motifs, both in oil painting and watercolour, the academic style he cultivated is one of great mastery and clearly owes a lot to Fortuny. On the other hand, Agrasot was one of the artists most concerned with disseminating and practising the watercolour technique throughout his artistic career, which won him international recognition. As such, in 1910, he coincided with Sorolla and other artists as a participant in the exhibition of the Fine Arts Gallery of work by great Spanish artists in Rio de Janeiro.⁷

Un maestro de maestros, Francisco Domingo Marqués (València, 1842-Madrid, 1920), disfrutó de la pensión en Roma en 1868. Y su significativa participación en las asociaciones de acuarelistas nos desvela su interés por el arte de la acuarela. Tenemos constancia de que recibió clases de acuarela en la Embajada Española en Roma y de su afiliación en la academia nocturna de la Escuela de San Fernando, además de su paso por el estudio madrileño de Plácido Francés, donde también eran asiduos Emilio Sala y el italiano Yorik, entre otros.

Francisco Domingo era gran acuarelista pero, sobre todo, un experto en la aguada y las tintas. Si bien, sus acuarelas estampan el anecdotismo de las escenas costumbristas con colores vivos, sensación improvisada y ágil trazo, sus aguadas son impresionantes estudios tonales, tan estimables como los que transmiten los maestros asiáticos en sus lavado y aguadas; incluso acercándose a las manifestaciones coloreadas con unas pocas tintas.

El alicantino Rafael Alberola Berenguer (Novelda, 1846-Alicante, 1926) fue uno de los grandes especialistas en el arte de la acuarela, a más de uno de los pocos pintores en recibir premios a nivel internacional por esta faceta, llegando a ser el secretario de la Asociación de acuarelistas de Madrid. Alberola prefirió la figura para sus acuarelas. Una tendencia muy generalizada entre los acuarelistas españoles de su época, pese al sentimiento moderno, al que no renuncia en su producción acuarelística. Así los resultados no siempre son contenidos y clásicos, en sintonía con los criterios académicos y las inclinaciones del mercado, sino también de una gran libertad cercana a la acuarela pura con un dominio sorprendente. En este aspecto, el pintor despliega su sabiduría en la construcción, a base de lavados de atmósfera, de la referencia espacial desde donde emergen y se posicionan las figuras.

En Barcelona y París, donde se estableció veintisiete años, se forja la carrera artística de Francisco Miralles Galup (València, 1848-Barcelona, 1901). Un excelente pintor y acuarelista, con una dicción personal. Aunque se decantó por la temática costumbrista y el cuadro de género, bajo la influencia fortuniana, en la figura femenina y el retrato descoló como uno de los mejores expertos de su tiempo. En sus acuarelas solía aprovechar con destreza la humedad del papel con tintas fundidas, con cierta similitud a Emilio Sala, en cuanto al aire romántico y sensualidad femenil (Fig. 3).

Otro dotado acuarelista fue Luís Franco Salinas (València, 1850-1897), quien tras cursar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de València en 1872, ingresó en el estudio parisino de Jean-Léon Gérôme, donde se desempeña en la producción de pinturas y acuarelas de casacones a

A master teacher, Francisco Domingo Marqués (Valencia, 1842-Madrid, 1920), enjoyed a boarder grant in Rome in 1868; his significant participation in watercolour associations reveals to us his interest in this art. We are aware that he took watercolour classes at the Spanish Embassy in Rome, and we know his affiliation with the night academy of the School of San Fernando, in addition to his time at the Madrid studio of Plácido Francés, where Emilio Sala and the Italian Yorik were also regulars, among others.

Francisco Domingo was a great watercolourist but, above all, an expert in wash and inks. Although his watercolours stamp the anecdotal of the Costumbrismo scenes with vivid colours, improvised sensation and agile stroke, his washes are impressive tonal studies, as estimable as those transmitted by the Asian masters in their washes, even approaching the manifestations coloured with just a few inks.

The artist from the Alicante region Rafael Alberola Berenguer (Novelda, 1846-Alicante, 1926) was one of the great specialists in the art of watercolour, besides being one of the few painters to receive international awards in this area. He even became the secretary of the Association of Watercolour Artists of Madrid. Alberola preferred human figures for his watercolours, a very widespread trend among the Spanish watercolour artists of his time, despite the modern feeling, which he does not renounce in his own watercolour works. Thus, the results are not always contained and conventional, in tune with academic criteria and market inclinations, but of great freedom close to pure watercolour with a surprising mastery. In this aspect, the painter demonstrates his wisdom in the composition through washes of the atmosphere, of the spatial reference from which the figures emerge and where they are positioned.

Francisco Miralles Galup's (Valencia, 1848-Barcelona, 1901) artistic career was forged in Barcelona and Paris, where he lived for twenty-seven years. An excellent painter and watercolourist with a personal delivery. Although he opted for the Costumbrismo theme and genre painting, under the influence of Fortuny, in female figures and portraits, he stood out as one of the major experts of his time. In his watercolours, he would skilfully take advantage of the paper's moisture with melted inks, with a certain similarity to Emilio Sala in terms of Romantic air and feminine sensuality (Fig. 3).

Another gifted watercolourist was Luís Franco Salinas (Valencia, 1850-1897), who, after studying at the School of Fine Arts of San Carlos in Valencia in 1872, entered the Parisian studio of Jean-Léon Gérôme, where he worked in the production of pieces and watercolours of "casacon" paintings in



Fig. 3. *Dama con sombrilla*, Francisco Miralles, Colección particular/ Private collection

lo Fortuny. Un hecho que no le impidió experimentar la acuarela en toda su esencia, apreciando el valor esencial del blanco del papel y la jugosidad de los entintados con cierta mesura.

El alicantino Vicente Poveda y Juan (Petrer, 1857-1935), especialista en la acuarela sobre papel Whatman⁸, continuó su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, gracias a la pensión concedida por la Diputación de Alicante, recibiendo en este centro clases del consagrado pintor Federico de Madrazo. A partir de 1882 le fue concedida la pensión a Italia, donde se inscribió a las clases nocturnas de acuarela en las Academias romanas Gigi y Cauva, de un enorme prestigio las dos. Es decir, Fortuny puso muy de moda la técnica de la acuarela, por lo que estas clases eran muy demandadas por los artistas extranjeros. Si bien la Academia Cauva estaba más especializada en la acuarela y a sus clases también se reunían otros pintores valencianos como Ignacio Pinazo, José Benlliure, Puig Roda y otros muchos.

Vicente Poveda manejó portentosamente todas las posibilidades de este sistema al agua. Sus acuarelas eran de tal calidad que se cotizaban en el mercado londinense, el más difícil y exigente, al ser la cuna de la acuarela. En este aspecto, en sus producciones solía lograr efectos muy interesantes, como el de una textura granulada que aportaba un ligero relieve a sus acuarelas, a través del frottis⁹ y el uso de un papel de grano grueso. Desde nuestro punto de vista, Poveda es uno de los acuarelistas más importantes a nivel nacional. Indicativo de su prestigio profesional es el hecho de que lograra ser admitido como integrante de la Sociedad de Acuarelistas de Roma desde 1909, pese a ser extranjero.

No menos relevante es el pintor Emilio Sala Francés (Alcoy, 1850- Madrid, 1910), primo y alumno en las clases de acuarela de Plácido Francés, hizo uso

the Fortuny style. A fact that did not prevent him from experiencing watercolour in all its essence, appreciating the essential value of the white of the paper and the juiciness of the ink with some restraint.

Vicente Poveda y Juan (Petrer, 1857-1935), a specialist in watercolour on Whatman paper from Alicante,⁸ continued his training at the School of Fine Arts of San Fernando in Madrid, thanks to the boarder grant awarded by the Provincial Council of Alicante. In this centre, he took classes with the established painter Federico de Madrazo. In 1882, Poveda Juan was awarded the boarder grant to Italy, where he enrolled in the evening watercolour classes at the Gigi and Cauva Roman Academies, both of which were extremely prestigious. To be precise, Fortuny made the watercolour technique very fashionable, so foreign artists highly demanded these classes. However, the Cauva Academy specialised more in watercolour, and other Valencian painters such as Ignacio Pinazo, José Benlliure, Puig Roda, and many others attended its classes.

Vicente Poveda managed portentously all the possibilities of water-based painting. His watercolours were of such quality that they were in demand on the London market: the most difficult and demanding one, as the birthplace of watercolour. In this regard, in his productions, he would achieve very interesting effects, such as a grainy texture that provided a slight relief to his watercolours, thanks to rubbing⁹ and thick-grained paper. From our point of view, Poveda is one of the most important watercolourists nationwide. Indicative of his professional prestige is the fact that he managed to be admitted as a member of the Society of Watercolourists of Rome in 1909, despite being a foreigner.

No less relevant is the painter Emilio Sala Francés (Alcoy, 1850-Madrid, 1910), cousin of and pupil in Plácido Francés's watercolour classes, who made

de todos los géneros y recursos técnicos con tal destreza, que pronto lo catapultó como un artista de nivel internacional. En 1885 Emilio Sala viajó a Roma como pensionado de mérito de la Academia Española, donde se relacionaría con los pintores españoles Ricardo Madrazo, Moreno Carbonero y Joaquín Sorolla, entre otros. En 1886 se trasladó a París con la empresa de concluir su pensión, siendo su último cuadro como pensionado *La expulsión de los moriscos*, premiado en la Exposición Universal de París de 1889 con la segunda medalla, y en la Universal de Berlín de 1891 con la de oro¹⁰.

La audacia del alcoyano, como dibujante y acuarelista, le abrieron las puertas del mundo de la ilustración. Publicaciones como *Blanco y Negro* y *La Ilustración Española y Americana* contaron con sus trabajos. Podemos afirmar que Emilio Sala es un máximo exponente de la acuarela ilustrativa más en sintonía con la tendencia seco-dibujística o dibujo acuarelado.

Joaquín Sorolla y Bastida (València, 1863-Madrid, 1923) y su vertiente acuarelista

Sorolla es una figura vital de la pintura valenciana y española de entre siglos y uno de los pocos genios, capaces de dominar todos los recursos técnicos con la misma brillantez. En verdad, nació con un don para el dibujo que pronto le predestinaría a desarrollarse como pintor. Así, después de pasar por la Escuela de Artesanos de València a los quince años de edad, se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de València, desde donde partió su camino colmado de triunfos. Por ese tiempo también trabajaba como iluminador de fotografías en el taller del prestigioso fotógrafo Antonio García Peris, quien más tarde se convertiría en su suegro.

Desde sus inicios a Sorolla se le cita creando acuarelas. Es más, incluso su obra pictórica se ha llegado a comparar, por la asombrosa fluidez que despliega, a la de los acuarelistas ingleses¹¹. Y uno de los primeros premios que ganó fue gracias a la acuarela *El patio del instituto*, obra que el artista presentó en 1879 a la Exposición Regional de Valencia, galardonada con una tercera medalla de cobre. Momento a partir del cual, Sorolla se dedicó a pintar acuarelas para la venta. El marchante Francisco Jover, uno de sus mejores clientes, le compró varios lotes entre 1888 y 1889.

De entre toda esta producción acuarelista, comprendida en estos años, aflora la titulada *Muchacha en el campo* (Fig. 4). De una sensibilidad que va más allá del naturalismo, esta acuarela concierne a la etapa formativa del pintor en Italia pensionado por la Diputación de València entre 1885 y 1889. Representa a una joven de largas trenzas sentada

use of all genres and technical resources with such skill that his paintings soon catapulted him into international fame. In 1885, Emilio Sala travelled to Rome as a boarder of merit of the Spanish Academy, where he would interact with the Spanish painters Ricardo Madrazo, Moreno Carbonero, and Joaquín Sorolla, among others. In 1886, he moved to Paris intending to conclude his boarder grant, his last painting as a boarder being *La expulsión de los moriscos* ("The Expulsion of the Moors"), which was awarded at the Universal Exhibition of Paris of 1889 with the second prize, and in the Universal of Berlin of 1891 with the golden medal.¹⁰

The boldness of the artist from Alcoy, as a draftsman and watercolourist, opened the doors to the world of illustration. Publications such as *Blanco y Negro* and *La Ilustración Española y Americana* included his work. We can say that Emilio Sala is an epitome of illustrative watercolour, more in tune with the dry-brush trend or watercolour drawing.

Joaquín Sorolla y Bastida (Valencia, 1863-Madrid, 1923) and his watercolourist side

Sorolla is a vital Valencian and Spanish painting figure from the late nineteenth and early twentieth centuries, one of the few geniuses capable of mastering all technical resources with the same brilliance. Truly, he was born with a gift for drawing that would soon mark his fate as a painter. Thus, after his studies at the School of Artisans of Valencia at the age of fifteen, he enrolled in the School of Fine Arts of San Carlos in Valencia, from where he set out on his path full of triumphs. At that time, he also worked as a photo illuminator in the workshop of the prestigious photographer Antonio García Peris, who later became his father-in-law.

Since the beginning, Sorolla has been known for creating watercolours. Moreover, even his pictorial work has come to be compared, for its astonishing fluidity, to that of the English watercolourists.¹¹ And, one of the first prizes he won was thanks to the watercolour *El patio del instituto* ("The Institute's Yard"), a work that the artist presented to the Regional Exhibition of Valencia in 1879, awarded with a third bronze award: the moment from which Sorolla dedicated himself to painting watercolours for sale. Dealer Francisco Jover, one of his best customers, bought several lots of paintings from him between 1888 and 1889.

Among all the watercolour works from these years, we find the one titled *Muchacha en el campo* ("Girl in the Field") (Fig. 4). With a sensitivity that goes beyond naturalism, this watercolour addresses the formative stage of the painter in Italy as a boarder by the Provincial Council of Valencia between 1885



Fig. 4. *Muchacha en el campo*, 1888, Joaquín Sorolla, Colección particular/ Private collection

de perfil sobre la hierba, inmersa en un ambiente bucólico. Una visión articulada con contención y mimo por los detalles con una gran delicadeza. Esta vez Sorolla opta por los entintados sobre seco en favor de un mayor control de los contornos. Los vivos colores traducen el vestido rojo y las flores del primer plano. Así como, por otro lado, una gama cromática de tonos tierra y el lavado amarillo subyacente, esbozan el segundo plano con el tronco, la estructura rocosa y la alberca. Aunque en general dominan los entintados verdosos del paisaje y la hojarasca.

Esta es una acuarela de la primera fase acuarelística del pintor, de tendencia pictórica y eco fortuniano en su línea detallista-virtuosística. De un estilo preciosista, en el que escasean las reservas blancas del papel y los jugosos entintados. Al gusto, eso sí, de la clientela y los marchantes de su tiempo. Aunque, a grandes rasgos, esta acuarela desprende un canto espiritual a la naturaleza de forma idílica. El profesor Pérez Rojas, responsable de dar a conocer esta obra, al referirse a este tipo de manifestaciones al agua de Sorolla, apuntó con agudeza como *conducen el preciosismo hacia un refinado esteticismo, hacia una realidad poetizada, en las que las figuras se funden en una naturaleza húmeda y misteriosa* (Pérez Rojas, 2001: 143).

Este mismo año de 1888 Sorolla volvió a València para contraer matrimonio con Clotilde García del Castillo, con la que se instalaría en Asís en seguida. De esta breve estancia surgió la acuarela de *Clotilde en la ventana* (Fig. 5), en la que Sorolla sigue sin ceñirse a los parámetros propios de la acuarela, tan defendidos desde las asociaciones de acuarelistas.



Fig. 5. *Clotilde en la ventana*, 1888, Joaquín Sorolla, Colección particular/ Private collection

and 1889. It depicts a young woman with long braids sitting in profile on the grass, immersed in a bucolic environment. A vision articulated with restraint and care for the details with great delicacy. This time, Sorolla opts for the ink on dry in favour of greater control of the contours. The bright colours transfer the red dress and the flowers in the foreground. On the other hand, a chromatic range of earth tones and the underlying yellow wash which outline the background with the trunk, the rocky structure, and the pool. However, overall, the greenish inking of the landscape and the fallen leaves dominate the painting.

This is a painting from the first watercolour phase of the painter, with a pictorial inclination and a reminder of Fortuny in his detail-virtuosic line. The style is *precieux*, in which the white parts of the paper and the juicy inking are scarce. To the taste, indeed, of the clients and the dealers of his time. Nonetheless, broadly speaking, this watercolour represents a spiritual ode to nature in an idyllic way. Professor Pérez Rojas, responsible for making this work known, when referring to this type of water-based manifestations by Sorolla, pointed out with acuteness how “they lead the *precieux* style toward a refined aestheticism, toward a poetised reality, in which the figures merge into a wet and mysterious nature.” (Pérez Rojas, 2001, p. 143)

That same year, 1888, Sorolla returned to Valencia to marry Clotilde García del Castillo, with whom he would settle in Assisi at once. From this brief stay came the watercolour *Clotilde en la ventana* (“Clotilde by the Window”) (Fig. 5), in which Sorolla does not yet stick to the parameters of watercolour,

En una habitación decorada con azulejos valencianos, aparece Clotilde asomada a la ventana de espaldas al espectador. Apenas existen unas reservas del papel que proyectan la luz de la ventana. Así como las tinturas se vuelven a disponerse sobre seco en pos de la descripción más precisa de la indumentaria, los azulejos, el mobiliario y otras zonas. Del mismo modo que la precedente, esta es otra acuarela pictórica de esta primera fase que comulga con el estilo detallista-virtuosístico de Fortuny.

Del mismo corte que las anteriores producciones al agua es *La santera*, que junto a otras acuarelas de Sorolla, participó en la Exposición de Pasteles y Acuarelas del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1890. Momento, a partir del cual, sobrevino uno de los periodos más fructíferos. Mientras nacían sus hijos, ya instalado en Madrid, durante unos cinco años dedicaba las noches a la producción de acuarelas y aguadas para la venta. Casi todas, vendidas en el extranjero, por lo que en España hay escasez hoy en día de un mayor corpus acuarelístico del pintor valenciano.

El Maestro Ignacio Pinazo Camarlench (Godella, 1849-1916)

El respeto y consideración que Sorolla le profesó a Ignacio Pinazo no es un secreto. El amor por la línea de Pinazo, así como el contacto con la naturaleza afectó a Sorolla profundamente. Sabemos que los dos pintores preferían el aire libre, un contexto en el que la acuarela encaja como anillo al dedo, por su inmediatez, facilitando la concepción de impresiones de forma intuitiva y más veloz.

La acuarela de Sorolla *El viejo del cigarrillo* (Fig. 6) de género costumbrista, entronca con la de *Un labriego* (Fig. 7). Una acuarela en la que los efectos gaseosos y envolventes de los lavados de tinta, desprenden una sensación volátil, así como los vacíos

so defended by the associations of watercolourists. Clotilde looks out the window with her back to the viewer in a room decorated with Valencian tiles. There are hardly any white parts of the paper projecting light from the window. Similarly, the inks are again placed on dry, in pursuit of the most accurate outline of clothing, tiles, furniture, and other areas. Like the previous one, this is another pictorial watercolour of this first phase that communes with Fortuny's detailed-virtuosic style.

In the same style as the previous water-based works is *La Santera* ("The Sanctuary Keeper"), which, together with other watercolours by Sorolla, participated in the exhibition of pastels and watercolours of the Fine Arts Circle of Madrid in 1890. At that moment began one of his most fruitful periods. During the years his children were being born, already settled in Madrid, he devoted his nights to producing watercolours and washes for sale for about five years. Almost all of the works were sold abroad, so in Spain there is a lack today of a greater corpus of the Valencian watercolourist.

The Master Ignacio Pinazo Camarlench (Godella, 1849-1916)

Sorolla's respect and consideration for Ignacio Pinazo is not a secret. The love for Pinazo's lines and his contact with nature deeply affected Sorolla. We know that the two painters preferred the outdoors, a context in which watercolour fits like a glove, for its immediacy, facilitating the conception of prints intuitively and faster.

Sorolla's Costumbrismo watercolour *El viejo del cigarrillo* ("The Old Man with the Cigarette") (Fig. 6) connects with that of *Un labriego* ("A Farmer") (Fig. 7). A watercolour in which the nebulous and enveloping effects of ink washes give off a volatile sensation, as well as the white parts of the paper



Fig. 6. *El viejo del cigarrillo*, 1898, Joaquín Sorolla Bastida, Museo Sorolla, nº inv. 00464



Fig. 7. *Un labriego*, ca. 1880, Ignacio Pinazo, Casa Museo Pinazo, Godella (València)



Fig. 8. *Clotilde con María y Joaquín*, ca. 1895, Joaquín Sorolla Bastida, Museo Sorolla, nº inv. 00358

del papel conjugan la máxima cualidad lumínica de la acuarela pura. Sin embargo, la acuarela de Sorolla es de tendencia pictórica, en esta ocasión, al tratarse de un retrato más sólido y concienzudo.

Hacia la pureza de la acuarela

Sorolla nunca consideró un arte menor o un recurso únicamente auxiliar, el sistema de la acuarela. Sino que explotaba cada vez más los códigos propiamente acuarelísticos, participando en exposiciones nacionales e internacionales de acuarela. Un ejemplo magnífico de esta tesis es *Clotilde con María y Joaquín*.

La impresión refrescante y libre de la acuarela *Clotilde con María y Joaquín* (Fig. 8) es inmediata. Clotilde en primer plano, apenas definido su busto con un fuerte entintado negro, contrasta con los vacíos del papel que modelan los cuerpos de los niños vestidos de blanco. Ejecutada de forma directa, esta obra no exterioriza ningún dibujo previo y, a base de lavados de amplia pincelada, se libera de cualquier severidad clásica.

Visitas estivales a València 1895-1899

Sorolla solía desplazarse los veranos a València entre 1895 y 1899, donde pintó escenas radiantes de playa. Estos son unos años en los que su estilo evolucionó hacia propuestas más personales y como acuarelista renunciaba a esos dispositivos academicistas que estimulan la contención de esta técnica.

combine the maximum luminous quality of pure watercolour. However, this time, Sorolla's watercolour is of pictorial inclinations, as it is a more solid and conscientious portrait.

Towards the purity of watercolour

Sorolla never considered watercolour a minor art or a purely auxiliary resource. Instead, he increasingly took advantage of the proper watercolour code of conduct, participating in national and international exhibitions. A magnificent example of this thesis is *Clotilde con María y Joaquín* ("Clotilde with María and Joaquín").

The refreshing and free impressions of the watercolour *Clotilde con María y Joaquín* (Fig. 8) is immediate. Clotilde in the foreground, her bust barely defined with strong black ink, contrasts with the white parts of the paper that shape the bodies of children dressed in white. Executed directly, this work does not reveal any previous drawing and, based on washes of wide brushstroke, is freed from any classic severity.

Summer Visits to Valencia 1895-1899

Sorolla travelled to Valencia in the summer between 1895 and 1899, where he painted radiant beach scenes. These are a few years in which his style evolved into more personal designs. As a watercolourist, he renounced those academic devices that stimulated the containment of this technique.



Fig. 9. *Niños leyendo*, ca. 1895-1899, Joaquín Sorolla, Universidad Complutense, Madrid

Una de las acuarelas más interesantes de este periodo es la de *Niños leyendo* (Fig. 9). Los modelos son seguramente los hijos del pintor, concentrados en alguna actividad intelectual, apoyados sobre un tablero o atril, abstraídos de su entorno. Se trata de una acuarela de tendencia húmeda, evitando así un acelerado secado, con finas tonalidades y embebidos entintados, a través de un estudiado manejo de las cargas de agua. De este modo, entrando de pleno en la técnica de la acuarela, Sorolla accede a la gracilidad de la acuarela pura.

The Hispanic Society of America

En la cúspide de su carrera Sorolla recibió uno de los encargos pictóricos más importantes, hasta entonces propuestos a un pintor español. El responsable de esta gran empresa fue el acaudalado estadounidense Huntington, para quien el pintor firmó en París un contrato en noviembre de 1911, con el cometido de decorar las paredes de la Biblioteca de la Sociedad Española de América. Para ello tendría que pintar unos grandes paneles al óleo con la *Visión de España*, representando las diferentes ciudades españolas. En aras de tal cometido, el pintor realizó una copiosa serie de estudios y bocetos en los que quedan patentes sus percepciones al natural sobre los paisajes, tradiciones y personajes ataviados con sus típicos trajes regionales. Y para ello produjo más de cincuenta bocetos, a través mayormente de la técnica del gouache, pero también de la tinta, aguada, técnicas mixtas, y en menor medida la acuarela.

La forma de diseñar estos personajes típicos solía consistir en dibujos acuarelado, de tendencia seco-dibujística, con interesantes resultados gráficos,

One of the most interesting watercolours of this period is that of *Niños leyendo* (“Children Reading”) (Fig. 9). The models are surely the painter’s children, focused on some intellectual activity, leaning against a board or lectern, abstracted from their environment. It is a watercolour of wet tendency, thus avoiding an accelerated drying, with fine tones and ink absorption, through studied management of water quantities. This way, entering fully into the watercolour technique, Sorolla accesses pure watercolour’s grace.

The Hispanic Society of America

At the height of his career, Sorolla received one of the most important artistic commissions proposed to a Spanish painter at the time. The commissioner was the wealthy American Huntington, with whom the painter signed a contract in Paris in November 1911, with the task of decorating the walls of the Library of the Hispanic Society of America. To do this, Sorolla would have to paint large oil panels known as *Visión de España* (“Vision of Spain”), representing different Spanish cities. For the sake of this task, the painter made copious series of studies and sketches in which his perceptions of the natural on the landscapes, traditions, and characters dressed in their typical regional costumes are evident. And for this, he produced more than fifty sketches, mostly with gouache, but also ink, wash, mixed techniques, and, to a lesser extent, watercolour.

The way to design these typical characters used to consist of watercolour drawings, with a dry-brush trend, with interesting graphic results, based

a base de delineados a punta del pincel con tinta, sintetizando sus poses. Pero en otras ocasiones, se producía un diálogo entre técnicas, o la influencia de la acuarela en la propia praxis artística de Sorolla. Es decir, una impresión más acuarelística, pese a emplear un medio más denso como el gouache o témpera (Fig. 1).

Singer Sargent (1856-1925) y Anders Zorn (1860-1920)

Estos dos artistas siempre han sido comparados con el maestro valenciano, tanto Sargent como Zorn fueron dos acuarelistas superdotados, capaces de lograr una irradiación lumínica excepcional, así como un juego cromático de reminiscencias “impresionistas”, en sus acuarelas.

Estas características también se localizan en la obra de Sorolla, a quien la pintura nórdica, sobre todo del sueco Zorn y el noruego Severin Kroyer (Noruega, 1851-Dinamarca, 1909), en su línea más lumínica y antiacadémica, le atrajeron poderosamente.

Por otra parte, la admiración mutua y amistad entre Sorolla y el americano Sargent, es bien conocida por todos. Prueba de ello es la conocida acuarela de Sargent titulada *El baño*, en la que este estallido cromático y el motivo elegido, enlazan con el famoso lienzo de Sorolla *Nadadores de Jávea*, donde el pintor valenciano investiga las refracciones del agua en los cuerpos semihundidos y desnudos de los niños.

Hemos podido constatar como el pintor valenciano adoptó en su íntimo laboratorio creativo, según sus necesidades, una actitud heterogénea con respecto a la técnica de la acuarela en todas sus vertientes, desde el modo seco-dibujístico o dibujo acuarelado, al detallista-virtuosístico o la acuarela pura. A grandes rasgos, para Sorolla la acuarela se convirtió, debido a su propiedad traslúcida, en un instrumento a través del cual la experimentación lumínica no tenía parangón con otras técnicas más densas como el óleo y el gouache. Por ello la acuarela se convirtió en una de sus mejores aliadas.

Notas

1. Cavestany, J., 1946, p. 6
2. Cavestany, J., 1946, p. 10; Cfr. Parramón, J. M., 2003, p. 36.
3. Sobre este tema véase: Roig Condomina, V., 1995, pp. 107/108.
4. Espí Valdés, A., 1976, pp. 75 y 77.
5. Alcolea Albero, F., 2014, p. 23.
6. Hernández Guardiola, L., 2003, p. 19.
7. Gil Salinas, R. y Alba Pagán, E., 2021, p. 15.
8. Fue un tipo de papel inventado por el inglés Whatman hacia finales del siglo XVII.
9. Técnica en la que se restriega el pincel casi seco sobre el papel.
10. González López, C. y Martí Ayxelà, M., 1996, pp. 190 y 191.
11. Catalá, M., A., 1973, pp. 34-36

on delineated at the tip of the brush with ink, synthesising their poses. But on other occasions, there was a dialogue between techniques and the influence of watercolour on Sorolla's own artistic praxis; that is, a more watercolour impression, despite using a denser medium such as gouache and tempera (Fig. 1).

Singer Sargent (1856-1925) and Anders Zorn (1860-1920)

These two artists have always been compared to the Valencian master; both Sargent and Zorn were gifted watercolourists, capable of achieving exceptional light irradiation, as well as a chromatic play of “Impressionist” reminiscences in their watercolours.

These characteristics are also found in Sorolla's work, who felt powerfully drawn to Nordic painting, especially by the Swede Zorn and the Norwegian Severin Kroyer (Norway, 1851-Denmark, 1909), in his most luminous and anti-academic line.

On the other hand, the mutual admiration and friendship between Sorolla and the American Sargent is well known to all. Proof of this is Sargent's well-known watercolour entitled *The Bath*, in which this colour burst and the chosen motif connect with the famous canvas by Sorolla *Nadadores de Jávea* (“Swimmers in Jávea”), where the Valencian painter investigates the refractions of water on the naked bodies of children, half covered by water.

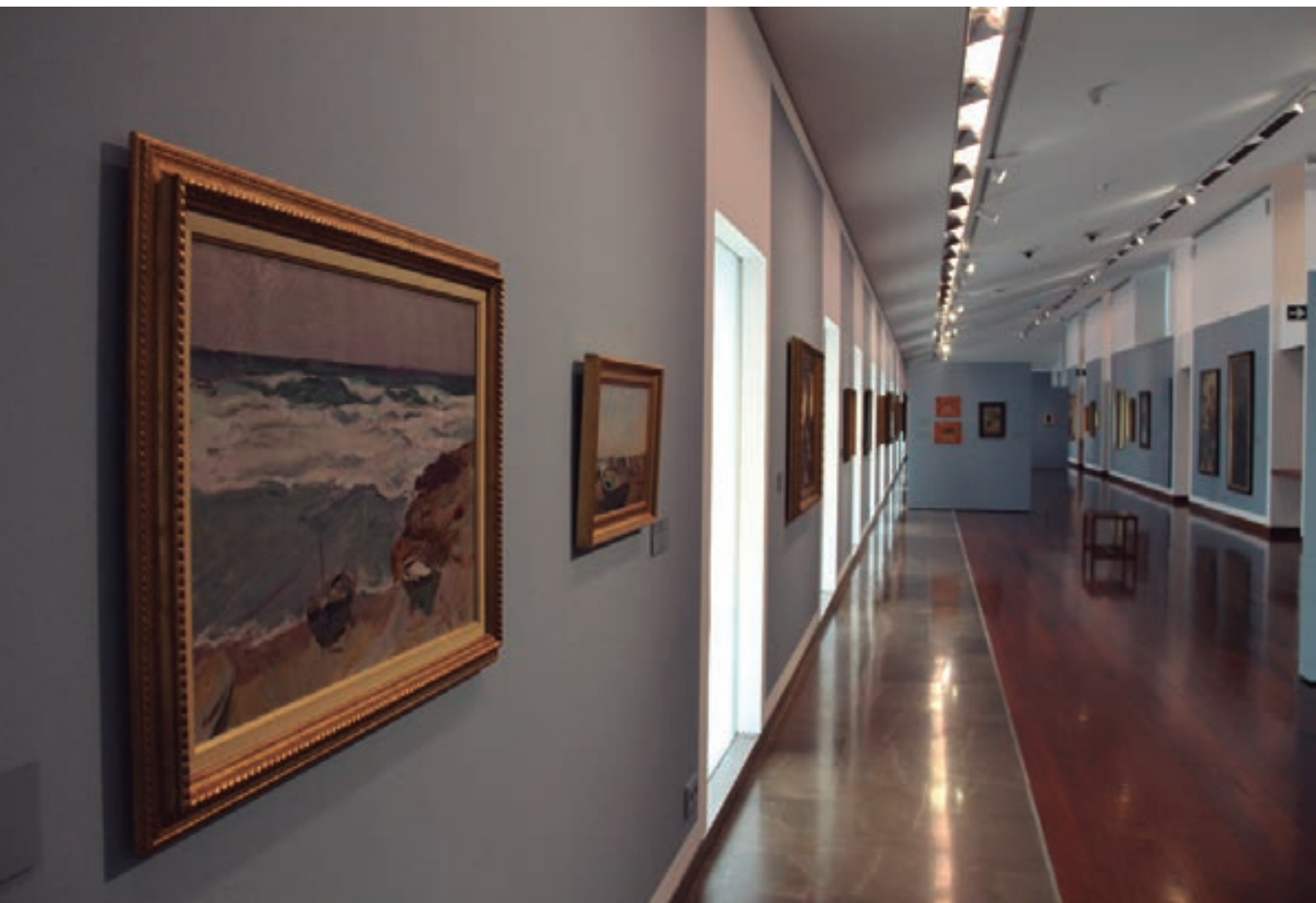
We have been able to see how the Valencian painter adopted in his intimate creative laboratory, according to his needs, a heterogeneous attitude encompassing the technique of watercolour in all its aspects, from the dry-brush mode and watercolour drawing to the detailed-virtuosic or pure watercolour. Broadly speaking, due to its translucent property, watercolour became for Sorolla an instrument through which light experimentation was unparalleled with other denser techniques such as oil and gouache. That is why watercolour became one of his best allies.

Notes

1. Cavestany, J., 1946, p. 6
2. Cavestany, J., 1946, p. 10; Cfr. Parramón, J. M., 2003, p. 36.
3. On this topic, see: Roig Condomina, V., 1995, pp. 107/108.
4. Espí Valdés, A., 1976, p. 75 and 77.
5. Alcolea Albero, F., 2014, p. 23.
6. Hernández Guardiola, L., 2003, p. 19.
7. Gil Salinas, R. y Alba Pagán, E., 2021, p. 15.
8. A type of paper invented by the Englishman Whatman toward the end of the seventeenth century.
9. Technique in which the almost dry brush is rubbed on the paper.
10. González López, C. and Martí Ayxelà, M., 1996, p. 190 and 191.
11. Catalá, M., A., 1973, p. 34-36

Bibliografía

- AA. VV., 1975. Primer centenario de la muerte de Fortuny, cat. exp., Madrid, Patronato Nacional de Museos.
- AA. VV., 1992. Sorolla-Zorn, cat. exp., Madrid, Museo Sorolla, Ministerio de Cultura.
- AA. VV., 1998. Francisco Domingo, cat. exp., Valencia, Fundación Bancaja.
- AA. VV. 1999. La pintura Preciosista Española de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, cat. exp., Valencia, Fundación IPEC, Autoridad portuaria de Valencia.
- A.A.V.V. 2003. Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919). Exposición antológica, cat. exp., Autoridad Portuaria de Valencia.
- A.A.V.V., 2011. Fortuny y el esplendor de la acuarela española, cat. exp. Madrid. Museo del Prado.
- A.A.V.V. 2015. Sorolla íntimo. Bocetos de España., cat. exp. Valencia. Fundación Bancaja.
- ALCAHALI, BARÓN DE, 1897. Diccionario biográfico de artistas valencianos, Valencia, Federico Domenech.
- ALCOLEA ALBERO, F. 2014. Pintores españoles en Londres (1775-1950), CreateSpace Independent Publishing Platform.
- CATALÀ. M. A. 1973. El dibujo y el color, elementos vertebradores de la pintura de Sorolla, Valencia. Revista Archivo de Arte Valenciano, vol. XLIV.
- CAVESTANY, J. 1946. Exposición de Acuarelas y Aguadas españolas, cat. exp. Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid.
- ESPI VALDÉS, A. 1975. El Pintor Emilio Sal y su obra, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- FARALDO, R. 1975. Acuarelas de grandes maestros, cat. exp., Madrid. Patronato Nacional de Museos.
- GRACIA BENEYTO, C., 1987, Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia. Valencia. Edicions Alfons el Magnànim.
- LOZOYA, MARQUÉS DE y HETSCH ROLF. 1946. Exposición de acuarelas, dibujos y grabados alemanes de los siglos XIX y XX. Sevilla. Museo Provincial de Bellas Artes.
- PÉREZ ROJAS, F. J., 1997. Sorolla en las colecciones valencianas, cat. exp. Generalitat valenciana.
- PÉREZ ROJAS, F. J., 2001. Preciosismo y simbolismo. Pintura valenciana (1868-1940), cat. exp. A Coruña. Xunta de Galicia.
- PÉREZ ROJAS, F. J. 2005, Ignacio Pinazo. Los inicios de la pintura moderna, cat. exp. Madrid. Fundación cultural Mafre Vida.
- PONS MORENO, A. 2010. Pinazo y la acuarela, cat. exp., Valencia. IVAM.
- PONS MORENO, A. 2015. Pinazo y la acuarela de su tiempo en Valencia, (Tesis doctoral inédita), Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Valencia.
- PONS MORENO, A. 2016. La acuarela de los grandes maestros y el arte sobre papel en Valencia. Del ocaso de los grandes maestros a la juventud artística valenciana (1912-1927) cat. exp. Diputación de Valencia.
- LEYMARIE, J. 1998. L'aquerello, Milano. Skira Editore.
- REIG COROMINAS, R. 1954. La acuarela en España, Barcelona. José Porter editor.
- ROIG CONDOMINA, V. 1996. El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Valencia y su aportación a las Artes en el último tercio del siglo XIX. ARS LONGA, 6. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valencia.
- ROIG CONDOMINA, V. 1996-1997. Algunas notas sobre los inicios del Círculo de Bellas Artes de Valencia y su actividad en el siglo XIX. ARS LONGA, Cuadernos de Arte, 7-8, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valencia.
- ROIG CONDOMINA, V. 1999. La Sociedad valenciana de Bellas Artes o Centro Artístico de la Calle de Cabilleros (1889-1891): El antecedente más inmediato del Círculo de Bellas Artes de Valencia. Saitiabi, nº 49, Universidad de Valencia.
- TRIADÓ, J.R., CALVO, E. Y GASSÓS, D. 1995. La pintura catalana. Dibujantes y acuarelistas de los siglos XIX y XX, Barcelona. Skira-Carroggio S.A.



Sorolla y la pintura valenciana de su tiempo. Diálogos y contrastes/ Sorolla and the Valencian Painting of His Time. Dialogues and Contrasts, MUBAG, 2023

**Catálogo de obra: Joaquín Sorolla en la exposición
Sorolla y la pintura valenciana de su tiempo. Diálogos y contrastes**
**Catalogue of Works: Joaquín Sorolla at the Exhibition
Sorolla and the Valencian Painting of His Time. Dialogues and Contrasts**

Francisco Javier Pérez Rojas
Comisario de la exposición
Curator of the exhibition

Álvaro Herce Martín
José Luis Valero Palomares
Museo de Bellas Artes de Alicante
Fine Arts Museum of Alicante



Cat. 1



Cat. 2



Cat. 3

1. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(València, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

La Virgen María, ca. 1884-1888
Óleo sobre lienzo, 93'7 x 62'6 cm
Museo de Bellas Artes de València

Joaquín Sorolla realiza esta obra de marcado carácter intimista para su entonces futura suegra, Clotilde del Castillo. En el lienzo, el delicado retrato de una joven Virgen María aparece cabizbajo ante un esbozado fondo, que acentúa la penumbra de su rostro y potencia la austeridad de su efigie. Realizada según los modelos italianos surgidos a finales del siglo XIX, esta obra es uno de los más determinantes ejemplos de la temprana producción religiosa del autor.

2. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(València, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Modelo en el estudio, 1886
Óleo sobre lienzo, 41 x 67 cm
Colección particular

Poco tiempo antes de realizar la *Bacante en reposo*, Sorolla cuenta con la misma modelo para protagonizar esta pintura. En ella, la modelo aparece sentada sobre una alfombra y ante un amplio conjunto de elementos dispersos sobre el suelo del estudio, donde la pintura se vuelve más libre e impetuosa. Este hecho se evidencia de manera clara en la pared que ocupa el fondo, donde aparece parte de *El entierro de Cristo*, una obra que Sorolla presentó en la Exposición Nacional de 1887.

3. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(València, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Bacante en reposo, ca. 1887
Óleo sobre lienzo, 30 x 69'5 cm
Museo de Bellas Artes de València

Dedicada a su futuro suegro, el fotógrafo Antonio García, la obra es continuadora de los clásicos tipos iconográficos que representan el desnudo femenino desde Giorgione a Goya. En la pintura, el juego de texturas marca su poderosa estética, generando un evidente contraste entre el fondo, compuesto por densas y enérgicas pinceladas de tonos ocres y amarillos que la dotan de una cálida sensualidad y magnético orientalismo, frente a las depuradas carnaciones de la modelo.

1. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

La Virgen María ("The Virgin Mary"), ca. 1884-1888
Oil on canvas, 93.7 x 62.6 cm
Fine Arts Museum of Valencia

Joaquín Sorolla painted this work of notable intimate character for his then-future mother-in-law, Clotilde del Castillo. On the canvas, the delicate portrait of a young Virgin Mary appears in a small frame in front of a sketched background, accentuating the shadows over her face and enhancing her effigy's austerity. Made according to the Italian models that emerged at the end of the nineteenth century, this work is one of the author's most decisive examples of early religious paintings.

2. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Modelo en el estudio ("Model in the Study"), 1886
Oil on canvas, 41 x 67 cm
Private collection

Shortly before finishing the *Bacante en reposo* ("Bacchante Resting"), Sorolla has the same model starring in this painting. In it, the model appears sitting on a carpet and in front of a wide set of objects scattered on the studio floor, where the art becomes freer and more impetuous. This fact is clearly evident in the wall in the background, where we can see part of *El entierro de Cristo* ("The Burial of Christ"), a work that Sorolla presented at the National Exhibition of 1887.

3. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Bacante en reposo ("Bacchante Resting"), ca. 1887
Oil on canvas, 30 x 69.5 cm
Fine Arts Museum of Valencia

Dedicated to his future father-in-law, photographer Antonio García, the work continues the classic iconographic themes representing the female nude from Giorgione to Goya: The play of textures in the painting marks a powerful aesthetic, creating an evident contrast between the background – composed of dense and energetic brushstrokes of ochre and yellow tones, giving it a warm sensuality and magnetic orientalism – and the refined carnations of the model.



Cat. 4



Cat. 5



Cat. 6

4. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(València, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Estudio de cabeza para el 2 de mayo, ca. 1883
Óleo sobre lienzo, 41'5 x 48'5 cm
Colección Grupo Jorge

A pesar de no formar parte de la composición final de la obra *Dos de mayo*, este estudio revela el cuidadoso afán de Sorolla por dotar de individualidad cada uno de los numerosos rostros y emociones que conforman la pintura. Para ello, realizó diversos apuntes como el que nos ocupa, donde las líneas, manchas al estilo de Pinazo, así como las rápidas y abundantes pinceladas integran la identidad de un personaje que nace, inesperadamente, ante la genialidad de su autor.

5. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(València, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Danseta, 1882
Óleo sobre lienzo, 45 x 32 cm
Museo de Bellas Artes de València

Un joven Sorolla, atraído por la profusa tradición valenciana, plasma el rostro de uno de los danzantes de la Procesión del Corpus Christi de su ciudad natal, València. El retrato, de primer plano y levemente ladeado hacia el margen izquierdo de la obra, destaca por la personal técnica que el maestro ya poseía, y en la que la huella del propio pincel forma impecables estelas de abundante carga matérica, como se aprecia en las carnaciones o en la pluma que decora el gorro.

6. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(València, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Soldado con muchacha, 1889
Óleo sobre cartón, 28 x 39 cm
Museo de Bellas Artes de València

Realizada para los Condes de Buñol, como el propio Sorolla plasma en la dedicatoria de la esquina inferior derecha, la obra se fecha el mismo año que el artista regresa a España tras su formación en Roma. En su composición se muestra una pareja de jóvenes, presumiblemente del norte de España a juzgar por sus vestimentas, donde la mujer parece aplacar los impulsos del soldado. Sorolla imprime aquí a la pintura de género un matiz erótico.

4. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Estudio de cabeza para el 2 de mayo ("Head Study for 2 May"), ca. 1883
Oil on canvas, 41.5 x 48.5 cm
Grupo Jorge Collection

Despite not being part of the final composition of the work *Dos de Mayo* (*Second of May*), this study reveals Sorolla's careful eagerness to give individuality to each of the many faces and emotions that make up the painting. For this purpose, he made several studies, such as the one in question, where the lines, the stains in the style of Pinazo, and the quick and abundant brushstrokes create the identity of a character born, unexpectedly, before the genius of its author.

5. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Danseta ("Little Dance"), 1882
Oil on canvas, 45 x 32 cm
Fine Arts Museum of Valencia

A young Sorolla, attracted by the rich Valencian tradition, portrays the face of one of the dancers of the Corpus Christi procession in his home town, Valencia. The portrait, a close-up slightly tilted toward the left margin of the work, stands out for the personal technique that the master already possessed, and in which the trace of the brush itself forms impeccable trails of abundant material load, as seen in the carnations or in the feather that decorates the hat.

6. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Soldado con muchacha ("Soldier with a Girl), 1889
Oil on cardboard, 28 x 39 cm
Fine Arts Museum of Valencia

Made for the Counts of Buñol, as Sorolla himself explains in the dedication in the lower right corner, the work is dated the same year the artist returned to Spain after his training in Rome. Its composition shows a young couple, presumably from northern Spain, judging by their clothes, where the woman seems to placate the impulses of the soldier. Sorolla gives here an erotic nuance to genre painting.



Cat. 7



Cat. 8



Cat. 9

7. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(València, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Escena valenciana, 1893
Óleo sobre lienzo, 180 x 160 cm
Colección Particular

A su regreso de Italia Sorolla aborda diversas escenas costumbristas valencianas de tono amable y risueño que gozan de buena aceptación en el mercado. En este tipo de composiciones se registra la evolución a la que Sorolla las va sometiendo, afirmando una tendencia naturalista que le lleva a depurar el excesivo descriptivismo y a caracterizar de manera más rotunda los tipos de la huerta. El gran formato de esta composición marca ya una distancia con las anteriores obras de temática costumbrista. La inserción de las figuras en un escenario al aire libre convierte al paisaje de la huerta en un protagonista destacado. El verdoso y luminoso paisaje tiene como telón de fondo con un exuberante algarrobo. La despreocupada y jubilosa escena reafirma el consustancial vitalismo de Sorolla, su facilidad para expresar la alegría de vivir y la comunión de las figuras con la naturaleza.

8. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(València, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Cacique huertano, 1895
Grafito sobre papel, 40 x 26 cm
Colección Pedrera Martínez

El realismo y la objetividad que emerge de la mano de Sorolla se hace presente no solo en sus pinturas, sino también en sus dibujos. Es el caso del anciano huertano que se representa en esta obra, en la que el intrínseco folclore valenciano se une a la severidad del personaje que, como un ser investido de carácter y autoridad, aparece dibujado con detalle a partir de líneas, manchas y contornos.

9. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(València, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Barcas, ca. 1914
Óleo sobre lienzo, 50 x 73 cm
Colección Particular

Sorolla traslada una vez más al lienzo un paisaje marino, esta vez prescindiendo de figuras humanas para otorgarle el protagonismo a las embarcaciones que descansan en la orilla. El horizonte queda resaltado por un intenso violeta, color que se reparte por tierra y mar, plasmando un atardecer que es testigo de un agitado mar, que el artista refleja con diversas tonalidades de azules y blancos. En esta pintura se hace patente el Sorolla de vertiente más moderna y depurada, que ha sabido absorber y reinterpretar las lecciones del avanzado impresionismo.

7. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA (Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Escena valenciana (“Valencian Scene”), 1893
Oil on canvas, 180 x 160 cm
Private collection

Upon his return from Italy, Sorolla approaches various Valencian costumbrismo scenes with a friendly and cheerful tone that enjoy good acceptance on the market. This type of composition registers the evolution to which Sorolla is subjecting his work, affirming a naturalistic tendency that brings him to purifying the excessive descriptivism and depicting the characters of the agricultural field in a more emphatic way. The large format of this composition already marks a distance from previous works of the costumbrismo theme. The insertion of the figures in an open-air stage gives the landscape of the field a prominent relevance. The green and bright landscape is set against a backdrop of lush carob trees. The carefree and joyful scene reaffirms Sorolla’s consubstantial vitalism, his ease in expressing the joy of living, and the communion of figures with nature.

8. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Cacique huertano (“Agricultural Chief”), 1895
Graphite on paper, 40 x 26 cm
Pedrera Martínez Collection

The realism and objectivity that emerges from Sorolla’s hand is present not only in his paintings but also in his drawings. This is the case of the old farmer depicted in this work, in which the intrinsic Valencian folklore joins the severity of a man who, as a being invested with character and authority, appears drawn in detail with lines, dabs, and contours.

9. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Barcas (“Boats”), ca. 1914
Oil on canvas, 50 x 73 cm
Private collection

Sorolla once again captures a marine landscape on the canvas, this time dispensing with human figures to give prominence to the boats that rest on the shore. The horizon is highlighted by an intense violet. This colour is spread across land and sea, reflecting a sunset that bears witness to an agitated sea reflected by the artist with different shades of blue and white. This painting shows a more modern and refined aspect of Sorolla, who has managed to absorb and reinterpret the lessons of advanced Impressionism.



Cat. 10



Cat. 11



Cat. 12

10. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(València, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Playa de València. Pescadoras, ca. 1900
Óleo sobre lienzo, 30,9 x 47,5 cm
Museo de Bellas Artes de València

Sorolla captura una escena de playa protagonizada por pescadoras valencianas que conforman diversos grupos a lo largo de la orilla del mar. El tratamiento lumínico atestigua la llegada del crepúsculo, así como las largas sombras proyectadas sobre la arena y la representación del cielo violáceo. La barca colocada en primer plano refleja las orgánicas pinceladas del artista, pinceladas que moldean los vistosos vestidos de las mujeres que se difuminan al fondo hasta convertirse en manchas de color.

11. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(València, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Marina, 1904
Óleo sobre tabla, 16 x 23 cm
Antigüedades Lozano

Concebido con una tensión y energía dignas de las implacables e indomables fuerzas de la naturaleza, Sorolla lleva a cabo este apunte de una marina sirviéndose de una amplia paleta de tonos azulados y verdosos, aportando un cromatismo vivaz y naturalista. La pintura del maestro encarna la fiereza de un embravecido mar que rebosa movimiento gracias a unos impetuosos pero concisos trazos pictóricos, que sutilmente encapsulan la cadencia lumínica del sol y atestiguan la pericia técnica del artista.

12. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(València, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Doctor Simarro pescando, 1905
Óleo sobre lienzo, 50 x 40 cm
Colección Pedrera Martínez

Luis Simarro Lacabra, médico y amigo de Sorolla y su familia, protagoniza este luminoso óleo. El artista lo inmortaliza pescando en una barca en actitud serena y de reposo. Aunque inacabada, en esta obra se manifiestan las dinámicas y coloridas pinceladas del valenciano, ligeramente empastadas, otorgándole al óleo un carácter plástico y expresivo. Sus dotes como retratista también quedan reflejadas en la figura del doctor, en el cual proyecta con maestría los efectos lumínicos del sol.

10. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Playa de València. Pescadoras (“Valencian Beach. Fisherwomen”), ca. 1900
Oil on canvas, 30.9 x 47.5 cm
Fine Arts Museum of Valencia

Sorolla captures a beach scene starring Valencian fisherwomen in various groups along the seashore. The light treatment, together with the long shadows cast on the sand and the representation of the violet sky, attest to the arrival of twilight. The boat placed in the foreground reflects the organic brushstrokes of the artist, which shape the colourful dresses of the women that fade into the background until they become spots of colour.

11. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Marina (“Seascape”), 1904
Oil on panel, 16 x 23 cm
Antigüedades Lozano

Conceived with tension and energy worthy of nature’s implacable and indomitable forces, Sorolla finished this seascape using a wide palette of bluish and greenish tones, providing a lively and naturalistic use of colour. The master’s painting embodies the fierceness of a raging sea overflowing with movement, thanks to impetuous but concise pictorial strokes which subtly encapsulate the luminous cadence of the sun and attest to the artist’s technical expertise.

12. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Doctor Simarro pescando (“Doctor Simarro Fishing”), 1905
Oil on canvas, 50 x 40 cm
Pedrera Martínez Collection

Luis Simarro Lacabra, doctor and friend of Sorolla and his family, stars in this luminous oil painting. The artist immortalises him fishing in a boat with a calm and restful attitude. Although unfinished, this work shows the dynamic and colourful brushstrokes of the Valencian artist, a light *impasto*, giving the oil a plastic and expressive character. His talents as a portraitist are also reflected in the figure of the doctor, in which he masterfully projects the sun’s light effects.



Cat. 13



Cat. 14



Cat. 15

13. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(València, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

La esposa del pintor / Clotilde contemplando la Venus de Milo / Clotilde en la ventana, ca. 1897-1898
Óleo sobre lienzo, 58,5 x 47,6 cm
Museo de Bellas Artes de València

En este intimista retrato que Sorolla regaló a su suegro, vemos a Clotilde contemplando abstraída una escultura de la Venus de Milo. La modelo se sitúa de espaldas a una ventana, generando un complejo diálogo con la estatuilla que, al contrario que la esposa del pintor, está colocada orientada hacia la ventana. Se crea así un dinámico juego de claroscuros mediante trazos abocetados y tonalidades cálidas que alumbran esta estancia y que revelan la maestría de Sorolla a la hora de tratar los efectos lumínicos.

14. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(València, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Don Cristino Martos, 1893
Óleo sobre lienzo, 133'5 x 102'4 cm
Museo de Bellas Artes de València

La consolidación de Sorolla como artista lo convierte en uno de los retratistas favoritos por la burguesía española e incluso extranjera. Es el caso del retrato de don Cristino Martos, político y presidente del Congreso de los Diputados a finales del siglo XIX, quien encarga al artista un retrato de gran formato. Sorolla realiza para ello una detallada obra en el despacho del representado, donde predominan los tonos oscuros y su estética parece evocar la tradición de la pintura española.

15. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(València, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Retrato de doña Pilar Sainz de Vicuña y Arbide, duquesa de Montensión, 1901
Óleo sobre lienzo, 120 x 90 cm
Colección particular

El inédito retrato de doña Pilar Sainz de Vicuña y Arbide es uno de los mejores ejemplos del progreso naturalista intrínseco en la esencia de Sorolla. En él, la retratada viste un vestido negro con una gasa de magistral pincelada que recubre mangas y cuello sobre la que, bordadas en tonos verdes, aparecen hojas que recubren la parte superior de su torso. El fondo, cubierto de una abocetada superficie de rápidas y firmes pinceladas canaliza toda la atención hacia la representada.

13. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

La esposa del pintor / Clotilde contemplando la Venus de Milo / Clotilde en la ventana ("The Painter's Wife" / "Clotilde Contemplating the Venus of Milo" / "Clotilde by the Window"), ca. 1897-1898
Oil on canvas, 58.5 x 47.6 cm
Fine Arts Museum of Valencia

In this intimate portrait that Sorolla gave to his father-in-law, we see Clotilde contemplating, engrossed, a sculpture of the *Venus de Milo*. The model is placed with her back to a window, generating a complex dialogue with the statuette that, unlike the painter's wife, is placed facing the window. Thus, a dynamic game of chiaroscuro is created by punctured strokes and warm tones illuminating the room and revealing Sorolla's mastery when dealing with light effects.

14. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Don Cristino Martos, n. 1893
Oil on canvas, 133.5 x 102.4 cm
Fine Arts Museum of Valencia

Sorolla's consolidation as an artist made him one of the favourite portraitists of the Spanish and even foreign bourgeoisie. This is the case of the portrait of Don Cristino Martos, politician and president of the Congress of Deputies at the end of the nineteenth century, who commissioned the artist with a large-format portrait. For this purpose, Sorolla created a detailed work in the representative's office, where dark tones predominate, with aesthetics that seem to evoke the tradition of Spanish painting.

15. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Retrato de doña Pilar Sainz de Vicuña y Arbide, duquesa de Montensión ("Portrait of Mrs Pilar Sainz de Vicuña y Arbide, Duchess of Montensión"), 1901
Oil on canvas, 120 x 90 cm
Private collection

The unpublished portrait of Mrs Pilar Sainz de Vicuña y Arbide is one of the best examples of the naturalistic progress intrinsic to Sorolla's essence. In it, the portrayed woman wears a black dress with a gauze of masterful brushstrokes that covers sleeves and neck, embroidered in green tones, over which we see leaves covering the upper part of her torso. The background, covered with a dotted surface of fast and firm brushstrokes, channels all the attention to the woman represented.



Cat. 16



Cat. 17



Cat. 18

16. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(València, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Retrato de dama con flores, 1889
Óleo sobre lienzo, 28 x 20 cm
Antigüedades Lozano

Un sereno rostro, acariciado por los encarnados pétalos de dos rosas de gran tamaño, se proyecta ante el desnudo lienzo en este estudio que Sorolla realiza en 1889. El retrato intimista, como imprecisa frontera de la pintura de género, se hace ostensible en la obra del maestro valenciano a través de pinturas como esta, donde el carácter moderno y casi simbolista de los elementos que la completan desbordan sensibilidad y delicadeza.

17. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(València, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Paisaje de Oriamendi. San Sebastián, 1912
Óleo sobre lienzo, 63,5 x 95,6 cm
Museo de Bellas Artes de València

San Sebastián fue un destino estival frecuente para Sorolla y su familia. En los paisajes y apuntes que realizó durante sus intermitentes estancias en el norte peninsular, su paleta cálida acostumbrada a representar el Mediterráneo se adaptó al clima y a la luz cantábrica. Las pinceladas son menos intensas y más frías que las que suelen conformar sus vistas de la costa levantina, captando a la perfección el efecto del cielo nublado sobre las verdes colinas visibles desde el monte Oriamendi.

18. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(València, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

En el río, ca. 1908
Óleo sobre lienzo, 13,5 x 24 cm
Colección particular

Sorolla captura en esta pintura de pequeño formato una plácida y jovial escena infantil. Unos chicos se han acercado a la orilla de un riachuelo tras despojarse de sus vestimentas, aglomeradas en el margen inferior izquierdo mediante elocuentes manchas de color. Resaltan las vigorosas e intensas pinceladas con las que cristaliza en el agua el reflejo de los niños y la luz solar, todo ello en una original composición donde el riachuelo mantiene separado a uno de los chicos del grupo.

16. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Retrato de dama con flores (“Portrait of a Lady with Flowers”), 1889
Oil on canvas, 28 x 20 cm
Antigüedades Lozano

A serene face, caressed by the red petals of two large roses, is projected before the naked canvas in this study that Sorolla made in 1889. Intimate portrait, as an imprecise frontier of genre painting, becomes evident in the work of the Valencian master through paintings such as this one, where the modern and almost symbolist character of the elements that complete it overflow with sensitivity and delicacy.

17. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Paisaje de Oriamendi. San Sebastián (“Landscape of Oriamendi, San Sebastian”), 1912
Oil on canvas, 63.5 x 95.6 cm
Fine Arts Museum of Valencia

San Sebastián was a frequent summer destination for Sorolla and his family. In the landscapes and studies he made during his intermittent stays in the north of the peninsula, his warm palette, utilised to represent the Mediterranean Sea, adapted to the Cantabrian weather and light. The brushstrokes are less intense and cooler than those that usually form Sorolla’s views of the Levantine coast, perfectly capturing the cloudy sky’s effect on the green hills visible from Mount Oriamendi.

18. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

En el río (“In the River”), ca. 1908
Oil on canvas, 13.5 x 24 cm
Private collection

Sorolla captures in this small format painting a placid and jovial children’s scene. Some boys have approached the bank of a stream after stripping off their clothes, shown in the lower left margin by eloquent spots of colour. They highlight the vigorous and intense brushstrokes with which the reflection of children and sunlight crystallise in the water, all in an original composition where the stream keeps one of the boys of the group separate.



Cat. 19

19. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(València, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Patio sevillano, 1915
Óleo sobre lienzo, 71,5 x 60,5 cm
Colección Particular

Mediante magistrales pinceladas rápidas y sueltas Sorolla realiza la vista de un patio sevillano porticado repleto de macetas y plantas que le dan vida y frescor. El artista despliega aquí una paleta compuesta por una exquisita gama de verdes que resalta los elementos vegetales de este espacio íntimo. Las tonalidades verdosas más claras y el intenso blanco del patio evidencian el contraste lumínico provocado por alguna abertura que baña de luz el entorno. Al fondo, la figura de una mujer interrumpe en la escena, como si acabara de atravesar el vano que lleva al interior del hogar.

19. JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA
(Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Patio sevillano (“Sevillian Patio”), 1915
Oil on canvas, 71.5 x 60.5 cm
Private collection

Through masterful fast and loose brushstrokes, Sorolla shows the view of a porticoed Sevillian patio full of pots and plants that express life and freshness. The artist displays here a palette composed of an exquisite range of greens that highlights the plant elements of this intimate space. The lighter greenish tones and the intense white of the courtyard show the luminous contrast caused by an opening that bathes the environment with light. In the background, the figure of a woman interrupts the scene as if she had just crossed the opening that leads to the interior of the home.

Bibliografía

- AA.VV. (1996). *Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia*. València: Museu de Belles Arts de València; Madrid: Fundación Central Hispano, D.L.
- AA.VV. (2000). *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla*. València: Generalitat Valenciana.
- AA.VV. (2002). *Sorolla paisajista*. València: Instituto Portuario de Estudios y Cooperación de la Comunidad Valenciana.
- AA.VV. (2012). *Clotilde de Sorolla*. Madrid: Fundación Museo Sorolla.
- ALCAIDE, J.L. y PÉREZ ROJAS, F.J. (2011). *Impresionismo Valenciano 1874-1930*. València: Ayuntamiento de València.
- CRESPO ALONSO, M. (2003). *Sorolla y sus contemporáneos. Colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*. Alicante: Excm. Diputación de Alicante.
- DÍEZ, J.L. y BARÓN, J. (eds.) (2009). *Joaquín Sorolla 1863-1923*. Madrid: Museo del Prado.
- ESPINÓS DÍAZ, A. (2010). *Líneas maestras. Dibujos del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Burgos: Caja de Burgos.
- PANTORBA, B. de (José López Jiménez) (edición 1980). *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en Españ*. Madrid: editado y distribuido por José Ramón García Rama.
- PEEL, E. (1996). *Joaquín Sorolla y Bastida*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- PÉREZ ROJAS, F.J. y DE PLÁCIDO J (1997). "Joaquín Sorolla atrapando impresiones", en *Sorolla en las colecciones Valencianas*. València: Museo de Bellas Artes de València, Generalitat Valenciana.
- PÉREZ ROJAS, F.J. (2011). *Familia de Estanislao Granzow. Joaquín Sorolla*. València: Institución Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios.
- PÉREZ ROJAS, F.J. (2023). *Sorolla y la pintura valenciana de su tiempo. Diálogos y contrastes*. Alicante: Museo de Bellas Artes de Alicante -MUBAG-, Diputación de Alicante.
- PÉREZ ROJAS, F.J. (2022). "Pinazo y Sorolla. Una amistad o magisterio en la sombra", en Luis Alberto Pérez Velarde (comisario), *Sorolla. Orígenes*. Madrid: Museo Sorolla.
- PÉREZ VELARDE, L.A. (2021). *Sorolla. Tormento y devoción*. Madrid: Ediciones El Viso.
- PÉREZ VELARDE, L.A. (2022). *Sorolla. Orígenes*. Madrid: Fundación Museo Sorolla, Palacios y Museos Ediciones.
- PONS-SOROLLA RUIZ DE LA PRADA, B. (2001). *Joaquín Sorolla. Vida y obra*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- SANTA-ANA Y ÁLVAREZ OSSORIO, F. DE (2009). *Catálogo de pintura del Museo Sorolla*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- SOTO CANO, M. y MARTÍNEZ PLAZA, P. J. (2023). *Colección Masaveu. Sorolla*. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson.
- TOMÁS, F. y GARÍN, F. (2006). *Joaquín Sorolla 1863-1923*. Madrid: tf. Editores
- VICENT, M. (2023). *En el mar de Sorolla con Manuel Vicent*. Madrid: Fundación Museo Sorolla, P&M Ediciones.



Fig. 1. Estudio/ Studio Elena Aguilera, Alicante, 2023

LA VENTANA DEL ARTE

La tercera edición del ciclo expositivo *La ventana del arte* se dedica a la artista Elena Aguilera Cirugeda y a su obra *Para siempre en el centro del jardín* (2003), donada al MUBAG en 2022 por parte de un coleccionista alicantino. Como en ediciones anteriores se emplea, para la exhibición de la pieza, el mismo espacio del palacio ubicado justo enfrente de un gran ventanal con el que se da extensión a la calle y desde ahí presenciar el recurso audiovisual en el que la propia artista muestra en su estudio su proceso creativo. La pintura cedida, integrada dentro de una serie pictórica, de la que ya se atesoraba una pieza en la colección del Museo, se desgrana a continuación en el artículo *Elena Aguilera Cirugeda, desde el centro, desde lo más profundo*.

THE ART WINDOW

The third edition of the exhibition cycle *The Art Window* is dedicated to the artist Elena Aguilera Cirugeda and her work *Para siempre en el centro del jardín* ("Forever in the Centre of the Garden") (2003), donated to MUBAG by an Alicante collector in 2022. The same space in the palace as in previous editions is used to display the piece, located just in front of a large window that opens to the street. From there, we can witness the audiovisual resource in which the artist herself shows her creative process in her studio. The ceded painting, integrated into a pictorial series, of which a piece was already kept in the Museum's collection, is described in the article *Elena Aguilera Cirugeda, from the Centre, from the Utmost Depth*.

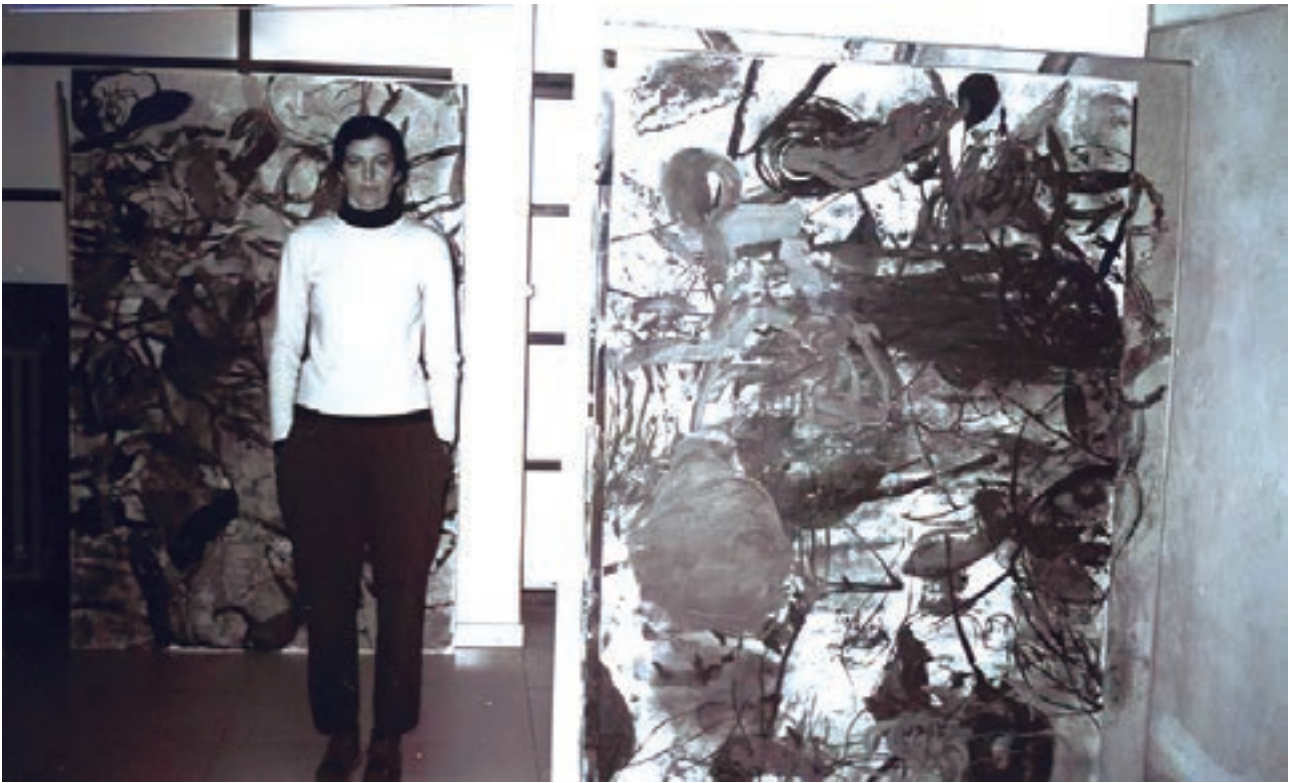


Fig. 2. Elena Aguilera, 1997

Elena Aguilera Cirugeda, desde el centro, desde lo más profundo Elena Aguilera Cirugeda, from the Centre, from the Utmost Depth

Irene Ballester Buigues
Universitat de València
University of Valencia

Elena Aguilera Cirugeda (Alicante, 1962) es una mujer de fuertes convicciones pictóricas quien ha hallado en el arte abstracto su manera de expresar y de estar en el mundo artístico. Sus herramientas son las largas pinceladas a través de las cuales crea y expresa, potenciando las emociones mediante las cuales desemboca su proceso creativo, flujo vital mediante el cual su trazo se manifiesta.

Elena pasó gran parte de su infancia y adolescencia en Madrid y allí, los numerosos paseos por los jardines del Retiro donde sus rincones favoritos la inspiraron, así como las visitas al Museo del Prado, acompañada de sus padres, la conectaron a un universo creativo en el que todavía está inmersa y donde referentes como Velázquez, Goya y Rembrandt, nutrieron y todavía nutren sus momentos de encuentro con la pintura. Pintora desde niña y estudiosa del carboncillo y de sus infinitas posibilidades, Alicante, la antigua *Lucentum* iberorromana cuyos orígenes se remontan al siglo IV a. C., es la ciudad en la que pinta y donde cobra forma el lenguaje de su pintura a través de la luz y del color.

Elena Aguilera Cirugeda (Alicante, 1962) is a woman of strong pictorial convictions who has found her way of expression and being in the artistic world of abstract art. Her tools are the long brushstrokes she uses to create and express, enhancing the emotions that are the culmination of her creative process, a vital flow that manifests her stroke.

Elena spent much of her childhood and adolescence in Madrid. There, the numerous walks through the Retiro gardens – where her favourite corners inspired her – as well as the visits to the Prado Museum, accompanied by her parents, connected her to a creative universe in which she is still immersed, and where references such as Velázquez, Goya, and Rembrandt, nurtured and still nourish her encounter with art. A painter since childhood and a student of charcoal and its infinite possibilities, Elena chooses Alicante, the ancient Iberoromanic *Lucentum* whose origins date back to the 4th century BC, as the city in which she paints and where the language of her painting takes shape through light and colour.

Su habitación propia es su estudio en el barrio de San Blas (Fig. 1), donde los momentos creativos trasladados a los lienzos y a las lonetas, en la mayoría de las ocasiones de grandes dimensiones y libres de marcos, cobran forma en un estadio en el que el silencio y el encuentro consigo misma, conforman el proceso intelectual y el escenario para la creación, la reflexión y la meditación. Convertida en autómatas, su fuerza y potencia interior, están al servicio de sus pinceladas, cuyo mecanismo aflora mediante ritmos, movimientos y danzas en los que se impone la libertad, la cual fluye como lo hacen los estados internos del alma. De esta manera y trabajando intuitivamente, la pintora logra establecer un encuentro íntimo y privado con la pintura cuyo inicio se convierte en un encuentro sagrado y transformador en donde deja que la voluntad abstracta le diga y la guíe.

Las pinceladas de Elena Aguilera se expanden en lienzos de grandes dimensiones, libres de marcos, y su fuerza energética se expresa a través de figuras abstractas cuyas huellas vislumbran la esencia y la continuidad de su arte, similar al *action painting*, movimiento surgido en el siglo XX, a través del cual el brochazo se convierte en gestual, espontáneo, energético y automático (Fig. 2). A lo largo de su trayectoria artística, su dibujo y su pintura se muestran como un código de signos e ideas en el que se presentan y definen sus pensamientos. Es por ello por lo que su obra nos invita a la contemplación y al silencio, un trance previo por el que la artista ha transitado encontrándose con el alma de la que posteriormente será su obra. Su método creativo desmaterializa el objeto artístico para abrazar el arte abstracto, y sólo así, sus manchas y líneas de color, gestuales y representativas, experimentan un cromatismo que las convierte totalmente en autónomas. Y de esta manera, experimentando y conjugando las formas abstractas con las figurativas, se hace presente su discurso creativo alrededor de la pintura, influenciado por lo cercano, por sus vivencias y aprendizajes, donde también se vislumbran sus años de estudio de Geología, carrera que abandonó para estudiar Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid.

Y así, a través de una continuidad y del hábito que fluye en todo su proceso creativo, Elena Aguilera elabora una iconografía en la que se vislumbra el azul intenso del mar Mediterráneo y su luz, la montaña, el nido, el río y el árbol, campos experimentales que nos adentran en su experiencia estética, fundiéndose con la nuestra. El mar está vinculado a la vida alicantina, cuyo oleaje y calma transita en un horizonte donde confluye el misterio, lo visible y lo invisible. La luz es el reflejo de su contexto, del lugar en el que Elena Aguilera vive, Alicante, la ciudad cuya luz permite descansar el cuerpo y el alma. La montaña representa un tótem sagrado, un espacio donde las energías femeninas confluyen y en cuyas cuevas, en la profundidad, se honra a la

Her room of her own is her studio in the San Blas neighbourhood (Fig. 1), where the creative moments, transferred to the canvases and cloths, in most cases large and free of frames, take shape in a phase in which silence and the encounter with herself form the intellectual process and the stage for creation, reflection, and meditation. Converted into an automaton, her inner strength and power are at the service of her brushstrokes, whose mechanism emerges through rhythms, movements, and dances in which freedom is imposed, flowing as the inner states of the soul do. In this way, working intuitively, the painter manages to establish an intimate and private encounter with art, whose beginning becomes a sacred and transformative meeting where she lets the abstract speak and guide her.

Elena Aguilera's brushstrokes expand into large canvases, free of frames, and her energetic strength is expressed through abstract figures whose traces glimpse the essence and continuity of her art, similar to action painting. This movement emerged in the twentieth century, through which the brushstroke becomes gestural, spontaneous, energetic, and automatic (Fig. 2). Throughout her artistic career, her drawings and paintings are shown as a code of signs and ideas in which her thoughts are presented and defined. That is why her work invites us to contemplation and silence, an antecedent trance the artist has gone through, encountering the soul of what will later be her work. Her creative method dematerialises the artistic object in order to embrace abstract art, and only in this way, her spots and lines of colour, gestural and representative, experience a chromatism that makes them fully autonomous. And in this way, experimenting and combining abstract forms with figurative ones, her creative discourse around painting becomes the present, influenced by what is close, by her experiences and learning, where we can also glimpse at her years studying Geology, a degree she left to study Fine Arts at the Complutense University of Madrid.

And so, through the continuity and the habit that flow throughout her creative process, Elena Aguilera details an iconography in which the intense blue of the Mediterranean Sea and its light, the mountain, the nest, the river, and the tree, are glimpsed; experimental fields that take us into her aesthetic experience, merging with ours. The sea is linked to life in Alicante; its waves and calm transit into a horizon where mystery, the visible, and the invisible converge. Light is the reflection of its context, of the place where Elena Aguilera lives, Alicante: the city whose light allows body and soul to rest. The mountain represents a sacred totem, a space where feminine energies converge and in whose caves, in the depth, the Mother Goddess is honoured; the

Diosa Madre, la diosa dadora de vida vinculada a las energías telúricas de huellas profanas y sagradas, acompañada por los trazos esquemáticos de las pinturas rupestres, esbozadas de manera estilizada y abstracta, cuya esencialidad de formas percibidas e imaginadas, posibilitan la manifestación pictórica.

Estos fueron los primeros espacios donde el arte rupestre, también un arte abstracto, fue plasmado para representar vivencias, pensamientos y creencias, de la mano, en la mayoría de las ocasiones, de las mujeres. El nido nos habla del lugar de pertenencia, del lugar donde nacemos, de nuestra madre, de su alimento y de su protección. Pero también del lugar al que siempre regresamos. El río es el espacio por donde la vida transcurre y transita, el cual simboliza el progreso y también el paso del tiempo. Supone la renovación continua y la purificación constante de las energías que nos transforman. El árbol es la semilla germinada, es la raíz que nos arraiga y nos conecta con la tierra, y donde la fertilidad se expande. En la pintura de Elena Aguilera, todos estos elementos emocionales y subjetivos se hacen presentes en las series que a lo largo de los años ha desarrollado a través de títulos tan poéticos y sugerentes como *Donde nace, se muere*¹ del año 2020, *El azul no es un color*, desarrollada entre el año 2015 y el 2019 y *Debajo de ningún cielo* realizada entre el año 2013 y el 2015. Para Elena Aguilera sus series pictóricas nunca concluyen porque siempre son para ella fuente de inspiración y de motivación, a lo largo de las cuales ha reflejado sus criterios artísticos y ha convertido en magia, armonía y misterio la iconografía que la caracteriza relacionada con la vida y la muerte, con la fertilidad y los cuidados, y, en definitiva, con el ciclo vital de las mujeres que también en su ciclo.

Elena Aguilera empezó su carrera profesional después de haber cursado estudios de Bellas Artes, en unos años donde la renovación, con la llegada de la democracia, estuvo acompañada por el resurgimiento de la pintura expandida en formatos novedosos, transgresores con las leyes de la pintura tradicional de caballete. Probablemente la academia para ella suponía un encorsetamiento en el que su pintura no encajaba y es que, a través de la misma, siempre ha querido plasmar las vivencias a través de las cuales reconocernos, de una forma particular y poética, y a partir de la cual transformarnos. Francis Bacon ha sido uno de sus máximos inspiradores, junto a Picasso, maestros de los cuales ha aprendido y aprende de sus estilos inconfundibles, del énfasis expresionista de sus brochazos, a veces toscos, a veces inquietantes, y de sus pinceladas de trazos profundos cargados de contrastes, inspiración que acompaña a su propia tensión artística capaz de traducir sus vibraciones más profundas.

Es por ello que sus pinturas han reflejado visiones y pensamientos abstractos que han conformado su universo estético, fruto de la introspección, y a

life-giving goddess linked to the telluric energies of profane and sacred traces, accompanied by the schematic strokes of the cave paintings, sketched in a stylised and abstract way, whose essentiality of perceived and imagined forms make the pictorial manifestation possible.

These were the first spaces where cave painting – also an abstract art – was recorded to represent experiences, thoughts, and beliefs by the hand of, in most cases, women. The nest tells us about a place of belonging, the place where we are born: our mother, the food and protection she provides. But also about the place we always return to. The river is the space through which life passes and flows, which symbolises progress and the passage of time. It involves the continuous renewal and constant purification of the energies that transform us. The tree is the germinated seed; it is what roots us and connects us with the earth and with where fertility expands. In Elena Aguilera's painting, all these emotionally charged and subjective elements are present in the series that she has developed over the years through titles as poetic and suggestive as *Donde se nace, donde se muere*¹ ("Where One is Born, Where One Dies"), from the year 2020, *El azul no es un color* ("Blue is Not a Colour"), developed between 2015 and 2019, and *Debajo de ningún cielo* ("Under no Sky"), made between 2013 and 2015. For Elena Aguilera, her pictorial series never end because they are always a source of inspiration and motivation for her, throughout which she has reflected her artistic criteria and has turned the iconography that characterises her into magic, harmony, and mystery related to life and death, fertility and care, and, ultimately, with the life cycle of women.

Elena Aguilera began her professional career after studying Fine Arts at a time when change, with the arrival of democracy, was accompanied by the resurgence of expanded painting in novel formats, transgressing the laws of traditional easel painting. Probably, academia for her meant confinement in which her art did not fit, since through it, she has always wanted to capture experiences to recognise ourselves, in a particular and poetic way, and transform us. Francis Bacon has been one of her greatest role models, along with Picasso: masters from whom she has learned, and continues to learn from their unmistakable styles; from the expressionist emphasis of their brushstrokes, sometimes coarse, sometimes disturbing; and from their deep strokes loaded with contrasts; inspiration that accompanies her own artistic tension capable of translating her deepest vibrations.

That is why her paintings have reflected visions and abstract thoughts that have shaped her aesthetic universe, the fruit of introspection.

través de ellas, su mirada ha buscado respuestas a sus inquietudes internas, pues no es fácil ser pintora en un mundo donde los genios y los referentes son masculinos, carencia suplida por los estudios feministas que han dado a conocer y han puesto en valor el trabajo de pintoras abstractas con expresión y voz propia como el de la sueca Hilma af Klint, el de las estadounidenses Lee Krasner y Helen Frankenthaler y el de la uruguaya María Freire, entre otras. Es por ello por lo que Elena Aguilera propone en su pintura que miremos hacia nuestro interior para que podamos encontrar la conexión con lo terrenal y sólo así sabernos inmersos por una sensación superior que nos acerque a la espiritualidad abstracta, a través de la cual, emocionarnos.

Para siempre en el centro del jardín

A principios del año 2022 y gracias a la donación efectuada por Francisco Javier Ruiz Cortés, ingresó al Museo de Bellas Artes de Alicante, MUBAG, una de las obras de la pintora Elena Aguilera Cirugeda que forman parte de la serie *Para siempre en el centro del jardín* desarrollada durante los años 2002 y 2012. El título poético de la serie procedía de uno de los versos del poeta Robert Gómez i Pérez, amigo personal de la artista. La serie, principalmente formada por lienzos de gran tamaño y una vez más, sin marcos y en formato vertical, le otorgaba a Elena Aguilera la posibilidad de explayarse en sus trazos, dibujos y pinceladas. El lienzo de gran tamaño (mide 170x145 cm) donado al museo (Fig. 3), nos atrapa emocionalmente

Through them, her gaze has sought answers to her internal concerns, for it is not easy to be a woman in a world where geniuses and role models are masculine. This gap is countered by feminist studies that have publicised and highlighted the work of female abstract painters with their own expression and voice, such as the Swede Hilma af Klint, the Americans Lee Krasner and Helen Frankenthaler, and the Uruguayan Maria Freire, among others. That is why Elena Aguilera proposes in her painting that we look inward so that we can find the connection with the earthly and only thus know ourselves immersed in a higher feeling that brings us closer to abstract spirituality, through which we can be moved.

Para siempre en el centro del jardín (“Forever in the Centre of the Garden”)

At the beginning of 2022 and thanks to the donation made by Francisco Javier Ruiz Cortés, one of the works by the painter Elena Aguilera Cirugeda that are part of the series *Para siempre en el centro del jardín*, developed between the years 2002 and 2012, entered the MUBAG Museum of Fine Arts of Alicante. The poetic title of the series came from one of the verses of the poet Robert Gómez i Pérez, a personal friend of the artist. The series, mainly formed by large canvases and, once again, without frames and in vertical format, allowed Elena Aguilera to expand on her lines, drawings, and brushstrokes. The large canvas (170 x 145 cm) donated to the museum (Fig. 3) captures us emotionally



Fig. 3. *Para siempre en el centro del jardín*, 2003, Elena Aguilera, MUBAG. Donación / Donation 2022



Fig. 4. *Para siempre en el centro del jardín*, 2008, Elena Aguilera, MUBAG

por estar próximo a referencias reconocibles de lo real, a través de las cuales, la mirada que observa, se siente protegida y acariciada por la sutil armonía paisajística que parece rodearnos, pero que sobre todo nos confiere calma.

Magistralmente Elena Aguilera plasma en el lienzo su voz propia a través de un orden interno de sentimientos puros y de constelaciones energéticas decretadas y expresadas a través de las veladuras, con las cuales transmite paz, equilibrio y melancolía a quien medita en silencio y transita hacia la calma. Con ella, el tiempo se detiene mientras el sonido emite la sutileza de un movimiento armónico y pausado que evoca un espacio donde la relajación evade todo tipo de pensamientos. Y es que sentirse para siempre en el centro del jardín, es hacerlo rodeada de árboles, frutos, sombras, ramas y flores. Es sentirse atrapada por el perfume de las flores, por el murmullo del viento y del agua y por el canto de los pájaros. Es gozar de una oda que evoca al paraíso terrenal del jardín del Edén, a los jardines colgantes de la antigua Babilonia, al jardín del paraíso persa y al jardín celestial musulmán del que hablaba el profeta Mahoma y al cual sólo podían acceder los elegidos.

because it is close to recognisable references to the real world, through which the observing gaze feels protected and caressed by the subtle landscape harmony that seems to surround us but that, above all, gives us peace.

Elena Aguilera masterfully expresses her own voice on the canvas through an internal order of pure feeling and energetic constellations decreed and expressed through the glazes with which she channels peace, balance, and melancholy to those who meditate in silence and journey to serenity. This way, time stops while sound emits the subtlety of a harmonious and leisurely movement that evokes a space where relaxation evades all kinds of thoughts. Because feeling forever in the centre of the garden is to do it surrounded by trees, fruits, shadows, branches, and flowers. It is feeling captured by the perfume of flowers, the murmur of wind and water, and the song of birds. It is to enjoy an ode that evokes the earthly paradise of the Garden of Eden, the hanging gardens of ancient Babylon, the garden of Persian paradise, and the Muslim heavenly garden of which the Prophet Muhammad had spoken and which only the chosen could reach.

Por otra parte, y de manera sutil, los trazos etéreos e insinuados de una figura femenina recostada sobre un árbol en el centro del jardín (Cornejo Brugués, 2023: 195), esbozan el disfrute de la paz en un escenario en el que podemos evadir del mundanal ruido, un lugar de retiro donde todo es tranquilizador y pacífico. En *Para siempre en el centro del jardín* sentimos que la naturaleza nos protege, al mismo tiempo que nos acaricia, como es acariciada y arropada la figura femenina dibujada por los trazos de la pintora a lo largo de las obras que conforman la serie (Fig. 4). Mientras tanto, su paleta, casi monocromática de colores pardos y negros, integrada en la vegetación, nos introduce a un orden interno de geografías terrenales, de misterios ocultos y de nuevas figuraciones por desvelar, el cual contrasta con la tensión del trazo que caracteriza a la artista, a través del cual aflora su carácter fuerte y su estado autómatas. Calma que por otra parte nos traslada a un ambiente armónico, arcádico y a la par indómito, casi primigenio, alejado de las turbulencias que desgranar los avatares del mundo contemporáneo. Paz que no encontramos en un jardín determinado pero cuyas sensaciones armónicas son reconocibles porque nos acercan a la melancolía poética de tiempos lejanos.

Para Elena Aguilera el jardín es un espacio propio y de descubrimiento personal que cobija y acaricia, donde, además, nuestro hábitat, se funde en igualdad de condiciones con el binomio cuerpo femenino y naturaleza, tan denostado por el patriarcado y puesto de nuevo en valor por el ecofeminismo, movimiento transformador que trabaja por alcanzar un mundo más justo, equitativo y solidario, libre de actitudes opresoras y patriarcales sobre las mujeres y sobre la naturaleza. Dicha fusión liberadora, nos aleja de la ciudad masificada, opresora y alienante para acercarnos de una manera más pacífica y respetuosa a la naturaleza, tan castigada, explotada y vulnerada. Un lugar para encontrarnos con nosotras mismas a través de la relación armónica con la naturaleza de la que hemos estado separadas, el cual nos enraíza con nuestros orígenes, con los cuidados, con la creatividad, con el mantenimiento del ecosistema y con su diversidad, con la Tierra Madre dadora de vida y con la Pachamama, diosa femenina de la tierra y de la fertilidad, concebida como la madre que nutre, protege y sustenta la vida² (Fig. 5).

Y así es como de la mano de Elena Aguilera, las categorías expresivas de la pincelada y el color nos llegan al alma porque sus pinturas proponen miradas alternativas y reflexiones disidentes. Sus dibujos y trazos evocan y expresan paisajes, luces y figuras femeninas que no nos dejan indiferentes porque evocan poder. Y es a través de ellas cómo Elena Aguilera (Fig. 6), desde la observación, estrecha lazos con su corporalidad y con la naturaleza, perfilando su mundo interno y su lenguaje artístico,

On the other hand, and in a subtle way, the ethereal and insinuated strokes of a female figure lying on a tree in the centre of the garden (Cornejo Brugués, 2023: 195) outline the enjoyment of peace in a scenario in which we can evade the mundane noise, a place of retreat where everything is comforting and peaceful. In *Para siempre en el centro del jardín*, we feel that nature protects us while caressing us, as the female figure drawn by the painter's strokes throughout the works that make up the series is caressed and tucked in (Fig. 4). Meanwhile, her palette, almost monochromatic, in brown and black colours, integrated into the vegetation, introduces us to an internal order of earthly geographies, of hidden mysteries, and of new figurations to be revealed, which contrasts with the tension of the line that characterises the artist, through which her strong character and her automaton state emerge. A calmness that, on the other hand, moves us to a harmonious environment, archaic and at the same time untamed, almost primitive, far from the turbulence that the avatars of the contemporary world reveal. A peace that we do not find in a particular garden but whose harmonic sensations are recognisable because they bring us closer to the poetic melancholy of distant times.

For Elena Aguilera, the garden is a space of her own and of personal discovery that shelters and caresses, where, in addition, our habitat merges in an equality of conditions with the binomial feminine body and nature, so reviled by patriarchy. Ecofeminism, a transformative movement that works to achieve a more just, equitable, and supportive world, free from oppressive and patriarchal attitudes about women and nature, puts the binomial back into its rightful place. This liberating fusion moves us away from the crowded, oppressive, and alienating city to bring us closer, more peacefully and respectfully, to nature – so punished, exploited, and violated. A place to find ourselves through the harmonious relationship with nature from which we have been separated, which roots us with our origins, with care, with creativity, with the maintenance of the ecosystem and with its diversity, with Mother Earth, the giver of life and the Pachamama, the female goddess of earth and fertility, conceived as the mother who nourishes, protects, and sustains life² (Fig. 5).

And this is how, through Elena Aguilera's hand, the expressive categories of brushstroke and colour reach our soul because her paintings propose alternative looks and dissident reflections. Her drawings and strokes evoke and express landscapes, lights, and female figures that do not leave us indifferent because they in turn evoke power. And it is through them that Elena Aguilera (Fig. 6), from observation, draws close ties with her corporeality and with nature, outlining



Fig. 5. Espacio expositivo *La ventana del arte* Elena Aguilera/ *The Art Windows* Elena Aguilera exhibition space, MUBAG, 2023

cuya carga expresiva, conforma una red emocional que transmite sus experiencias junto a la visión y el impulso de las contorsiones rítmicas, enérgicas, gestuales y representativas de su mundo material, de su mundo personal, de sus geografías y de sus emociones más cercanas que surgen desde lo más profundo de su ser.

her inner world and her artistic language, whose expressive charge creates an emotional network that transmits her experiences together with the vision and the impulse of rhythmic, energetic, gestural, and representative twists of her material world, her personal world, her geographies, and her closest emotions that arise from the utmost depth of her being.

Notas

1. La primera vez que publiqué un artículo sobre la obra de Elena Aguilera Cirugeda fue para la exposición que comisarió Juan Antonio Roche sobre su serie pictórica *Donde se nace, se muere* en el MUA. Museu de la Universitat d'Alacant en el año 2021. Véase: (Ballester, 202: 30-331) *ENCONTRARNOS CON ELENA*, Irene Ballester Buigues - Elena Aguilera Cirugeda. 12-11-2023
2. Conversación mantenida con la pintora el 13 de septiembre de 2023
3. Por convicción feminista consideramos necesario escribir el nombre de las autoras de los artículos y no únicamente la inicial.

Notes

1. The first time I published an article about Elena Aguilera Cirugeda's work was for the exhibition curated by Juan Antonio Roche about her pictorial series *Donde se nace, donde se muere* at the MUA. University of Alicante Museum in 2021. See: (Ballester, 202: 30-331) *MEETING ELENA*, Irene Ballester Buigues - Elena Aguilera Cirugeda. 07/12-11-2023
2. Conversation with the painter on 13 September 2023
3. Out of feminist conviction, we consider it necessary to write the name of the authors of the articles and not just their initials.

Bibliografía

- Ballester Buigues, Irene³. (2021). *Encontrarnos con Elena*. En J. A. Roche (com.). *Donde se nace, donde se muere. Elena Aguilera* (pp. 30-33). Alicante. Universitat d'Alacant.
- Cornejo Brugués, Laura. (2023). *Elena Aguilera y la poética de las líneas. Hacia una revelación de la pintura*. En J. A. Roche (coord.). *La construcción del sujeto robado. El arte hecho por mujeres en Alicante (1950-2020)* (pp. 193-201). Alicante. Universitat d'Alacant, Diputació de València, Institutió Alfons el Magnànim.

Fig. 6. *Autorretrato*, 2005, Elena Aguilera, Colección del artista/ Artist's collection >





El siglo XIX. La colección a la luz/ 19th century. The collection in the light, Rocamora Museografía, 2022

PINACOTECA

La colección artística del Museo de Bellas Artes de Alicante se enriquece anualmente con donaciones, depósitos temporales y adquisiciones. Recientemente la pintura *Los primeros pasos* (1895) del artista alcoyano Lorenzo Casanova ha pasado a engrosar el fondo decimonónico. Una obra clave que el propio pintor quiso destinar a un Museo cuando a finales del siglo XIX se proyectaba uno en Alicante. Un centro de arte que no se llegó a materializar por lo que el lienzo recayó en su sobrino, el escritor Gabriel Miró. En *Tras los primeros pasos. Lorenzo Casanova y Gabriel Miró*, además de explorar al detalle la pintura, se expondrá la relación de estas dos emblemáticas y brillantes figuras.

PINACOTHECA

The artistic collection of the Fine Arts Museum of Alicante is annually enriched with donations, temporary deposits, and acquisitions. Recently, the painting *Los primero pasos* ("The First Steps") (1895), by the artist Alcoy Lorenzo Casanova, became part of the nineteenth-century collection. A key work that the painter himself wanted to send to a museum when, at the end of the nineteenth century, one was planned in Alicante. An art centre that did not materialise, so his nephew, the writer Gabriel Miró, inherited the canvas. In *After the First Steps. Lorenzo Casanova and Gabriel Miró*, in addition to exploring in detail the painting, the relationship of these two emblematic and brilliant figures will be shown.



Fig. 1. *Los primeros pasos* (det.), 1894, Lorenzo Casanova, MUBAG

Tras los primeros pasos... Lorenzo Casanova y Gabriel Miró After the first steps... Lorenzo Casanova and Gabriel Miró

Miguel Ángel Lozano Marco
Profesor Emérito. Universidad de Alicante
Professor Emeritus. University of Alicante

Los primeros pasos

En julio de 2016, diversos medios —además de la página oficial del MUBAG— difundieron la noticia de que, después de 122 años sin mostrarse al público, se exhibía el cuadro de Lorenzo Casanova *Los primeros pasos* (Fig. 1), con un adecuado montaje, en el espacio «El Artista destacado». El cuadro fue presentado en 1894, en la Exposición de Bellas Artes de Alicante. Seis años después falleció su autor. En 1901, su viuda, D^a Teresa Miró Moltó, entregó el cuadro a su sobrino, Gabriel Miró, como regalo de boda. Esta obra acompañó al escritor durante toda su vida, en los diferentes domicilios que fue habitando en las ciudades en que vivió: Alicante, Barcelona y Madrid, donde murió en 1930. Desde entonces lo conservaron sus herederos, hasta que en 2015 fue adquirido por la familia Sánchez Mateo, que lo depositó en el Museo de Bellas Artes de Alicante, MUBAG, para que fuera admirado públicamente. Hoy forma parte de los fondos del Museo.

Los primeros pasos (“The first steps”)

In July 2016, various media outlets – in addition to the official MUBAG website – spread the news that, after 122 years without being shown to the public, Lorenzo Casanova’s painting *Los primeros pasos* (Fig. 1) was exhibited, with the suitable montage, in the space “The Featured Artist”. The painting was originally presented at the Fine Arts Exhibition of Alicante in 1894. Six years later, its author passed away. In 1901, his widow, Mrs Teresa Miró Moltó, gave the painting to her nephew, Gabriel Miró, as a wedding gift. This work accompanied the writer throughout his life, in his different homes in the cities where he lived: Alicante; Barcelona; and Madrid, where he died in 1930. Since then, his heirs had kept it until it was acquired by the Sánchez Mateo family in 2015, who deposited it in the MUBAG to be publicly admired. Today, it is part of the Museum’s funds.

El cuadro ha estado junto al autor de *Años y leguas* durante toda su vida activa como escritor (el año de su boda coincidió con el de la publicación de su primer libro: *La mujer de Ojeda*), manteniendo viva la memoria de su tío, cuya huella, como sabemos, fue fundamental en su formación. El regalo de D^a Teresa tuvo importancia porque, sin duda, era una obra de especial significado y, tal vez, la más preciada de entre las que ornaban su domicilio, estudio y Academia, en el Paseo del Doctor Gadea número 25.

La Exposición de Bellas Artes de 1894 fue de notable trascendencia, hasta el punto de convertirse en un hito con el que fijar el inicio del proceso de modernización cultural de la ciudad (Tejeda, 1999: 300-301). Diríase que puso a Alicante en el mapa cultural y artístico de España. Tuvo resonancia nacional. Fueron expuestos más de trescientos cuadros, entre los que figuraban obras de Sorolla, Pinazo, Lhardy..., alternando con las creaciones de los discípulos que se estaban formando en la Academia de Casanova, quienes presentaron obras muy logradas, merecedoras de premio (Espí, 1983: 43-53). La Exposición, que tuvo lugar en el Teatro Principal, fue patrocinada por la Sociedad Económica de Amigos del País e impulsada por Casanova.

Como hemos apuntado, la resonancia de este evento superó los límites provinciales y regionales. En Madrid se hicieron eco de ella periódicos como *El Imparcial* o *El Liberal*; pero una revista tuvo una importancia relevante. *La Ilustración Española y Americana* era entonces la gran revista ilustrada de la burguesía, con espléndidos grabados que destacaban en páginas de gran formato; sus números, después de encuadernados, solemnizaban cualquier biblioteca. Pues en esta revista, en el número correspondiente al 30 de julio de 1894, se daba cuenta de la Exposición y se reproducía en huecograbado, en la mitad inferior de la página 68, el cuadro que nos ocupa (Fig. 2). Sobre él figura el retrato

The painting was with the author of *Años y leguas* (“Years and Leagues”) throughout his active years as a writer (the year of his wedding coinciding with that of the publication of his first book, *La mujer de Ojeda* [“Ojeda’s wife”]), keeping alive the memory of his uncle, whose imprint, as we know, was fundamental in his education. The gift by Mrs Teresa was important because, without a doubt, it was a work of special significance, perhaps, even the most precious among those paintings that adorned her home, study, and academy on 25 Paseo del Doctor Gadea.

The Fine Arts Exhibition of 1894 was of remarkable importance, even becoming the benchmark to set into motion the city’s cultural modernisation process (Tejeda, 1999: 300-301). It could be said that it put Alicante on Spain’s cultural and artistic map. It had national resonance. More than three hundred paintings were exhibited, among which works by Sorolla, Pinazo, Lhardy..., alternating with the creations of the disciples who were studying at the Academy of Casanova, who in turn presented very successful works deserving of awards (Espí, 1983: 43-53). The exhibition, which took place at the Teatro Principal, was sponsored by the Economic Society of Friends of the Country, and promoted by Casanova.

As we have pointed out, the resonance of this event exceeded provincial and regional limits. In Madrid, newspapers such as *El Imparcial* and *El Liberal* spread the news, but one particular magazine had significant importance. *La Ilustración Española y Americana* was the then great illustrated magazine of the bourgeoisie, with splendid engravings that stood out in large-format pages. Its numbers, once bound, solemnised any library. In this magazine, the exhibition was reported on the 30 July 1894 issue, and the painting in question was reproduced in gravure in the lower half of page 68 (Fig. 2). Above was the portrait of its author with the following footnote: “Mr



Fig. 2. *Los primeros pasos*, 1894, Lorenzo Casanova, *La ilustración Española y Americana*, MUBAG

de su autor con el siguiente pie: «D. Lorenzo Casanova. Notable pintor. Director de la Academia de Bellas Artes de Alicante.» El hecho de que sea *Los primeros pasos* el cuadro seleccionado de entre los más de tres centenares de obras expuestas, lo convierte en emblema del evento. En los siete años siguientes, el cuadro estuvo colgado en las paredes de la casa-estudio del maestro Casanova, donde tendría una especial relevancia; de ahí lo singular del regalo de bodas.

Unas páginas antes, en la 59, en una breve nota donde se anticipaba el contenido de ese número de la revista, se ofrecía la información sobre el evento, remarcando su importancia. El primer párrafo de la nota es elocuente: «*La Exposición de Bellas Artes de Alicante ha sido una sorpresa para la crítica. En aquella ciudad ha nacido y crecido en poco tiempo una escuela de pintura, ignorada de casi todos hasta esta ocasión, en que tan brillante muestra de vida ha dado*». A continuación, se hace

Lorenzo Casanova. Remarkable painter. Director of the Academy of Fine Arts of Alicante.” The fact that *Los primeros pasos* was the painting selected from among the more than three hundred works exhibited rendered it an emblem of the event. In the seven years that followed, the painting was hung on the walls of the house-studio of the master Casanova, where it would have a special relevance; hence the uniqueness of the wedding gift.

A few pages earlier, in a brief note on page 59, where the content of this magazine issue was anticipated, information about the event was offered, highlighting its importance. The first paragraph of the note was eloquent: “*The exhibition of Fine Arts in Alicante has been a surprise to the critics. In that city, a painting school was born and grew in a short time, ignored by almost everyone until this moment, in which it has performed such a brilliant example of life.*” Then, the creator of



Fig. 3. Gabriel Miró, 1897, Adelardo Parrilla, Colección/ Collection of archivosanchezmonllor.com



Fig. 4. *Les premiers pas*, ca. 1858, Jean-François Millet, Bibliothèque Nationale, Paris



Fig. 5. *Les premiers pas*, ca. 1859-1866, Jean-François Millet, Lauren Rogers Museum of Art

el elogio del creador de esta escuela, a quien se vincula con las figuras más insignes del momento: fue discípulo de Federico de Madrazo y compañero de Rosales y de Fortuny. A ello siguen noticias sobre la figura y la obra de Casanova (con la mención del cuadro que nos ocupa), ofrecidas por D. Francisco Alcántara —uno de los críticos más reputados del momento— para terminar citando los nombres de cinco de los discípulos de la escuela que han destacado en la Exposición: Pericás, López Tomás, Bañuls, Parrilla (Fig. 3) y Guillén. De un modo u otro, todos ellos tendrán amistad con el sobrino del maestro.

El cuadro está inspirado en el dibujo que, con el mismo título (*Les premiers pas*) realizó Jean-François Millet hacia 1858 (Fig. 4). Casanova ha tomado el asunto y la disposición de las figuras, modificando radicalmente todo lo demás. Millet es el pintor de la vida campesina, que llevó a sus cuadros con una estética realista. Alcanzó notoriedad con su famoso lienzo *El Ángelus*, donde dotó de intimidad y de espiritualidad a un mundo que, en literatura, sobre todo, estaba caracterizado por su rudeza.

En el dibujo se nos muestra una escena tierna: un labrador ha abandonado momentáneamente su labor (acaba de depositar junto a él la pala con la que estaba trabajando en el bancal) para, rodilla en tierra, extender abiertamente sus brazos hacia su hija que, sujeta aún por su madre, va a dar sus primeros pasos. Bajo unos árboles y medio oculta por la vegetación, vemos su casa, integrada y acogida por la naturaleza. La escena muestra un momento —unos segundos— de especial emotividad en su sencillez: una escena que se repite infinitamente, y universalmente, representando la continuidad de la vida en el seno de una naturaleza transformada por el trabajo del hombre.

Les premiers pas, dibujado con tiza negra, fue después, en la década siguiente, coloreado al pastel por su autor (Fig. 5). Se difundió en láminas. Una

this school was praised, linking him to the most distinguished figures of the moment: he was a disciple of Federico de Madrazo and companion of Rosales and Fortuny. This was followed by news about the persona and work of Casanova (with the mention of the painting in question), offered by Francisco Alcántara – one of the most reputed critics of the moment – and, finally, a list of the five school disciples who stood out in the exhibition: Pericás, López Tomás, Bañuls, Parrilla (Fig. 3), and Guillén. One way or another, they would all be friends with the Master's nephew.

The painting was inspired by the drawing made by Jean-François Millet of the same title (*Les premiers pas*) around 1858 (Fig. 4). Casanova had taken the subject matter and the composition of the figures, radically modifying everything else. Millet was a painter of peasant life who infused his paintings with a realistic aesthetic. He achieved notoriety with his famous canvas *The Angelus*, where he imbued intimacy and spirituality into a world that, in literature, above all, was characterised by its rudeness.

In the drawing, we are shown a tender scene: a farmer has momentarily abandoned his work (he has just left on the bench the shovel he was using for work) to – kneel on the ground – openly extend his arms towards his daughter, who, still held by her mother, is going to take her first steps. Under some trees and half hidden by the vegetation, we see his house, assimilated and welcomed by nature. The scene shows a moment – a few seconds – of a special emotion in its simplicity: a scene that repeats itself infinitely and universally, representing the continuity of life within a nature transformed by the work of man.

Les premiers pas, drawn with black chalk, was later, in the next decade, coloured in pastel by its author (Fig. 5). It was sold in print. One of those

de ellas fue a parar a manos de Vincent Van Gogh, admirador de Millet, quien realizó en 1889-1890, cuando estaba ingresado en el Asilo de Saint-Rémy, una copia del dibujo en óleo (Fig. 6). En esos años, el pintor holandés hizo diversas versiones de cuadros de Millet (*El sembrador*, por ejemplo), siempre tomadas de láminas. En el caso que nos ocupa, Van Gogh hizo una «copia» del dibujo, reproduciendo en sus lugares correspondientes todos los elementos, y logró, gracias a su estilo, una obra admirable. Porque no es el asunto lo fundamental en la obra de arte, sino el estilo. Es el estilo, y la técnica de cada artista, lo que da carta de naturaleza artística a la creación. El asunto, cualquier asunto, no es sino el pretexto para la creación, sea pictórica o literaria.

Lorenzo Casanova conocería el dibujo de Millet. Lo tenía que conocer siendo, como sabemos y como dejó por escrito Luis Pérez Bueno en su libro *Artis-*

prints reached the hands of Vincent van Gogh, an admirer of Millet, who made a copy of the oil drawing in 1889-1890 when he was admitted to the asylum of Saint-Rémy (Fig. 6). In those years, the Dutch painter made various versions of Millet's paintings (*The Sower*, for example), always based on print. In this case, van Gogh made a "copy" of the drawing, reproducing all the elements in their corresponding places, and achieved an admirable work thanks to his style. For the topic is not what is fundamental in a work of art but the style. It is the style and the technique of each artist that gives the quality of artistic nature to the creation. The subject, any matter, is but the pretext for creation, whether pictorial or literary.

Lorenzo Casanova would have known Millet's drawing. He must have known it, being – as we know, and as Luis Pérez Bueno wrote in his book *Artistas Levantinos*



Fig. 6. *Premiers pas*, 1889-1890, Vincent Van-Gogh, The Metropolitan Museum of Art, New York

tas levantinos, un hombre muy informado y muy al día «de cuanto de notable se publica en Francia y en España» (1899: 17). La lámina con el dibujo de Millet le inspiró la escena, haciéndole concebir un cuadro muy diferente (Fig. 7).

Porque en ese cuadro llama la atención, tanto como la escena, el escenario, el espacio. Se trata de una inversión radical de lo que aparece en el modelo. Es ahora un interior cerrado: la sala de una vivienda de la burguesía acomodada en la que no figura nada natural: hasta las flores que aparecen desmenuzadas y diseminadas por el suelo son de tela. Todo lo que aparece es artificial, delicado y bello.

La disposición de las figuras en la escena es la misma, con una alteración sustancial: el padre ha sido sustituido por la hermana. La madre, de elegante aspecto, vestida con un hermoso traje rosa, sostiene a un bebé (parece notablemente menor que la niña de Millet) que, vacilante, parece que quiere dar su primer paso. La hermana, en cuclillas, vestida de azul, abre sus manos, pero manteniendo los brazos flexionados, no extendidos, como vemos al padre en el dibujo. La ausencia de la figura masculina nos define el interior doméstico como el espacio

(“Levantine artists”) – a man most informed and up to speed “with whatever of notice is published in France and Spain” (1899: 17). Millet’s drawing inspired Casanova to work on this scene but led him to create a very different painting (Fig. 7).

Because in this painting, the stage, the space, attracts our attention in the same manner as the scene itself. This is a radical reversal of what the model showed. We now have a closed interior: the living room of an affluent bourgeoisie house with nothing natural present. Even the flowers crumbled and scattered on the ground are made of fabric. Everything depicted is artificial, delicate, and beautiful.

The arrangement of the figures in the scene is the same, yet with a substantial alteration: the father has been replaced by the sister. The elegant-looking mother, in a beautiful pink dress, holds a baby (she looks noticeably smaller than Millet’s girl) who, hesitantly, seems to want to take her first step. The sister, squatting and dressed in blue, opens her hands but keeps her arms flexed, not extended, like we see the father in the drawing. The absence of the male figure defines the domestic interior as the space that belongs to the “angel in the house”,



Fig. 7. Los primeros pasos, 1894, Lorenzo Casanova, MUBAG

que pertenece al «ángel del hogar», la idea que corresponde al papel de la mujer en el seno de la familia burguesa decimonónica. Por eso el padre está ausente. El interior del hogar es el ámbito femenino y está teñido de su sensibilidad.

En este cuadro nos llama la atención, poderosamente, todo lo que rodea a las figuras protagonistas: el juguetero volcado que aparece en primer término; la profusión de piezas que han salido de su seno, junto a los objetos, delicados y bellos, depositados sobre el arcón, que se corresponden con los que llenan los muebles adosados a las paredes... La escena sucede en un interior sin referencia alguna al exterior. La luz entra por la izquierda, sin que podamos ver su origen. Es un espacio protegido y protector, sólido en sus muros y en su mobiliario. Destaca ese aparador de madera con fuertes herrajes; pero todo lo que soporta, como todo lo que rodea a las figuras, con notable abundancia, es delicado, de extrema fragilidad. Si el interior doméstico nos habla de sus habitantes, los de esta casa son personas de gusto exquisito. Se ve en toda la cristalería y en la preciosa porcelana de esa tetera casi asomada al «abismo» en que ha caído el juguetero que derrama su contenido. La habitación y los muebles son sólidos, pero está llena de objetos quebradizos y frágiles. Tan frágiles como ese bebé que no parece preparado para dar su primer paso. Su apariencia es inestable, y la distancia hasta los brazos de su hermana, enorme.

En cierto modo, diríamos que se trata de un cuadro sobre la fragilidad. En el dibujo de Millet, la hija de los campesinos nos aparece sólidamente afirmada sobre sus pies; en este interior burgués la imagen del bebé es inestable, insegura. Suponemos, por la seguridad que advertimos en la niña y la confianza en esos brazos extendidos del padre, el éxito en esta escena, pero no podemos pensar lo mismo de un bebé que difícilmente se mantiene erguido.

Sabemos que Lorenzo Casanova no tuvo hijos, y que los deseó fervientemente. Pero tuvo penosa experiencia de la fragilidad de la vida infantil, cuya mortalidad era elevada. En su misma familia lo ha vivido: sus padres tuvieron doce niños, de los que solo vivieron tres. La fragilidad va más allá de lo puntual y anecdótico de esta escena.

En primer término, vemos un círculo: un objeto que pudiera ser un aro y que, por tanto, tendría sentido en su disposición junto al juguetero. Pero el círculo, más allá de su carácter de objeto definido, nos remite a la idea de un «eterno retorno» representado en una escena que se ha de repetir eternamente —mientras exista la humanidad— tanto en un interior como en el seno de la naturaleza. En la procreación lograda siempre llega el momento de los primeros pasos. Si la abundancia de cristal y de porcelana nos sugiere la fragilidad, el círculo nos

the idea that corresponds to the role of women within the nineteenth-century bourgeois family. That is why the father is absent. The home's interior is the feminine sphere, tinged with its sensitivity.

In this painting, we are struck, powerfully, by everything that surrounds the main figures: the overturned toy box in the foreground, the number of pieces that have come out of its insides, together with the delicate and beautiful objects deposited on the chest, the same that fill the furniture next to the walls... The scene occurs in an inner room without any reference to the outside world. The light enters from the left without revealing its source to us. It is a protected and protective space, solid in its walls and furniture. The wooden sideboard with sturdy hardware stands out, but everything it supports, like everything surrounding the figures with remarkable abundance, is delicate and of extreme fragility. If the domestic interior speaks for its inhabitants, the people of this house show exquisite taste. We can see it in all the glassware and the teapot's precious porcelain, almost peeking into the "abyss" into which the toy box has fallen, spilling its contents. The room and furniture are solid, but the image contains brittle and fragile objects, as fragile as that baby who does not seem ready to take her first step. Her appearance is unstable, and the distance to her sister's arms is enormous.

In a way, we would say that this is a picture of fragility. In Millet's drawing, the daughter of the peasants appears solid on her feet; in this bourgeois interior, the appearance of the baby is unstable and insecure. We assume, for the surety we notice in the girl and the confidence in those outstretched arms of the father, the success in that scene, but we can not think the same of a baby who hardly stands upright.

We know that Lorenzo Casanova had no children and that he fervently desired to be a father. But he had a painful experience with the fragility of a child's life, with the high mortality rate. He experience it in his own family: his parents had twelve children, of whom only three survived. Fragility goes beyond the punctual and anecdotal of this scene.

First of all, we see a circle: an object that could be a hoop and that, therefore, would make sense in its place next to the toy box. But the circle, beyond its character as a definite object, refers us to the idea of an "eternal return" represented in a scene that must be repeated eternally – as long as humanity exists – both inside a house and within nature. In the achieved reproduction, the time for the first steps always comes. If the abundance of glass and porcelain suggests fragility, the circle leads us to think about the circularity of time in what is repeated. In this way, the whole scenario leads us

lleva a pensar en la circularidad del tiempo, en lo que se repite; y de este modo todo el escenario nos conduce al terreno de la alegoría. Una profusión de objetos acopiados en un breve espacio que señalan un sentido. Algo parecido a lo que contemplamos en el cuadro barroco (tan en consonancia con el barroquismo que observamos en obras de Casanova) de Antonio de Pereda, *El sueño del caballero*; una obra maestra de la pintura alegórica que Lorenzo Casanova pudo conocer en el lugar en el que se conserva, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde estudió de joven.

Casanova y Miró

El principal deseo de Lorenzo Casanova era tener hijos, y no lo logró. Por lo que conocemos, podemos pensar que volcó en su sobrino Gabriel el afecto que hubiera dedicado a sus descendientes. Cuando a finales de 1885 el pintor y su esposa se establecieron en Alicante (Espí, 1983: 31), el niño había cumplido seis años, y su gesto infantil se ha perpetuado en tres cuadritos en los que, al arte con el que están realizados, precede el sentimiento de cariño que los origina. Gabriel Miró pasó mucho tiempo al lado de su tío en ese fundamental y extenso periodo de formación que se extiende, en este caso, desde los seis años hasta los veinte, cuando se iba formando su visión del mundo, fue conociendo la literatura y el arte, y fue afirmándose una vocación. A su lado tenía a un maestro reputado y a un lector insaciable. Coincido con el prof. Edmund L. King cuando afirma que el pintor fue el mentor del futuro escritor (1982: 33).

Gabriel Miró se refirió en varias ocasiones a la importancia de esa formación junto a su tío. Pero hay dos textos que debemos recordar: uno que pertenece a los inicios de su carrera y otro casi al final.

Del vivir, el tercer libro de Miró (pero el primero que él considero como suyo, repudiando los anteriores), tuvo una cierta resonancia nacional, sin haber salido el autor de su ciudad. Fue elogiado por Azorín, en Madrid, y por Eugeni D'Ors en Barcelona, y sorprendió al crítico Andrés González Blanco, quien, con el seudónimo de *Luis de Vargas*, escribió un extenso artículo que, al año siguiente, convirtió en capítulo en el tomo II de *Los Contemporáneos*, libro publicado en París por la prestigiosa editorial Garnier. El joven escritor figura allí junto con lo más granado de sus colegas coetáneos, aunque todos mayores que él en edad. Pues bien, como epílogo del capítulo, González Blanco reproduce una extensa carta en la que el joven escritor da noticias de su vida, unidas a la declaración de sus criterios estéticos (González Blanco, 1906: 290-292). En uno de sus párrafos alude así al asunto que nos ocupa:

to the terrain of allegory. A profusion of objects collected in a brief space indicating a meaning. Something similar to what we contemplate in the Baroque work (so in consonance with the Baroque we see in works by Casanova) by Antonio de Pereda, *El sueño del caballero* ("The Dream of the Knight"): a masterpiece of allegorical painting that Lorenzo Casanova was able to get acquainted with in the place where it was kept, in the Academy of Fine Arts of San Fernando, where he studied as a young man.

Casanova and Miró

Lorenzo Casanova's main wish was to have children, which never came to be. From what we know, we can assume that he poured into his nephew Gabriel the affection he would have otherwise dedicated to his descendants. When, in the end of 1885, the painter and his wife settled in Alicante (Espí, 1983: 31), the child had turned six years old, and his childish gesture has been immortalised in three small paintings in which the feeling of affection that produces them dominates over the art. Gabriel Miró spent much time with his uncle in that fundamental and extensive period of education that extends, in this case, from the age of six to the age of twenty; when his vision of the world was being formed, he was getting to know literature and art, and his calling was settling. At his side, he had a reputed teacher and an insatiable reader. I agree with prof. Edmund L. King, who states that the painter was the future writer's mentor (1982: 33).

Gabriel Miró has mentioned the importance of this education with his uncle on several occasions. But there are two texts that we must remember: one that belongs to the beginning of his career, and another almost to the end.

Del Vivir ("About Living"), Miró's third book (though the first that he considered as his own, as he renounced the previous ones), had a certain national resonance even if its author had never left his city. He was praised by Azorín in Madrid and by Eugeni D'Ors in Barcelona, and surprised the critic Andrés González Blanco, who, under the pseudonym *Luis de Vargas*, wrote an extensive article that, the following year, became a chapter in Volume II of *Los Contemporáneos* ("The Contemporaries"), published in Paris by the prestigious publishing house Garnier. The young writer appears there along with the finest of his contemporaries, all older than him in age. As an epilogue to the chapter, González Blanco reproduces an extensive letter in which the young writer gives news of his life, together with the statement of his aesthetic criteria (González Blanco, 1906: 290-292). In one of the paragraphs, González Blanco refers to the subject at hand:

«Pasablemente yo sería pintor si no hubiera muerto el maestro Lorenzo Casanova, el discípulo amado de Rosales, espíritu exquisito, activo y profundo, que renunció voluptuosamente a la gloria. Era deudo mío, casó con una hermana de mi padre. Amábame inmensamente. Según dicen, muy chico yo, y sin saber dibujar todavía, ya logré estilo propio. Mi pereza no entibió al maestro.»

El texto impreso, en su lugar de origen, se encuentra plagado de erratas; aquí han quedado subsanadas las evidentes. El problema está en la palabra inicial, que he querido mantener. Los críticos coincidimos en que se trata de una errata más; que, en realidad, en el texto manuscrito pondría «posiblemente», cuyo sentido es más adecuado. Tal vez debería haber transcrito aquí el término corregido, como solemos hacer, y nos hubiéramos ahorrado este excursus. Si lo he querido conservar ahora tal como lo leemos en el original impreso, es porque tengo la duda de su posible pertinencia. Tal vez el escritor quería decir que, de haber vivido su tío, hubiera persistido en la tarea de pintar y habría llegado a ser, no un buen artista, sino un pintor «pasable»; esto es, nada relevante, pero de cierta dignidad: «medianamente bueno», como queda definido el término en el Diccionario de la Real Academia.

Vayamos a lo importante. Para mí, la clave de este párrafo se encuentra en ese breve sintagma: «*Amábame inmensamente*». En su brevedad se contiene el sentido y el alcance de esta experiencia.

El segundo texto corresponde al fragmento de una nota manuscrita que se reproduce en facsímil al inicio del tomo I de sus Obras Completas, en la llamada «Edición Conmemorativa», que aparece transcrita a continuación. Redactó esa nota autobiográfica para entregarla a un periodista del *Diario de Alicante*, José Castellón, quien la arregló y dispuso en su artículo «Una entrevista con Gabriel Miró», introduciendo sus preguntas en los lugares adecuados. El texto es de marzo de 1927 (tenía el escritor 47 años) y dice lo siguiente:

«Una hermana de mi padre se casó con el pintor alcoyano Lorenzo Casanova, que residió muchos años en Roma; hombre de finísima sensibilidad, era de los pocos pintores que en aquel tiempo leían: el leyó ávidamente; yo pasaba muchas horas a su lado.»

La brevedad de la nota (ocupa poco más de dos folios) impone brevedad al párrafo; pero resalta aquí un dato ausente en el texto de veinte años atrás: la importancia de su tío en su formación como lector y como conocedor de la literatura. Ya Pérez Bueno había destacado este aspecto en un párrafo verdaderamente sorprendente tratándose

“Passably, I would be a painter if Master Lorenzo Casanova had not died, the beloved disciple of Rosales, an exquisite, active, and profound spirit who voluptuously renounced glory. He was my relative; married a sister of my father. Loved me immensely. As they say, my being very young and without knowing how to draw yet, I already acquired my own style. My laziness did not temper the teacher.”

In its place of origin, the printed text is riddled with errors; here, the obvious ones have been corrected. The problem is in the initial word, which I wanted to keep. The critics agree that this is yet another mistake; that, in reality, the manuscript text would read “possibly”, whose meaning is more appropriate. Perhaps I should have transcribed the corrected term here, as usual, and we would have spared ourselves this excursus. If I wanted to keep it now as we read it in the printed original, it is because I doubt about its possible relevance. Perhaps the writer wanted to say that, had his uncle lived, Miró would have persisted in the task of painting and would have become not a good artist but a “passable” painter; that is, nothing relevant, but of a certain dignity; “moderately good”, as the term is defined in the Dictionary of the Royal Spanish Academy.

Let us move on to the important thing. For me, the key to this paragraph is found in that brief phrase: “*Loved me immensely*”. In its brevity, the meaning and scope of this experience are contained.

The second text corresponds to a fragment of a handwritten note that is reproduced in facsimile at the beginning of volume I of his complete works, in the so-called “Commemorative Edition”, transcribed below. He wrote this autobiographical note to give to a journalist from the *Diario de Alicante* newspaper, José Castellón, who revised it and arranged it in his article “An interview with Gabriel Miró”, introducing his questions in the appropriate places. The text is from March 1927 (the writer was 47 years old) and reads as follows:

“A sister of my father married the painter from Alcoy Lorenzo Casanova, who lived for many years in Rome; a man of very fine sensitivity, he was one of the few painters who read at that time - he read eagerly; I spent many hours at his side.”

The brevity of the note (it spans little more than two pages) imposes brevity on the paragraph, but here, highlights a fact absent in the text twenty years ago: the importance of his uncle in his education as a reader and as a connoisseur of literature. Pérez Bueno had already highlighted this aspect in a truly surprising paragraph in the case of a reputed

de un pintor reputado y director de una Academia: «Casanova era un erudito de gran competencia en materias artísticas y literarias. Avalora 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» (1899: 16-17). Este artista, que tanta importancia daba a la lectura, fue quien inició a su sobrino, que dedicó su vida a intentar alcanzar con sus escritos una altura estética a la que pocos escritores han llegado. (Su itinerario, a mi juicio, fue un camino de perfección jalonado de logros estéticos: verdaderas obras maestras que, lamentablemente, pasan inadvertidas para una mayoría.) Todo ello nos hace comprender mejor el arte de Miró y su enorme fuerza visual. Se formó en un ambiente de pintores, guiado por un maestro que le enseñó, más que a mirar, a disciplinar su mirada, a ser consciente de ella, y a encontrar una técnica para expresar su particular visión. Al mismo tiempo, y llegada su edad, le va poniendo al día en materias literarias. Podríamos encontrar aquí la respuesta a problemas que han intrigado a destacados críticos.

Francisco Márquez Villanueva, catedrático en Harvard, cuyo libro *La esfinge mironiana* es fundamental para el mejor conocimiento de nuestro escritor, hizo hincapié repetidamente en la presencia de la obra de Emilio Zola con términos rotundos: «El joven Miró leía a Zola, especialmente en su serie de los Rougon-Macquart, con una atención profunda que grabó a fuego en su memoria muchas páginas, situaciones y personajes» (1990: 19). Aprecia relaciones claras entre *Le docteur Pascal* e *Hilván de escenas*; entre *La fortune des Rougon* y *Las cerezas del cementerio*, o entre *La joie de vivre* y *El abuelo del rey*, por mencionar tres casos entre muchos. Pero, sorprendentemente, en la biblioteca del escritor solo encontramos un título de Zola, *Germinal*, que no pertenece a esa serie (Macdonald, 2010: 227). ¿Dónde pudo leer todas esas obras que «grabó en su memoria»? Muy posiblemente, en la biblioteca de su tío, tan al día de cuanto se publicaba en Francia. El conocimiento de su biblioteca aclararía aspectos importantes en la formación de Miró, lo que es, ya, imposible.

Volvamos a su educación visual. Según Pérez Bueno, entre los repetidos consejos de Casanova a sus discípulos destacaba esta idea: «Lo primero de todo es que el artista haga del órgano visual una verdadera cámara oscura» (1899: 22). El joven Miró, en su círculo de pintores y aleccionado por su mentor, aspiró a ser, más que escritor, artista; y así fue considerado por sus primeros críticos. Ya J. Ruiz Castillo, en su reseña de *Hilván de escenas* en *Helios* (la revista que difundió el Simbolismo literario en España), califica repetidamente a su autor de «artista»: «Un verdadero artista [...], un

painter and director of an Academy: “Casanova is a scholar of great competence in artistic and literary matters. He values what he knows with her favourite passion: reading. He must paint a month per year; the remaining eleven are spent reading whatever of notice is published in France and Spain.” (1899: 16-17). This artist, who ascribed so much importance to reading, was the one who introduced his nephew to books; a nephew who would then dedicate his life to trying to reach with his writings an aesthetic height few writers have. (In my opinion, his career was a path of perfection marked by aesthetic achievements: true masterpieces that, unfortunately, go unnoticed by a majority.) All this helps us better understand Miró’s art and its enormous visual force. He was trained in an environment of painters, guided by a teacher who taught him to discipline his gaze, be aware of it rather than just look, and find a technique to express his particular vision. At the same time, when reaching the right age, the teacher updated Miró on literary matters. We could find here the answer to problems that have intrigued prominent critics.

Francisco Márquez Villanueva, professor at Harvard, whose book *La esfinge mironiana* (“The Mironian Sphinx”) is fundamental to knowing our writer better, repeatedly emphasised the presence of Emilio Zola’s work in resounding terms: “The young Miró read Zola, in particular the Rougon-Macquart series, with a deep attention that burned many pages, situations, and characters into his memory” (1990: 19). He saw clear links between *Doctor Pascal* and *Hilván de escenas* (“Stitching of scenes”); between *The Fortune of the Rougons* and *Las cerezas del cementerio* (“The Cherries of the Cemetery”); and between *The Joy of Living* and *El abuelo del rey* (“The Grandfather of the King”), to mention three cases among many. But surprisingly, we only find one title by Zola in the writer’s library, *Germinal*, which does not even belong to that series (Macdonald, 2010: 227). Where could he have read all those works that he “recorded in his memory”? Quite possibly in his uncle’s library, a man so up to date with what was published in France. Information about this library would clarify important aspects of Miro’s education, which is at present impossible.

Let us go back to his visual education. According to Pérez Bueno, among the repeated pieces of advice Casanova gave his disciples, this idea stood out: “The first thing for the artist must be to render the visual organ a true camera obscura” (1899: 22). The young Miró, in his circle of painters and taught by his mentor, aspired to be, more than a writer, an artist; and was considered as such by his early critics. Already J. Ruiz Castillo, in his review of *Hilván de escenas* in *Helios* (the magazine that spread literary symbolism in Spain), repeatedly described

artista original y vibrante», por el predominio del elemento pictórico, con «*una percepción muy aguda de la luz y del color*» (1904: 372). Si de sus inicios pasamos a su plenitud, comprobaremos el triunfo de lo visual en la novela doble de Oleza; tanto es así que un crítico tan perspicaz como Edmund L. King, la consideró un *iconostasio*, criterio en torno al cual desarrolló un estudio muy esclarecedor. El resumen de todo ello puede encontrarse en este párrafo (1993: 121):

«Es muy difícil contar, resumir, la historia de Oleza. La recordamos como un vasto ensamblaje de episodios, anécdotas, personajes y escenas relacionados no en el tiempo sino en el espacio [...]. Por la intensidad expresiva de cada escena y por su disposición pseudo-espacial (tiene que ser pseudo; la narración no dispone de una dimensión verdaderamente espacial), propongo llamar a estos segmentos narrativos iconos y su montaje, a base de su filiación temporal, en una totalidad novelística, un iconostasio. Es una metáfora, claro. [...] Lo mismo habría podido decir retablo o vitral —pensando en los que sirven un propósito narrativo»

Toda su obra está saturada de imágenes (literarias) de fuerte carga visual —uno de sus libros fundamentales se titula *Figuras de la Pasión del Señor*, y tenía muy trabajadas ya, desde años, sus *Figuras de Bethlem*—, de tal modo que hasta Ortega y Gasset, que tan injusto fue con el novelista, llegó a una suposición con la que, a mi juicio, anduvo acertado, por lo que sugiere: «*Debe trabajar con una técnica parecida a la de un pintor primitivo que fabrica su tabla pulgada a pulgada, poniéndose entero en cada una*» (1985: 96). Ciertamente, Miró no seguía el procedimiento habitual en un novelista: ir escribiendo la obra secuencialmente, siguiendo el proceso argumental. El autor de *El obispo leproso* iba elaborando pequeños bocetos, en cuartillas que luego pulía y ensamblaba adecuadamente. Trabajaba, más bien, como un pintor; como alguien formado entre pintores en torno a un maestro. Todo ello sin perder de vista el hecho esencial: su trabajo sobre el lenguaje; la búsqueda de la palabra que resucite las realidades. «Ver con la palabra» era su principal pretensión, del modo y manera que en el Génesis se nos cuenta la Creación por la palabra («En el principio era el Verbo», leeremos después en el Evangelio de San Juan). De su pronunciación surge la realidad del mundo. Así concluye que el autor del Génesis «*le aplicó a Dios la emoción del novelista, del novelista que no sabe enteramente su obra mientras la van cuajando sus dedos*» (1982: 104).

La memoria de su tío se mantuvo viva, también, por su relación con su viuda; relación muy estrecha durante toda su vida y que podemos vislumbrar

its author as an “artist”: “A true artist [...], an original and vibrant artist”, for the predominance of the pictorial element, with “a very acute perception of light and colour” (1904: 372). If we move on from his beginnings to his prime, we will see the triumph of the visual in the two Oleza novels; so much so that a critic as insightful as Edmund L. King considered it an iconostasis criterion around which he developed a very enlightening study. The summary of all this can be found in this paragraph (1993: 121):

“It is very difficult to tell, to summarise, the story of Oleza. We remember it as a vast assembly of episodes, anecdotes, characters, and scenes related not in time but in space [...]. Because of the expressive intensity of each scene and its pseudo-spatial arrangement (it has to be pseudo; the narrative does not have a truly spatial dimension), I propose to call these narrative segments icons and their montage based on their temporal filiation in a novelistic totality, an iconostasis. This is a metaphor, of course. [...] I could have also said altarpiece or stained glass – thinking of those who serve a narrative purpose.”

All of Miró’s work is saturated with (literary) images of strong visual power – one of his fundamental books is called *Figuras de la Pasión del Señor* (“Figures of the Lord’s Passion”), and he had already worked hard for years on his *Figuras de Bethlem* (“Figures of Bethlem”) – in such a way that even Ortega y Gasset, who was so unfair to the novelist, came to an assumption with which, in my opinion, he was correct: “He must work with a technique similar to that of a primitive painter who makes his tableau inch by inch, putting himself whole in each one” (1985: 96). Certainly, Miró did not follow the usual method for a novelist: writing the work sequentially, following the plot process. The author of *El obispo leproso* (“The Leper Bishop”) was making small sketches on pages that he then polished and assembled properly. He worked, rather, as a painter; as someone trained among painters surrounding a teacher. All this, without losing sight of the essential fact: his work on language, the search for the word that resurrects realities. “To see with the word” was his main goal, in the way and manner that in the Book of Genesis we are told of Creation through the word (“In the beginning was the Word”, we will read later in the Gospel of John). From its pronunciation arises the reality of the world. Thus, the conclusion was that the author of Genesis “applied to God the emotion of the novelist, of the novelist who does not know his work entirely while his fingers are forming it” (1982: 104).

The memory of Casanova was kept alive also by his relationship with his uncle’s widow: a very close relationship throughout his life that we can glimpse

gracias al *Epistolario* (2009). Se conservan dieciséis cartas de Gabriel a su tía, a la que cariñosamente siempre llama Teresita. En las cartas hay tanto cariño como respeto. La consideraba «*la máxima jerarquía de nuestro apellido*», y por tanto «*con categoría sobrada para decidir y calificar nuestras discordias*» (2009: 531). Gabriel recurría a ella, en ocasiones para solicitar ayuda o para que, con su autoridad, dirimiera problemas familiares. Le informaba también sobre su obra, de manera especial profundizó en la información sobre *Figuras de la Pasión*, de tal modo que ofrece allí a sus estudiosos noticias y criterios fundamentales para comentar el libro. Pero en el asunto que nos ocupa, el de la presencia de Lorenzo Casanova en la vida de su sobrino, hay una carta que se convierte en un documento importante: la fechada el 14 de octubre de 1924. En ella le agradece el regalo de un jarrón que, al parecer, le ilusionaba; un jarrón que adornaría el domicilio de sus tíos y que ahora iba a ocupar su lugar en la habitación donde está el sillón Enrique II (otro regalo) y en cuya pared cuelga *Los primeros pasos*. Todo lo que perteneció al Maestro, dice, está reunido «*evocando muchas memorias nuestras.*»

Pero en esa carta se aborda un tema fundamental, de trascendencia familiar. Teresa Miró había planteado el asunto, importante, del reparto póstumo de cuadros. Ella tenía entonces 77 años. La amarga ironía fue que tía Teresita vivió hasta los 96 años (falleció en enero de 1944) y a su sobrino le quedaban seis años de vida. El siguiente fragmento de la carta, extenso pero necesario (2009: 563), tiene interés porque, además de reflejar los deseos de su autor, nos diseña un breve pero interesante catálogo de algunos de los cuadros que colgaban en las paredes de aquella residencia en la que vivían los Casanova-Miró desde que llegaron a Alicante, a finales de 1885.

«*Ahora yo te pido que, si es posible, me destines para mí lo siguiente: Retrato del tío que está al lado del tuyo, en el gabinete del salón. Retrato tuyo. No me atrevo a indicarte ése, el que cuelga encima del tocador, y que tú quieres dejar al Museo Moderno. Haz lo que quieras; y déjame el retrato tuyo que decidas; otro de mi madrina. Y un cuadro; quisiera uno completo, para que mis hijas pudieran tener uno cada una. Tengo “Los primeros pasos”; me falta otro; y ese otro podrá ser el de tu figura vestida de blanco, recostada en la mecedora. (Entrada al Salón, a la derecha). Si ese no es posible. Con las dos manos recogería “El fraile leyendo”; “La zambra gitana”; dos paisajes; lo que tú quieras; devolviéndome, claro, mis cabecitas...»*

Aparece de nuevo *Los primeros pasos*, en su contexto y en su proyección hacia el futuro. Vemos una

into thanks to the *Epistolario* (“*Epistolary*”) (2009). Sixteen letters from Gabriel to his aunt are preserved, whom he affectionately always calls Teresita. In the letters, there is both affection and respect. He considered her “*the highest hierarchy of our surname*” and, therefore, “*with an overbearing category to decide and qualify our discord*” (2009: 531). Gabriel sometimes turned to her to ask for help or, with her authority, to address family problems. He also informed her about his work, and in particular, he delved into details on *Figuras de la Pasión* in the same way that he offered his scholars news and fundamental criteria for commenting on the book. But in the matter before us, that of the presence of Lorenzo Casanova in the life of his nephew, there is a letter that becomes an important document: the one dated 14 October 1924. Through the letter, Miró thanked her for the gift of a vase that, apparently, excited him; a vase that had adorned his uncle and aunt’s home and that was now going to take its place in the room that hosted the Enrique II armchair (another gift) and on whose wall hangs *Los primeros pasos*. Everything that belonged to the Master, he says, is gathered together, “*evoking many memories of ours*”

But this letter addresses a fundamental issue of family significance. Teresa Miró had raised the important issue of the posthumous distribution of paintings. She was then 77 years old. The bitter irony was that Aunt Teresita lived until she was 96 years old (she passed away in January 1944), and her nephew only had six more years to live. The following fragment of the letter, long but necessary (2009: 563), is interesting because, in addition to reflecting the wishes of its author, it establishes a brief but interesting catalogue of some of the paintings that had hung on the walls of that residence where the Casanova-Miró lived since their arrival in Alicante at the end of 1885.

“*Now I ask you, if possible, to lay out the following for me: my uncle’s portrait, next to yours, in the living room cabinet. Your portrait. I dare not point that one, the one that hangs above the toilet, and which you want to give to the Modern Museum. Do what you want, and leave me whichever portrait of yours you decide; another of my godmother. And a painting; I would like a complete one so my daughters could have one each. I have *Los primeros pasos*; I need another one; and that other one may be that of your figure dressed in white, lying on the rocking chair. (Entrance to the lounge, on the right). If that is not possible. With both hands, I would pick up *El fraile leyendo* (“*The friar reading*”); *Zambra gitana* (“*Romani celebration*”); two landscapes; whatever you want; returning, of course, my little heads...”*

Los primeros pasos is mentioned again in this context and regarding its projection into the future. We see a

muestra de las preferencias del sobrino, así como la variedad de cuadros con el retrato de su tía. Parece que Teresa fue para Casanova lo que Clotilde para Sorolla. Siguiendo a Adrián Espí, Teresa sirvió de modelo para la figura de la madre en el cuadro que nos ha ocupado (1983: 31). Interés tienen las palabras finales: las referencias a «*mis cabecitas*». Se refiere a los retratos que Lorenzo Casanova hizo a su sobrino cuando este era un niño. Macdonald, que visitó repetidamente el domicilio de su nieta, doña Olympia Luengo Miró, habla de dos (2009: 563n); tal vez porque son los que le pertenecían. En realidad, parece tratarse de tres óleos y de un dibujo al carboncillo.

Adrián Espí (1979: 160) recoge de *El lugar hallado* (1952) el dato de «tres cabezas de niño», al óleo, fechadas en 1885-86, aunque solo describe un retrato: «el de la montera» (Fig. 8). Es un cuadro bellissimo, tierno, donde aparece Gabriel, niño de alrededor de tres años, de frente, tocado graciosamente con una montera de papel. Por el aspecto, es anterior a 1885. Se ha fechado c. 1881; pero en ese año el pintor estaba todavía en Roma. Su regreso se produciría hacia 1882 o 1883 (Espí, 1983: 28), y esta sería la fecha del cuadro.

El segundo óleo, pintado algo después, queda descrito como «Retrato de Gabriel Miró, niño, con frutas» (Fig. 9). Es un cuadro más ornamentado, pero el retrato es de peor calidad en gesto y expresión. En este sentido, mejor es el tercer óleo, fechado en

sample of the nephew's preferences and the variety of paintings with the portrait of his aunt. It seems that Teresa was for Casanova what Clotilde was for Sorolla. According to Adrián Espí, Teresa served as a model for the figure of the mother in the painting we have focused on (1983: 31). The final words are interesting: the references to "*my little heads*". It refers to the portraits Lorenzo Casanova made of his nephew when the latter was a child. MacDonald, who repeatedly visited the home of his granddaughter, Mrs Olympia Luengo Miró, speaks of two (2009: 563n); perhaps because they are the ones that belonged to him. In reality, there seem to be three oil paintings and a charcoal drawing.

Adrián Espí (1979: 160) gathers from *El lugar hallado* ("The Found Place") (1952) the existence of "three child heads" in oil, dated 1885-86, although he only describes a portrait: "the one with the bicorn" (Fig. 8). It is a beautiful, tender picture where Gabriel appears, a boy of about three years of age, facing forward, gracefully touched with a paper bicorn. It appears to be from before 1885. It has been dated c. 1881, but the painter was still in Rome that year. His return would occur around 1882 or 1883 (Espí, 1983: 28), and this would be the date of the little painting.

The second oil painting, painted somewhat later, is described as "Portrait of Gabriel Miró, child, with fruits" (Fig. 9). It is a more ornate painting, but the portrait is of worse quality in terms of gesture and expression. In this sense, the third oil is better,



Fig. 8. *Gabriel Miró, niño*, ca. 1882-1883, Lorenzo Casanova, Colección/ Collection of archivosanchezmonllor.com



Fig. 9. *Gabriel Miró, niño*, ca. 1882-1883, Lorenzo Casanova, Colección/ Collection of archivosanchezmonllor.com



Fig. 10. Gabriel Miró, niño, 1886, Lorenzo Casanova, Colección/ Collection of archivosanchezmonllor.com



Fig. 11. Gabriel Miró, 1889, Lorenzo Casanova

1886: el niño aparece en escorzo, detenido en un instante (Fig. 10). El dibujo al carboncillo, que recoge en su libro *Heliodoro Carpintero* (1983: 381), está fechado en 1889 y muestra a un niño a punto de comenzar su adolescencia (Fig. 11). Al año anterior al tercer óleo, en la visita que de recién casados hicieran a su familia de Alicante (la boda fue el 22 de febrero de 1885), correspondería la escena que Miró recrea en un breve texto, inédito, que transcribo a continuación. El niño que vemos en esa *cabecita* protagoniza esta viñeta, una especie de primer boceto para un futuro capítulo de *El humo dormido*, que no llegó a escribir. Así lo titula:

Asuntos del Humo Dormido

El Amor:

I. Fonda del Vapor. Tía Teresita y tío Lorenzo recién casados me invitan a comer en un cuarto de la Fonda. El mar. Las barcas de pesca. "Cuéntalas, y cuando llegues a la veinte se aparecerá un águila con una banda azul". Me volví antes de la barca doce, y ellos estaban besándose. Rubor y enojo del engaño. Primera noticia del amor.

dated 1886. The child appears in perspective, frozen in an instant (Fig. 10). The charcoal drawing Miró collects in his book *Heliodoro Carpintero* ("Helidoro, carpenter") (1983: 381) is dated 1889 and shows a child about to enter his adolescence (Fig. 11). On the year before the third oil painting, the visit that the newlyweds made to his family in Alicante (the wedding was on 22 February 1885) would be the scene that Miro recreates in a brief, unpublished text, which I transcribe below. The child we see in that *little head* stars in this vignette, a sort of first sketch for a future chapter of *El humo dormido* ("The Sleeping Smoke"); a chapter he would not write. So he titled it:

Matters of the sleeping smoke

Love:

Me. Steam Inn. Aunt Teresita and Uncle Lorenzo, recently married, invite me to eat in a room of the inn. The sea. Fishing boats. "Count them, and when you reach twenty, an eagle will appear with a blue band." I turned before the twelve boats, and they were kissing. Blush and anger of deception. First awareness of love.

Escribiría este apunte en la época en que estaba concibiendo el libro aludido en el título, que apareció publicado a finales de 1919. Su primera mención la encontramos en una carta de octubre de 1917, cuando tenía 38 años. Por entonces, evocaría la escena para darle un sentido. No llegó a desarrollarla ni tenemos más noticias que lo que podemos suponer a partir de su correspondencia con Ricardo Baeza, director de la editorial Atenea. Cuando le envía el manuscrito del libro le dice que le falta un capítulo, que podría redactarlo y entregarlo mientras estuvieran componiendo el libro. Se trata, así lo escribe de «una emoción del mar». Tal vez, quiso desarrollar la escena por ese camino. Nunca lo sabremos.

Pero Lorenzo Casanova no quedó fuera de la obra de creación literaria de su sobrino. Tanto él como su Academia aparecen en *La novela de mi amigo* (1908). No menciona su nombre en el seno de la novela, pero sí en la dedicatoria: «A la memoria del maestro Lorenzo Casanova». En su interior contiene una *laudatio*; no es el narrador quien la pronuncia, sino el personaje, Federico Urios: un pobre pintor, menospreciado en su ciudad, hijo de un albañil, que entró en la Academia como modelo, paso a trabajar a modo de fámulo y terminó aprendiendo el arte que le enseñara generosamente el maestro, por el que sentirá veneración, tal y como lo expresa en su emocionado retrato-panegírico:

«Dirigíala [la Academia] un hombre pequeño y enjuto, de ojos hermosos, que reían melancólicamente; de habla llena de gracia y sabiduría, de cráneo limpio y nobilísimo, donde mis ojos han puesto muchos besos de sumisión y amor al hombre bueno y artista profundo y exquisito que supo renunciar serena y voluptuosamente a la gloria placera y se retiró a su hogar sin hijos; y él amaba a los niños, porque era tierna y paternal su alma. [...] El maestro sonreía viendo mis trabajos. ¡Oh, varón generoso, cuya palabra sanaba todo mal de la vida y entusiasmaba en ideales de santidad artística! De él sí que pudo decirse que en su alma anidaron todas las gracias. ¡Cómo me alumbra y mitiga su recuerdo!» (Miró, 2006: 376-377).

El personaje se deshace en elogios, queriendo darlo todo con una retórica ampulosa que, en su sentido, coincide con el pensamiento de su autor. Las palabras están pronunciadas con una vehemencia sentimental que obra en detrimento de la calidad de una prosa irreprochable hasta ese momento. La espontaneidad perjudica la forma literaria, al tiempo que pone de manifiesto la verdad de un sentimiento expresado en estado de pureza casi natural.

Lorenzo Casanova acompañó a su sobrino, Gabriel Miró, en sus primeros pasos en el conocimiento del

He would write this note at the time when he was beginning the book referred to in the title, which was published at the end of 1919. The first mention of it is in a letter from October 1917, when he was 38. By then, he would evoke the scene to give it meaning. He did not develop it further, nor do we have more information than what we can assume based on his correspondence with Ricardo Baeza, editor of the Atenea publishing house. When Miró sent Baeza the book's manuscript, Miró told him that he was missing a chapter that he could write and deliver while they were composing the book. It is, as he wrote, "an emotion of the sea". Perhaps he wanted to develop the scene along that path. We will never know.

But Lorenzo Casanova was not left out of his nephew's literary work. Both he and his Academy appear in *La novela de mi amigo* ("The Novel of my Friend") (1908). Miró did not mention his name within the novel; however, in the dedication we read: "To the memory of Master Lorenzo Casanova". Inside, it contains a *laudatio*; it is not the narrator who pronounces it, but the character, Federico Urios: a poor painter, despised in his city, son of a mason, who entered the Academy as a model, went to work as a servant, and ended up learning art that the Master would generously teach him. A master for whom he would feel veneration, as expressed in his excited portrait-panegyric:

"A little, lean man, with beautiful eyes, laughing melancholically, directed it [the Academy]; of speech full of grace and wisdom, of a clean and noble skull, where my eyes have put many kisses of submission and love to the good man and deep and exquisite artist who knew how to renounce calmly and voluptuously to the placental glory, and retired to his home without children; and he loved the children because his soul was tender and fatherly. [...] The teacher smiled, seeing my work. O generous man, whose word healed all evil in life and stirred ideals of artistic holiness! Of him, it could be said that in his soul nested all graces. How his memory enlightens and mitigates me! (Miró, 2006: 376-377).

The character falls over himself with praise, wanting to deliver it all with a bombastic rhetoric that, in its sense, coincides with the thought of its author. The words are pronounced with a sentimental vehemence that works to the detriment of the quality of irreproachable prose until that moment. Spontaneity harms the literary form while revealing the truth of a feeling expressed in a state of almost natural purity.

Lorenzo Casanova accompanied his nephew, Gabriel Miró, in his first steps in the knowledge of art and

arte y de la literatura. Le inició y le guió en todo aquello por lo que hoy es conocido. Pero no pudo asistir a sus primeros pasos como escritor. Murió un año antes de que los diera, de manera insegura, con *La mujer de Ojeda*, y cuatro antes de que, con paso firme, diera una obra sólida, personal y compleja como lo es *Del vivir*; para entonces tenía ya concebida *La novela de mi amigo*, donde perpetúa la figura de quien fue su mentor.

literature. He initiated and guided him in everything for which he is known today. But he could not witness his first steps as a writer. Casanova passed away a year before Miró took them, insecure, with *La mujer de Ojeda*, and four before he, with firm steps, shared a solid, personal and complex work, *Del vivir*. By then, he had already thought of *La novela de mi amigo*, where he perpetuates the figure of the man who was his mentor.

Bibliografía

- AZORÍN (1905), «El espíritu de Grecia». Madrid: ABC, 27 de septiembre.
- CARPINTERO, H. (1983). *Gabriel Miró en el recuerdo*. Alicante: Universidad de Alicante-Caja de Ahorros Provincial.
- CASTELLÓN, J. (1927). «Una entrevista con Gabriel Miró», *Diario de Alicante*. 26 de marzo.
- D'ORS, E. (1905). «Un bell llibre alicantí», *La Veu de Catalunya*. 12 de agosto.
- ESPÍ VALDÉS, A. (1979) «En torno a una iconografía de Gabriel Miró, en su centenario», *Instituto de Estudios Alicantinos*, núm. 28, 141-169.
- ESPÍ VALDÉS, A. (1983). *Lorenzo Casanova y su "círculo" alicantino de pintores y escultores*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante.
- GONZÁLEZ BLANCO, A. (1906). «Gabriel Miró», en *Los Contemporáneos*. Primera serie, t. II. París: Garnier, 276-292.
- KING, E.L. (1982). «Introducción biográfica» a Gabriel Miró, *Sigüenza y el Mirador Azul y prosas de El Ibero*. Madrid: Ediciones de la Torre, 13-98.
- KING, E.L. (1993). «Oleza: Novela como iconostasio». En AA.VV., *La novelística de Gabriel Miró. Nuevas perspectivas*. Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 103-125.
- MACDONALD, I. R. (2010). *Gabriel Miró: su biblioteca personal y su circunstancia literaria*. Traducción de Guillermo Laín Corona. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1990). *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*. Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».
- MIRÓ, G. (1982). *Sigüenza y el Mirador Azul y prosas de El Ibero*, Madrid: Ediciones de La Torre.
- MIRO, G. (2006). *La novela de mi amigo*, en *Obras Completas*, I. Edición de Miguel Ángel Lozano Marco. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 351-411.
- MIRÓ, G. (2009). *Epistolario*. Edición de Ian R. Macdonald y Frederic Barberà. Alicante: Caja Mediterráneo-Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert».
- ORTEGA Y GASSET, J. (1985). «El obispo leproso. Novela, por Gabriel Miró», en *Espíritu de la letra*. Edición de Ricardo Senabre. Madrid: Ed. Cátedra, 93-102.
- PÉREZ BUENO, L. (1899). *Artistas levantinos*. Prólogo de J. Martínez Ruiz. Madrid: Imprenta de Artillería.
- RAMOS, V. (1996). *Vida de Gabriel Miró*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo-Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».
- RUIZ CASTILLO, J. (1903). «Hilván de escenas, por Gabriel Miró», *Helios*, tomo X, 372.
- TEJEDA, I. (1999). «Las artes plásticas», en AA. VV. *Los inicios de la modernización en Alicante, 1882-1914*. Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 287-308.
- VV.AA. (1952). *El lugar hallado. Homenaje de Polop de la Marina al autor de Años y leguas*.



Eliminación de parches, Laboratorio restauración/ Patch removal, Restoration Laboratory, MUBAG, 2023

RESTAURACIÓN

El laboratorio de restauración del Museo se encarga de la preservación y/o la recuperación de las obras de arte que componen su colección. Un fondo artístico en el que se localizan piezas propias, y otras depositadas temporalmente, que igualmente se intervienen, si es estrictamente necesario, y si los trabajos son autorizados y supervisado por la institución depositante. La pintura *Procesión del Viernes Santo en el Coliseo de Roma* del artista Francisco Bushell y Laussat, procedente del Museo Nacional del Prado, se exhibe en todo su esplendor, en las salas del MUBAG, desde su llegada en el año 2013 tras recalar en el mencionado laboratorio.

RESTORATION

The Museum's Restoration Laboratory is responsible for preserving and recovering the works of art that make up its collection. An artistic fund in which the museum's own pieces are located and others temporarily deposited; intervened, if strictly necessary, and if the works are authorised and supervised by the depositing institution. The painting *La procesión del Viernes Santo en el Coliseo de Roma* ("Good Friday Procession at the Colosseum in Rome") by Francisco Bushell y Laussat from the Museo Nacional del Prado is exhibited in all its splendour in the rooms of the MUBAG since its arrival in 2013, after a visit to the aforementioned laboratory.

Restauración de un lienzo romano de Francisco Bushell y Laussat Restoration of a Roman Canvas by Francisco Bushell y Laussat

Isabel Fernández Margüello
María Gazabat Barbado
Museo de Bellas Artes de Alicante
Fine Arts Museum of Alicante

Procesión del Viernes Santo en el Coliseo de Roma, 1864, es una de las obras más impactantes y conocidas del pintor alicantino Francisco Bushell y Laussat (1826-1901). En el año 2013 el lienzo ingresa en el Museo de Bellas Artes de Alicante mediante un depósito temporal suscrito con el Museo Nacional del Prado. Antes de su exhibición, en las salas dedicadas a la pintura del siglo XIX, debía ser intervenido en el Laboratorio de Restauración del MUBAG bajo las directrices y supervisión del Equipo de Restauración de la Pinacoteca Nacional para así lucir en todo su esplendor.

La tela, pintada por Bushell durante su periodo de estudios en la Ciudad Eterna, muestra un tramo del vía crucis por el interior del Coliseo de Roma. El artista reproduce una mínima parte de la galería interior del anfiteatro por la que circula la procesión. Por la sucesión de arcadas del pasillo discurre el cortejo formado por once penitentes de rostro oculto, ataviados con túnica talar y capucha negra. Entre los símbolos religiosos y utensilios que portan se distinguen farolillos, cirios, la cruz arbórea y un libro abierto con el que se marcan y guían los pasos del vía crucis.

Esta obra de tintes románticos se envuelve en una atmósfera de misticismo y espiritualidad creada en gran medida por los focos de luz. Desde un cielo azulado se filtran los potentes rayos de sol que golpean contra la poderosa masa de piedra por la que asoman restos de vegetación. Por su parte, el grupo de penitentes, queda más en penumbra, más acorde a su acción.

La intervención de esta pintura se realiza a su llegada, en el año 2013, con una duración de cinco meses. Los trabajos se llevaron a cabo por Isabel Fernández Margüello y Mariló Vilella Villar, restauradoras del MUBAG, asesoradas por Lucía Martínez Valverde, restauradora de pintura del Museo Nacional del Prado.

Procesión del Viernes Santo en el Coliseo de Roma ("Good Friday Procession at the Colosseum in Rome"), 1864, is one of the most impressive and well-known works of the painter from Alicante Francisco Bushell y Laussat (1826-1901). In 2013, the canvas entered the Fine Arts Museum of Alicante through a temporary deposit signed with the Prado National Museum. Before its exhibition in the rooms dedicated to nineteenth century painting, it had to be treated in the MUBAG Restoration Laboratory under the guidance and supervision of the National Pinacoteca Restoration Team in order to display its splendour.

The canvas, painted by Bushell during his studies in the Eternal City, shows a section of the Via Crucis inside the Colosseum in Rome. The artist reproduces a minimal part of the interior gallery of the amphitheatre. The procession, formed by eleven penitents with hidden faces, dressed in a cloak and black hood, walks along the succession of arcades of the corridor thereof. Among the religious symbols and tools they carry are lanterns, candles, the arboreal cross, and an open book to mark and guide the steps of the Via Crucis.

This work of romantic tints is wrapped in an atmosphere of mysticism and spirituality created largely by the spotlights. From a bluish sky, powerful rays of sun are filtered, hitting the solid mass of stone through which hints of vegetation appear. In opposition, the group of penitents is more in penumbra, more fitting to their actions.

The treatment of this painting was started on its arrival, in 2013, and lasted for five months. The works were carried out by Isabel Fernández Margüello and Mariló Vilella Villar, restorers of MUBAG, advised by Lucía Martínez Valverde, restorer of paintings of the Prado National Museum.



F. Bonelli, Roma

PROCESO DE RESTAURACIÓN

Estado Inicial

Esta pintura, ejecutada en el año 1864, no se había sometido a drásticas intervenciones a lo largo de sus casi ciento cincuenta años de historia. Al revisar su estado de conservación se detectó que presentaba ondulaciones y deformaciones en el soporte, suciedad ambiental, y la capa de barniz superficial oxidada. Además, los bordes del lienzo se encontraban muy debilitados por la oxidación de los clavos que lo fijaban al bastidor.

Exámenes previos

Antes de iniciar la intervención se realizaron en el laboratorio una serie de exámenes previos para analizar en profundidad el estado de la obra. Se revisó la obra con macrofotografía, fluorescencia ultravioleta y reflectografía infrarroja.

- Con la macrofotografía se fotografió al detalle la pintura, para así ampliar la visión y examinar los daños del lienzo. De esta manera los daños se estudian en profundidad y aportan información valiosa.
- Mediante la luz ultravioleta se localizaron repintes en la obra al verse estos más opacos. Con este método también se puede observar la extensión del barniz y su grosor; y por las diferentes fluorescencias del mismo detectar si son de distinta época.
- A través de la reflectografía infrarroja se visualizaron las capas inferiores de la pintura en la que se localizaron los dibujos preparatorios y las modificaciones de encaje o “arrepentimientos” que suelen ser muy normales en los artistas.

Tratamiento realizado

- En primer lugar, se fijaron las capas de pintura con peligro de desprendimiento. Para evitar su pérdida se consolidaron y fijaron esas zonas pulverulentas y levantadas mediante cola natural afín con los materiales constitutivos.
- En segundo lugar, se llevó a cabo el tratamiento del soporte. El soporte textil presentaba suciedad por lo que se limpió de manera mecánica por aspiración. Los bordes de la tela se encontraban muy debilitados con desgarros y faltas debidas a la oxidación de los clavos de hierro. Estos bordes se reforzaron mediante hilos unidos con adhesivos, injertos y parches. Una vez realizado se colocaron las bandas perimetrales para poder tensarlo en un nuevo bastidor.
- En tercer lugar, se efectuó el tratamiento de la pintura.

RESTORATION PROCESS

Initial state

This painting, completed in 1864, had not undergone drastic interventions throughout its almost one hundred and fifty years of history. When checking its state of conservation, it was detected that it had undulations and deformations in the support; environmental dirt; and the layer of surface varnish had oxidised. In addition, the edges of the canvas were very weakened by the oxidation of the nails that fixed it to the frame.

Pre-tests

Before starting the intervention, a series of pre-tests were carried out in the laboratory to analyse in depth the state of the piece. The work was reviewed with macrophotography, ultraviolet fluorescence, and infra-red reflectography.

- With macrophotography, the painting was photographed in detail in order to enlarge and examine the damage of the canvas. In this way, the damage is studied in depth, providing valuable information.
- Through ultraviolet light repaints in the work were located, as they were opaquer. With this method we can also observe the extension of the varnish and its thickness; and thanks to the different types of fluorescence, we can detect if they are of different times.
- Through infra-red reflectography, the lower layers of the painting were visualised, where the preparatory drawings and the fitting modifications or “pentimentos” that are usually very common in artists were located.

Treatment carried out

- Firstly, the layers of paint threatened by detachment were fixed. To avoid losses, these powdery and raised areas were consolidated and fixed with natural glue similar to the constituent materials.
- Secondly, the treatment of the support was carried out. The textile support had dirt so it was cleaned mechanically by aspiration. The edges of the fabric were very weakened with tears and defects due to the oxidation of the iron nails. These edges were reinforced by threads joined with adhesives, grafts, and patches. Once this was done, the perimeter strips were placed so that the canvas could be tensioned in a new frame.
- Thirdly, the treatment of the painting was carried out. The layer of paint was chemically cleaned with

Se limpió la película pictórica mediante una limpieza química con disolventes suaves teniendo en cuenta el juego de luces y sombras de la pintura, que además da profundidad a la composición. En la intervención se trató de mantener el aire misterioso de la escena y la luz mágica de un atardecer primaveral en Roma.

- Y por último, se realizó el estucado, la reintegración cromática de las lagunas y el barnizado final. Se aplicó estuco artesano, en la reintegración se emplearon acuarelas y tras el barnizado se ajustó cromáticamente con pigmentos al barniz. A lo largo de todo el tratamiento se emplearon materiales reversibles que pueden eliminarse con facilidad.

Conclusión

La limpieza es un proceso muy complejo, delicado e irreversible. El equipo de restauración del Museo Nacional del Prado además convierte este tratamiento en un proceso poético, estudiando previamente el cuadro en profundidad, su técnica pictórica, la incidencia de la luz y lo que expresa el artista. Esta limpieza se adapta a la creación del pintor, al origen de la obra, y a su composición con sus luces y sus sombras, y sabiendo qué quiso destacar. El resultado es una limpieza respetuosa con el original, empleando métodos no agresivos, y realizada meticulosamente y con profesionalidad.

soft solvents, taking into account the play of light and shadow of the paint, which also gives depth to the composition. The intervention sought to maintain the mysterious air of the scene and the magical light of a spring sunset in Rome.

- And finally, the coating, the chromatic reintegration of the areas with paint loss, and the final varnishing were carried out. Artisan stucco was applied. In the reintegration, watercolours were used and, after varnishing, the colour was adjusted chromatically with varnish-based pigments. Impermanent materials were used throughout the treatment and can be easily removed.

Conclusion

Cleaning is a very complex, delicate, and irreversible process. The restoration team of the Prado National Museum also turns this treatment into a poetic process, previously studying the painting in depth, its pictorial technique, the incidence of light and what the artist expresses. This cleaning is adapted to the painter's creation, to the origin of the work, and to its composition with its lights and shadows, and knowing what the artist wanted to highlight. The result is a cleaning process respectful towards the original, using non-aggressive methods, and performed meticulously and with professionalism.

PROCESO DE RESTAURACIÓN / RESTORATION PROCESS

Estado inicial / Initial state

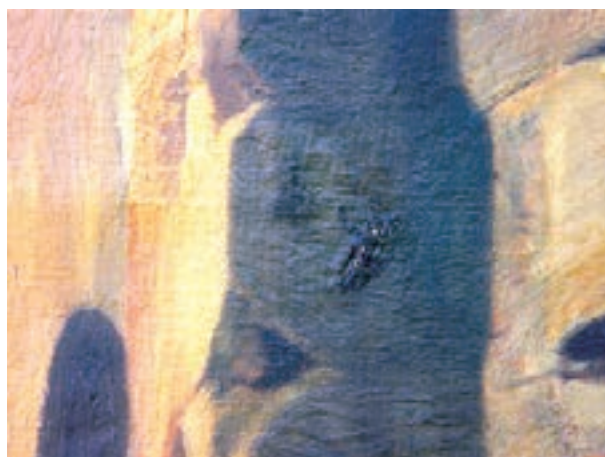


Estado inicial/ Initial state



Bordes debilitados/ Weakened edges

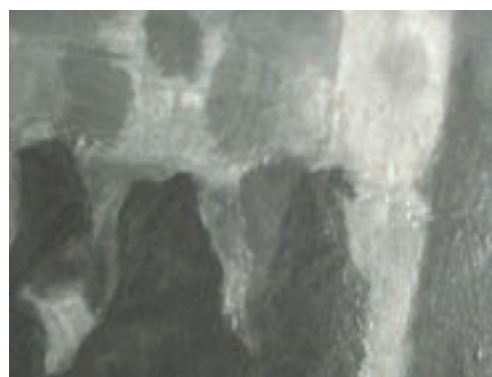
Exámenes previos / Pre-tests



Macrofotografía / Macrophotography

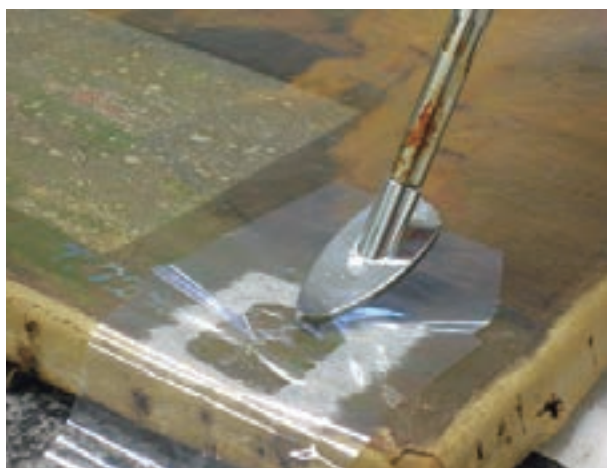


Luz ultravioleta / Ultraviolet light



Reflectografía infrarroja / Infrared reflectography

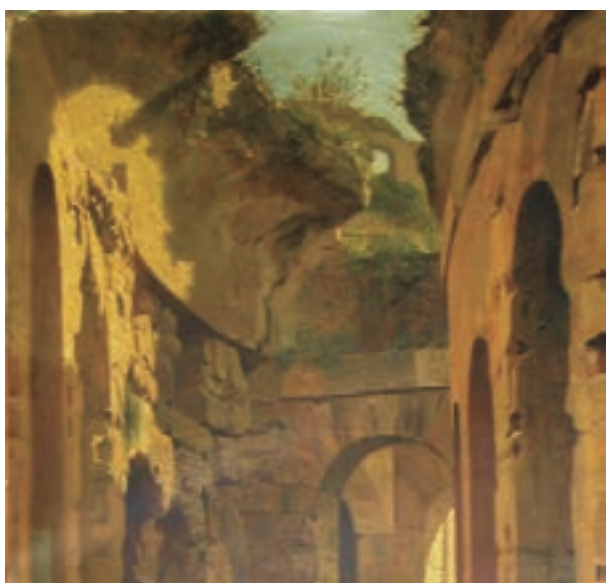
Tratamiento realizado / Treatment carried out



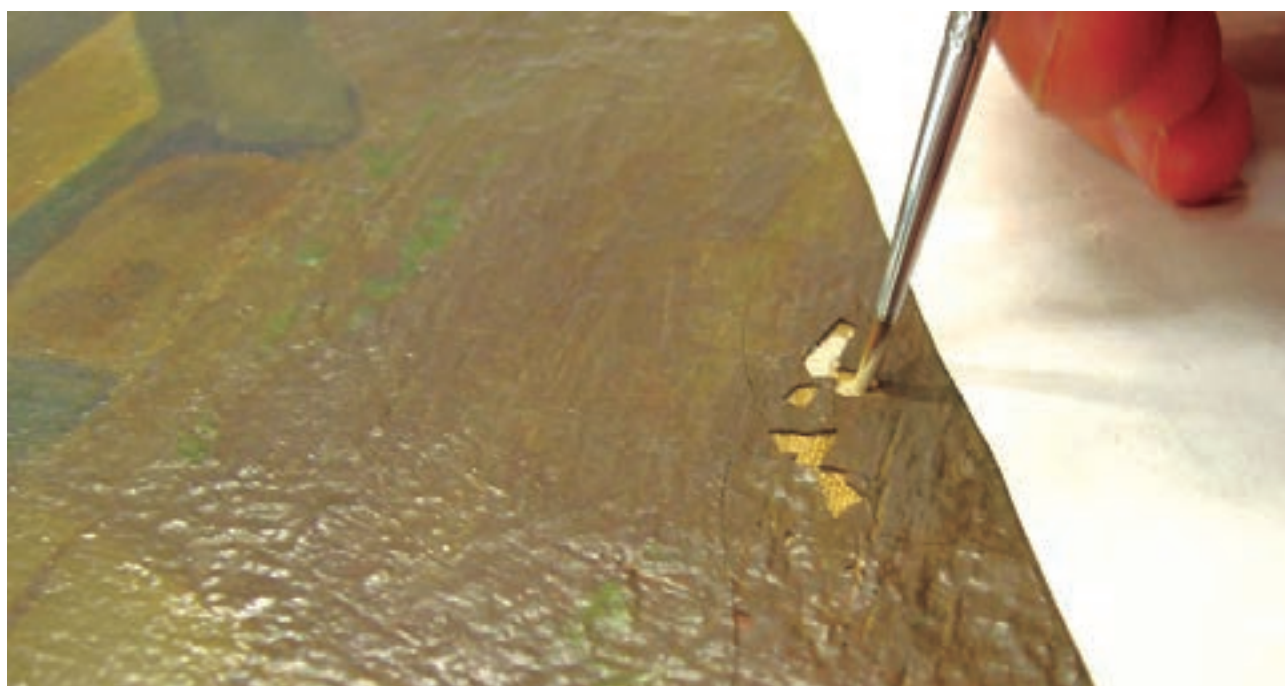
Fijación capas pintura / Fixing paint layers



Tratamiento soporte textil/ Textile support treatment



Limpieza película pictórica/ Cleaning the layer of paint



Estucado/ Stucco



Fig. 1. *Emilio Varela*, 1938. Archivo Histórico Municipal. Ayuntamiento de Alicante. Colecciones Municipales/
Municipal Collections. Colección/ Collection of Francisco Sánchez

A ESCENA

En el cuaderno *A Escena* continúa como protagonista el pintor alicantino Emilio Varela Isabel. En esta edición se suman tres textos inéditos más que se realizaron con motivo de la exposición *Emilio Varela. El laberinto luminoso* celebrada en el año 2017, en el MUBAG, en colaboración con el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Y además, se incorpora un estudio, más reciente, que centra su atención en dos retratos en los que inmortaliza a su amiga Isolda Esplá. Unas investigaciones que mantienen viva a esta figura clave del panorama alicantino de la primera mitad del siglo XX.

ON STAGE

In the text *On Stage*, the Alicante painter Emilio Varela Isabel remains the main character. In this edition, there are three more unpublished texts that were drafted on the occasion of the exhibition *Emilio Varela. The Luminous Labyrinth* held at the MUBAG in 2017, in collaboration with the Consortium of Museums of the Valencian Community. In addition, a more recent study is incorporated, focusing on two portraits in which he immortalises his friend Isolda Esplá. These investigations keep alive this key figure of the Alicante panorama of the first half of the twentieth century.

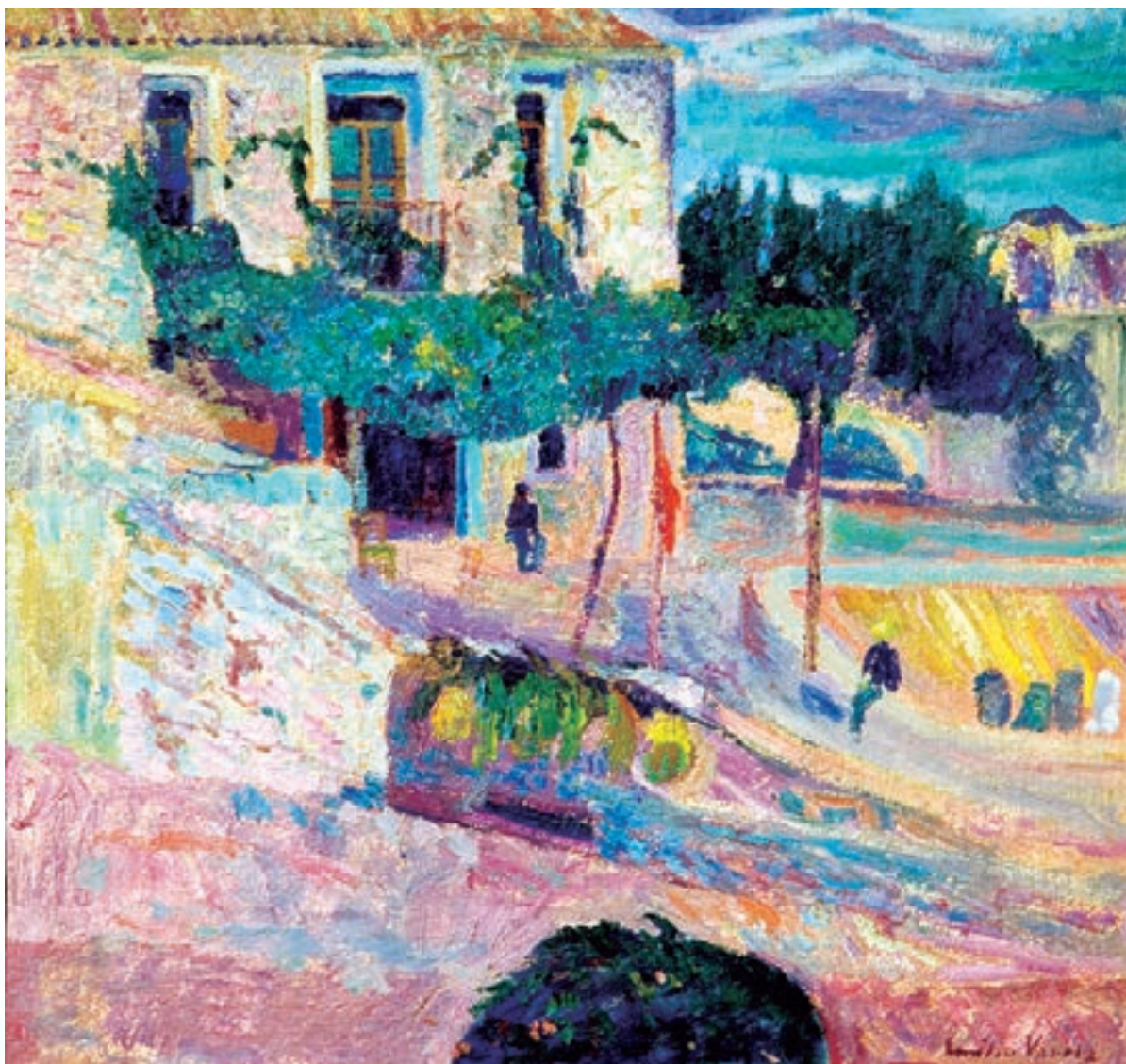


Fig. 2. *Masía El Molí, Benimantell*, Emilio Varela, Colección / Collection of archivosanchezmonllor.com

Emilio Varela. Una vida de creación constante Emilio Varela. A life of Constant Creation

María Gazabat Barbado
Museo de Bellas Artes de Alicante
Fine Arts Museum of Alicante

Emilio Varela Isabel (Alicante, 1887-1951) vivió una vida dedicada plenamente a la creación artística (Fig. 1). Una impecable carrera pictórica que fue modelando a través de innumerables paisajes, reconocibles vistas urbanas, extraordinarios autorretratos y seleccionados interiores, bodegones y retratos con los que consiguió revolucionar el arte de su tiempo. Pero estas composiciones surgieron de un proceso. Un proceso creativo en el que confluyeron una serie de factores que fueron los causantes de su trayectoria. La formación, el entorno, las relaciones personales y las emociones fueron los principales agentes que intervinieron en su evolución pictórica.

Emilio Varela Isabel (Alicante, 1887-1951) lived a life fully dedicated to artistic creation (Fig. 1). An impeccable pictorial career developed through countless landscapes, recognisable urban views, extraordinary self-portraits, selected interiors, still lifes, and portraits with which he revolutionised the art of his time. But these compositions were born from a process – a creative process, with a series of factors converging to trigger his career. His education, environment, personal relationships, and emotions were the main agents that were involved in his pictorial evolution.

La educación artística tradicional de nuestro artista derivó en una asombrosa modernidad contagiada por las vanguardias artísticas del momento. Un viaje fugaz a París, varias estancias en la capital de España y una gran biblioteca artística le aproximaron a estas corrientes artísticas renovadoras que se dieron cita en Europa en las primeras décadas del siglo XX. Período en el que Alicante, su idolatrado entorno que convirtió en paraíso pictórico, vivió su época dorada. La riqueza de la provincia que el escritor Gabriel Miró (1879-1930) trasladó a sus novelas y el compositor Oscar Esplá (1886-1976) a sus creaciones musicales, Varela la retrató en su obra. Los valles, el litoral, la arquitectura y sus gentes le deslumbraron hasta tal punto que renunció a convivir en otros entornos más propicios al crecimiento artístico. Su contacto con la intelectualidad alicantina y el reconocimiento y admiración que mostraron hacia él, tanto este grupo como la ciudadanía, se transformaron en una inyección de fuerza y valentía a lo largo de su recorrido. Un recorrido artístico que convirtió en su medio de expresión y comunicación debido a su conocida timidez. Sus emociones, inquietudes originadas por sus circunstancias, quedaron reflejadas en sus lienzos. Los grandes momentos que pasó en la montaña, el conocimiento de otras formas artísticas, la llegada de la guerra civil española y las alteraciones de su estado de ánimo fueron parte de los actos que afectaron a sus emociones y a su vez todo lo nombrado influyó en su proceso creativo.

Varela, además, creó un lenguaje pictórico nuevo con aires de renovación y modernidad que dio lugar a un estilo artístico original e inconfundible con el que se diferenció del realismo decimonónico de sus antecesores. Fascinado por la luz y el color de la geografía alicantina centró gran parte de su producción en la creación de paisajes. Para su ejecución se basó en un mismo proceso y un mismo formato: el vertical, frente al más utilizado para esta temática, el apaisado. Cargado de caballete y tubos de óleo, como buen pintor *plein air*, realizó auténticas excursiones campestres en las que recorrió la provincia para dejar constancia de sus espectaculares rincones. *In situ* concibió la mayoría de sus paisajes y en el estudio les brindó las últimas pinceladas. Captar el instante en plena naturaleza y proyectar juegos lumínicos en aguas levantinas fueron algunos de los rasgos impresionistas que confluyeron en su obra junto a otros postimpresionistas (Fig. 3). La fuerza constructiva de la montaña *Sainte-Victoire* de Paul Cézanne (1839-1906) inspiró a nuestro artista para recrear sus imponentes composiciones de los valles levantinos ordenadas estructuralmente a través de formas simples y planos de color. Pero, a pesar de pintar del natural Varela nos sorprende y emplea un poderoso colorido que aplica de modo

His traditional artistic education led to an amazing modernity affected by the artistic avant-gardes of the moment. A fleeting trip to Paris, several stays in the Spanish capital, and a large artistic library brought him closer to these renovating artistic currents that were emerging in Europe in the first decades of the twentieth century. A period in which Alicante, its idolised environment turned into a pictorial paradise, lived its golden age. The wealth of the province that the writer Gabriel Miró (1879-1930) transferred to his novels and the composer Oscar Esplá (1886-1976) incorporated into his musical creations, Varela portrayed in his work. The valleys, the coast, the architecture, and its people dazzled him to such an extent that he renounced living in other environments more conducive to artistic growth. His relationship with Alicante intellectuals and the recognition and admiration they showed toward him, both them and ordinary citizens alike, became an injection of strength and courage throughout his journey – an artistic journey that became his medium of expression and communication due to his well-known shyness. His emotions, his concerns originating in his circumstances, were reflected in his canvases. The great moments he spent in the mountains, the knowledge of other artistic forms, the arrival of the Spanish Civil War, and the alterations of his state of mind were part of what affected his emotions and, in turn, influenced his creative process.

Varela also created a new pictorial language with an air of renewal and modernity that gave rise to an original and unmistakable artistic style different from the nineteenth-century Realism of his predecessors. Fascinated by the light and colour of the Alicante geography, he focused much of his body of work on the creation of landscapes. He based his art on the same process and the same orientation: vertical, unlike the landscape that was more widely used for this theme. Carrying easel and oil tubes, as any good painter *plein air*, he participated in authentic country excursions, touring the province to depict its spectacular corners. *In situ* he conceived most of his landscapes, and in the studio he gave them the finishing brushstrokes. Capturing the moment amidst nature and projecting light games in the Levante waters were some of the impressionist features that in his work converged with other, post-impressionist ones (Fig. 3). The constructive power of the *Sainte-Victoire* mountain by Paul Cézanne (1839-1906) inspired our artist to structurally recreate his imposing compositions of the Levante valleys arranged through simple forms and flat colours. But, despite painting nature, Varela surprises us and uses a powerful colour that he applies in an orderly and expressive way. As a *Nabis* prophet like Pierre Bonnard (1867-1947), he showed in his landscapes that vibrant and luminous



Fig. 3. *Balnearios*, Emilio Varela, Fundación Mediterráneo – Familia Ríos Vila

ordenado y expresivo. Como un profeta *nabis* a lo Pierre Bonnard (1867-1947) mostró en sus paisajes esa naturaleza vibrante y luminosa donde el color toma el protagonismo y las formas se van simplificando. En otras ocasiones, sus exaltadas pinceladas manchadas de colores puros nos remiten al universo *fauve*. De esta manera, los paisajes de la sierra de Aitana, la bahía del peñón de Ifach y las callejuelas de los pueblos vecinos de Guadalest y Benimantell, entre otras muchas localizaciones, quedaron plasmados para siempre por un Varela innovador y vanguardista (Fig. 2). Por otra parte, su fuerte vinculación hacia este territorio no amainó con el paso de los años, lo que sí evolucionó fue su manera de representarlo. Sus trabajos se redujeron a cuidadas composiciones protagonizadas por árboles solitarios o esbeltos troncos danzantes. Sencillos escenarios donde antes recreaba completos paisajes en los que además de peñascos y vegetación incluía caseríos perdidos o pequeñas figuras humanas trazadas con una simple mancha o dibujadas de manera infantil acercándose al arte naif.

La misma atracción que sintió por su entorno natural se palpa en las representaciones de su núcleo urbano, de Alicante. Un repleto catálogo de vistas y panorámicas

nature where colour becomes the main character and forms are simplified. On other occasions, his exalted brushstrokes stained with pure colours take us to the *fauve* universe. In this way, the landscapes of the Aitana mountain range, the bay of the Penyal d'Ifac, and the narrow streets of the neighbouring towns of Guadalest and Benimantell, among many other locations, were forever captured by an innovative and avant-garde Varela (Fig 2). On the other hand, his strong connection to this territory did not diminish with the passing of the years; on the opposite, his way of representing it evolved. His works turned into careful compositions starring solitary trees or slender dancing trunks. Simple scenarios where he previously recreated complete landscapes in which, in addition to rocks and vegetation, he included lost farmhouses or small human figures drawn with a simple dab or in a childish way close to Naïf art.

The same attraction he felt for his natural environment is felt in the representations of his urban centre, Alicante. A full catalogue of views and panoramas of the city, with its streets, squares, and emblematic buildings in which he applied a similar



Fig. 4. Plaza del Carmen, Emilio Varela, Colección/ Collection of archivosanchezmonllor.com

de la ciudad, con sus calles, plazas y edificios emblemáticos en las que aplicó para su confección un similar proceso creativo. La motivación de pintar al aire libre le llevó a ubicarse en emplazamientos adecuados en los que captar la escena a inmortalizar. Desde puntos de vista elevados nos sorprende con unas composiciones urbanas en las que tiende a geometrizar las formas y a aplanar volúmenes como se observa en la obra de sus contemporáneos Vázquez Díaz (1882-1969) y Benjamín Palencia (1894-1980). Artistas referentes y renovadores del arte español de principios del siglo XX, con los que tuvo contacto en sus visitas a Alicante. El amarillento monte Benacantil con la silueta del Castillo de Santa Bárbara recortada sobre un cielo azul intenso y el barrio de Santa Cruz a sus faldas con sus coloridas y originales casas se convirtieron en uno de sus amados escenarios perpetuado en repetidas ocasiones (Fig. 4).

Paralelamente a su constante trabajo como pintor de paisaje desarrolló dentro de su proceso creativo un mundo mágico de figuras. A sus elegantes y escogidos retratos, protagonizados por su círculo más cercano, se unieron idílicas recreaciones de juguetes y graciosas figuritas de Belén. Muy en consonancia con el artista italiano Amedeo Modigliani (1884-1920), otro genio de la vanguardia y coetáneo suyo, infirió a sus retratos una refinada estilización. Representó a sus modelos sobre fondos planos simplificados o delante de sencillos paisajes con cuerpos alargados y rostros con reminiscencias al arte antiguo: cabeza ovalada, ojos almendrados y nariz alargada. Una bella deformación con la que consiguió un buen parecido (Fig. 5). La gama de amarillos, azules, rosas, verdes y ocre que empleó en estas composiciones contrastan de tal manera que siempre consigue resaltar la figura

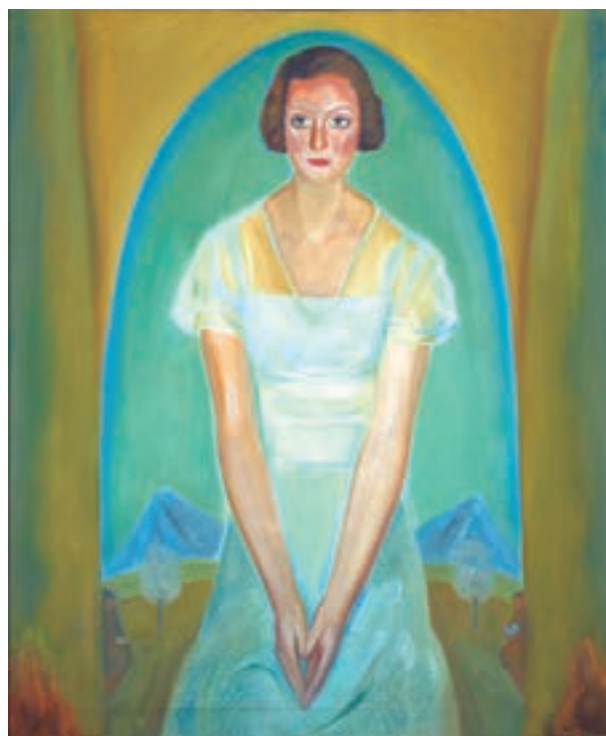


Fig. 5. Fina Millet, Emilio Varela, MUBAG

creative process for its making. The motivation to paint in the open led him to situate himself in suitable places in which to capture the scene he wanted to immortalise. From high points of view, he surprises us with urban compositions in which he tends to geometrize forms and flatten volumes as seen in the work of his contemporaries Vázquez Díaz (1882-1969) and Benjamín Palencia (1894-1980). They were reference artists and renovators of Spanish art from the beginning of the twentieth century, with whom he had contact during their visits to Alicante. The yellowish Mount Benacantil, with the silhouette of the Santa Barbara Castle trimmed over an intense blue sky, and the Santa Cruz neighbourhood at its skirts with its colourful and original houses became one of his beloved scenes, represented repeatedly (Fig. 4).

Parallel to his constant work as a landscape painter, he developed within his creative process a magical world of figures. His elegant and chosen portraits, starring his closest circle, were joined by idyllic recreations of toys and funny Nativity figurines (Fig. 4). Very much in line with the Italian artist Amedeo Modigliani (1884-1920), another avant-garde genius and his contemporary, he doted his portraits with refined stylisation. He represented his models on simplified flat backgrounds or in front of simple landscapes, with elongated bodies and faces reminiscent of ancient art: oval head, almond eyes, and lengthy nose. A beautiful deformation with which he managed a good resemblance (Fig. 5). The range of yellows, blues, pinks, greens, and ochres he used in these compositions contrasted in such a way that they always managed to highlight the figure in front of

ante el fondo. Por otra parte, curiosas en su producción son sus composiciones dedicadas al universo infantil. Creó obras repletas de figuras de Belén. En unas representó el Nacimiento y en otras exaltó la cultura rural y pastoril insertando estos tipos humanos en la montaña alicantina. Los tiouvivos, casas de muñecas y los juguetes de la época en general también fueron plasmados por nuestro artista. Relacionado con este mundo de figuras pero con cierto toque experimental son los frisos¹ que elaboró por encargo para decorar estancias de una clínica médica y su participación en la fiesta de las Hogueras de San Juan, al construir un monumento. En los lienzos horizontales representó las costumbres, oficios y fiestas populares a través de una sucesión rítmica de graciosas figuras entre las que destacan los pescadores reparando sus redes o en la que aparecen transportando los víveres. En la hoguera titulada “Ensomni del bon alacanti”², recrea para el Barrio de Santa Cruz en 1934, un Alicante casi desaparecido que se recorre en una *tartaneta de fira*, un carruaje tirado por un caballo que empleará en reiteradas ilustraciones.

La admiración que por Emilio Varela manifestaron sus amigos, un grupo de eruditos formado por músicos, escritores, periodistas, artistas, médicos y poetas, se extendió al resto de intelectualidad y burguesía alicantina. Estos amigos-hermanos, así se denominaron, se congregaron desde 1918 en el Círculo de Bellas Artes de Alicante y a partir de 1923 en un Ateneo, que se transformaría en el refugio culto y expositivo de Varela. A partir de este momento, sus muestras se convirtieron en eventos culturales de primera categoría, y tanto la crítica como el público aceptaron la explosión de color en su obra levantina. Pero, no alcanzaron a comprender la exploración que desarrolló hacia otros caminos como fueron sus desafíos cubistas a semejanza de su contemporáneo Pablo Picasso (1881-1973). Dentro de sus temáticas pictóricas dedicó un apartado a la ejecución de naturalezas muertas. Unos bodegones en los que consiguió plena semejanza con la realidad, al plasmar objetos cotidianos que encontraba a su alcance, pero con los que también experimentó al crear unas composiciones cubistas en las que descompuso y simplificó las figuras (Fig. 6). Además, la vida familiar y cotidiana, estuvo presente en sus interiores. Unas pinturas con estancias abiertas al exterior, con o sin personajes, que evidencian su esencia mediterránea y su atmósfera solitaria.

Con su galería de autorretratos, este pintor atrevido e incansable, nos presenta una auténtica biografía pintada a la orden de la de Rembrandt (1606-1669) o Van Gogh (1853-1890). Más de un centenar de ejercicios de introspección utilizados como método para desplegar sus habilidades pictóricas, que se han convertido en una gran fuente de información en torno a su creación. Sus más de sesenta años de vida se relatan a través de la repetición de su rostro. Un semblante serio, ge-

the background. On the other hand, interesting in his body of work are his compositions dedicated to the world of children. He created works full of Nativity figurines. In some, he represented the Birth and in others he exalted the rural and pastoral culture, inserting these human characters in the Alicante mountains. The carousel, doll houses, and toys of the time were also captured by our artist. Related to this world of figures but with a certain experimental touch are the friezes¹ commissions that he made to decorate rooms of a medical clinic, and his participation in the Fogueres de Sant Joan Festival, when he built a monument. In the horizontal canvases, he represented the customs, trades, and popular festivals through a rhythmic succession of funny figures, among which the fishermen repairing their nets or transporting their supplies stand out. In the monument entitled “Ensomni del bon alacanti” (“Dream of a good Alicante person”),² he recreates for the Santa Cruz neighbourhood in 1934 an almost disappeared Alicante, visited in a *tartaneta de fira*, a carriage pulled by a horse that he used in many illustrations.

The admiration that his friends expressed towards Emilio Varela – a group of scholars made up of musicians, writers, journalists, artists, doctors, and poets – spread to the rest of the intellectuals and bourgeoisie of Alicante. These friends-brothers, as they were called, gathered from 1918 in the Fine Arts Circle of Alicante and from 1923 or in the Ateneo, which would become Varela’s cultural and expositive refuge. From this moment on, his exhibitions became first-rate cultural events, and both critics and the public accepted the explosion of colour in his work on the Levante. But they did not understand his exploration of other paths such as his Cubist challenges, similar to his contemporary Pablo Picasso’s (1881-1973). Within his pictorial themes, he dedicated a section to the execution of still lifes. A few still lifes, in which he managed full semblance of reality, capturing everyday objects that he found within his reach, but with which he also experimented when creating some cubist compositions, decomposing and simplifying the figures (Fig. 6). In addition, family and daily life were present in his interior work. Some paintings with rooms open to the outside, with or without human figures, that demonstrate his Mediterranean essence and a lonely atmosphere.

With his gallery of self-portraits (Fig. 5), this daring and tireless painter presents an authentic pictorial biography at the level of Rembrandt’s (1606-1669) or van Gogh’s (1853-1890). More than a hundred introspection exercises were used as a method to deploy his artistic skills, which have become a great source of information about his process. His more than sixty years of life are recounted through the repetition of his own face. A serious countenance, usually turned



Fig. 6. *Composición*, Emilio Varela, Colección/ Collection of E. Varela

neralmente girado a un lado, en el que dota a sus ojos de fuerza penetrante y expresividad. En sus retratos de juventud, se palpa su frescura y su aire emprendedor; en su madurez, en ocasiones, se rodea de su obra y pinceles como marca de identidad; y en su vejez, nos remite a un hombre sabio y conocedor. Pero sus autorretratos no solo fueron su espejo del alma sino que fueron una ayuda para poder desarrollar su pintura. Mientras sus primeros retratos son más inacabados y las pinceladas más libres y de colores más vivos, con el paso del tiempo define más su fisonomía y los tonos son más neutros y oscuros. En cartón, ejecutó casi la totalidad de sus autorretratos. Gracias a este soporte, uno de sus predilectos junto al lienzo, ligero y fácil de transportar para un reconocido pintor *plein air*, el aceite de su pintura al óleo se absorbía y obtenía los colores exactos que buscaba en su creación. Su maestro Sorolla, le introdujo el cartón como soporte pictórico, pero fueron de nuevo sus amigos, en este caso médicos y fotógrafos, los que le suministraron el material. Convertía las láminas, que guardaban en su interior las radiografías y negativos fotográficos, en la base de su obra.

Los dibujos son parte del lenguaje artístico de un pintor. Testimonios con personalidad propia que nos

aside, in which he endowed his eyes with penetrating strength and expressiveness. In his portraits of youth, his freshness and entrepreneurial air are felt; in his maturity, sometimes, he surrounds himself with his work and brushes as a mark of identity; and in his old age, he brings us a wise and knowledgeable man. But his self-portraits were not only his mirror of the soul, but also an aid to develop his painting. While his first portraits are more unfinished, with freer brushstrokes and more vivid colours, over time he defines his physiognomy further and the tones are darker and more neutral. He executed almost all of his self-portraits on cardboard. Thanks to this support – one of his favourite materials after canvas, light and easy to transport for a renowned painter *plein air* – the oil of his oil painting was absorbed, depicting the exact colours he was looking for in his creation. His master Sorolla introduced the cardboard as a pictorial support, but it was again his friends, in this case doctors and photographers, who supplied the material. He turned the sheets, which kept inside radiographies and photographic negatives, into the base for his work.

Drawings are part of the artistic language of a painter; testimonies with their own personality that reveal

descubren momentos, inquietudes y retos. En Varela es su faceta menos conocida. Sus apuntes a lápiz, acariciados en ocasiones por el color de la acuarela, nos siguen mostrando su universo pictórico pero con un toque de espontaneidad. Entre ellos diferenciamos, dibujos relacionados con sus obras de pintura, estudios de animales, bocetos con modelos ocasionales y pequeñas e ingenuas escenas con figuras que evocan a la infancia. Como parte activa en el ambiente cultural de su ciudad sus dibujos pasaron a ilustrar carteles como, el de las fiestas de agosto del año 26³, a anunciar festivales sinfónicos de su amigo Oscar Esplá⁴, o a aparecer en revistas de la época. De talante más gracioso son los dibujos que adornan su correspondencia, unas cartas dirigidas a sus íntimos amigos, en las que añade su toque personal. En sus dibujos al igual que en su pintura dejó constancia de su hechura estampando su reconocible firma. Su serena e infantil grafía, en la que aparece la palabra Varela acompañada o no de su nombre, evolucionó al igual que lo hizo su obra. Pero lo que no acostumbró es a fechar sus creaciones, gran número de ellas hoy datadas al ser localizadas en los sencillos catálogos impresos de las innumerables exposiciones en las que participó en vida. Sin embargo, su obra pictórica la realiza sin apunte previo. Trabajó al aire libre y le interesó crear piezas únicas. Unas creaciones en las que en ocasiones sí optó por repetir motivos o mostrar un mismo emplazamiento desde diferentes ángulos. Prueba de ello fue su interés por la floración del almendro en pleno invierno, que plasmó en sus diferentes fases para apreciar la evolución (Fig. 7).

moments, concerns, and challenges. In Varela, this is his least known facet. His pencil notes, sometimes caressed by watercolours, continue to show us his pictorial universe but with a touch of spontaneity. Among them we differentiate drawings related to his paintings, studies of animals, sketches with occasional models, and small and naive scenes with figures that evoke childhood. As somebody actively involved in the cultural environment of his city, his drawings began to illustrate posters such as the one of the August 1926 festivities,³ to announce symphonic festivals by his friend Oscar Esplá,⁴ or to appear in magazines of the time. Of funnier nature are the drawings that adorn his correspondence, some letters addressed to his close friends, in which he adds his personal touch. In his drawings as in his painting, he left evidence of his workmanship by stamping his recognizable signature. His serene and childish handwriting, in which the surname Varela appears accompanied or not by his given name, evolved alongside his work. But what he did not tend to do was dating his creations, a large number of them today having been dated thanks to their inclusion in the simple printed catalogues of the countless exhibitions in which he participated during his life. However, he conducted his pictorial work without any prior draft. He worked outdoors and was interested in creating unique pieces. There are some pieces in which sometimes he did choose to repeat motifs or show the same location from different angles. Proof of this was his interest in the flowering of the almond tree in the middle of winter, which he reflected in its different phases to appreciate its evolution (Fig. 7).



Fig. 7. *Almendra en flor*, Emilio Varela, Colección / Collection of E. Varela

Una vida intensa de creación constante en la que Emilio Varela nos transmitió a través de su pintura, su predilección por lo que le rodea, una modernidad sorprendente y un revolucionario empleo del color que a día de hoy nos sigue hipnotizando.

An intense life of constant creation, in which Emilio Varela transmitted through his painting his predilection for what surrounded him; a surprising modernity and a revolutionary use of colour that continues to hypnotise us today.

Notas

1. La colección Banco Sabadell atesora cinco de estos frisos, depositados en el MUBAG, en los que se representan escenas de pescadores y de danzas y fiestas populares.
2. Archivo Histórico Municipal. Ayuntamiento de Alicante, Boceto *Ensonmi del bon alacantí*, 1934, Emilio Varela.
3. Archivo Histórico Municipal. Ayuntamiento de Alicante, *Cartel de las fiestas de agosto de Alicante*, 1926, Emilio Varela.
4. Emilio Varela realizó dos carteles para el homenaje que llevó a cabo el Teatro Principal de Alicante por el estreno en Madrid de la versión para orquesta sinfónica de *Don Quijote velando las armas*. Los carteles *Festival Óscar Esplá*, 1928 están reseñado en "Emilio Varela, 1887-1951. Notas para una biografía documental" de Rosa María Castells en el catálogo *Emilio Varela. Pintor Universal* editado por la Generalitat Valenciana en 2010, y en "Emilio Varela, un intelectual de la República" de Miguel Cereceda en el mismo catálogo.

Notes

1. The Banco Sabadell collection owns five of these friezes, deposited in the MUBAG, representing scenes of fishermen and folk dances and festivals.
2. Municipal Historical Archive. Alicante City Council, *Ensonmi del bon alacantí*, 1934, Emilio Varela.
3. Municipal Historical Archive. Alicante City Council, *Cartel de las fiestas de agosto de Alicante* ("Poster of the August Festival of Alicante"), 1926, Emilio Varela.
4. Emilio Varela made two posters for the tribute carried out by the Teatro Principal of Alicante for the premiere in Madrid of the version for symphony orchestra of *Don Quixote Velando las Armas*. The posters *Festival Óscar Esplá*, 1928, are reviewed in "Emilio Varela, 1887-1951. Notas para una biografía documental" by Rosa María Castells in the catalogue *Emilio Varela. Pintor Universal* edited by the Generalitat Valenciana in 2010, and in "Emilio Varela, un intelectual de la República" by Miguel Cereceda in the same catalogue.

Bibliografía

- A.A.V.V. *Emilio Varela. Pintor universal. 1887-1951*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.
- BAUZÁ, José. *Emilio Varela 1887-1951. Homenaje 50 aniversario*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2001.
- *Biblioteca virtual de prensa histórica*.
- BONET, Juan Manuel; LASTRES, Eduardo; VARELA, Santiago. *Miradas sobre Emilio Varela*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2005.
- BOZAL, Valeriano. *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. Vol. XXXVI. Summa Artis. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- CASTELLS, Rosa María; SÁNCHEZ, Manuel. *Emilio Varela en la colección de Diputación de Alicante*. Alicante: Diputación de Alicante, 2011.
- ESPÍ, Adrián; BAUZÁ, José. *Emilio Varela*. Pamplona: Caja Navarra, 2004.
- MARCHÁN, Simón. *Fin de siglo y los primeros "ismos" del XX (1890-1917)*. Vol. XXXVIII. Summa Artis. Madrid: Espasa Calpe, 2000.



Fig. 1. Emilio Varela pintando un almendro en flor, 1938. Archivo Histórico Municipal. Ayuntamiento de Alicante. Colecciones Municipales/ Municipal Collections. Colección/ Collection of Francisco Sánchez

La genialidad del color en Varela The Genius of Colour in Varela

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

*El artista moderno, libre de fórmulas académicas,
no tiene que dar cuenta de sus obras a nadie
más que a sí mismo.*

Auguste Rodin

Emilio Varela Isabel vio la luz en la ciudad de Alicante en 1887. En estos 136 años que se cumplen de su nacimiento, su personalidad y su propio estilo artístico siguen encerrando misterios. Este artículo plantea dar respuesta a la incógnita plástica: su aportación a la pintura, que no es otra que su genialidad en el tratamiento del color.

Para ello, se han tomado de la paleta de Emilio Varela (Fig. 1) los pigmentos más característicos: violeta cobalto, verde esmeralda, azul ultramar, amarillo cadmio y tierra sombra tostada. En base a cada color seleccionado, sugerido por una pintura en concreto de su producción, se pretende establecer un recorrido cromático que conecte con artistas nacionales e internacionales, para posicionar a la pintura de Varela en el lugar referencial que le corresponde.

*The modern artist, free of academic formulas,
does not have to answer for his works to anyone
but himself.*

Auguste Rodin

Emilio Varela Isabel came into the world in the city of Alicante in 1887. In the 136 years since his birth, his personality and his singular artistic style continue to be full of mysteries. This article intends to find an answer to the plastic mystery, assessing his contribution to painting, which is none other than his genius treatment of colour.

To do this, we have taken the most characteristic pigments from Emilio Varela's palette (Fig. 1): cobalt violet, emerald green, ultramarine blue, cadmium yellow, and burnt umber. Based on each colour, suggested by a specific painting from his body of work, we intended to establish a chromatic tour that connects with national and international artists, and position Varela's painting in the referential place where it belongs.



Fig. 2. Alicante y el Benacantil, 1925, Emilio Varela, Colección/ Collection of archivosanchezmonllor.com

Violeta cobalto

Emilio Varela es de los primeros artistas alicantinos en pintar al aire libre o a *plein air*, término tomado de la pintura francesa de finales del XIX y que tanto influye en él, como se puede observar en sus obras tempranas en las que aplica el color valientemente con trazos cortos de pinceladas cargadas de óleo.

Como consecuencia de este gusto por captar la naturaleza de manera directa, su aportación resulta decisiva para el gran desarrollo de la temática paisajista en la pintura de la provincia. Sus antecesores, Joaquín Agrasot (1836-1919), Heliodoro Guillén (1863-1940) y Adelardo Parrilla (1877-1953), lo tratan como

Cobalt violet

Emilio Varela is one of the first artists from Alicante to paint outdoors, or *plein air*: a term taken from late nineteenth century French art, which influenced him greatly, as can be seen in his early works, where he applies colour courageously, with short, oil-heavy brushstrokes.

As a result of this taste for capturing nature directly, his contribution is crucial for the great development of landscape themes in the painting of the province. His predecessors, Joaquín Agrasot (1836-1919), Heliodoro Guillén (1863-1940), and Adelardo Parrilla (1877-1953), treat this as a

marco para la narración de escenas costumbristas o dramas sociales. Solo Francisco Bushell (1826-1901) y Andrés Bufoñ (1877-1943) nos presentan paisajes en clave romántica que hablan de la superioridad de la naturaleza frente a la condición humana. Sin embargo, ninguno de ellos lo concibe de manera puramente plástica, ni siquiera la obra que conoce en Madrid bajo el magisterio de Joaquín Sorolla (1863-1923), cuyos paisajes suelen ser el telón de fondo de escenas sociales u otras con cierto folklore.

A su vuelta a Alicante, tras pasar tres años en el estudio de Sorolla (1905-1908) sigue una formación e investigación propias. Principalmente con las lecturas de libros que adquiría o caían en sus manos en el Ateneo, centro cultural de referencia del que llegó a ser miembro de la Junta Directiva. Estas publicaciones, por entonces, no estaban realizadas a color, así que solo pudo tomar conocimiento de la técnica y no de la evolución cromática (Varela, 2010: 104). Por ello, podemos deducir que Varela asimiló la teoría y supo darle un progreso propio en el color.

A partir de los años veinte, comienza la época más lumínica del pintor y coincide con la incorporación del violeta en sus cuadros mediante pinceladas sueltas en calles, llanuras, muros de casas y tejados de las vistas más bellas de Alicante que ningún otro pintor nos haya legado.

En la obra de 1925 *Alicante y el Benacantil* (Fig. 2), que atesora la familia Sánchez Mateo, la perspectiva es aérea, realizada desde un punto de vista alto, como en la mayoría de sus paisajes. Condicionado por la luz matinal rosada de la aurora, Varela despliega toda una rica gama de violetas. Usa el tono directamente o lo aclara con blanco dando lugar a un tinte nacarado y a un suave malva. Un maravilloso ejemplo de equilibrio de color por tono en el que demuestra que el violeta será el color más genuino de su paleta (Contreras, 1962).

El Benacantil será para Varela su estampa icónica, como lo fue la serie de la catedral de Rouen para Claude Monet (1840-1926) o la montaña de Sainte-Victoire para Paul Cézanne (1839-1906). Lo repite desde diferentes perspectivas y confecciona un catálogo de vistas del monte con cambiantes matices cromáticos, influenciados por la incidencia de la luz a lo largo de las horas del día.

El blanco es un color que también está muy presente en su paleta. Lo utiliza tanto para pintar aquellas cosas en la naturaleza que son de este color, como en casi todas las preparaciones de pigmentos. Con la mezcla consigue rebajar el tono principal. Esta técnica de aclarar colores con blanco hace que, al juxtaponer toques de color puro, se creen contrastes cromáticos que avivan la pintura.

framework for the narration of Costumbrismo: scenes or social dramas. Only Francisco Bushell (1826-1901) and Andrés Bufoñ (1877-1943) present romantic landscapes that speak of the superiority of nature over the human condition. However, none of them conceive it in a purely artistic way; neither does the art Varela gets acquainted with in Madrid, under the teaching of Joaquín Sorolla (1863-1923), whose landscapes are often the backdrop of social and certain folkloric scenes.

On his return to Alicante, after spending three years in Sorolla's studio (1905-1908), Varela continued as a self-taught artist with his own research, mainly through books that he acquired or which came into his possession in the Ateneo, the cultural centre of note, whose Board of Directors he ended up joining. These publications, at the time, were not made in colour, so he could only gain knowledge of the technique and not of the chromatic evolution (Varela, 2010: 104). Therefore, we can deduce that Varela assimilated the theory and learnt how to develop the colours in his own way.

The painter's most luminous period begins in the 20s, coinciding with the incorporation of violet in his paintings by means of loose brushstrokes: in streets, plains, walls of houses, and roofs; some of the most beautiful views of Alicante that no other painter has bequeathed to us.

In the work of 1925, *Alicante y el Benacantil* ("Alicante and the Benacantil") (Fig. 2), preserved by the Sánchez Mateo family, the perspective is aerial, from a high point of view, as in the majority of his landscapes. Conditioned by the pink morning light of the aurora, Varela displays a rich range of violets. He uses the tone directly or lightens it with white, resulting in a pearly tint and a soft mauve. A wonderful example of colour balance by tonal wash that shows that violet will be the most authentic colour of his palette (Contreras, 1962).

The Benacantil will be for Varela his iconic image, as was the Rouen Cathedral series for Claude Monet (1840-1926) or the Sainte-Victoire Mountain for Paul Cézanne (1839-1906). He repeats this scene from different perspectives and creates a catalogue of views of the mountain, with changing colour nuances, influenced by the impact of light throughout the hours of the day.

White is a colour that is also very present in his palette. He uses it both to paint natural whites and in almost all pigment preparations. With the mixture, he manages to soften the main tone. This technique of lightening colours with white means that, by juxtaposing touches of pure colour, he creates chromatic contrasts to enliven the painting.

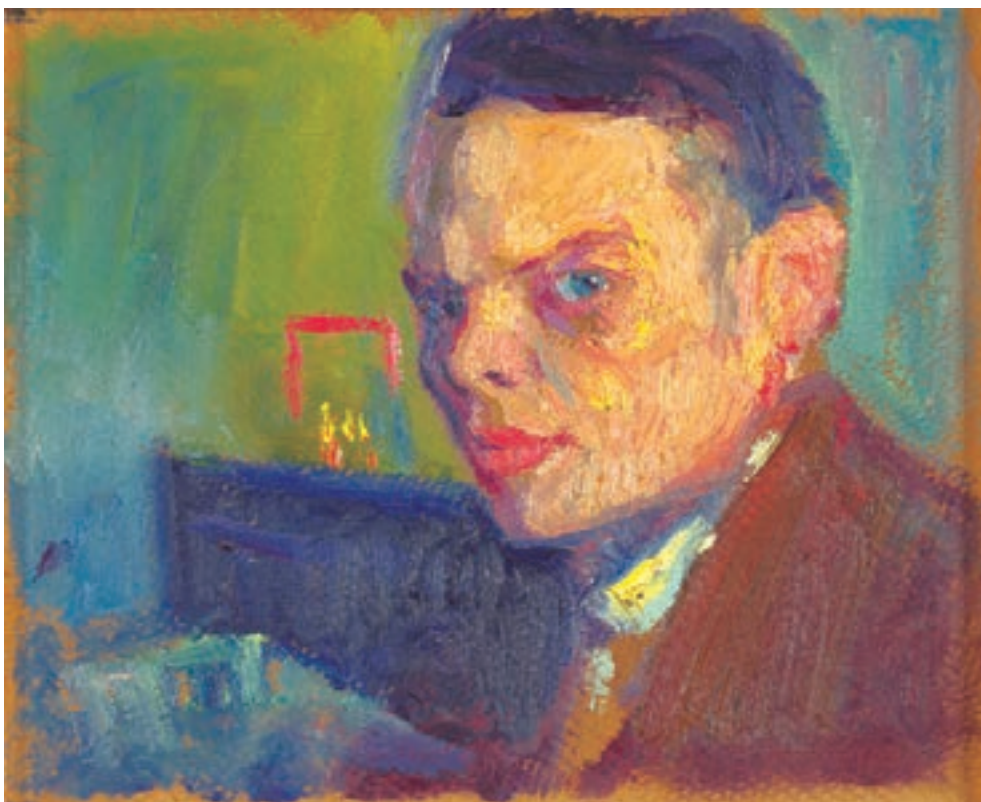


Fig. 3. *Autorretrato*, Emilio Varela, Fundación Mediterráneo – Familia Ríos Vila

Verde esmeralda

Joaquín Sorolla en su visita a Alicante en 1918 para realizar *El Palmeral de Elche*, panel que formaría parte del gran encargo *Visiones de España* para decorar la biblioteca de la *Hispanic Society of America*, se quedó prendado de la luz alicantina, del verde de las palmeras y del extraordinario manejo del color de su discípulo Emilio Varela, al que hacía diez años que había perdido como alumno, por imposibilidad de continuar este con los gastos que suponía la estancia en Madrid.

Las primeras obras madrileñas de Varela son dibujos al natural y retratos de tipos españoles, como el óleo *Gitanas*, premiado con una Mención Honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906. El color de la obra, a consecuencia de la labor en estudio, resulta oscuro, matiz idóneo para esta pintura de cariz social.

Será el trabajo previo a las grandes composiciones, el más espontáneo y directo pintado al aire libre por Sorolla en sus pequeñas notas de color con pinceladas sueltas, el que se acerque al mundo colorista vareliano, seguramente tomado de su maestro, al igual que su soporte predilecto: el cartón, material que absorbe el aceite de los pigmentos y da lugar a una pintura con unas texturas mates y rugosas.

Emerald green

Joaquín Sorolla visited Alicante in 1918 to paint *El Palmeral de Elche* (“The Palm Tree Park of Elche”), a panel that would become part of the great commission *Visiones de España* (“Visions of Spain”) to decorate the library of the Hispanic Society of America. During his stay, he was captivated by the light of Alicante, the green of the palm trees, and the extraordinary use of the colour by his disciple Emilio Varela, who he had lost as a student ten years ago due to Varela’s inability to cover the expenses of his stay in Madrid.

Varela’s first works in Madrid are drawings of nature and portraits of Spanish characters, such as the oil painting *Gitanas* (“Roma Women”), awarded an Honorary Mention at the National Exhibition of Fine Arts in 1906. The colour of the piece, as a result of the work being done in a study, is dark: ideal for this painting of social character.

It will be the work prior to his great compositions; the most spontaneous and direct painted outdoors by Sorolla in his small notes of colour with loose brushstrokes, approaching the colourful world of Varela, surely taken from his master, as well as his favourite support: cardboard, a material that absorbs oil from pigments and creates a painting with matte and rough textures.

El tono verde es el preferido en Varela para crear fondos no neutros en sus experimentales autorretratos en los que se atreve, principalmente en su juventud, a modelarse con un empleo del color muy próximo al fauvismo. En estas obras que realiza para sí mismo en forma de autobiografía pintada, observamos cómo pone el color directamente, un color salvaje que contrasta con el de las carnaciones, aplicado con manchas decididas de azules y verdes, como hace Henri Matisse (1869-1954) en sus retratos.

La mayoría de los autorretratos de Emilio, como el que se conserva en la Fundación Mediterráneo – Familia Ríos Vila (Fig. 3), son concebidos desde la intimidad y también desde la libertad creativa, sin otro destinatario que la propia investigación artística y el encuentro entre su yo hombre y su yo pintor.

Para dotar de profundidad a sus pinturas Varela emplea la superposición de elementos, las diferentes texturas y el color, generalmente el esmeralda. Lo vemos en las vegetaciones que distribuye en sus paisajes desde el primer término al segundo y así sucesivamente hasta llevar nuestra mirada al último plano reservado al horizonte en azul, con lo que consigue una armonía de colores.

Azul ultramar

La sierra de Aitana, y en especial su paso por Benimantell y Guadalest, fue descubierta por un grupo de intelectuales alicantinos entre los que se encontraban el compositor Óscar Esplá, el escritor Gabriel Miró y el pintor Emilio Varela, así como otras figuras claves que se dieron cita en el Alicante de principios del siglo XX. El remanso de paz de la montaña se convirtió en el lugar sagrado, de encuentro y de fuente de inspiración para sus diferentes composiciones musicales, literarias y pictóricas, con las que trataban, casi de manera ilustrada, cambiar la cultura alicantina y llevarla al encuentro con la modernidad.

En la vista de Guadalest que recoge el lienzo *Castell de Guadalest* (Fig. 4), fechado en 1932 y propiedad del Ayuntamiento de Alicante, destaca el azul de la mole imponente de piedra. Varela modela la roca intensificando la gama en las zonas más sombrías y va ascendiendo hacia el cielo que recorta, igualmente, con veladuras azuladas. La paleta fría de azules y verdes la contrapone valientemente a otra más cálida con pinceladas amplias ocre, contraste que le acerca al expresionismo.

El tratamiento del color en este peñasco evoca a las diferentes versiones de la montaña de Sainte-Victoire realizadas por Cézanne, al que también se asemeja en la atmósfera mágica en que lo envuelve. La repetición del motivo montañoso se convierte en ambos pintores en su obra más lírica. Coinciden en situar

This green tone is preferred by Varela to create non-neutral backgrounds in his experimental self-portraits in which he dares, mainly in his youth, to model himself with an employment of colour very close to that in fauvism. In these works that he creates for himself in the form of a painted autobiography, we observe how he uses colour directly: a wild colour that contrasts with that of carnations, applied with determined spots of blues and greens, the same way as Henri Matisse (1869-1954) does in his portraits.

Most of Emilio's self-portraits, such as the one preserved in the Caja Mediterráneo Foundation (Fig. 3), are born from intimacy and also from creative freedom, with no other recipient than artistic research and the encounter between man and painter.

To give depth to his paintings, Varela uses the superposition of elements, different textures, and colour, usually emerald. We see it in the vegetation that he distributes in his landscapes from the foreground in, and so on until we take our look to the background reserved for the blue horizon, achieving a harmony of colours.

Ultramarine blue

The Aitana mountain range, and particularly, the region around Benimantell and Guadalest, was found by a group of intellectuals from Alicante, among which the composer Óscar Esplá, the writer Gabriel Miró, and the painter Emilio Varela, as well as other key figures who met in Alicante at the beginning of the 20th century. The haven of peace in the mountain became their sacred place to gather, as well as the source of inspiration for their different musical, literary, and pictorial compositions, through which they tried, nigh illustriously, to change the culture of Alicante and introduce it to modernity.

In the view of Guadalest, shown in the canvas *Castell de Guadalest* ("Guadalest Castle") (Fig. 4) from 1932, owned by the City of Alicante, the blue of the imposing stone construction stands out. Varela fashions the rock by intensifying the range in the darkest areas, and ascends toward the sky that he grazes, equally, with bluish glazes. The cold palette of blues and greens he courageously contrasts with a warmer one combined with wide ochre brushstrokes, which brings him closer to expressionism.

The colour treatment of this rock evokes the different versions of the Sainte-Victoire Mountain, made by Cézanne, in the resemblance of the magical atmosphere surrounding it. The repetition of the mountainous motif becomes the most lyrical work of both artists. They coincide in placing the horizon line very high, which begets a kind of stagger



Fig. 4. *Castell de Guadalest*, 1932, Emilio Varela, Ayuntamiento de Alicante

la línea del horizonte muy alta, lo cual genera una especie de escalonamiento de planos sucesivos que se nuclean en torno a la vertical (Marchán, 2000: 40) y hacen que el espectador penetre en el paisaje desde un promontorio imaginario.

El espectáculo del color es efectista en los dos artistas, aunque el maestro francés destaca por una mayor construcción espacial, al fusionar las formas y el fondo mediante la transición de un color a otro generando transparencias. Esta descomposición de facetas la observamos en los intentos de Varela en interpretar la pintura cubista. Esta tendencia llegó a ocupar una de sus máximas inquietudes artísticas, como podemos comprobar en las notas manuscritas tomadas de escritos sobre Picasso y el cubismo que se conservan en el Centro de Investigación y Documentación Fundación Caja Mediterráneo. Legado Emilio Varela.

El azul ultramar, y en otras ocasiones también el cobalto, se repite en la obra de Varela en las aguas estancadas en acequias y albercas, en el mar que esculpe costas y horizontes, en las sombras de edificios y vegetaciones, en las cúpulas de monumentos, y en su intensa mirada autopintada.

of successive planes that are coiled around the vertical line (Marchán, 2000: 40) and make the viewer penetrate the landscape from an imaginary promontory.

The display of colour is effective in both artists, although the French master stands out for his greater spatial construction by merging the forms and the background through the transition from one colour to another, thus generating transparencies. This decomposition of facets is observed in Varela's attempts to interpret cubism. This trend ended up becoming one of his greatest artistic concerns, as we can see in the handwritten notes, taken from writings on Picasso and cubism, that are preserved in the Research and Documentation Centre Caja Mediterráneo Foundation; Emilio Varela's legacy.

Ultramarine blue, and in other occasions also cobalt, is repeatedly present in Varela's work: in the stagnant waters; in ditches and pools; in the sea that carves coasts and horizons; in the shadows of buildings and vegetation; in the domes of monuments; in the walls of buildings; and in his intense self-painted look.

Amarillo cadmio

Al igual que otras figuras de la historia del arte, Varela no estuvo exento de polémica en torno a su temperamento que se vio afectado por su sensibilidad. Intentó aliviarse con su pintura, generando diferentes etapas en las que siempre subyace en los temas desplegados su amor por Alicante.

En la representación del casco antiguo en *Calle Jorge Juan y las cuatro Torres* (Fig. 5), también propiedad de la familia Sánchez Mateo, Varela nos da una lección de su conocimiento del color: capta la luz que incide fuertemente en las torres de Santa María y el Ayuntamiento de Alicante, pintándolas de amarillo cadmio y dando pequeños toques de amarillo cadmio limón mezclado con verde esmeralda, lo que da lugar a ese verde fluorescente. Las sombras de los edificios entre las callejuelas son azules y violetas, nada de negro o gris como subrayan los manuales de bellas artes. El contraste cromático lo ofrece el único tejado rojo que corona la primera edificación ubicada en la izquierda, recurso que aporta calidez al conjunto. La anécdota del tranvía limón llevado por mulas,

Cadmium yellow

Like other figures in the history of art, Varela's life was not without controversy in regards to his temperament affected by his sensitivity. He tried to relieve himself with his painting, producing different stages in which his love for Alicante always underlies the themes displayed.

In the representation of the old town in *Calle Jorge Juan y las cuatro Torres* ("Jorge Juan Street and the Four Towers") (Fig. 5), also owned by the Sánchez Mateo family, Varela teaches us a lesson via his knowledge of colour: he captures the light that strongly impacts the towers of Santa Maria and the Alicante City Hall, painting them in cadmium yellow and giving small touches of cadmium yellow lemon mixed with emerald green, which creates that fluorescent green. The shadows of the buildings between the streets are blue and violet, no black or grey as emphasised by the fine arts manuals. Chromatic contrast is offered by the singular red roof that crowns the first building located on the left, a source of warmth in the piece. The appearance of the lemon-coloured tram carried by mules, when



Fig. 5. *Calle Jorge Juan y las cuatro Torres*, 1925, Emilio Varela, Colección / Collection of archivosanchezmonllor.com

cuando este sistema había sido sustituido por el eléctrico equilibra la escena ya que, si lo elimináramos, nuestra mirada se iría hacia las torres.

Emilio Sala (1850-1910), gran teórico del color, cita en su *Gramática del color* de 1906 al amarillo como el más antipático de los colores primarios (Sala, 1999:118), suponemos que más que por las particularidades del pigmento, por la simbología asociada a la muerte y a la locura. Sin embargo, en Vincent Van Gogh (1853-1890) es la base cromática de la mayoría de sus pinturas. Con él, podemos establecer una conexión con Varela, especialmente si comparamos la obra *La arlesiana* del neerlandés con *Isolda Esplá* del alicantino. En el retrato de las dos mujeres ambos artistas contrastan la silueta negra sobre el fondo amarillo. Varela nos ofrece un motivo más impactante, ya que apenas solo son necesarios dos colores, amarillo y negro, para conseguir un retrato sublime, delicado y potente a la vez.

El amarillo será para Varela el preferente a la hora de inmortalizar la naturaleza resplandeciente, como las construcciones hechas de sillares de canteras próximas, las tierras áridas, las hojas otoñales, los reflejos lunares en el mar o su querido monte Benacantil, cuando se proyecta sobre él la luz solar mediterránea.

Tierra sombra tostada

Emilio Varela pinta tanto el entorno natural que le rodea como el ámbito doméstico de su hogar familiar y de las casas de sus amigos más queridos a los que visita. En todos, reina el silencio y la soledad de la habitación que solo es ocupada por objetos en reposo.

Representa los interiores de dos maneras: espacios con arcadas, que recogen la arquitectura típica de las casas de la huerta de la provincia, con ventanas o puertas abiertas a modo de puntos de fuga en los que entra la luz y en consecuencia el color se aclara. En otros, más intimistas, no hay referencia al exterior y los objetos simbolizados mantienen cierto halo de misterio y una tensión más dramática con el espectador. En la mayoría los compone con fondos oscuros, de colores terrosos de los que parecen sobresalir los objetos inanimados.

Tal es el caso de *Interior con muñeca* o *Pepona* (Fig. 6), de los pocos interiores que guarda la colección del MUBAG y, sin duda, de los más inquietantes. Una muñeca está sentada como una niña en una silla. En el ambiente, predomina el marrón en contraposición al blanco y rojizo que iluminan a la estática pepona. El resultado puede conectar con la pintura metafísica surgida en Italia en 1916, cuya principal característica es indagar en la vida interior imaginada de esos objetos cotidianos o, por el contrario, podría tratarse de un

this system had been replaced by an electric one (Sánchez, 2016) balances the scene since, if we eliminated it, our gaze would go toward the towers.

Emilio Sala (1850-1910), a great colour theorist, cites yellow as the most unfriendly of the primary colours in his *Gramática del color* of 1906 (Sala, 1999: 118); we can assume that this related rather to the symbology associated with death and madness than to the particularities of the pigment. Yet, it is the chromatic basis of most of Vincent van Gogh's (1853-1890) paintings. We can establish a connection between Varela and van Gogh, especially if we compare the Dutch's work *L'Arlésienne* with *Isolda Esplá* by the artist from Alicante. In the portrait of each woman, both artists contrast a black silhouette with a yellow background. Varela offers us a more striking motif, since only two colours, yellow and black, are needed to achieve a sublime portrait, delicate and powerful at the same time.

For Varela, yellow will be the preferred tone when immortalising the resplendent nature: the constructions made of stone blocks from nearby quarries; the arid lands; the autumnal leaves; the lunar reflections on the sea; or his beloved mount Benacantil, when the Mediterranean sunlight falls on it.

Burnt umber

Emilio Varela paints both the natural environment that surrounds him and the domestic environment of his family home and the homes of his most beloved friends, whom he visits. In all of them, the silence and solitude of the room which is only occupied by resting objects dominate.

He represents the interiors in two ways: arched spaces, which collect the typical architecture of the agricultural houses of the province, with windows or doors open as vanishing points through which light enters and, consequently, the colour is lightened. In others, more intimate, there is no reference to the outside, and the symbolised objects maintain a certain halo of mystery instil a sense of dramatic tension in the viewer. In most of his work, he constructs the composition with dark backgrounds, earthy colours from which inanimate objects seem to stand out.

Such is the case of *Interior con muñeca* ("Interior with a Doll") or *Pepona* (Fig. 6), one of the few interiors that the MUBAG collection keeps and, undoubtedly, one of the most disturbing. A doll is sitting like a girl on a chair. In the background, brown predominates as opposed to the white and reddish that illuminate the static Pepona doll. The result can be connected with the metaphysical style that emerged in Italy in 1916, whose main characteristic is the investigation of the imagined inner life of these everyday objects; or,



Fig. 6. Interior con muñeca pepona, Emilio Varela, MUBAG

juego del propio artista que recoge los objetos que le acompañan en su casa, como las figuras de belén o una selección de menaje que repite en sus naturalezas muertas. Estos le sirvieron en su periodo de formación para estudiar el volumen y la luz sobre ellos. Más adelante, son el recurso material con los que analiza el contorno, a base de experimentar con los cambios de color y con los diferentes planos que presenta un objeto. Como haría Cézanne, disfrutó de la variedad y del esplendor del mundo cotidiano (Pool, 1991: 180).

El tierra sombra tostada es el color que destina preferentemente a estos espacios varelianos. El mobiliario, en el que dispone los cuidados bodegones, conecta con otros tonos pardos de la naturaleza como son los troncos desnudos, las pérgolas o las tierras fértiles. Aparentemente, el color parece aplicado puro, pero si nos fijamos, encontramos matices en bermellón, en amarillo e incluso en violeta, con los que aclara e ilumina este tono en sus paisajes y en sus realismos mágicos.

El talismán de la pintura de Varela

A Varela, el aislamiento le permitió tomar un camino propio, aunque instruido en la pintura de finales del siglo XIX y principios del XX. Él mismo construyó su solitaria trayectoria y configuró su particular

alternativa, a game by the artist himself: collecting the objects that accompany him in his house, such as the Nativity figurines, or a selection of household items that he reuses in his still lifes. These helped him to study the volume and light upon them in his formative period. Later, they become the material resource with which the contour is analysed, based on experimenting with colour changes and with the different planes that an object presents. As Cézanne would do, Varela enjoyed the variety and splendour of the everyday world (Pool, 1991: 180).

Burnt umber is the colour preferred for these Varelian spaces. The furniture, in which the still lifes are carefully arranged, connects with other brown tones from nature such as bare trunks, pergolas, or fertile ground. At first sight, the colour seems applied purely, but if we look, we find shades in vermilion, in yellow, and even in violet, with which Varela clarifies and illuminates this tone in his landscapes and in his magical realism.

The talisman of Varela's art

For Varela, isolation allowed him to take a path of his own, although instructed in late nineteenth and early twentieth centuries painting. He built his lonely course on his own, and structured his

estilo al margen de las modas. Le bastó quedarse en su tierra, en la que halló su propia fuente y recurso de inspiración, para saciar su necesidad de expresarse. Encontró en la montaña alicantina un vínculo afectivo y emocional con sus amigos. Un tiempo feliz que en los momentos más inciertos añoraría. Desde este paraje rural, casi primitivo, se comprometió con la libertad.

Otro artista que encontró su tierra prometida y con el que podemos establecer un paralelismo con Emilio Varela es Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959). A pesar de ser prácticamente coetáneos, no conocemos relación entre ellos. Sin embargo, las pinturas de los dos conectan como hermanas, plástica y contextualmente. El proceso creativo en los dos artistas es muy similar. Una vez que Camarasa deja atrás el París nocturno y la representación de la *Belle Époque*, con la aplicación del color con sinuosas pinceladas decorativas arabescas, y se refugia en Mallorca al estallar la Primera Guerra Mundial, se centra en un paisaje natural expuesto a la luz, del que toma notas con movimientos del pincel más espontáneos. Esto se aprecia en las recreaciones de los rincones de la Pollensa mallorquina con sus paisajes acantilados que, a su vez, lo podemos encontrar en los perfiles montañosos y costeros de la provincia de Alicante, capturados por Varela. Además de similares motivos pictóricos, la paleta cromática de ambos comparte los malvas, los rosas, los azules y los verdes. Sin embargo, el amarillo es más protagonista en la pintura de Varela.

La aplicación del color en Varela evoluciona de las pinceladas pastosas y cortas, con la combinación de alguna zona pintada con movimientos más largos y serpenteantes, que podemos encontrar en su primera época, a posteriormente experimentar con una distribución del color más diluido y de manera plana, casi sin sombreado, como ya hicieran Puvis de Chavanes (1824-1898), Paul Gauguin (1848-1953) o Émilie Bernard (1868-1941). En la época de estos pintores, se desencadenó la proclamación de una teoría que defendía la autonomía del color, dispuesto en grandes planos bordeados por una línea negra. Varela no llegó a desarrollar este concepto del enmarcado con borde negro de los nabis, ni siquiera en las carnaciones de sus retratados, cuyos contornos se difuminan en los límites de los ropajes que acarician y ocupan parte del fondo. Varela de este movimiento se apropió principalmente del color.

En 1888, un año después del nacimiento de Emilio Varela, Paul Sérusier (1864-1927) pintó en la tapa de una caja de cigarrillos un paisaje sobre “Bois d’Amour”, en Pont-Aven. Este pequeño óleo, en el límite de la abstracción, supuso una revelación para sus colegas de lo que debía determinar su arte, por eso, se tituló *Talismán* (Gibson, 1999: 42).

particular style without regard for fashion. It was enough for him to stay in his place of origin, where he found his own sources and resources for inspiration, to satisfy his need to express himself. He found in the Alicante mountains an affective and emotional bond with his friends. A happy time he would miss in the most uncertain moments. From this rural place, almost primitive, he committed himself to freedom.

Another artist who found his promised land and with whom we can draw a parallel is Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959). Despite being practically contemporaries, we know of no relationship between them. However, their paintings connect as siblings, artistically and contextually; the creative process in the two artists is very similar. Once Camarasa leaves behind the Parisian night and the representation of the *Belle époque*, the application of colour with sinuous arabesque decorative brushstrokes, and takes refuge in Mallorca at the outbreak of the First World War, he focuses on a natural landscape exposed to light, from which he creates with more spontaneous brush movements. This can be seen in the recreations of the street nooks of the Mallorcan town of Pollensa with its cliff landscapes; and, in turn, we can find it in the mountain and coastal profiles of the province of Alicante, captured by Varela. In addition to similar pictorial motifs, the colour palette of both share mauves, roses, blues, and greens. However, yellow becomes a more prominent character in Varela’s painting.

The application of colour in Varela’s work evolves from the short impasto brushstrokes – with the combination of some areas with longer and meandering movements, which we can find in its first era – to later experiments with a more diluted and flat colour distribution, almost without shading, like Puvis de Chavanes (1824-1898), Paul Gauguin (1848-1953), and Émilie Bernard (1868-1941). At the time of these painters, the proclamation of a theory that defended the autonomy of colour was unleashed, with colour arranged in large planes bordered by a black line. Varela did not develop this Nabis concept of the frame with black border, not even in the carnations of his portraits, whose contours are blurred in the limits of the clothes that caress and occupy part of the background. From this movement, Varela adopted mainly colour.

In 1888, a year after the birth of Emilio Varela, Paul Serusier (1864-1927) painted on the cover of a cigarette box a landscape of “Bois d’Amour” in Pont-Aven. This small oil painting, on the limit of abstraction, was a revelation to his colleagues of what his art should determine, and as such, it was entitled *Talisman* (Gibson, 1999: 42).

En Emilio Varela cada paisaje es como una revelación. Pintados sobre una superficie plana, sobre todo en sus cartones, se muestran como un campo fecundo cubierto por colores distribuidos con cierto orden, con los que pretende atrapar más que la realidad, la sensación recibida al contemplar el entorno que ha capturado y que nos revela como una instantánea emocional. Esta modernidad conceptual en su pintura se puede entender como un talismán para generaciones de artistas alicantinos posteriores: Manuel Baeza (1911-1986), José Pérezgil (1918-1998), Xavier Soler (1923-1995) o Enrique Lledó (1923-2013), entre otros, que desplegaron en cada almendro, en cada valle y en cada mar el recuerdo cromático del ya maestro.

Por el carácter tímido o por cuestiones económicas, Emilio Varela no fue un gran embajador de su pintura fuera de su tierra, pero sí fue un buen anfitrión de todos los intelectuales que se reunieron en tierras alicantinas motivados por el esplendor cultural que llevó a hablar de una edad de plata en Alicante en torno a los años 20. Entre las visitas ilustres, destacamos la de los artistas con los que tuvo la oportunidad de compartir experiencias y coqueteos con las vanguardias del momento en España: Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), Pancho Cossío (1898-1970) y Benjamín Palencia (1903-1980). Tres pintores que admiraron la pincelada y color varelianos. Con el primero Varela conecta en la representación de los danzantes troncos de los árboles a los que recorta la copa y coloca delante de caminos o arquitecturas de planos cubistas; con el segundo en los bodegones de tinte pardo con objetos vistos desde arriba, ejecutados con veladuras y contornos difuminados; y por último, con Palencia, en el efusivo color, en especial el amarillo de las tierras secas y en los fondos de retratos.

En el estudio de la obra que se ha hecho en el Laboratorio de Restauración del MUBAG se ha podido comprobar que Varela no realiza dibujo previo antes de comenzar a distribuir el color por el lienzo o el cartón. Él dibuja pintando, y gracias a ese dominio de la armonía del color y la gran capacidad para crear contrastes, como hemos analizado en este artículo, dota a la obra de un preciso dibujo. Esto unido a su particular interpretación de la perspectiva que, no se queda en la simple representación del plano, sino que gira los objetos y los alarga, nos lleva a valorar y a distinguir la belleza de su producción.

Al igual que pasara con Francisco de Goya (1746-1828), su última obra antes de fallecer es un tema que evoca al regreso a su mejor época. Goya pinta *La lechera de Burdeos* y Varela *Bodegón con porrón* (Bauzá, 2001: 42). El colorismo de estas pinturas está dominado por los colores primarios que los dos creadores manejan con el libre juego de la pintura. En Varela el azul y el amarillo son los protagonistas sobre el fondo de

In Emilio Varela, every landscape is like a revelation. Painted on a flat surface, especially on his cartons, they are shown as a fertile field covered by colours distributed in a certain order, with which he tries to capture more than reality, such as the sensations felt when contemplating the environment that he has captured and that he shares with us as an emotional snapshot. This conceptual modernity in his painting can be understood as a talisman for generations of later artists from Alicante: Manuel Baeza (1911-1986), José Pérezgil (1918-1998), Xavier Soler (1923-1995), and Enrique Lledó (1923-2013), to name a few, who depicted in each almond tree, in each valley, and in each sea the chromatic memory of the master.

Due to his shyness or financial issues, Emilio Varela was not a great ambassador of his painting outside his region; he was however a good host of all the intellectuals who met in Alicante, motivated by the cultural splendour that led to talks about a silver age in Alicante around the 1920s. Among the illustrious visits, we highlight that of the artists with whom he had the opportunity to share experiences and flirtations with the avant-garde of the moment in Spain: Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), Pancho Cossío (1898-1970), and Benjamín Palencia (1903-1980) – three painters who admired the Varelian brushstroke and colour. With the first one, Varela connects in the representation of the dancing tree trunks. He cuts the tops and places them in front of roads and buildings on cubist planes. With the second one, it is in the still lifes with brown tint of objects seen from above, executed with glazes and blurred contours. And finally, with Palencia, in the effusive colour, especially the yellow of the dry lands and in the backgrounds of portraits.

In the study of the work that has been done in the Provincial Council of Alicante Restoration Laboratory, it has been possible to verify that Varela did not make initial drafts before starting to distribute the colour on the canvas or cardboard. He draws while painting, and thanks to that mastery of the harmony of colour, and the great ability to create contrasts – as we have analysed in this article – he gives the work a defined drawing. This, together with his particular interpretation of perspective, which does not remain a simple representation of the plane but turns the objects and lengthens them, leads us to value and recognise the beauty of his body of work.

As with Francisco de Goya (1746-1828), his last work before his death covers a theme that evokes a return to his best era. Goya paints *La lechera de Burdeos* (“The Milkmaid of Bordeaux”) and Varela *Bodegón with porrón* (“Still Life with Pitcher”) (Bauza, 2001: 42). The palette of these paintings is dominated by the primary colours that the two creators handle with the free play of painting. In Varela’s work, blue and yellow

la escena con el dilecto color tierra oscuro de sus interiores. El blanco, sigue siendo su aliado en las mezclas y en esta obra es la luz puesta sobre los tres alimentos que representa: el vino en el porrón de cristal, el pan y el pescado. El tercer color primario, el rojo, está en la pequeña mancha del poso del vino. Un recurso que emplea en muchas de sus pinturas para buscar la calidez y el equilibrio compositivo por color. Si nos fijamos en su trayectoria, casi siempre hay un sutil toque de bermellón. En sus paisajes en una vegetación o en un lejano tejado, en sus interiores en una prenda o en un objeto de la escena y en las figuras bordeando alguna parte de la anatomía. Un color escondido, pero que da sentido a todo.

Ambos artistas, Goya y Varela, se despiden con una obra humilde, sincera, que busca la verdad no solo en la pintura, sino también en esa existencia humana que anhela la paz. En los legados de estos creadores encontramos un testimonio personal del dominio de la luz y del color.

El conjunto de obra de Emilio Varela es deudor de las experiencias con las vanguardias artísticas y un sentido personal de ver el arte de la pintura. Por todos son reconocidos sus paisajes de la provincia de Alicante transformados por su mirada en lugares paradisiacos. En ellos destaca la intensidad del color acompañados unas veces por pinceladas impetuosas y otras por otras más serenas.

En sus composiciones encontramos elementos contruidos de manera desproporcionada, ya sean objetos o personas, que confieren a la obra de cierta tensión a la vez que originalidad. Sobre ellos, el despliegue cromático de la paleta valeriana hace que su obra sea única y genuina aún en nuestros días.

are the protagonists in the background of the scene together with the dark earth colour of his interiors. White is still his ally in the mixtures and in the light placed on the three foods items represented: the wine in the glass pitcher, the bread, and the fish. The third primary colour, red, is in the small spot of the wine's sediment. A resource he uses in many of his paintings to seek warmth and compositional balance via colour. If we look at his career, there is almost always a subtle touch of vermilion. In his landscapes, in vegetation or on a distant roof; in his interiors, in a garment or in an object in the scene; and in the figures framing some part of anatomy. A hidden colour that, nonetheless, gives meaning to everything.

Both artists, Goya and Varela, say goodbye with a humble, sincere body of work that seeks truth not only in painting, but also in that human existence that longs for peace. In the legacies of these creators we find a personal testimony of the mastery of light and colour.

Emilio Varela's body of work is indebted to his experiences with the artistic avant-garde and a personal way of seeing the art of painting. His landscapes of the Alicante province, transformed by his gaze into paradisiacal places, are recognised by everybody. In them, the intensity of the colour stands out, sometimes accompanied by impetuous brushstrokes and, others, by more serene ones.

In his compositions, we find elements constructed disproportionately, whether objects or people, which give the work a certain tension and originality. Over them, the chromatic display of the Valerian palette makes his work unique and genuine even today.

Bibliografía

- AA.VV. (2007). *Epistolarios de Joaquín Sorolla. I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno Mora*. Barcelona: Anthropos.
- A.A.VV. (2010). *Emilio Varela. Pintor universal. 1887-1951*. València: Generalitat Valenciana.
- BAUZÁ LLORCA, José (2001). *Homenaje 50 aniversario. Emilio Varela. 1887-1951*. Alicante: Diputación de Alicante.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1996). *Goya*. Madrid: Electa.
- CONTRERAS, Ernesto. (17 de mayo de 1962). *La exposición-homenaje a Emilio Varela. Evolución, color, temas. Autorretratos. El hombre y el paisaje. Lo que está por hacer*. Información, pág. 85.
- GIBSON, Michael (1999). *El simbolismo*. Alemania: Taschen.
- MARCHÁN, Simón (2000). *Fin de siglo y los primeros "ismos" del XX (1890-1917)*. Vol. XXXVIII. Summa Artis. Madrid: Espada Calpe.
- PARRAMÓN, José M. (1995). *Teoría y práctica del color*. Barcelona. Parramón ediciones.
- PHOEBE, Pool (1991). *El impresionismo*. Barcelona: Ediciones Destino.
- SALA, Emilio (1999). *Gramática del color*. València: Diputación de València. Institució Alfons el Magnànim.
- VARELA BOTELLA, S. (2010). *La biblioteca del pintor*. En E. Lastres (coord.) *Emilio Varela (187-1951). Pintor Universal* (pp. 99-109). Alicante: Generalitat Valenciana.



Fig. 1. Emilio Varela con Isolda Esplá y amigas, ca. 1929, Colección / Collection of archivosanchezmonllor.com

Los dos retratos de Isolda Esplá. Estudio y datación The Two Portraits of Isolda Esplá. Study and Dating

Manuel Sánchez Monllor
Investigador
Researcher

Introducción

En el año 2010 se realizó en Alicante la gran antológica *Emilio Varela, pintor universal*, organizada por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y el Ayuntamiento de Alicante, en la que, junto a obras altamente representativas del artista, ya conocidas, se mostraron otras nunca expuestas. El luminoso caudal de color que Emilio Varela Isabel (Alicante, 1887-1951) prodigó en su obra con los paisajes descubiertos en Sierra Aitana, y los pueblos, calles y rincones entrañables de la ciudad y de su entorno urbano rivalizó en el reconocimiento y admiración que merecieron obras de una modalidad menos valorada: cuatro excepcionales retratos entre los que figuraba el magnífico de Isolda Esplá, muy joven. Fue un feliz descubrimiento, y de inmediato considerada una pieza maestra, a la vez que una de las mejores realizados por el artista. Si era el paisaje el que, hasta ese momento, había triunfado en las exposiciones de Varela, en esta ocasión, reinó igualmente con cuatro retratos: *Eduardo Irlés*, *Manuel Tormo*, *Doña Remedios* y el citado de Isolda Esplá, inédito¹, cedido este último para aquella muestra

Introduction

In 2010, the great anthology *Emilio Varela. Pintor universal* ("Emilio Varela, Universal Painter") was prepared in Alicante under the coordination of the Consortium of Museums of the Valencian Community and the City of Alicante, in which some works that had never been shown were exhibited, together with already-known, highly representative works of the artist. The luminous flow of colour that Emilio Varela Isabel (Alicante, 1887-1951) lavished onto his work with the landscapes discovered in the Aitana mountain range – along with the villages, streets, and charming corners of the city and its urban environment – competed for the recognition and admiration that pieces of a less valued modality deserved: four exceptional portraits, among which the magnificent painting of a very young Isolda Esplá. It was a happy discovery, immediately considered a masterpiece, as well as one of the best works by the artist. Landscape had, until that moment, stood out in the exhibitions of Varela; on this occasion, he reigned equally with four portraits: *Eduardo Irlés*, *Manuel Tormo*, *Doña Remedios*, and the mentioned *Isolda Esplá*, never shown until then¹, the last one

por los herederos de Antonio Mira de Orduña Esplá y adquirido, posteriormente, por la Diputación de Alicante para la colección del Museo de Bellas Artes de Alicante, MUBAG.

El conocimiento psicológico que Varela poseía de los cuatro personajes, así como el de sus vidas e inquietudes por la amistad y afecto que les unía (Fig. 1), dio como fruto cuatro expresivas obras, absolutamente distintas en sus planteamientos artísticos, que reflejan fielmente el sentimiento y personalidad de cada uno de ellos, sin idealización ni concesiones pictóricas alejadas de los seres retratados. Salvo en el de Manuel Tormo, a quien el pintor sitúa en su balcón, con el fondo desolado de tierras secas y calientes, del alicantino barrio *Plá del Bon Repós*. El autor renunció en los demás a la incorporación de elementos complementarios como fondos con paisaje, objetos relacionados con los retratados, muebles u otros motivos, dejando a los personajes solos ante sí mismos, con su realidad y su mundo íntimo.

Para quienes conocían otro retrato, escasamente apreciado y comprendido, *Isolda Esplá e hijo*, custodiado en la colección del MUBAG, fue sorprendente e inevitable la comparación con el de la muestra por muchos motivos. Los dos retratos de Isolda Esplá invitan a preguntarnos qué circunstancias motivaron su ejecución con planteamientos y resultados artísticos tan dispares, que aspectos íntimos pudieron originar tal dualidad. Las grandes diferencias entre uno y otro, tanto en sus planteamientos artísticos como en la imagen obtenida de la misma modelo entrañan incógnitas, y hasta cierto misterio, que se intenta analizar. El gran contraste que ofrecen ambos retratos sorprendió a muchos y es el que motiva este estudio para saber qué nos oculta el arte, reflejo en este caso de situaciones complejas, de emociones y de la voz interior, honda y silenciosa del artista.

Isolda

Isolda Amanda Esplá Domingo nació en Alicante, el 3 de abril de 1911, y fue bautizada en la parroquia de San Juan Bautista del barrio de Benalúa. Era hija de un destacadísimo e influyente miembro de la sociedad alicantina, Trino Esplá Visconti y de su segunda esposa, María de los Desamparados Domingo e Inglada. De su primer matrimonio, con Francisca Triay de Sarrió y Quereda, don Trino tenía un hijo con amplia notoriedad en el mundo de la cultura, el compositor Oscar Esplá y Triay, con 25 años cuando nació Isolda.

Disfrutó Isolda de una niñez y adolescencia privilegiada en todos los aspectos, y de forma especial en los educativos, si bien éstos fueron singulares, sin ajustarse a los modelos oficiales establecidos, y sí mucho más

ofertado for that exhibition by the heirs of Antonio Mira de Orduña Esplá, and subsequently acquired by the Provincial Council of Alicante for the collection of the Fine Arts Museum of Alicante, the MUBAG.

Varela's intimate knowledge of the four people, as well as their lives and concerns due to the friendship and affection that united them (Fig. 1), resulted in four expressive works, completely different in their artistic approaches, which faithfully reflect the feelings and personality of each of the subjects, without idealisation or pictorial concessions taking us far from the people portrayed. Except for the one of Manuel Tormo, whom the painter places on his balcony, with the desolate background of the dry and hot lands of the Pla del Bon Repós neighbourhood of Alicante, the author renounced in others the incorporation of complementary elements such as backgrounds with landscape, objects related to the subject, furniture, or other motifs, thus leaving the people alone facing themselves, with their reality and their intimate world.

For those aware of the earlier portrait – *Isolda Esplá e hijo* (“Isolda Esplá and Son”, in the collection of the MUBAG, scarcely appreciated and understood – it would be surprising – and inevitable – for many reasons to compare it with the painting in the exhibition. The two portraits of Isolda Esplá invite us to ask ourselves what circumstances motivated Varela's execution with such disparate approaches and artistic results; what intimate aspects could have originated such duality? The great differences between the two, both in their artistic approaches and in the resulting image of the same model, involve unknowns and even a certain mystery that we try to analyse. The great contrast offered by the two portraits surprised many, and it is what motivates this research to discover what art hides from us: a reflection, in this case, of complex situations, emotions, and the artist's inner voice, deep and silent.

Isolda

Isolda Amanda Esplá Domingo was born in Alicante on 3 April 1911, and was baptised in the parish of San Juan Bautista in the neighbourhood of Benalua. She was the daughter of a prominent and influential member of Alicante society, Trino Esplá Visconti, and his second wife, María de los Desamparados Domingo e Inglada. From his first marriage, with Francisca Triay de Sarrió y Quereda, Mr Trino had a son of great importance in the cultural world, the composer Oscar Esplá y Triay, who was 25 years old when Isolda was born.

Isolda enjoyed a privileged childhood and adolescence in all aspects, especially education. However, that was unique, not conforming to the established official education models, and much closer to the



Fig. 2. *Isolda Esplá en la finca el Paraíso, de su hermano Oscar, ca. 1919, Óscar Esplá, Colección / Collection of archivosanchezmonllor.com*

próximos al espíritu ilustrado, libre y tolerante que emanaba de la Institución Libre de Enseñanza, de la que fue consecuencia entre otras la Residencia de Estudiantes, fundada un año antes del nacimiento de Isolda. En la Residencia se fomentaba la tolerancia y respeto con las diferencias individuales, la libertad de opiniones y la independencia de los ciudadanos. De aquel espíritu nació el afán por mejorar el nivel de la mujer española. Era la plataforma desde la que iban a lanzarse las jóvenes con inquietudes intelectuales hacia las aulas universitarias. En aquel movimiento participó de modo activo Oscar Esplá que sintió el inevitable, a la vez que fraternal, impulso de formar a su pequeña hermana con los nuevos sistemas educativos. Dada la adoración que le tenía él mismo se ocupó preferentemente de su formación durante la infancia, adolescencia y juventud de Isolda, tal vez por el recuerdo imborrable de la primera hermana que tuvo –Amanda– un año menor que él, que murió teniendo nueve años.

Oscar disfrutaba de una economía saneada y entre otras propiedades de una gran vivienda en las afueras de Alicante, en el Llano del Espartal, La Florida, denominada *El Paraíso*, rodeada de jardines, con vistas

enlightened, free, and tolerant spirit that emanated from the Free Institution of Education, which, among other factors, led to the Student Residence, founded a year before Isolda's birth. The Residence promoted tolerance and respect for individual differences, freedom of opinion, and independence of citizens. From that spirit was born the desire to improve the position of Spanish women. It was the platform from which young women with intellectual concerns would reach university classrooms. Oscar Esplá participated actively in that movement, as he felt the inevitable and fraternal impulse to teach his little sister through the new educational systems. Given the adoration for her that he himself professed, he preferentially took care of Isolda's education during her childhood, adolescence, and youth, perhaps because of the indelible memory of the first sister he had – Amanda, a year younger than him, who had died at the age of nine.

Oscar enjoyed the benefits of a healthy economy and, among other properties, a large house on the outskirts of Alicante, in the Llano del Espartal, La Florida, called *El Paraíso* ("Paradise") and surrounded



Fig. 3. Isolda y Oscar Esplá, 1928, Colección/ Collection of archivosanchezmonllor.com



Fig. 4. Almuerzo en la pinada: Emilio Varela, Oscar e Isolda Esplá, Amparo Domingo, Trino Esplá y Victoria de Irizar, ca. 1934, Ramón Múgica, Colección / Collection of archivosanchezmonllor.com

al castillo de Santa Bárbara y a la ciudad. Allí recibía clases Isolda de profesores expresamente designados por Oscar (Fig. 2). Las materias elegidas tenían especial acento humanista. El hermano, ejerciendo cariñosamente de padre y profesor, se ocupó de darle clases de francés, de música, matemáticas y nociones de filosofía, teniendo como disciplina principal la lectura diaria de libros escogidos por él. El entorno familiar, y esta singular forma protectora, propiciaron a Isolda en su niñez y adolescencia numerosas ocasiones de relación con personalidades. Hasta *El Paraíso* llegaron entre otros invitados Joaquín Sorolla, Federico García Lorca, Adolfo Salazar, Pedro Salinas, Valery Larbaud.

Era aquella finca lugar de encuentro, con familias amigas entrañables como las del catedrático y economista Germán Bernácer, el abogado criminalista Guardiola Ortiz, el escultor Vicente Bañuls, el director del *Diario de Alicante* Emilio Costa, el arquitecto Juan Vidal, o la del cónsul de Francia Antonino Maignón, suegro del escritor Gabriel Miró. Aquella etapa de su vida supuso un verdadero paraíso para Isolda, colmada de cariño y de bienes culturales y materiales. Su ámbito vital de experiencia y relaciones sociales lo amplió Oscar llevándola frecuentemente en viajes y estancias a distintas ciudades, Madrid y Barcelona entre ellas, y acompañándola a acontecimientos culturales de primer orden (Fig. 3).

Isolda Amanda Esplá conoció a Emilio Varela siendo niña por la cercanía, que desde 1918, tenía Oscar con el pintor, hacia quien desde el principio de su amistad el compositor había adoptado una actitud benefactora. Varela era una de las personas a las que Isolda quería y en la que confiaba. Fueron numerosas las ocasiones en que Varela invitado por sus propietarios frecuentó *El Paraíso* y la casa chalet de Trino Esplá en la avenida

by gardens, overlooking the Santa Barbara Castle and the city. There, Isolda attended classes from professors expressly appointed by Oscar (Fig. 2). The chosen subjects had a particular focus on the arts. Her brother, working affectionately as father and teacher, taught her French, music, mathematics, and notions of philosophy, with her main discipline being the daily reading of books he chose. The familiar environment and this unique protective structure gave Isolda numerous occasions to meet with relevant people during her childhood and adolescence. Among other guests, Joaquín Sorolla, Federico García Lorca, Adolfo Salazar, Pedro Salinas, and Valery Larbaud visited *El Paraíso*.

That house was the meeting place of close family and friends, such as those of professor and economist Germán Bernácer, criminal lawyer Guardiola Ortiz, sculptor Vicente Bañuls, director of the Alicante newspaper Emilio Costa, architect Juan Vidal, and the consul of France Antonino Maignon, father-in-law of the writer Gabriel Miró. That stage of her life was a true paradise for Isolda, full of affection and cultural and material goods. Oscar extended her life field of experience and social relations, taking her frequently on trips and stays to different cities, Madrid and Barcelona among them, and accompanying her to cultural events of utmost importance (Fig. 3).

Isolda Amanda Esplá met Emilio Varela as a child because of Oscar's relationship with the painter since 1918; the composer had adopted a philanthropist attitude from the beginning of his friendship with the painter. Varela was one of the people Isolda loved and trusted. There were numerous occasions in which Varela, invited by its owners, frequented *El Paraíso* and Trino Esplá's house in Doctor Soler

del Doctor Soler de Alicante. La amistad se fortaleció, siendo especialmente intensa, por las ocasiones en que Oscar Esplá invitaba al pintor a estancias en la masía *El Molí* de Benimantell y a su casa chalet construida en 1929 junto a la *Font del Molí* en Sierra Aitana compartiendo excursiones y jornadas familiares con la acogedora compañía de toda la familia Esplá (Fig. 4).

Hasta el año 1936, Varela repitió con frecuencia sus estancias en la inspiradora montaña, descubriendo la grandeza del valle y las gigantescas peñas: *Xorta*, *Penyes Roges*, *Portet del Arch*. Eran estos los lugares destinados a ser el motivo principal de su obra pictórica: *Partagat*, *el Pas de la Rabosa*, *Forata*, *el Barranch de Tagarina* y *Benimantell* entre otros, teniendo como base la *Masía del Molí* en la que se alojó numerosas veces y pintó en lienzos y cartones con la compañía vecina y protectora de Oscar Esplá, de su esposa María Victoria de Irizar y de Isolda.

El primer retrato

En 1929, cuando Isolda Esplá Domingo tenía 18 años, Emilio Varela pintó de forma magistral el primero de sus retratos (Fig. 5). Un año antes, en junio de 1928, invitado por Oscar Esplá, con motivo del estreno de una obra suya en París para los Ballets de Antonia Mercé, *Argentina*, el pintor había realizado un viaje a la capital francesa en el que le acompañó como guía y amiga Isolda. Durante doce días recorrieron la gran ciudad visitando museos, estudios de pintores, establecimientos especializados en materiales pictóricos y libros de arte. Isolda, con su conocimiento de la lengua francesa y su experiencia en las relaciones sociales y en desenvolverse en grandes ciudades, fue para el tímido Varela la guía perfecta.

Avenue in Alicante. The friendship was strengthened, becoming especially close thanks to Oscar Esplá's invitations for the painter to stay in the farmhouse *El Moli* ("The Mill") of Benimantell, and in his chalet, built in 1929, next to the *Font del Moli* ("Fountain of the Mill") in the Aitana mountain range, where they enjoyed excursions and family days in the cosy company of the whole Esplá family (Fig. 4).

Until 1936, Varela frequently repeated his sojourns in the inspiring mountain, discovering the greatness of the valley and the gigantic rocks: *Xorta*, *Penyes Roges*, *Portet del Arch*. These were the places destined to be the main motive of his pictorial work: *Partagat*, *El Pas de la Rabosa*, *Forata*, *El Barranch de Tagarina*, and *Benimantell*, among others, from his base in *El Molí*, where he stayed numerous times and painted on canvases and cardboard with the neighbouring company and protection of Oscar Esplá, his wife María Victoria de Irizar, and Isolda.

The first portrait

In 1929, when Isolda Esplá Domingo was 18 years old, Emilio Varela masterfully painted the first of her portraits (Fig. 5). A year earlier, in June 1928, invited by Oscar Esplá on the occasion of the premiere of his work in Paris for the Ballets of Antonia Mercé, *Argentina*, the painter made a trip to the French capital in which Isolda accompanied him as a friend and guide. They toured the big city for twelve days, visiting museums, painters' studios, and establishments specialising in pictorial materials and art books. Isolda, with her knowledge of the French language and her experience in social situations and moving around big cities, was the perfect guide for the shy Varela.



Fig. 5. *Isolda Esplá*, ca. 1929, Emilio Varela, MUBAG



Fig. 6. *Isolda Esplá en Sierra Aitana*, ca. 1929, Colección/ Collection of archivosanchezmonllor.com



Fig. 7. *Isolda Esplá en Alicante*, 1929, Colección/ Collection of archivosanchezmonllor.com

En este retrato se muestra la figura juvenil, de sobria elegancia, segura de sí misma, de aquella muchacha que vivía momentos felices (Fig. 6 y 7). El pintor circunda la figura con un fondo en gama de amarillos, que potencian el vestido y pelo negro, recogido, y la proyectan hacia quien contempla el cuadro. El fondo, con variaciones de sus amarillos hacia ocrens tenues, dota a la figura de un entorno cálido, con la luz del camino personal que vivía la modelo. La potencia lumínica que modela el cuerpo de Isolda, guarda parangón con el mundo familiar que en aquel momento la arropaba en todo, proporcionándole el calor, la seguridad, el amor impregnado de alegría, el goce de la vida plena. La composición del cuadro es clásica. Si hubiésemos de mencionar algún antecedente cercano al planteamiento artístico de esta obra podríamos establecer cierta semejanza con el de *Doña Ana Colín y Perinat*, de Emilio Sala, que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de València, o el de *La señora de Urcola* de Joaquín Sorolla, expuesto en el museo del gran pintor en Madrid.

Adversidad

Diez años más tarde de la realización del primer retrato, a finales de 1939, cuando el mazazo de la guerra había golpeado duramente a muchos españoles y persistía en sus efectos devastadores para la reconciliación y el bienestar, tanto Isolda Esplá Domingo como Emilio Varela Isabel acusan tan trágica prueba. El estado anímico del pintor ha cambiado sensiblemente; era muy reciente la muerte de su hermano Joaquín a quien precedieron, en los cuatro años anteriores, sus

This portrait shows the youthful, sober, elegant and confident figure of that girl who lived happy moments (Fig. 6 and 7). The painter surrounds the figure with a background in a range of yellows, which enhance the dress and black hair tied, and projects it toward the audience of the painting. The background, with variations of its yellows to faint ochres, gives the figure a warm environment, the light of the model's personal life. The luminous power that shapes the body of Isolda is on par with the family world that at that time enveloped her in everything, providing her with warmth, security, love impregnated with joy, and the enjoyment of a full life. The composition of the painting is classic. If we were to mention some antecedent close to the artistic approach of this work, we could establish a certain similarity with that of *Doña Ana Colín y Perinat*, by Emilio Sala, which is located in the Fine Arts Museum of Valencia, or that of *La señora de Urcola* by Joaquín Sorolla, exhibited in the museum of the great painter in Madrid.

Adversity

Ten years after the completion of the first portrait, at the end of 1939, when the blow of war had hit many Spaniards hard, and persisted in its devastating effects on reconciliation and well-being, both Isolda Esplá Domingo and Emilio Varela Isabel suffered such a tragic trial. The painter's mood changed considerably; the death of his brother Joaquín was very recent, preceded by that of his other brothers,

otros hermanos Francisco y Manuel. Los amigos que le había protegido e impulsado hasta entonces habían fallecido o estaban ausentes, entre ellos Oscar Esplá, exiliado en Bélgica desde finales de 1936. En noviembre de 1939, por espacio de una semana, había vivido Varela una amarga experiencia cuando fue detenido y encarcelado, acusado de haber firmado, con varios amigos intelectuales y artistas, un manifiesto en favor de la creación de una *Asociación de Amigos de la URSS*.

En esos angustiosos y desesperanzados momentos de su vida Emilio Varela experimentó una acusada sensación de aislamiento y se tornó desconfiado, más temeroso y huidizo. Pareciera que la fortuna de la tranquilidad, reconocimiento social y estabilidad económica, disfrutados plenamente hasta años anteriores, por los que tanto había luchado, le hubiese traicionado siéndole adversa en todo.

En estos años –los inmediatos posteriores al fin de la guerra– la paleta de Varela se había tornado apagada, con pinceladas de tonos ligeramente plateados y con pinceladas de azules cercanos a los que se identifican con la paleta de El Greco, dosificadas en grado extremo. En sus cuadros, que ya no son paisajes de Aitana, se vela y ausenta en gran medida el color vibrante de sus años más fecundos. Pinta poco, y el paisaje, que había sido impulsor de su sensibilidad, quedó reducido al de lugares cercanos que frecuentaba en contadas ocasiones, como cuando en las afueras de la ciudad, en fincas cercanas a la Santa Faz, florecían los almendros.

A diferencia de sus años más creativos, de 1920 a 1936, en los que Varela no se subordinaba más que a su propio interés por crear y recrear los espacios que le atraían, pintando del natural, tras la contienda civil casi siempre pintó por encargo, y éstos eran pocos y en su mayor parte con demanda expresa del tema tan celebrado de los almendros en flor, por lo que, a diferencia de etapas anteriores, en que siempre los realizaba cuando en enero y febrero le brindaban los almendros su más bella imagen, se ve abocado a pintar sin el paisaje, haciéndolo, contrariamente a lo que siempre rechazó, en su propia casa, con la pérdida de luminosidad, originalidad y calidad que evidencian sus lienzos pintados en interiores. En estos casos sus obras solían ser de tamaños mayores a los que eran habituales en su producción, pues así lo reclamaban quienes tenían lugar escogido en su casa al realizar el encargo, por lo que los resultados en estos casos son más escenográficos.

Dejó testimonio de ello en cartas a amigos. El 4 de octubre de 1940 comunicaba a Germán Bernácer:

«... Ahora estoy haciendo retratos de familiares míos y pienso seguir en este género que siempre me ha gustado mucho. [...] He terminado el de Rodríguez

Francisco and Manuel, in the past four years. The friends who had protected and encouraged him until then had died or were absent, including Oscar Esplá, exiled in Belgium since late 1936. In November 1939, for a week, Varela had had a bitter experience when he was arrested and imprisoned, accused of having signed, with several intellectual friends and artists, a manifest in favour of creating an *Association of Friends of the USSR*.

In those distressing and hopeless moments of his life, Emilio Varela felt a marked sense of isolation and became distrustful, more fearful, and evasive. It seems that the fortune of tranquillity, social recognition, and economic stability, fully enjoyed until recent years, for which he had fought so much, had betrayed him by becoming adverse in every aspect.

In these years – the immediate ones after the war's end – Varela's palette had become desaturated, with brushstrokes of slightly silver tones and blue close to those identified in El Greco's palette, meted out to an extreme degree. In his paintings, which were no longer landscapes of the Aitana, the vibrant colour of his most productive years was largely veiled and absent. He painted little, and the landscape, which had been the muse of his sensitivity, was reduced to that of nearby places he frequented on rare occasions, as when on the outskirts of the city the almond trees bloomed in houses near Santa Faz.

Unlike his most creative years – from 1920 to 1936, during which Varela was subordinated only to his own interest in creating and recreating the spaces that attracted him, painting from the natural – after the Spanish Civil War he almost always painted on commission. These were few and, for the most part, with the explicit request for the so celebrated theme of the almond trees in bloom, so, unlike in his previous stages, in which he always painted the almond trees in January and February, when they offered their most beautiful visage, he was now forced to paint without the landscape, in opposition to what he always professed, in his own house, with the loss of luminosity, originality, and quality that his canvases painted in interiors show. In these cases, his paintings tended to be larger than those usual in his work, as requested by those who had chosen a place in their house to commission and place a painting. Hence, the results in these cases are more scenographic.

He left testimony of this in letters to friends. On 4 October 1940, he shared with Germán Bernácer:

« [...] Now I'm doing portraits of my relatives, and I plan to continue in this genre that I've always liked a lot. [...] I have finished Rodríguez

Albert, un joven compositor de ésta que habrá oído nombrar; tengo ya en marcha un retrato de señora para este mes que viene y el de un almendro en flor grande, dos metros, para Madrid.» (VARELA, Emilio. Colección archivosanchezmonllor.com)

Albert's, a young composer you would have heard of; I already have in progress a lady's portrait for this coming month and that of a big almond tree, two meters, for Madrid.» (VARELA, Emilio. Archivosanchezmonllor.com Collection)

Coincidieron en ese momento de su vida su estado anímico con su escasa producción. Pierde la sonrisa, se repliega en sí mismo, tornándose más taciturno y más parco en palabras y en el color de sus lienzos. Cree entonces que lo mejor para él son los retratos de personas amigas que le evitan salidas en solitario y le ofrecen el calor de la amistad.

At that moment in his life, his state of mind overlapped with his scarce production. He lost his smile and retreated into himself, becoming more taciturn and sparing in words and the colour of his canvases. He believed then that the best thing for him was to work on the portraits of friends who spared him having to go out alone, and offered him the warmth of friendship.

La situación anímica de Isolda pasa también por momentos muy bajos. Su padre, don Trino Esplá Visconti, falleció en mayo de 1938. Había padecido el sufrimiento y las carencias de la guerra, como también las penalidades que continuaron para muchos que, como ella y su hermano, exiliado voluntariamente en Bélgica, eran considerados republicanos. Varela era en aquel tiempo uno de los pocos amigos con los que Isolda se relacionaba. Fue en esa etapa de tintes oscuros en la vida de ambos, pintor y modelo, cuando Varela realizó el cuadro *Isolda Esplá e hijo*, de la colección del MUBAG, tan poco distante en el tiempo de ejecución –sólo una década- entre el primero, de 1919 y este otro, tan distinto en su planteamiento, resolución y resultado artísticos.

Isolda's mood also went through very low moments. Her father, Mr Trino Esplá Visconti, passed away in May 1938. She had suffered from the pain and shortcomings of the war and the hardships that continued for many who, like her and her brother – who was voluntarily exiled to Belgium – were considered Republicans. At that time, Varela was one of the few friends Isolda met with. It was at this stage of dark tints in the lives of both painter and model that Varela finished the painting *Isolda Esplá e hijo*, from the MUBAG collection: so close in time – only a decade apart – to the first painting of 1919, so far in its artistic approach, execution, and result.

El segundo retrato

Tenía Isolda 28 años cuando Varela la pintó por segunda vez, en esta ocasión junto a su hijo Antonio José María Mira de Orduña y Esplá, primer descendiente de su matrimonio con José María Mira de Orduña, con quien se había casado en diciembre del año 1935 (Fig. 8). El niño nació en Alicante, en octubre de 1936, por lo que aún no tenía tres años cuando fue pintado. Este retrato muestra en el rostro de Isolda la tristeza y penuria vividas. El gran cambio habido en su vida, antes placentera, la ha transformado en un ser débil, que se aferra a la vida con el irrenunciable reto de cuidar amorosa y heroicamente a su hijo. Ambos, modelo y pintor, atraviesan una etapa de abatimiento en sus vidas y el retrato que en esa trágica etapa pintó Varela plasmó claramente esa situación. Son rostros planos, con escaso relieve –como sus vidas en esa etapa- salvo el de Isolda, en el que su amigo el pintor, tal vez conmovido fijó toda su atención, convirtiéndolo en el centro visual del cuadro junto a los ojos azules y asombrados de su hijo, mirando de frente con la infinita curiosidad infantil que pretende conocerlo todo (Fig. 9).

La figura de Isolda, en actitud maternal, queda en el retrato limitada poco más que a su rostro apagado, con muy leves toques de rojo atenuado en las mejillas, concediendo con su posición el máximo protagonismo de la escena a lo que era el principal objeto de su

The second portrait

Isolda was 28 years old when Varela painted her again, this time with her son Antonio José María Mira de Orduña y Esplá, the first descendant of her marriage to José María Mira de Orduña, whom she had married in December 1935 (Fig. 8). The boy was born in Alicante in October 1936, so he was not yet three years old when the portrait was painted. This portrait shows on Isolda's face the sadness and hardship experienced. The great change in her life – once pleasant – had transformed her into a weak being who clings to life with the unwaivable challenge of loving and heroically caring for her child. Both the model and the painter were going through a period of dejection in their lives, and the portrait that Varela painted in that tragic period clearly reflected that situation. Their expressions are flat, with little relief – like their lives at that time – except that of Isolda, in which her friend the painter, perhaps moved, fixed all his attention, turning it into the visual centre of the painting next to the blue and astonished eyes of her son, looking straight ahead with the infinite childish curiosity that seeks to know everything (Fig. 9).

Isolda's figure, in a maternal attitude, remains in the portrait limited to little more than her unmoving face, with very slight touches of dimmed red on her cheeks, granting with her position the maximum prominence of the scene to the main aspect of her life, her son. She



Fig. 8. Isolda Esplá, 1939. Colección/ Collection of archivosanchezmonllor.com



Fig. 9. *Isolda Esplá e hijo*, ca 1939, Emilio Varela, MUBAG

vida, el hijo, tras el que se sitúa sujetando la sillita del niño y aislándolo de un fondo en tonos oscuros que potencia, simbólicamente, el entorno social dramático en que ambos, modelo y pintor, se encuentran.

La composición sitúa al niño en un primer plano, delante de su madre, sin embargo, este es un plano subordinado al del interés pictórico. El niño se muestra erguido, firme, en perfecta perpendicularidad, protegido por los brazos de su madre que lo arropa. En ese primer plano atrae la atención la mano del niño, ligeramente sonrosada. Es desde ese punto donde Varela conduce la visión a la imagen protagonista, que no es otra que el rostro de Isolda. Desde la pequeña mano, hay líneas conductoras que discurren por el borde del camal del pantalón, por el borde de la manga del jersey y por el lado izquierdo del escote del vestido negro de Isolda que nos llevan a su rostro, en el que se muestra tristeza, agotamiento y desconcierto. En él vemos dos partes: una, la que mira al hijo, más iluminada, y otra, que se sitúa en el lado de las sombras.

El fondo de este cuadro, nos acerca a cierto tenebrismo. El tono, oscuro, deja entrever ligeras pinceladas que insinúan la parte superior del respaldo de una silla sobre la que está sentada Isolda. El colorido es de una paleta apagada, acorde con la austeridad que el pintor percibe, y su gama se

is behind him, holding the child's chair and isolating him from a background of dark tones that symbolically enhances the dramatic social environment in which both the model and the painter lived.

The composition places the child in the foreground, in front of his mother; however, this is a plane subordinate to the one of pictorial interest. The child is shown with his back straight, in perfect perpendicularity, protected by his mother's arms covering him. In that close-up, a slightly pink child's hand attracts our attention. From that point, Varela leads the eye to the main focal point, which is none other than Isolda's face. From the little hand, there are conductive lines that run along the edge of the trouser's leg, along the edge of the sleeve of the jersey and the left side of the neckline of Isolda's black dress that take us to her face, in which sadness, exhaustion, and bewilderment are shown. In it, we see two parts: first, the one that looks at her son, more illuminated; and the second, the one that is located in the shadows.

The background of this painting brings us closer to a certain tenebrism. The dark tone suggests slight brushstrokes that in turn hint at the top of the back of a chair on which Isolda is sitting. The colour belongs to a muted palette, according to the austerity that the painter perceived, and

reduce a varias tonalidades pardas que siluetean y envuelven la figura. La luz es dura haciendo que la figura destaque sobre el fondo. Ambos, motivo y fondo, se armonizan haciendo protagonista al silencio que se percibe en la escena. La figura de Isolda muestra un crudo realismo a la vez que en su realización artística es perceptible la ternura que el pintor siente hacia la modelo. Podríamos decir que la figura frágil y ascética de Isolda la impregna Varela de cierto misticismo.

Si los azules son normalmente los colores del mar, del cielo y del horizonte, estos se escatiman aquí refugiándose en los personajes del cuadro. Sólo los primeros planos –y especialmente los ojos del niño– contienen este color que nos abre en el cuadro nuevos espacios. No hay horizontes visibles, no hay cielo ni mar, no se percibe la esperanza. A Isolda parece que sólo le cabe refugiarse en sí misma, con un único e irrenunciable propósito: la protección de su hijo.

El rojo, el color más cálido, intenso y emocional, solo tiene presencia en el cuadro para destacar la manita del niño y los pómulos de Isolda, tenuemente arrebolados. Esta ligera coloración cumple aquí la función de fijar el centro de atención, de definir, acusando más, el protagonismo del rostro enflaquecido, y estableciendo a la vez la relación de este plano en la visión conjunta de la obra. La breve pincelada de coloración en esta gama cálida permite a la vez que la visión del resto resulte más inhóspita, más fría. Es sin duda la percepción del vacío emocional que Varela percibe en su modelo.

Cuando Varela termina su obra la firma “E. Varela”. Tal como hizo en aquella época, en sus momentos más bajos e inciertos hasta entonces.

Conclusión

Enfrentar los dos retratos nos proporciona abundante información para entender hechos trascendentales en la vida del pintor y la modelo. Nos invita a reflexionar sobre la agitación social fratricida, como causante de la tragedia en esos momentos de sus vidas, y de la evolución y decadencia del ser humano en todas sus manifestaciones: en este caso la física, anímica y artística.

Y contrariamente a todo cuanto suponía destrucción, se encuentra la amistad de dos seres inocentes que se refugian en la noble ayuda, en la comprensión, dedicación y afecto mutuo, de la que es fruto el retrato estudiado *Isolda e hijo*. Varela –del único modo que le era posible, con la pintura– rinde homenaje a su amiga, a la que de este modo reconoce cuanto hizo por el en épocas anteriores.

its range is reduced to several brown tones that trace and outline the figures. The light is harsh, making the figures stand out against the background. Both motif and background harmonise with each other, turning the silence perceived in the scene into the main figure. Isolda’s figure shows crude realism while in her artistic composition we can perceive the painter’s tenderness toward the model. We could say that Varela imbues Isolda’s fragile and ascetic figure with a certain mysticism.

If blues are normally the colours of the sea, the sky, and the horizon, they are spared here by taking refuge in the characters of the painting. Only the close-ups – and in particular the eyes of the child – contain this colour that opens new spaces in the picture. There are no visible horizons, no sky or sea, and no hope is perceived. Isolda seems to only take refuge in herself, with a single and inalienable purpose: protecting her son.

Red – the warmest, most intense, and emotional colour – only has a presence in the painting to highlight the child’s little hand and Isolda’s cheekbones, tenuously blushed. This minimal colouration here fulfils the function of fixing the centre of attention, of defining, by highlighting it more, the prominence of the frayed face, and at the same time establishing the position of this plane in the joint vision of the work. The slight stroke of colour in this warm range causes the vision of the rest of the work to seem more desolate and cooler. It is undoubtedly the perception of the emotional emptiness that Varela finds in his model.

When Varela finished his work, he signed it “E. Varela”, just as he did before, in his lowest and most uncertain times to date.

Conclusion

Bringing the two portraits side by side provides us with abounding information to understand transcendental facts in the life of the painter and the model. It invites us to reflect on the fratricidal social upheaval as the cause of the tragedy in those moments of their lives and of the evolution and decadence of the human being in all its manifestations, in this case, the physical, mental, and artistic aspects.

And contrary to everything that meant destruction, there is the friendship of two innocent beings who take refuge in the noble help, in the understanding, dedication, and mutual affection, of which the portrait studied, *Isolda e hijo*, is born. Varela – in the only way he could, with painting – pays tribute to his friend, thus recognising how much she did for him in the past.

Datación

La fecha de realización del cuadro *Isolda Esplá e hijo*, datada por otras publicaciones, en 1944 es errónea. Por la carta del 4 de octubre de 1940, que Varela dirige a Germán Bernácer, de la que di información en mi trabajo *Emilio Varela, hondo y silencioso* del año 2012, que Varela había realizado el retrato a finales de 1939:

“...Este verano próximo supongo que vendrán y para entonces haré el retrato de V. y de Maruja que hace mucho tiempo quiero hacer; recientemente hice el de D^a Amparo que se parece mucho. Ya hice el de Isolda y su primer nene al finalizar el año pasado...”. (VARELA, Emilio. Colección archivosanchezmonllor.com)

La datación es absolutamente inequívoca, no solo por lo expuesto aquí, sino porque fue este el único retrato que hizo a Isolda e hijo. La manifiesta edad del niño –unos tres años- y, de forma muy precisa por la carta citada, el retrato queda datado sin margen de error a finales de 1939, pocos meses después de la guerra civil que destrozara tantas ilusiones y tantas vidas.

Los mensajes inadvertidos

Los grandes pintores proporcionan, en muchas de sus obras, claves que trascienden a la visión inmediata transmitiendo mensajes que, como en este caso, suelen pasar inadvertidos. Habiendo sido ambas obras expuestas en 2013 en un mismo espacio del MUBAG, su observación y estudio ofreció a los visitantes una lección permanente –de orden social y artístico- demostrando como los acontecimientos que afectan sensiblemente, de forma trágica, a la vida de las personas, son expresados a través del arte, reflejo y testigo en tantos casos de la historia.

Notas

1. Los cuatro retratos citados se reproducen en el catálogo *Emilio Varela. Pintor Universal*, con los siguientes números de catálogo, según orden de nombramiento en el texto: 111, 112, 127 y 109.

Bibliografía

- A.A.V.V. *Emilio Varela. Pintor universal. 1887-1951*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.
- CASTELLS, Rosa M^a; SÁNCHEZ, Manuel. *Emilio Varela en la colección de Diputación de Alicante*. Alicante: Diputación de Alicante, 2011.
- Archivo digital Sánchez Monllor. *Emilio Varela. Epistolario*.

Dating

The completion date of the painting *Isolda Esplá e hijo*, as dated by other publications in 1944, is erroneous. By the letter of 4 October 1940, that Varela addressed to Germán Bernácer, of which I shared information in my work *Emilio Varela, hondo y silencioso* (“Emilio Varela, Deep and Silent”) in 2012, we know that Varela had made the portrait at the end of 1939:

“[...] This next summer, I suppose they will come, and by then, I will make the portrait of V. and Maruja that I have wanted to do for a long time; recently, I did the one of Mrs Amparo that looks very similar. I already finished one of Isolda and her first baby at the end of last year[...]”. (VARELA, Emilio. Archivosanchezmonllor.com Collection)

The dating is absolutely unequivocal, not only because of what is stated here but because this was the only portrait he made of Isolda and her son. With the child’s apparent age – about three years old – and, very precisely by the letter cited, the portrait is dated without margin for error at the end of 1939, a few months after the end of the Civil War that destroyed so many illusions and lives.

Inadvertent messages

In many of their works, great painters provide keys that transcend the immediate vision, sharing messages that, as in this case, usually go unnoticed. Both works having been exhibited in the same space of the MUBAG in 2013, their observation and study offered visitors a permanent lesson of social and artistic order, demonstrating how events that affect, in a tragic way, people’s lives have been expressed through art, reflection, and witness in so many cases of history.

Notes

1. The four portraits cited are reproduced in the catalogue *Emilio Varela. Pinto Universal*, with the following catalogue numbers, according to the order of appearance in the text: 111, 112, 127 and 109.



Fig. 1. *Autorretrato*, Emilio Varela, Banco Sabadell

Las Señales del Tiempo. La Conservación en la obra del artista Emilio Varela Isabel **The Signs of Time. Conservation in the Work of Artist Emilio Varela Isabel**

Susana Serra Pacheco
Licenciada en Bellas Artes
Especialista en Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico
BA in Fine Arts
Specialist in Conservation and Restoration of Artistic Heritage

El tiempo también pinta
Francisco de Goya (s. XVIII-XIX)

Time also paints
Francisco de Goya (18th-19th centuries)

Las Señales del tiempo pretende mostrar un campo, algo desconocido para muchos, sobre la obra del artista Emilio Varela Isabel. Recorreremos las huellas que el tiempo ha ido marcando en cada pincelada, en cada textura, en cada color. Descubriremos que los años dejan lecciones, dan luz a la historia de la

The Signs of Time aims to show a specific area – something unknown to many – of the work of artist Emilio Varela Isabel. We will walk through the traces that time has left in each brushstroke, in each texture, in each colour. We will discover that years teach lessons, give light to the life history of

vida de una obra de arte y así lo veremos reflejado en cada una de las piezas que formaron parte de la exposición temporal *Emilio Varela. El Laberinto luminoso*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Alicante, MUBAG, en colaboración con el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, del 30 de noviembre de 2017 al 1 de abril de 2018.

Conoceremos algo más sobre la cultura de Alicante a través del arte de uno de sus habitantes, pues como decía Unamuno (1912):

«La memoria es la base de la personalidad individual, así como la tradición es la base de la personalidad colectiva de un pueblo. Vivimos en y por el recuerdo, y nuestra vida espiritual no es en el fondo sino el esfuerzo que hacemos para que nuestros recuerdos se perpetúen y se vuelvan esperanzas, para que nuestro pasado se vuelva futuro.»

La personalidad individual de cada ciudadano de un mismo lugar marca la personalidad colectiva de la población que habita, puesto que a todos nos influye donde vivimos. Con ello forjamos la identidad de una población, ya que nos nutrimos unos de otros. Con el paso del tiempo, el reflejo de nuestras vivencias, como pueblo, son las que dejamos escritas, las que construimos, las que pintamos, las que creamos, las que transmitimos, ese es nuestro Patrimonio: las personas, los lugares, las tradiciones, los restos materiales, en definitiva, la cultura.

Emilio Varela sigue formando parte de la cultura artística de nuestra ciudad, por ello es importante que nos concienciamos de la necesidad de preservar el legado que él como otros artistas nos ha dejado. El tiempo deja marcas en nosotros, pero también en nuestra cultura, por ello ha sido esencial que se estudiara y se dejara patente esa necesidad de conservar y restaurar nuestro patrimonio cultural a través de la obra de este artista porque «El tiempo también pinta» (Francisco de Goya, s. XVIII-XIX).

La conservación y la restauración en el patrimonio cultural

«La restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo» (Cesare Brandi, 1963)

Es interesante que definamos los términos de *Conservación* y *Restauración*, los cuales nos ayudaran a entender un poco más la importancia de este tipo de intervenciones.

Conservación es el conjunto de actividades humanas, directas o indirectas, encaminadas a asegurar la sal-

a work of art; and thus, we will see it reflected in each of the pieces that were part of the temporary exhibition *Emilio Varela. The Luminous Labyrinth*, held at the Fine Arts Museum of Alicante – MUBAG – in collaboration with the Consortium of Museums of the Valencian Community, from 30 November 2017 to 1 April 2018.

We will learn more about the culture of Alicante through the art of one of its inhabitants, because, as Unamuno (1912) said:

“Memory is the basis of individual personality, just as tradition is the basis of the collective personality of a people. We live in and out of memory, and our spiritual life is not in the background but in the effort we make for our memories to be perpetuated and become hopes, for our past to become future.”

The individual personality of each citizen of the same place marks the collective personality of the population that lives there, since where we live influences us all. With this, we forge the identity of a population, as we nourish each other. With the passage of time, the reflection of our experiences as a people are the ones we write about, the ones we build, the ones we paint, the ones we create, the ones we transmit; that is our Heritage: people, places, traditions, material remains; in short, culture.

Emilio Varela continues to be part of the artistic culture of our city, so it is important that we become aware of the need to preserve the legacy that he and other artists have left us. Time leaves its marks on us, but also on our culture, so it has been essential to study and make clear that need to preserve and restore our cultural heritage through the work of this artist, as “*time also paints*” (Francisco de Goya, 18th-19th centuries).

Conservation and restoration in cultural heritage

“Restoration must be directed at the reestablishment of the potential unity of the work of art, whenever possible without committing artistic or historical falsification, and without erasing any trace of the course of the work of art through time.” (Cesare Brandi, 1963).

We should define the terms *Conservation* and *Restoration*, which will help us understand a little more the importance of such interventions.

Conservation is the set of human activities, direct or indirect, aimed at ensuring the safeguarding, and increasing the life expectancy of a collection,

vanguardia o aumentar la esperanza de vida de una colección ya esté intacta o deteriorada. Es importante mencionar la importancia de la conservación preventiva, la cual propone un método de trabajo sistemático para detectar, identificar, evaluar y controlar los riesgos de deterioro de los bienes culturales, con el fin de minimizarlos/eliminarlos, actuando siempre sobre el origen de los problemas y aumentando así la esperanza de vida de una colección.

Restauración es el conjunto de actividades humanas encaminadas a lograr que un objeto deteriorado de una colección recobre su estética, revelando el estado actual de las materias originales, su estado histórico e incluso primitivo en algún caso, bajo los criterios y normas internacionales de esta profesión.

Entonces, ¿por qué conservar?, ¿por qué restaurar? Estas son preguntas para reflexionar, no solo por la necesidad de acometer estas acciones, sino por la premura de concienciar y entender que existe un patrimonio cultural que es parte de nuestra historia y que precisa de ser conservado para futuras generaciones.

Factores de deterioro en una obra artística

Acabamos de ver la definición de unos términos en los que se engloban varios procesos de actuación. Estos se aplicarán dependiendo de las patologías que sufra cada pieza artística. Antes de pasar a profundizar sobre esas señales que han marcado las obras, vamos a conocer cuáles son los factores de deterioro que pueden afectarles, provocando una serie de daños y patologías sobre ellas, las cuales serían necesarias intervenir para una óptima perdurabilidad. A rasgos generales, podemos decir que los principales factores de riesgo para cualquier obra artística son los agentes de deterioro extrínsecos y los agentes de deterioro intrínsecos.

Agentes extrínsecos de deterioro son los derivados por los factores externos al propio objeto, como pueden ser: la temperatura, la humedad, la luz, los agentes ambientales, las plagas biológicas, el tipo de almacenaje, la exposición, la acción del hombre y las catástrofes naturales.

Agentes intrínsecos de deterioro son los producidos por los factores de la propia naturaleza de los materiales del objeto, como pueden ser: envejecimiento propio de los materiales, mala técnica de actuación del artista y materiales de baja calidad, entre otros.

Es importante conocer estos focos, para poder realizar un diagnóstico de las posibles causas de las alteraciones que se originan y que se han producido, sobre diversas obras de Varela.

Las patologías no se producen siempre de la misma forma ni con la misma gravedad en todas las piezas. Esto dependerá, como ya hemos comentado, de los

whether intact or deteriorated. It is necessary to mention the importance of preventive conservation, which proposes a systematic method of work in order to detect, identify, evaluate, and control the risks of deterioration of cultural property, in order to minimise or eliminate them, always addressing the source of problems and thus increasing the life expectancy of a collection.

Restoration is the set of human activities aimed at ensuring that a deteriorated object of a collection recovers its aesthetics, revealing the current state of the original materials, its historical and even primitive state in some cases, under the international criteria and norms of this profession.

So why preserve? Why restore? These are questions to reflect on, not only because of the need to undertake these actions, but also because of the urgency to raise awareness and understand that there is a cultural heritage that is part of our history and needs to be preserved for future generations.

Factors of deterioration in a work of art

We have just seen the definition of some terms in which several action processes are included. These will be applied depending on the deterioration factors suffered by each artistic piece. Before further exploring those signs that have marked the works, we will learn about the factors of deterioration that can affect the works, causing a series of damages and deteriorations, which would in turn make an intervention necessary for optimal longevity. Generally speaking, we can say that the main risk factors for any artistic work are extrinsic and intrinsic deterioration agents.

Extrinsic deterioration agents are those originated in factors external to the object itself, such as temperature, humidity, light, environmental agents, biological pests, types of storage, exposure, human action, and natural disasters.

Intrinsic deterioration agents are those produced by the very nature of the materials of the object, such as aging common to the materials, poor performance technique of the artist, and low-quality materials, among others.

It is important to know these focal points in order to be able to make a diagnosis of the possible causes of the alterations that originate and that have occurred on various works by Varela.

Deteriorations do not always occur in the same form or with the same severity in all parts. This will depend, as we have already mentioned, on the materials used, on the execution of the artists themselves, and on the time that the works have been exposed to various

materiales empleados, de la ejecución del propio artista y del tiempo que hayan estado expuestos a los diversos focos de deterioro. Pero hay un factor, que en ocasiones es el más dañino, este es la acción humana. Con esto me quiero referir a que, de forma voluntaria o involuntaria, el ser humano ejerce una mala manipulación de las obras alcanzando a dañarlas incluso de forma irreparable.

A lo largo de seis meses se intervinieron, con la supervisión y ayuda del equipo técnico de restauración de la Excm. Diputación de Alicante, las obras que formaron parte de la exposición temporal *Emilio Varela. El Laberinto luminoso*, consiguiendo descubrir como este paso del tiempo ha ido afectado de una forma u otra en ellas.

Señales del paso del tiempo en las obras de Emilio Varela

La obra de Emilio Varela varía según la época en la que se encontraba el propio artista, es decir, su situación creativa y económica, el entorno, las tendencias artísticas que iban surgiendo. Por ello se han encontrado diferentes tipos de piezas, algunas con soporte textil de algodón preparadas de forma artesanal, otras de lino, hasta algunas en lienzos comerciales. Así como variaciones en su técnica, en su pincelada, en la carga de los pigmentos, etc. Las obras pictóricas eran al óleo variando en su soporte, ya fuera en textil o en cartón, y otras, en menor medida, de grafito y acuarela sobre papel. Esto beneficia el poder conocer los factores que han podido influir en la degradación de las obras.

Varela no realizaba bocetos previos, prácticamente no realizaba dibujo preparatorio y cuando lo efectuaba, como en la obra *Bodegón del mantel* de la colección del MUBAG (Fig. 2-3), era un dibujo sutil para encajar los elementos. Pintaba directamente sobre el soporte, la mayoría eran preparados por él mismo, y corregía a medida que iba creando. No solía aplicar una capa de imprimación y si la realizaba era muy fina, casi imperceptible. En otras, como podremos ver y analizar más adelante, aplicaba una capa preparatoria de pintura en tonalidad grisácea, y luego pintaba sobre ella. Cuando finalizaba sus obras no aplicaba ninguna capa de barniz de protección.

Sobre las temáticas que reflejaba en sus obras no vamos a profundizar mucho, pero si remarcaremos que plasmaba lo que vivía, pintaba su entorno, su ciudad y su vida. En sus autorretratos podemos ver una vía por la que representaba y reflejaba sus emociones. Cómo conocía las vanguardias, las tendencias artísticas del momento, las aplicaba según sus sensaciones.

Esta recopilación de obras deja ver ese recorrido de materiales, de estilos, de técnicas, de temáticas, de emociones, de vivencias y de sensaciones que reflejan el espíritu del artista de una forma palpable.

factors of deterioration. But there is one main factor, sometimes the most harmful: human action. With this term I mean the fact that, voluntarily or involuntarily, human beings handle the works wrong, sometimes even causing irreparable damage.

Over the course of six months, interventions were carried out on the works that were part of the temporary exhibition *Emilio Varela. The Luminous Labyrinth* with the supervision and help of the technical restoration team of the Alicante Provincial Council, which allowed us to discover how this passage of time has affected them in one way or another.

Signs of the passage of time in the works of Emilio Varela

The work of Emilio Varela varies according to the artist's life: his creative and economic situation, the environment, and the emerging artistic trends. For this reason, different types of pieces have been found: some with cotton textile support prepared by hand, others on linen, some even in commercial canvases. These facts are paired with variations in his technique, in his brushstroke, in the pigment loading, etc. The pictorial works were in oil, varying in their support: either textile or cardboard, and others, to a lesser extent, in graphite and watercolour on paper. This contributes to our knowledge of the factors that have been able to influence the degradation of the works.

Varela made no initial sketches – practically no preparatory drawing – and when he did, as in the work *Bodegón del mantel* (“Stilllife of the Tablecloth”) in the MUBAG collection (Fig. 2-3), it was a subtle drawing to fit the elements together. He painted directly on the support, most of which he prepared himself, and corrected the work as he created. He did not apply a priming layer; when he did, it was very thin, almost imperceptible. In others, as we can see and analyse later, he applied a preparatory layer of paint in grey tone, and then painted on it. When he finished his works, he did not apply any layer of protective varnish.

We will not linger much on the themes that he represented in his works, but we will highlight that he reflected his life experiences, painted his environment, his city, and his life. In his self-portraits, we can see a way through which he represented and reflected his emotions. As he knew the avant-garde, the artistic trends of the moment, he applied them according to his feelings.

This collection of works shows that journey of materials, styles, techniques, themes, emotions, experiences, and sensations that reflect the spirit of the artist in a palpable way.



Fig. 2. *Bodegón del mantel*, Emilio Varela, MUBAG

Patologías de deterioro en la Obra de Emilio Varela

De una forma general hemos podido ver los materiales y la metodología que utilizaba Varela para realizar sus obras, y ahora vamos a descubrir cómo han sobrevivido al paso del tiempo. En este artículo solo vamos hablar de las que se estudiaron e intervinieron para la exposición temporal, inaugurada a finales del año 2017, *Emilio Varela. El Laberinto luminoso*.

Tanto los materiales naturales del objeto en sí, como los elementos externos, juegan un papel crucial en los posibles daños. Las obras de Varela, en su mayoría, están realizadas en soportes con una fuerte carga de celulosa, tanto en la composición de los textiles de algodón, así como en los cartones o en el papel. Este componente ante los agentes externos de temperatura y humedad, sufre muchos movimientos, es decir, una obra de estas características, ante fluctuaciones de temperatura absorbe o desprende humedad del ambiente, creando movimientos de destensado y deforma-

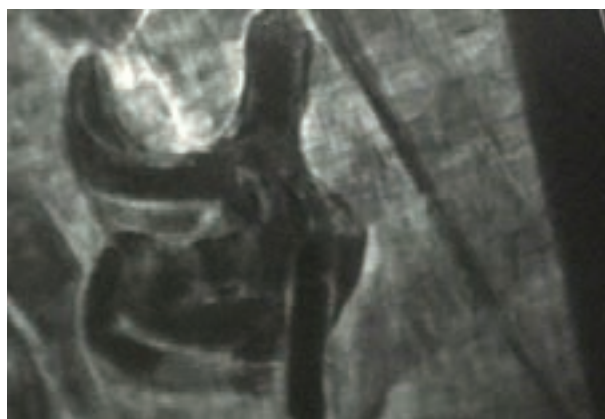
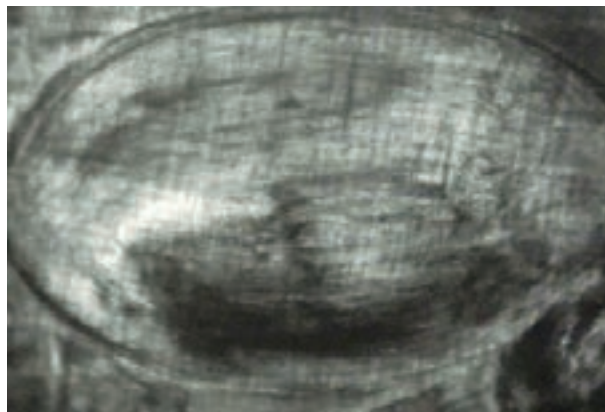


Fig. 3. Dibujos preparatorios, análisis infrarrojos en/ Preparatory drawings, infrared analysis on *Bodegón del mantel*

Types of deterioration in the work of Emilio Varela

All in all, we have been able to see the materials and methodology that Varela used in order to make his works, and now we are going to discover how they have survived the passage of time. In this article we will only talk about those works that were studied and treated for the temporary exhibition, inaugurated at the end of 2017, *Emilio Varela. The Luminous Labyrinth*.

Both the natural materials of the object itself as well as the external elements play a crucial role in potential damage. Varela's works, for the most part, are made on supports with a strong cellulose component, both in the composition of cotton textiles and in cardboard or paper. This component, in the face of external agents of temperature and humidity, undergoes many changes; that is, a work of these characteristics, in the face of temperature fluctuations, absorbs or releases moisture from the environment, creating distensions and deformations in the



Fig. 4. *Guadalest con figuras*, Emilio Varela, MUBAG



Fig. 5. Deformaciones soporte textil en *Guadalest con figuras*, / Tissue deformations in *Guadalest con figuras*



Fig. 6. Manchas en papel en *Apunte con carromato y caballo* / Stains on paper in, Emilio Varela, Fundación Mediterráneo - Familia Ríos Vila

ciones en los tejidos (Fig. 4-5), alabeamiento de los cartones, y aparición de manchas en el papel (Fig. 6). Estas patologías, si persisten en el tiempo, pueden provocar craquelados, levantamientos, e incluso pérdidas de los estratos pictóricos.

Otro de los focos de deterioro ha sido, sin lugar a duda, la acción humana sobre las obras del artista. La intervención inadecuada es uno de los factores más dañinos, ya que si no se ejecuta con profesionalidad, nos podemos encontrar obras muy deterioradas por la aplicación incorrecta de productos. Como ya hemos mencionado, Varela no solía dar ningún tipo de protección final a sus pinturas, pero algunas obras presentaban diversas capas de suciedad y barniz. En otras ocasiones, esta mala intervención humana ha creado otra visión estética de la obra repintando sobre el original, dando una distorsión de la pincelada y del color empleados por el artista (Fig. 7). El mal uso de reentelados y la colocación de parches inadecuados, también fueron una causa de alteración para algunas de las obras (Fig. 8).

tissues (Fig. 4-5), warping of the cartons, and development of stains on the paper (Fig. 6). These deterioration factors, if they persist over time, can cause crackles, curving, and even losses of the pictorial strata.

Another of the deterioration factors has undoubtedly been the human action on the works of the artist. Inadequate intervention is one of the most harmful factors, since if it is not executed with professionalism, we can find works very deteriorated by the incorrect application of products. As we have already mentioned, Varela did not usually give any final protection to his paintings, and some works presented various layers of dirt and varnish. On other occasions, said bad human intervention has created a different aesthetic vision of the work by repainting on the original, distorting the brushstroke and colour used by the artist (Fig. 7). The misuse of relining and the placement of inadequate textile patches were also a cause of alteration for some of the works (Fig. 8).

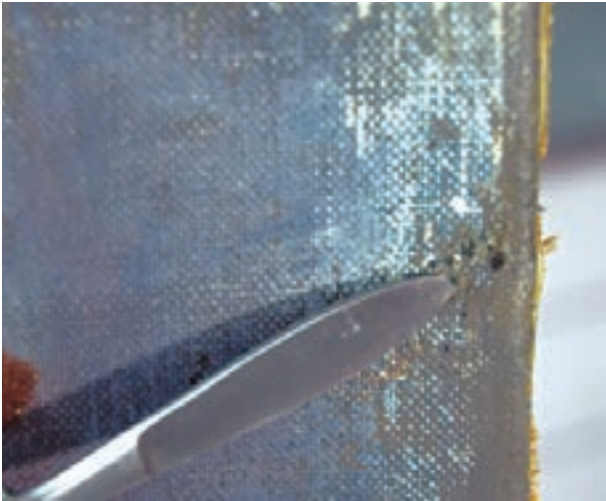


Fig. 7. Repintes en/ Repainting in *Bodegón del mantel*



Fig. 8. Parche en/ Patch in *Casa con jardín*, Emilio Varela, Banco Sabadell

Los factores intrínsecos de deterioro son provocados por el lógico paso del tiempo, y el deterioro de los materiales empleados para la obra, como son la oxidación de los tejidos, el envejecimiento de los pigmentos, y también por el propio artista, debido a su ejecución. En algunas de las obras intervenidas, había una falta de adhesión de la capa pictórica con la capa de preparación y el soporte, debido a un escaso uso de aglutinante en la ejecución, provocando desprendimientos y faltas.

En resumen, podemos ver las diversas causas que han provocado las diferentes patologías en la obra del artista:

The intrinsic factors of deterioration are caused, logically, by the passage of time, and the deterioration of the materials used for the work, such as the oxidation of the tissues and the aging of the pigments, but also by the methodology of the artist himself. In some of the works treated, there was a lack of adhesion between the pictorial layer and the preparation layer and the support, due to a scarce use of adhesives in the execution, causing flaking and defects.

In summary, we can see the various causes that have contributed to the different deteriorations in the artist's work:

| PATOLOGIAS EN LAS OBRAS DE VARELA DETERIORATION FACTORS IN VARELA'S WORKS | | |
|--|--|--|
| FACTORES EXTRINSECOS/ EXTRINSIC FACTORS | Humedad y temperatura/ Humidity and temperature | – Deformaciones en el soporte/Deformations in the support – Alabeamientos/ Warping – Manchas de humedad/ Moisture stains – Modificación de las dimensiones y forma originales del objeto/ Modification of the original dimensions and shape of the object – Encogimientos de los tejidos/ Shrinkage of the tissues – Pérdida de adhesión en los aglutinantes/ Loss of adhesion in the adhesives – Variaciones cromáticas en los pigmentos/ Chromatic variations in pigments – Craquelados pictóricos/ Pictorial craquelure – Desprendimientos de los estratos pictóricos/ Detachment of the pictorial strata (flaking) |
| | Factor humano/ Human factor | – Barridos de la capa pictórica/ Brushing of the pictorial layer – Repintes/ Repaints – Reentelados inadecuados/ Inadequate relining – Colocación de parches inadecuados/ Placement of inadequate textile patches – Aplicación excesiva de barnices/ Excessive application of varnishes |
| FACTORES INTRINSECOS/ INTRINSIC FACTORS | Envejecimiento material/ Aging of the material | – Oxidación de los tejidos/ Oxidation of the tissues – Oxidación de los pigmentos/ Oxidation of the pigments – Pérdida de adhesión en los aglutinantes/ Loss of adhesion in the adhesives |
| | Técnica del artista/ Technique of the artist | – Falta de aglutinante/ Lack of adhesive |

Cuadro de los factores y las patologías de las obras de Emilio Varela. Elaborado por Susana Serra Pacheco/ Graph of the factors and types of deteriorations of the works of Emilio Varela. Produced by Susana Serra Pacheco



Fig. 9. Reverso / Back *Autorretrato*, Emilio Varela, Banco Sabadell

Peculiaridades en la obra de Varela

Durante el periodo de intervención fueron apareciendo algunas peculiaridades de la forma de trabajar de Emilio Varela, que podemos destacar. El artista reutilizaba los materiales, pintaba sobre soportes diversos, la mayoría de cartón, que tomaba de diversas procedencias. Incluso lo hacía por ambas caras. Esto lo veremos en diversas pinturas, como en la obra *Autorretrato* de la Colección de Arte Banco Sabadell (Fig. 1,9).

También se ha podido evidenciar que, en su proceso artístico Varela ponía una capa preparatoria de pintura en tonalidad grisácea donde posteriormente pintaba, como podemos ver en muchas de sus obras (Fig. 10).

Proceso de intervención

Son muchas las obras que se intervinieron, para ello se trazó un protocolo de actuación fijando una serie de pautas.

Análisis y pruebas previas:

Este apartado fue esencial, aporta mucha información sobre la obra y el estado de conservación que posee. Se realizaron a todas las obras que fueron intervenidas y consistieron en:

Examen organoléptico: consistió en un examen preliminar que se realizó a través de los sentidos, para ver las alteraciones visibles de la obra, las cuales se registraron fotográficamente.

Examen con fluorescencia ultravioleta: este método nos permitió detectar y localizar los repintes que habían sufrido los cuadros en intervenciones ante-

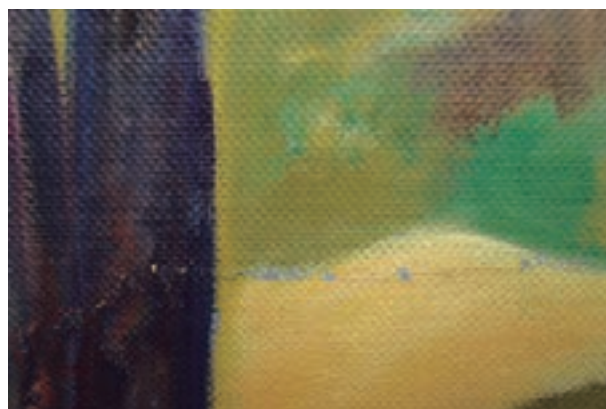


Fig. 10. Capa de preparación grisácea en/ Preparation layer in grey tone in *Paisaje con pinos*, Emilio Varela, Fundación Mediterráneo

Peculiarities in Varela's work

During the period of intervention, we encountered some peculiarities in Emilio Varela's work process, which we can highlight. The artist reused materials, painted on various supports – most of them cardboard – which he took from different sources. He even painted on both sides. We will see this in various paintings, such as the work *Autorretrato* ("Self-Portrait") from the Banco Sabadell Collection (Fig. 1, 9).

It is evident that, in his artistic process, Varela put a preparatory layer of painting in grey tone, on which he later painted, as we can see in many of his works (Fig. 10).

Intervention process

There are many works that were worked on. For this purpose, an action protocol was drafted establishing a series of guidelines.

Analysis and pre-tests:

This section was essential, as it provides a lot of information about the work and its state of conservation. This was conducted on all the works that were intervened, and consisted of:

Organoleptic testing: It consisted of a preliminary examination that was carried out through the senses, to see the visible alterations of the work, which were recorded photographically.

Ultraviolet fluorescence testing: This method allowed us to detect and locate the repaints that the paintings had suffered in previous interventions, as well as

riores, así como distintas fluorescencias de barnices y determinados pigmentos (blancos, negros, etc.).

Examen con reflectografía infrarroja: con este tipo de examen obtuvimos una imagen en blanco y negro que nos permitía detectar el dibujo subyacente o preliminar, los “arrepentimientos” o, si lo hubiera, desvelarnos un cuadro oculto.

Macrofotografía: se empleó para amplificar los daños y tener mayor claridad de la causa y el alcance de los mismos, así como estudiar la técnica del pintor.

Análisis de fibras al microscopio electrónico: se utilizó para identificar el tipo de tejido empleado en el soporte (lino, algodón, etc.).

Conservación preventiva:

A todas las obras se les realizó una limpieza mecánica de la suciedad ambiental, y se le colocaron traseras de un material específico, para aislar y controlar las posibles oscilaciones de temperatura y humedad, evitando así que lleguen lo menos posible a la obra original.

Conservación:

Se llevó a cabo el retocado de marcos, dorados, molduras, policromías y la sustitución de algunos marcos por nuevos.

Restauración:

Este apartado es más complejo, pero en rasgos generales se realizaron: protecciones y consolidación de los estratos pictóricos; tratamientos del soporte; limpiezas de la capa pictórica (de forma física y química); estucado de lagunas; reintegraciones cromáticas; y acabados al barniz.

Es esencial resaltar que para el desarrollo de las intervenciones se aplicó el criterio de la “Mínima Intervención”, este consiste en: mínima intervención, reversibilidad de los materiales, discernibilidad de la intervención, respeto por el original.

Todas las obras que se trataron resultaron especiales y únicas, pero se decidió comentar solo dos de ellas, por lo que mostraron y ayudaron a profundizar algo más en este artista alicantino.

Paisaje/Vegetación (Fig. 11-12)

En este óleo sobre cartón de la colección del MUBAG no se realizó ningún tipo de intervención directa solo fue de prevención. Al eliminar el cartón trasero que la enmarcaba apareció una nueva pieza inédita del artista en el reverso, dejando así constancia de su forma de trabajar, al reutilizar el soporte. Resultó ser

different fluorescent hues of varnishes and certain pigments (white, black, etc.).

Infrared reflectography testing: With this type of test we obtained a black and white image that allowed us to detect the underlying or preliminary drawing – the “pentimentos” – and reveal a hidden picture when there was one.

Macrophotography: it was used to zoom on the damage and to have greater clarity of the cause and scope, as well as to study the painter’s technique.

Fiber analysis under electron microscope: used to identify the type of fabric used in the support (linen, cotton, etc.).

Preventive storage:

All the works were mechanically cleaned of environmental dirt, and were given versos of a specific material, to isolate and control the possible oscillations of temperature and humidity, thus stopping them as much as possible from reaching the original work.

Preservation:

The retouching of frames, gilding, mouldings, polychrome, and the replacement of some frames by new ones were carried out.

Restoration:

This section is more complex, but in general the team carried out: protections and consolidation of the pictorial strata; treatments of the support; cleaning of the pictorial layer (physically and chemically); filling areas of paint loss; chromatic reintegration; and varnish finishes.

It is essential to emphasize that for the development of the interventions, the criterion of the “minimum intervention” was applied, that is, “minimum intervention; reversibility of the materials; discernibility of the intervention; and respect for the original.”

All the works that were treated were special and unique, but it was decided to comment on only two of them for what they showed and helped to understand about this artist from Alicante.

Paisaje/Vegetación (“Landscape/vegetation”) (Fig. 11-12)

In this oil on cardboard from the MUBAG collection, no direct intervention was performed, only preventive measures. When removing the back cardboard that framed it, a new unpublished piece by the artist appeared on the back, thus leaving evidence of his

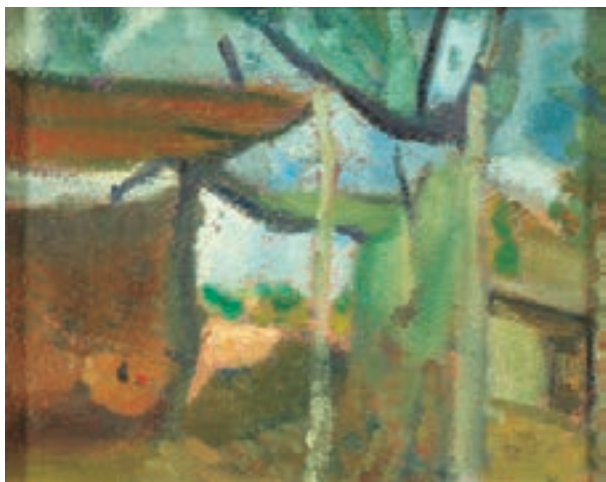


Fig. 11. Anverso/ Front Paisaje/Vegetación, Emilio Varela, MUBAG

una nueva obra que salió a la luz y se pudo contemplar por primera vez en la exposición mencionada.

Se intervino junto a Josep Perezgil Carbonell, restauradora y directora del MUBAG en esa etapa, M^a Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello, ambas restauradoras del MUBAG.

Tras el trabajo quedaron al descubierto dos obras que contrastan la una con la otra. Se puede ver un paisaje con elementos de vegetación, con pincelada fluida, casi sin carga de materia, con el empleo de colores tierras: marrones, ocre y algún verde; frente a un paisaje luminoso, con empastes, tonalidades vibrantes, de amarillos, azules, con una técnica más impresionista. Viendo así un artista y dos visiones.

Molí de Benimantell (Fig. 13-14)

La obra *Molí de Benimantell*, perteneciente a los fondos del MUBAG, fue una de las que más había sufrido. Poseía una mala historia de conservación a lo largo del tiempo, debido a una inadecuada intervención humana, la cual consistió en cubrir y repintar las faltas de estratos, así como partes del original, con pigmentos al óleo de baja calidad, dando un aspecto plano, y de poca profundidad a la obra. Esto se dejó patente tras el análisis con fluorescencia ultravioleta, donde se pudo localizar con exactitud todas las zonas afectadas (Fig. 15).

La pintura realizada en óleo sobre un soporte textil grueso de algodón (Fig.16), posee una capa preparatoria en color gris. Se realizaron análisis con reflectografía infrarroja (Fig. 17), poniendo en evidencia que Varela realizó un dibujo preparatorio de encaje muy sencillo, como vemos en la imagen, en la zona de la casa. Se encontraron varias alteraciones. Una de ellas era la falta de adhesión de los estratos, lo que había provocado pérdidas de la capa preparatoria de tonalidad grisácea, y de la película pictórica. Esto fue debido a una falta de aglutinante, y a los diversos



Fig. 12. Reverso/ Back Paisaje/Vegetación, Emilio Varela, MUBAG

way of working, reusing the support. It turned out to be a new work that came to light and could be seen for the first time in the aforementioned exhibition.

It was worked on together with Josep Pérezgil Carbonell, restorer and director of the MUBAG at the time, M^a Dolores Vilella Villar, and Isabel Fernández Margüello, both restorers of MUBAG.

After the restoration, two contrasting works were revealed together. We can see a landscape with elements of vegetation, with fluid brushstroke, almost without paint, using earthy colours: browns, ochre, and some green, in front of a luminous landscape, with *impasto*, vibrant tones, yellows, blues, etc. with a more impressionist technique. This way we see one artist and two visions.

Molí de Benimantell (“Benimantell’s Mill”) (Fig. 13-14)

Molí de Benimantell, owned by the MUBAG, was one of the works that had suffered the most. It had a bad history of conservation over time, due to inadequate human intervention, which consisted in covering and repainting the losses of strata, as well as parts of the original, with low quality oil pigments, giving the work a flat aspect, without depth. This was made clear after the analysis with ultraviolet fluorescence, where all the affected areas could be accurately located (Fig. 15).

The oil painting on a thick cotton textile support (Fig. 16) has a grey preparatory layer. Analyses were carried out with infrared reflectography (Fig. 17), showing that Varela made a very simple preparatory sketch, as we see in the image, in the area of the house. Several alterations were found. One of them was the lack of adhesion of the strata, which had caused losses on the preparatory layer of greyish tonality, and on the pictorial layer. This was due to a lack of adhesive, and the various movements of the



Fig. 13. Estado inicial/ Initial state Molí de Benimantell, Emilio Varela, MUBAG



Fig. 14. Estado final/ End state Molí de Benimantell, Emilio Varela, MUBAG



Fig. 15. Análisis fluorescencia ultravioleta/ Ultraviolet fluorescence analysis

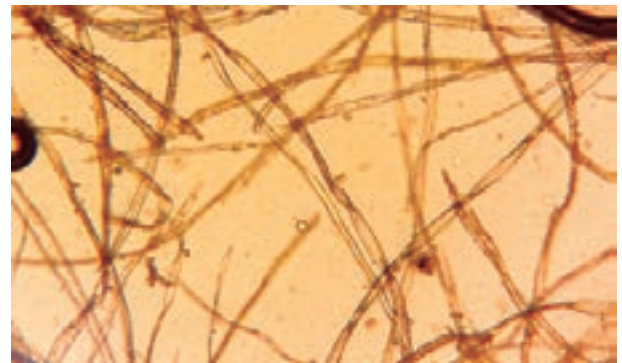


Fig. 16. Análisis microscópico de fibra/ Fiber analysis under microscope



Fig. 17. Análisis con reflectografía Infrarroja/ Infrared reflectography analysis



Fig. 18. Laguna, perdida pictórica/ Paint or pictorial loss



Fig. 19. Craquelado y pérdida de policromía/ Craquelure and loss of polychromy



Fig. 20. Durante la limpieza de repintes/ During the cleaning of repainting



Fig. 21. Después de la limpieza de repintes/ After cleaning of repainting



Fig. 22. Tras la limpieza de repintes/ After cleaning of repainting



Fig. 23. Estucado/ Stucco



Fig. 24. Texturización del estuco/ Stucco texturing



Fig. 25. Rigatino/ Tratteggio



Fig. 26. Puntillismo/ Pointillism

movimientos del soporte textil por las fluctuaciones ambientales de temperatura y humedad. Estos movimientos crearon un craquelado muy acusado (Fig. 18-19). Por todo ello se intervino la obra en profundidad.

Era necesario que recobrar su estética, revelando el estado actual de las materias originales de la obra. El siguiente paso de actuación fue el de la realización de la limpieza, este proceso es muy complejo, puesto que es una intervención irreversible, y se debe efectuar con suma eficacia. Primero se efectuó una limpieza de la suciedad ambiental de la obra por medios mecánicos, tanto del anverso y del reverso, así como del bastidor. Dejándola preparada para el siguiente paso, que sería el de la limpieza química.

Esta limpieza se desarrolló en dos fases, la primera consistía en la eliminación de la capa de barniz, la cual era muy gruesa e impedía ver con claridad lo que se estaba realizando. La segunda fase consistía en la eliminación de repintes, de la forma más eficaz, sin dañar a la pintura original. Para ello se realizaron catas previas. Se efectuaron una serie de pruebas para comprobar cuáles eran los disolventes más adecuados para la obra. Por lo que se realizó el test de Cremonesi. Este test consiste en la aplicación de la mezcla de tres disolventes: Ligroina (L), Acetona (A), y Etanol (E), en diferentes proporciones, como apreciamos en la siguiente tabla, viendo así cuales son los más efectivos:

La acetona y el etanol eran los disolventes que mejor actuaban sobre la capa de barniz (AE1, AE2, AE3), puesto que era de resina sintética. Para los repintes, se continuó la pauta de los Solvents Gel de Richard Wolbers, los cuales actúan de forma muy controlada, y eliminaban sin dañar la pintura original (Fig. 20-21).

textile support due to environmental fluctuations in temperature and humidity. These movements created a very sharp craquelure (Fig. 18-19). For all this, the painting was worked on in depth.

It was necessary to recover its aesthetics, revealing the current state of the original materials of the work. The next step of action was to carry out the cleaning. This process is very complex, since it is an irreversible intervention, and must be carried out with great efficiency. First, a cleaning of the environmental dirt of the work was carried out by mechanical means, both the front and the back, as well as the frame, laving it ready for the next step, which would be chemical cleaning.

This cleaning was carried out in two phases. The first consisted of the removal of the varnish layer, which was very thick and hindered the work of seeing clearly what was being done. The second phase consisted of the elimination of repaints, in the most efficient way, without damaging the original paint. For this purpose, previous trials were carried out. A series of tests were carried out to check which solvents were most suitable for the work. Therefore, the Cremonesi test was performed. This test consists of the application of a mixture of three solvents: ligroin (L), acetone (A), and ethanol (E), in different quantities, as we see in the following table, thus revealing which are the most effective:

Acetone and ethanol were the solvents that acted best on the varnish layer (AE1, AE2, AE3), since it was made of synthetic resin. For the repaints, we followed the instructions of the Richard Wolbers Solvents Gel, acting in a very controlled manner and removing the layer without damaging the original paint (Fig. 20-21).

| MEZCLA | LIGROINA | ACETONA | ETANOL | fd | fp | fh |
|--------|----------|---------|--------|----|----|----|
| L | 100 | 0 | - | 97 | 2 | 1 |
| LA1 | 90 | 10 | - | 92 | 5 | 3 |
| LA2 | 80 | 20 | - | 87 | 8 | 5 |
| LA3 | 70 | 30 | - | 82 | 11 | 9 |
| LA4 | 60 | 40 | - | 77 | 14 | 7 |
| LA5 | 50 | 50 | - | 72 | 17 | 9 |
| LA6 | 40 | 60 | - | 67 | 20 | 11 |
| LA7 | 30 | 70 | - | 62 | 23 | 15 |
| LA8 | 20 | 80 | - | 57 | 26 | 17 |
| LA9 | 10 | 90 | - | 25 | 29 | 19 |
| A | 0 | 100 | - | 47 | 32 | 21 |
| LE1 | 90 | - | 10 | 91 | 4 | 5 |
| LE2 | 80 | - | 20 | 85 | 5 | 10 |
| LE3 | 70 | - | 30 | 79 | 7 | 14 |
| LE4 | 60 | - | 40 | 73 | 8 | 19 |
| LE5 | 50 | - | 50 | 67 | 10 | 23 |
| LE6 | 40 | - | 60 | 60 | 12 | 28 |
| LE7 | 30 | - | 70 | 54 | 13 | 33 |
| LE8 | 20 | - | 80 | 48 | 15 | 37 |
| LE9 | 10 | - | 90 | 42 | 16 | 42 |
| E | 0 | - | 100 | 36 | 18 | 46 |
| AE1 | 0 | 75 | 25 | 44 | 29 | 27 |
| AE2 | 0 | 50 | 50 | 42 | 25 | 33 |
| AE3 | 0 | 25 | 75 | 39 | 21 | 40 |

Tabla del Test de Cremonesi/ Table of the Cremonesi Test (Cremonesi, 2000, p. 102)

Tras la eliminación de los repintes quedó descubierta una nueva obra, con una pincelada suelta, y empastes, dándole un aspecto más luminoso.

Una vez limpia (Fig. 22), se aplicó una capa de estuco muy fina (Fig. 23), para que la reintegración cromática se fijara de forma adecuada. En algunas zonas, ese estuco se texturizó, para que la zona quedara lo más integrada posible, simulando la trama y la urdimbre (Fig. 24). Se reintegró cromáticamente, siguiendo el criterio de discernibilidad, mediante rigatino (Fig. 25), y puntillismo (Fig. 26), dependiendo de la zona, a través de pigmentos al agua. Y una vez concluida, se dieron algunos ajustes con pigmentos al barniz. Se usó una capa de protección sobre la obra, para darle un acabado homogéneo.

Fue un proceso largo, complejo, pero importante, puesto que era esencial devolver a la pieza su plenitud, la esencia que había plasmado el artista, la cual estaba debajo de pinceladas planas, de colores apagados, que invadían casi la totalidad de la pieza. Y aunque la obra se encontraba deteriorada, se pudo ver de nuevo la paleta, la técnica, y la visión de Emilio Varela.

Conclusiones

El proceso de conservación y restauración es desconocido para muchos, para otros puede ser complejo, pero es esencial para la historia y la cultura. Gracias a ello hemos podido conocer algo más sobre el legado artístico del artista Emilio Varela, consiguiendo descubrir nuevas obras, alguna incluso inédita, afianzando algo más el conocimiento del proceso creativo de este artista, y abriendo un nuevo camino de luces sobre parte del arte de nuestra ciudad, Alicante. No debemos obviar que el tiempo deja nuevas huellas, señales que se deben percibir para evitar que el deterioro siga en aumento, y hacer que esas señales se vuelvan parte de la historia y de la vida de la obra.

Bibliografía

- AA.VV. (2005). A New Approach to Cleaning I: Using Mixtures of Concentrated Stock Solutions and a Database to Arrive at an Optimal Aqueous Cleaning System. WAAC Newsletter, 27 (2). Recuperado de: <http://cool.conservation-us.org/waac/wn/wn27/wn27-2/wn27-205.pdf>
- AA.VV. (2010). *Emilio Varela. Pintor Universal. 1887-1951*. Generalitat Valenciana, Ayuntamiento de Alicante, Caja Mediterráneo (CAM).
- AA.VV. (2011). Utilización de ácido cítrico y EDTA en la limpieza de estructuras pictóricas. Revista Estudos de Conservação e restauro, nº 3. Recuperado de: <http://revistas.rcaap.pt/ecr/article/view/3109>
- BARROS GARCIA, J.M. (2001). Los efectos del proceso de limpieza en las estructuras pictóricas. Revista PH, 36. Recuperado de: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/1221#.WfYMZ2jWwb4>
- BAUZÁ LLORCA, J. (2001). *Homenaje 50 aniversario. Emilio Varela, 1887-1951*. Diputación de Alicante: Museo de Bellas Arte Gravina.

After the elimination of the repaints a new work was discovered, with a loose brushstroke, and fillings, giving it a more luminous appearance.

Once cleaned (Fig. 22), a very thin layer of stucco impasto was applied (Fig. 23), so that the chromatic reintegration was properly fixed. In some areas, this stucco was textured, so that the area was as integrated as possible, simulating the weft and warp (Fig. 24). It was chromatically reintegrated, following the criterion of discernibility, by *tratteggio* (Fig. 25), and *pointillism* (Fig. 26), depending on the area, through water-base pigments. Once concluded, some pigment adjustments were given to the varnish. A protective layer was used on the work to give it a homogeneous finish.

It was a long and complex but important process, since it was essential to return the piece to its richness, to the essence that the artist had embodied, which was hidden under flat brushstrokes and muted colours that pervaded almost the entire piece. And although the work was deteriorated, we could see again the palette, the technique, and the vision of Emilio Varela.

Conclusions

The process of conservation and restoration is unknown to many; for others it can be complex; but it is essential for history and culture. Thanks to this we have been able to learn more about the artistic legacy of Emilio Varela, getting to discover new works, some even unpublished, strengthening in a way the knowledge we had of the creative process of this artist, and opening a new, luminous path on part of the art of Alicante, our city. We must not ignore the fact that time leaves new traces, signs that must be perceived to prevent the deterioration from increasing, and to make those signs become part of the history and life of the work.

- CALVO, A. (2002). *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- CESARI BRANDI, P. (2008). *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Forma.
- CREMONESI, P. (2000). *L'uso dei solventi organici nella pulitura di opere policrome*. Padova: Il Prato.
- GONZALEZ VARAS, I. (2008). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- HERRÁEZ, J. A. y RODRÍGUEZ LORITE, M. A. (1999). La Conservación preventiva en las obras de arte. *Arbor. Conservación del Patrimonio Artístico*, CLXIV (645). Recuperado de: <http://geiic.com/files/grupoconservacionpre/CONSERVACIONPREVENTIVA.pdf>
- MARTIARENA, X. (1992). *Conservación y Restauración. Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales*, 10, 177-224. Recuperado de: <http://www.euskomedia.org/PDFAnIt/arte/10/10177225.pdf>
- WOLBERS, R. (2010). *Cleaning Painted Surfaces. Aqueous Methods*. London: Archetype.



Emilio Varela, 1938. Archivo Histórico Municipal. Ayuntamiento de Alicante. Colecciones Municipales/ Municipal Collections. Colección/ Collection of Francisco Sánchez



EN TIEMPO

Desde Altea se ha impulsado la conmemoración del 120 aniversario del nacimiento del artista Juan Navarro Ramón (Altea, Alicante, 1903–Sitges, Barcelona, 1989). Una celebración a la que se suma el Museo de Bellas Artes de Alicante dedicándole uno de los cuadernos de esta revista. Así mismo, el MUBAG se siente inmensamente agradecido al recibir en donación, con motivo de esta efeméride, cinco de sus pinturas más sobresalientes, ejecutadas por el artista, de mediados de los años cuarenta a principios de los setenta.

IN TIME

Altea has promoted the commemoration of the 120th anniversary of the birth of the artist Juan Navarro Ramón (Altea, Alicante, 1903 – Sitges, Barcelona, 1989). A celebration which the Fine Arts Museum of Alicante has joined by dedicating to him one of the texts of this magazine. Likewise, the MUBAG is immensely grateful to receive in donation, on the occasion of this anniversary, five of Navarro Ramón's most outstanding paintings, painted by the artist from the mid-40s to the early 70s.



Fig. 1. *Alquería*, 1929, Juan Navarro Ramón, Colección particular/ Private collection

Mirada a Navarro Ramón (1903-1989) a su 120 Aniversario y a la donación al MUBAG de nuevas obras **A Look at Navarro Ramon (1903-1989) on His 120 Anniversary, and at the Donation of New Works to the MUBAG**

Juana María Balsalobre García
Doctora en Historia y crítica de arte
Doctor in History and Art Criticism

Dentro de la filosofía de los *Cuadernos del MUBAG*, en éste, coincidiendo con el 120 Aniversario del pintor Juan Navarro Ramón y la donación a la colección de este Museo, por parte de María Amparo Vázquez, heredera de Javier Barrio Navarro, sobrino del pintor, he sido invitada a escribir en relación a dichos temas e igualmente a sintetizar la trayectoria vital y profesional del artista.

Navarro Ramón comprometido e incansable ha sido un artista completo, sobre todo pintor, y uno de los más significativos creadores del siglo XX con varias monografías y textos escritos sobre sus importantes exposiciones de prestigiosos profesores,

Within the philosophy of the *MUBAG Notebooks* – coinciding with the 120 Anniversary of the painter Juan Navarro Ramón and the donation to the collection of this Museum done by María Amparo Vázquez, heir to Javier Barrio Navarro, nephew of the painter – I have been invited to write about these topics and also to summarise the life and professional course of the artist.

Navarro Ramón, committed and tireless, was a complete artist, in particular a painter, and one of the most significant creators of the twentieth century, with several monographs and texts about his important exhibitions written by prestigious

historiadores del arte, escritores, poetas y críticos. Su vida y su trabajo fueron la creación artística, en Altea, València, Madrid, Ibiza, Mallorca, Barcelona, Collioure, Perpignan, Barcelona, París, Sitges y otras muchas ciudades (Fig. 1). Expuso en Galerías tan importantes como el Salón del Herald, el Lyceum Club Femenino, el Ateneo, la Dirección General de Bellas Artes, la Galería De Luis, en Madrid. En Barcelona, entre otras en Galerías Layetanas, Galería El Jardín, Galería Syra, Galería René Metras y Sala Gaudí. Y en París, en la Galerie René Bréteau, en el Salon des Réalités Nouvelles, en la Galerie Galanis-Heunschel y en la Galerie R. Creuze.

Juan Navarro Ramón tiene obra en diversas colecciones, instituciones y museos nacionales e internacionales: Museo de Arte Moderno de París, Museo de Arte de Collioure (Francia), Museo de Rosario (Argentina), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Biblioteca Nacional, Madrid, Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria, IAC Juan Gil-Albert, MUBAG y MACA, Alicante, MACVAC Vilafamés, Gabinete de Dibujos de la Real Academia de BB AA de San Fernando, Ayuntamiento de A Coruña, colección Banco de España, Madrid.

Además, desde la investigación abierta en la que estamos inmersos, uno de los objetivos de este artículo es, sintetizar entre otros temas, por qué un artista reconocido, valorado en su época, no construyó en vida, una imagen alrededor de su figura, ni en las entrevistas ni en su *modus vivendi*, no hay autorretratos. Él pintaba, creaba, no trataba de mostrar su yo externo, su personalidad, su voluntad y predisposición al arte le llevaron a elegir primero la creatividad artística y segunda su fidelidad al juego del ajedrez, tanto con amigos como en espacios más competitivos como el club de ajedrez de Denfert Rochereau, en París. A esto hay que añadir que contó con Pepita Fisac, su musa, esposa, gestora, su otra mitad con los pies en la realidad de cada tiempo, de cada lugar. Imprescindible para entender cómo Juan Navarro Ramón pudo ocupar su tiempo en la creación artística.

Dentro de este *Cuaderno* los objetivos se encuentran en la idea base la de conocer y descubrir un poco más a Juan Navarro Ramón les proponemos pues un acercamiento a su vida y su obra. Hablamos de acercamiento porque lo que pretendemos despertar es el interés por este artista internacional, que nació en Altea, siempre volvía a su casa del Portal, a reencontrarse con su *Itaca*, Altea, con la luz mediterránea, el mar, las mujeres en sus faenas, los pescadores, las montañas y especialmente con las nubes, abstracciones poéticas y pictóricas del cielo, del cosmos, del infinito. Esas nubes son algo único en la obra del pintor, aunque ahora no nos vamos a referir a este hecho. El espacio del artículo y la necesidad de síntesis nos emplazan a continuación al tema del aniversario del nacimiento del artista.

professors, art historians, writers, poets, and critics. His life and work were artistic creations in Altea, Valencia, Madrid, Ibiza, Mallorca, Barcelona, Collioure, Perpignan, Paris, Sitges, and many other cities (Fig. 1). He exhibited in important galleries like the Hall of the Herald, the Lyceum Club Femenino, the Ateneo, the General Directorate of Fine Arts, and the Luis Gallery in Madrid. In Barcelona, among others, in the Layetanas Galleries, the El Jardín Gallery, the Syra Gallery, the René Metras Gallery, and the Gaudí Room. And in Paris, at the Galerie René Breteau, the Salon des Réalites Nouvelles, the Galerie Galanis-Heunschel, and the Galerie R. Creuze.

Juan Navarro Ramón has works in various collections, institutions, and national and international museums: Paris Museum of Modern Art, Museum of Modern Art Collioure (France), Museum of Rosario (Argentina), Reina Sofía National Art Centre Museum in Madrid, National Library in Madrid, Fine Arts Museum of Álava in Vitoria, Juan Gil-Albert Culture Institute of Alicante, MUBAG, MACA, MACVAC in Vilafamés, Drawing Cabinet of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, City Council of A Coruna, and Bank of Spain Collection in Madrid.

In addition, from the open research in which we are immersed, one of the objectives of this article is to encapsulate, among other topics, why a recognised artist, valued during his time, did not build in life an image around his figure, neither in interviews nor in his *modus vivendi*: there are no self-portraits. He painted, created, not trying to show his external self, his personality. His will and predisposition to art led him to choose artistic creativity first, and second his fidelity to the game of chess, both with friends and in more competitive spaces such as the chess club of Denfert Rochereau in Paris. We must add that he relied on Pepita Fisac: his muse, wife, manager, his other half with her feet on the ground all the time, anywhere. This is essential to understand how Juan Navarro Ramón could fill his time with artistic creation.

Within this *Notebook*, the objectives are the simple concept of learning and discovering a little more about Juan Navarro Ramón. Therefore, we propose to approach his life and his work. We talk about rapprochement because what we intend to awaken is the interest in this international artist, who was born in Altea, who always returned to his home of the Portal, to meet again with his *Ithaca*, Altea, with the Mediterranean light, the sea, the women at work the fishermen, the mountains, and, especially, the clouds: poetic and pictorial abstractions of the sky, the cosmos, the infinite. Those clouds are something unique in the painter's work, although we will not concern ourselves with them right now. The space of the article and the need for brevity take us to the topic of the Anniversary of the artist's birth.

120 Aniversario de Navarro Ramón

Dentro del contexto del por qué celebrar este aniversario hemos de comentar, de forma breve, la realidad de su inicio en el tiempo. En el 2003, año del centenario del nacimiento del pintor alteaño, sus sobrinos, María Amparo Vázquez y Javier Barrio Navarro, se presentaron en el IAC Juan Gil Albert su idea era hablar con la directora del departamento de Arte y Comunicación Visual Eusebio Sempere, que en ese momento y hasta el año 2019 desempeñó esa función. Presenté a Joaquín Santo Matas, entonces director del Gil Albert, la idea de una posible exposición, en Alicante y en Altea y después de un periodo de trabajo se convirtió en una realidad. Así lo expresaba el director, en el catálogo de la muestra: *“Recuperamos, pues, para la memoria de los amantes de la buena pintura y a perpetuidad, a Juan Navarro Ramón, al que ni las brumas galas ni las lejanías bonaerenses ni las penumbras del alma le hicieron perder su mediterraneidad cromática”*. Mi interés por la obra y la trayectoria creativa de Navarro Ramón me llevó a conocer *in situ*, en Madrid, la obra de este artista en conjunto me emocionó y sigue atrapando, de ahí que siga investigando. La muestra se inauguró el 2 de junio en Altea, en el Palau, hasta el 23 de julio y del 4 al 28 de agosto del 2005 se presentó en el Palacio de la Diputación de Alicante, así como el catálogo. Los mencionados sobrinos donaron dos óleos sobre lienzo, uno con el título de *Coquetteries* para la colección del Gil Albert y el otro *Coloquio en la ventana* para el Mubag.

En el MUBAG presentábamos, desde el año 2005, la actividad del *Descubre una obra de arte*, al contactar e invitar a Magdalena Aguiló Victory, directora de la Fundación Pilar y Joan Miró, como conocíamos documentalmente la amistad y la relación de las dos familias fue uno de los temas por lo que pensamos en ese interesante *Descubre*. Magdalena Aguiló en su intervención contempló el contexto, la pintura, el tema de la obra *Coloquio en la ventana* de Juan Navarro Ramón y expresó similitudes con Joan Miró en aquella conferencia del *Descubre* de mayo de 2009 y también entre Pilar Juncosa y Josefa Fisac.

Por otra parte, Navarro Ramón ya había donado una serie de obras al Ayuntamiento de Altea expuestas en la primera planta de la Casa de Cultura. Posteriormente con la inauguración del *Espai Expositiu Navarro Ramón* (2011) en el Palau Altea, se organizó una exposición con dichas obras y otras cedidas por la familia (Fig. 2). También se le dedicó unas jornadas en colaboración con Bellas Artes de la UMH, con destacados ponentes. Posteriormente Javier Barrio Navarro cede al Ayuntamiento de Altea, el 18 de septiembre de 2017, el archivo de su tío, Juan Navarro Ramón, a la que siguieron otras donaciones

120 Anniversary of Navarro Ramon

In the context of why we celebrate this anniversary, we must briefly comment on the reality of the event's beginning. In 2003 – the centenary year of the painter from Altea's birth – Navarro's nephew Javier Barrio Navarro and his María Amparo Vázquez reached out to the Juan Gil-Albert Culture Institute of Alicante. They wanted to speak with Eusebio Sempere: the director of the Department of Art and Visual Communication, a position I held at that time and until 2019. I shared with Joaquín Santo Matas, then director of the Institute, the idea of a possible exhibition in Alicante and Altea, which became a reality after some time and work. The director acknowledged this in the catalogue of the exhibition: *“We recover, therefore, for the memory of lovers of good painting and in perpetuity, Juan Navarro Ramón, whom neither the Gallic haze nor the distances from Buenos Aires nor the penumbras of the soul could bereave of his colourful Mediterranean character”*. My interest in the work and the creative career of Navarro Ramón took me to see *in situ*, in Madrid, this artist's work, which as a whole moved me, and continues to captivate me, which is why I continue researching. The exhibition was inaugurated on 2 June in Altea, at the Palau, and lasted until 23 July. Then, from 4 to 28 August 2005, it was presented at the Palace of the Provincial Council of Alicante, together with the catalogue. The relatives mentioned above donated two oils on canvas, one with the title of *Coquetteries* for the collection of the Gil Albert Institute and the other known as *Coloquio en la ventana* (“Conversation by the window”) for the MUBAG.

At MUBAG, we have been conducting, since 2005, the activity of *Discover a Work of Art*, for which we contacted and invited Magdalena Aguiló Victory, director of the Pilar and Joan Miró Foundation, as we knew documentally the friendship and relationship between the Navarro and the Miró families, which was one of the themes we came up with for that interesting activity. Magdalena Aguiló, in her speech at that conference during the *Discover* activity of May 2009, discussed the context, the style of painting, and the theme of the work *Coloquio en la ventana* by Juan Navarro Ramón, and identified similarities with Joan Miró, as well as between Pilar Juncosa and Josefa Fisac.

In addition, Navarro Ramón had already donated a series of works to the City of Altea, exhibited on the first floor of the House of Culture. Later, with the inauguration of the *Espai Expositiu Navarro Ramón* space (2011) at the Palau Altea, an exhibition was organised with these works and others donated by his family (Fig. 2). A few days' collaboration with the Fine Arts Faculty of the Miguel Hernández University were dedicated to Navarro, with outstanding speakers. Later, on 18 September 2017, Javier Barrio Navarro gave the City of Altea the archive of his uncle, Juan Navarro Ramón, which was followed by other donations by him and his



Fig. 2. Altea, 1929, Juan Navarro Ramón, Ayuntamiento de Altea

de él y de su esposa María Amparo Vázquez. Así como otras exposiciones, en la Fundación Frax y al año siguiente, presentación de un cuento sobre el pintor y también, en el Palau de Altea, la gran antológica con obras de la familia y de la colección del Ayuntamiento de Altea y con el óleo *Te vengaremos* que Navarro Ramón presentó en 1937 en el Pabellón de la República durante l' *Exposición Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne*, de mayo a noviembre. Entre otros, junto al *Guernica* de Picasso y *El segador* de Joan Miró.

Hoy lo realmente extraordinario es que el 120 Aniversario del nacimiento de Navarro Ramón es un proyecto del Ayuntamiento de Altea, del entonces Alcalde, Jaume Llinares y concejala de Cultura, Aurora Serrat, que lo abrieron y del actual alcalde Diego Zaragoza y concejala de Cultura, Pepa Victoria Pérez, esta esencia es la que permite que el 120 Aniversario con las actividades programadas se convierta en una realidad en este año y en los siguientes. Presentado el día de su inicio, el 21 de febrero de 2023, para llevarlo a cabo fui nombrada comisaria del mencionado 120 Aniversario de Navarro Ramón. Y como coordinador del proyecto contamos con el saber hacer y la implicación de Ignacio Beltrán, Bibliotecario Municipal y Coordinador de Cultura. No se trata de un evento, lo que el equipo Mediterrània Creativa ha diseñado la imagen visual identificativa de todas las acciones, contando con la colección de arte Navarro Ramón de Altea, la apertura de redes sociales, Facebook e Instagram. Así como la creación de una nueva web más interactiva, y así abrir una ventana al mundo y poder realizar un catálogo razonado de la obra de Navarro Ramón.

wife, María Amparo Vázquez. This was complemented by other exhibitions in the FRAX Foundation building and a presentation of a story about the painter the following year. In addition, in the Palau de Altea, a great anthology with works belonging to his family and the collection of the City of Altea was presented, including the oil painting *Te vengaremos* ("We will avenge you") that Navarro Ramón originally presented at the Pavilion of the Republic during the *Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne* from May to November in 1937 – among others, next to Picasso's *Guernica* and Joan Miro's *El Segador* ("The Reaper").

What is really extraordinary today is that the 120 Anniversary of the birth of Navarro Ramón is a project of the City of Altea: of the then mayor Jaume Llinares and Councillor for Culture, Aurora Serrat, who opened it; and the current mayor Diego Zaragoza and Councillor for Culture, Pepa Victoria Perez. This spirit is what allows the 120 Anniversary's scheduled activities to become a reality this year and the next. Presented on the day of its beginning, 21 February 2023, I was appointed curator of the aforementioned 120 Anniversary of Navarro Ramón. And as coordinator, we count on the competence and involvement of Ignacio Beltrán, Municipal Librarian and Culture Coordinator. This is not so much an event but rather the visual identity of all the activities, such as using the art collection Navarro Ramón of Altea and social media presence on Facebook and Instagram, the later developed by the Mediterrània Creativa team. Furthermore, they also created a new, more interactive website, thus opening a window to the world to make a *catalogue raisonné* of Navarro Ramón's work.

De la misma manera, estamos trabajando con profesionales del diseño, de la arquitectura y la comunicación, para construir ese faro dedicado a Navarro Ramón, desde Altea al mundo. Hablamos de una importante exposición pictórica, documental, visual y didáctica, del siglo XXI, en la Casa de Cultura de Altea. A lo que se sumará una serie de vídeos cortos. Así como otras diferentes acciones, actuaciones y actividades.

El 120 Aniversario supone una ocasión única de investigación, revisión y de impulso. Navarro Ramón tiene sentido porque afortunadamente es su obra la que destaca, en cada contexto y en cada muestra como la más reciente en Collioure, con dos óleos, uno S/T de hacia el año 1945, que conserva el Museo Reina Sofía, y enlaza con una mirada a la cultura clásica, y el otro uno de los paisajes pintados por Navarro Ramón de *Collioure*, que forman parte de la exposición titulada *Front de mer, 1940, Canet, Banyuls, Collioure*, en el Musée d'art moderne de Collioure, del 3 de junio hasta el 8 de octubre del 2023. El contexto que la comisaria presenta de ese lugar geográfico, la Côte Vermeille, es el de lugar de destino, de encuentro, de refugio, de exilio para miles de personas, también de artistas como nuestro pintor. A él se refiere la directora y conservadora del Museo en el catálogo: "Juan Navarro Ramón réalise des scènes au calme étrange, dans lesquelles la quietude n'est jamais loin de l'inquietude." (Muchir, p. 66).

Trayectoria profesional, artística y vital

En cuanto a este tema la primera pregunta que nos hacemos es ¿qué compendiar? ¿qué resumir? porque en cada investigación la documentación que vamos localizando se va ampliando. Además del importante fondo Juan Navarro Ramón en el Archivo Municipal de Altea, la familia nos ha aportado nuevos documentos. Por lo tanto, lo que aquí comentamos es algo más que una síntesis es un recorrido que une al hombre y al artista: es Navarro Ramón a lo largo de sus ochenta y seis años.

Nace en Altea el 21 de febrero de 1903 y fallece el 6 de junio 1989 en Sitges. Es un pintor internacional, del siglo XX, creador en diferentes materiales y soportes, entre otros, textiles, planchas metálicas, esmaltes vidriados, colgantes, pendientes. Y todo ello en base a alguna de sus obras pictóricas. Navarro Ramón guardó, desde su infancia la esencia de la luz, la imagen del mar, del espacio, del lugar, de la atmosfera y las nubes de Altea, siempre presentes en su mirada emocional y creativa, podía ver y recrearlos *in situ* y en la distancia.

Se formó en la Escuela Normal de maestros, en la de Artes y Oficios y en la Academia de San Carlos, de Valencia, donde, entre otros, coincidió con Josep Renau (1907-1982), Enrique Climent (1897-1980) y Genaro

In the same way, we are working with design, architecture, and communication professionals to build that beacon dedicated to Navarro Ramón, from Altea to the world. We are discussing an important pictorial, documentary, visual, and didactic exhibition of the twenty-first century in the House of Culture of Altea, to which a series of short videos and other different actions, performances, and activities will be added.

The 120 Anniversary is a unique occasion of research, review, and promotion. Navarro Ramón is a logical choice because, fortunately, it is his work that stands out in each context and each exhibition as the most recent in Collioure; with two oil paintings, an untitled one from around 1945 – preserved by the Reina Sofía Museum and providing direct access to classical culture – and the other one is of the landscapes painted by Navarro Ramón in Collioure, which are part of the exhibition entitled *Front de mer, 1940, Canet, Banyuls, Collioure*, at the Musée d'art moderne de Collioure, from 3 June to 8 October 2023. The context that the curator presents of this geographical place, the Côte Vermeille, is that of destination, encounter, refuge, and exile for thousands of people, including artists like our painter. He is mentioned by the director and curator of the Museum in the catalogue: "Juan Navarro Ramón creates scenes of strange calm, in which quietude is never far from worry." (Muchir, p. 66).

Professional, artistic, and life career

On this subject, the first question we ask ourselves is what to summarise and condense because, in each instance of research, we expand on the documentation we have located. In addition to the important collection by the artist kept in the Municipal Archive of Altea, Navarro's family has provided us with new documents. Therefore, what we discuss here is more than a synthesis – it is a journey that unites man and artist: Navarro Ramón throughout his eighty-six years of life.

He was born in Altea on 21 February 1903 and died in Sitges on 6 June 1989. He is an international painter from the twentieth century, creator using different materials and supports: textiles, metal plates, glazed enamels, pendants, and earrings among others. And all this is based on some of his pictorial works. Navarro Ramón kept the essence of light from his childhood, the image of Altea's sea, space, place, atmosphere, and clouds, always present in his emotional and creative look. He could see and recreate them *in situ* and from a distance.

He trained at the Teachers' Normal School, the Arts and Crafts School, and the Academy of San Carlos in Valencia, where, among others, he met Josep Renau (1907-1982), Enrique Climent (1897-1980), and Genaro



Fig. 3. *Reposo*, 1930, Juan Navarro Ramón, Colección particular/ Private collection

Lahuerta (1905-1985). A partir del año 1925 se trasladó a Madrid, donde opositó a una de las plazas de funcionario del Ministerio de Hacienda, que aprobó. Y como alumno libre continuó estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, así como en el Círculo de Bellas Artes de dicha ciudad.

En 1928 se casa con Josefa Fisac, su pilar humano, su compañera, su valedora. Y el siguiente año es el de su primera muestra pictórica en el Salón del Herald de Madrid. En 1930 presenta dos importantes exposiciones, la colectiva con el grupo de *Artistas Independientes*, y, la individual que reseña el periodista en el periódico *La Raza Ibera*, y ocupa casi la página y que titula “*La exposición de Navarro Ramón, todo Madrid artista desfila por el salón del Herald, unas palabras con el pintor*” (Mistral, 1930).

Navarro Ramón consideró como su maestro a Timoteo Pérez Rubio y como su discípulo presentó la obra titulada, *Reposo* (Fig. 3) en la Exposición Nacional de Bellas Artes, celebrada en Madrid, en 1930. Igualmente, en ese mismo año, expuso en las importantes Galerías Layetanas, en Barcelona, Y dos años después, en la misma ciudad, en la Galería

Lahuerta (1905-1985). In 1925 he moved to Madrid, where he took the public examination for one of the official's positions in the Ministry of Finance, which he passed. And, as a free student, he continued his studies at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando in Madrid and at the Circle of Fine Arts of that city.

In 1928 he married Josefa Fisac: his pillar, companion, and supporter. The following year was his first pictorial exhibition in the Hall of the Herald in Madrid. In 1930 he appeared in two important exhibitions: a collective one with the group of *Artistas Independientes*; and an individual one, reviewed in the newspaper *La Raza Ibera*, with almost a full page entitled “*The Exhibition of Navarro Ramon, all of Artistic Madrid Visits the Hall of the Herald, a Few Words with the Painter*” (Mistral, 1930).

Navarro Ramon considered Timoteo Pérez Rubio his teacher and, as his disciple, he presented the work entitled *Reposo* (“Rest”) (Fig. 3) at the National Exhibition of Fine Arts held in Madrid in 1930. Likewise, he exhibited art at the distinct Layetanas Galleries in Barcelona that same year. And two years later, in the same city, at the Syra Gallery. He maintained his

Syra. Mantuvo sus relaciones familiares y profesionales en Madrid y en 1933 fue invitado a exponer en el histórico Lyceum Club Femenino (1926-1939) uno de los espacios más destacados de la capital, cuyas socias eran mujeres relevantes de la cultura. (Balsalobre, 2023 b).

El éxito del joven pintor le lleva a realizar, en el año 1934, su primer viaje a París donde descubrió los talleres, los cafés de encuentro de los artistas e igualmente llenó su mirada de Vanguardia, de diversidad artística: en esencia de arte. Se encontró con el lugar pensado, donde pintar, donde abrir su taller, donde compartir y exponer. A su vuelta a Barcelona, en 1935, mostró su obra en la Galería Syra. Sin embargo, cuando ese mundo soñado, ese mundo vivido y esa fuerza vital parecían ser su estrella, su camino, su vida, la Guerra Civil (1936-1939) lo rompió todo para él y para tantos otros. En 1936, comprometido con la Alianza de Intelectuales, fue movilizado por el ejército de la República, entre otros, en el frente del Ebro, donde tomó apuntes y dibujó, pero, lamentablemente, se perdieron.

En 1937, gracias a Josep Renau, entonces director general de Bellas Artes del Gobierno republicano, Navarro Ramón participó en el Pabellón de la República durante la *Exposición Internationale des Arts et des Techniques appliquées à la vie moderne*, de mayo a noviembre, con el óleo *Te vengaremos*, junto a Pablo Picasso, con el *Guernica*, y a Joan Miró con *El segador*. Al año siguiente se convocó “La Primera Exposición Trimestral d’Arts Plastiques”, en Barcelona, los primeros premios de pintura de dicha muestra fueron para Navarro Ramón y Ramón Gaya.

El semanario *Meridià* del 17 de junio del 1938, dedica un artículo titulado “Blanc i Negre. Uns dibuixos de J. Navarro Ramon”, que nos trasladan a la cruda realidad mostrando la desolación de la escena del hombre a gran escala gritando y rodeado de hombres y mujeres, sin voz, sin palabra, dramáticamente asesinados. Y en el mencionado semanario del 21 de octubre de 1938, es Ramon de P. Vayreda, el que escribe sobre el pintor, “De Navarro Ramon cal remarcar el contrast un bon xic brusc que ofereixen, per la seva entonació, les dues teles per ell presentades i de les quals preferim el Barri obrer”. Lienzos que nos gustaría localizar pero hasta ahora no ha sido posible.

La realidad bélica y su contexto, condujo a cientos de miles de españoles republicanos, a la huida, la “Retirada” (enero 1939) en busca de libertad; sin embargo en la línea de costa se divisaban los campos de refugiados como Argèles sur Mer, Saint-Cyprien y otros. En esa desolación, en palabras de Javier Barrio Navarro, la luz, para Juan Navarro Ramón y su esposa Josefa Fisac Martín, fue, entre otros, Pauline Quintana, del Hotel Bugnol-Quintana. Fue, en el mes de abril de 1939, cuando el pintor y su esposa contemplaban,

familial and professional relationships in Madrid. In 1933, he was invited to exhibit at the historic Lyceum Club Femenino (1926-1939), one of the most outstanding spaces in the capital, whose members were women relevant to the cultural spheres (Balsalobre, 2023 b).

The success of the young painter led him to make, in 1934, his first trip to Paris, where he discovered the workshops, and the cafés where artists met and also filled his eyes with the Avant-garde, with artistic diversity, in essence, with art. He found the ideal place to paint, to open his workshop, and share and exhibit. On his return to Barcelona in 1935, he showed his work at the Syra Gallery again. However, when that dreamed world, that lived world and that life force seemed to be his guiding star, path, and life, the Civil War (1936-1939) shattered everything for him and so many others. In 1936, while committed to the Alliance of Intellectuals, he was mobilised by the army of the Republic, among others, on the Ebro Front, where he took notes and drawings that were unfortunately lost.

In 1937, thanks to Josep Renau – then director general of Fine Arts of the Republican Government – Navarro Ramón participated in the Pavilion of the Republic during the *Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliquées a la vie moderne*, from May to November, with the oil *Te vengaremos*, next to Pablo Picasso’s *Guernica*, and Joan Miró’s *El segador*. “The First Quarterly Exhibition of Arts Plastiques” was held the following year in Barcelona. The first awards of painting in this exhibition went to Navarro Ramón and Ramón Gaya.

The weekly newspaper *Meridià* of 17 June 1938 dedicates an article entitled “Black and White. Some Drawings by J. Navarro Ramón”, which takes us to the harsh reality showing the desolation of the scene of a large-scale man screaming and surrounded by men and women, without voice, without a word, dramatically killed. And in the aforementioned weekly publication of 21 October 1938, it is Ramon de P. Vayreda who writes about the painter, “Regarding Navarro Ramon, we must point out the somewhat stark contrast offered by the intonation of the two canvases presented by him, of which we prefer *Barri Obrer*”. Canvases that we would like to locate, but so far, it has not been possible.

The reality of the war and its context led hundreds of thousands of Spanish Republicans to flee, the so-called “Retreat” (January 1939) in search of freedom; on the coast, one could see the refugee camps like Argèles sur Mer, Saint-Cyprien, and others. In that desolation, in the words of Javier Barrio Navarro, the light for Juan Navarro Ramón and his wife, Josefa Fisac Martín, was, among others, Pauline Quintana from the Hotel Bugnol-Quintana. It was in April 1939 when the painter and his wife

entre las complicadas y posibles opciones, la de pedir asilo en México. Según una reciente investigación que nos permite documentar esa decisión, a partir de una carta manuscrita que recientemente acabamos de publicar (Balsalobre, 2023 b) firmada, el 20 de abril de 1939, en Collioure por el artista. Dicha solicitud iba dirigida a la Embajada de México en Francia y exponía que deseaba emigrar con su esposa a México; indicaba que disponía de medios económicos para pagarse el viaje. La grave situación con la llamada Guerra europea, complicó totalmente aquella realidad. De forma que la Legación de los Estados Unidos Mexicanos en Francia, suspendieron la concesión de “visas especiales” a los grupos de republicanos españoles en Francia. Tanto Navarro Ramón como su esposa nunca pudieron olvidar aquellos días, aquellas vivencias y así lo comentaron con la familia. En Collioure siguió pintando y en el año 1940, expuso en el *Palais de la Loge, en la Salle Arago*, de Perpignan con una buena crítica.

Como se ha expuesto, la grave situación de la guerra en territorio francés y europeo les condujo a volver a España sabiendo que Navarro Ramón sería recluido, en un campo de concentración. Al salir de dicho encierro, en el Campo de Miranda de Ebro, se estableció en Barcelona, no se le reintegró en su puesto en la Administración de Hacienda; pero su esposa, ayudaba en la fábrica de ventiladores y agujas de su familia. Su sobrino Javier Barrio Navarro, que vivió con ellos, en Barcelona nos comentaba, que Joan Miró era un gran admirador de los fondos de los cuadros de Navarro Ramón. Además de amigos les gustaba inventar con lo que tenían en la fábrica: hicieron una escultura a partir de un bidón de carburo con ojos y pelos de hierro, que tenía perplejos a los obreros.

El posterior reencuentro con la familia Navarro le llevó a dibujar y a pintar los retratos de su familia, aunque en los años treinta ya había retratado a su esposa, y, en 1939, había pintado un retrato de su madre. Comentábamos en la introducción que no hay autorretratos de Navarro Ramón. Él pintaba, creaba, no trataba de mostrar su yo externo, sobre este tema tenemos un ejemplo evidente, el *Busto femenino y retrato de su sobrino Javier* (Fig. 4), en una escena relacionada visualmente con el artista y su obra.

Esa serie de retratos del año 1942 fueron los de su esposa, su cuñado y sus sobrinos, José y Javier Barrio Navarro, son dibujos a lápiz de colores. La hermana de éstos, Juana María, fue retratada al óleo, e igualmente en óleo, de gran formato, plasmó una escena de interior retratando a su madre en el centro, a su lado a su esposa y apareciendo detrás de una cortina su sobrina. A partir de esos años su producción artística va en aumento, en la línea de una figuración ajustada, sencilla, limpia y tiene como tema principal a la mujer; y que más de un crítico ha señalado como realismo mágico. En el año

considered, among the complicated and possible options, the request for asylum in Mexico, according to recent research that allows us to document that decision, based on a handwritten letter that we recently published (Balsalobre, 2023 b) signed by the artist in Collioure on 20 April 1939. This request was addressed to the Embassy of Mexico in France, and stated that he wanted to emigrate with his wife to Mexico; it indicated that he had the financial means to pay for the trip. The serious situation with the then-called European War utterly complicated his reality, so the Legate of the United Mexican States in France suspended the granting of “special visas” to groups of Spanish Republicans in France. Both Navarro Ramon and his wife could never forget those days, those experiences which they shared with their family. He continued to paint in Collioure, and, in 1940, he exhibited at the *Palais de la Loge, in La Salle Arago*, in Perpignan, with favourable feedback.

As has been stated, the serious situation of the war in French and other European territories led them to return to Spain, knowing that Navarro Ramón would be detained in a concentration camp. When he was released from confinement in the camp of Miranda de Ebro, he settled in Barcelona. He was not reinstated in the Administration of Finance position, but his wife helped in their family’s fans and needle factory. His nephew Javier Barrio Navarro, who lived with them in Barcelona, has told us that Joan Miró greatly admired the collection of Navarro Ramón’s paintings. In addition to being friends, they liked to invent with what they had in the factory: they made a sculpture from a carbide drum with iron hair and eyes, which perplexed the workers.

The subsequent reunion with the Navarros led him to draw and paint the portraits of his family, though, in the 1930s, he had already painted his wife, and in 1939 he had painted a portrait of his mother. We commented in the introduction that there are no self-portraits of Navarro Ramón. He painted; he created; he did not try to show his external self. On this subject, we have an obvious example, the *Busto femenino y retrato de su sobrino Javier* (“Female Bust and Portrait of her Nephew Javier”), in a scene visually related to the artist and his work (Fig. 4).

That series of portraits of his wife, his brother-in-law, and his nephews, José and Javier Barrio Navarro, are coloured pencil drawings from 1942. Their sister, Juana María, was portrayed in oil. Also in oil, in a large format, he captured an interior scene portraying his mother in the centre, next to his wife and her niece peeking behind a curtain. His artistic work grew during those years, following an adjusted, simple, clean figuration with women as his main topic. More than one critic has considered these as magical realism. In 1944, his work was



Fig. 4. *Busto femenino y retrato de su sobrino Javier*, 1942, Juan Navarro Ramón, Colección particular/ Private collection

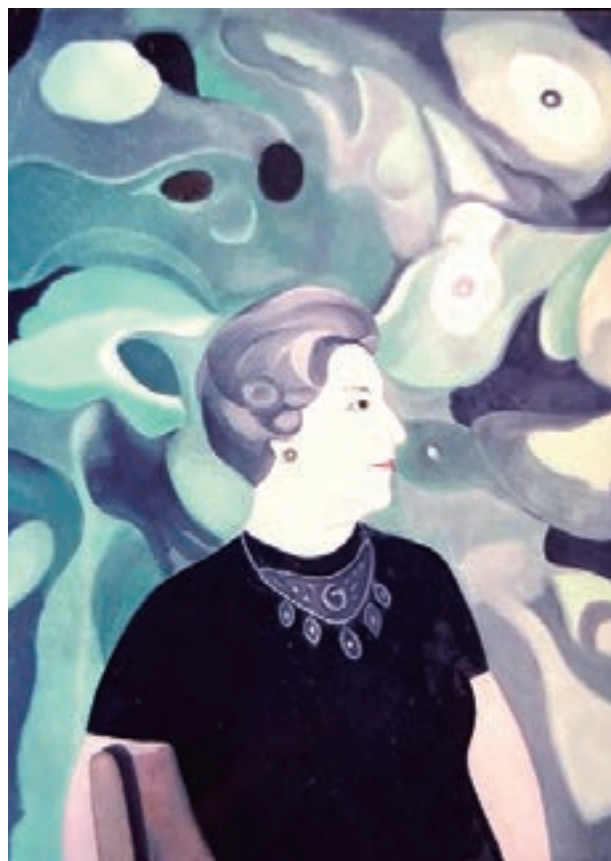


Fig. 6. *Josefa Fisac con fondo abstracto*, ca. 1969, Juan Navarro Ramón, Colección particular/ Private collection

1944 expone en la sala de exposiciones El Jardín de Barcelona; en 1949 en la Galería Buchholz, Madrid; en 1950 de nuevo en la Galería El Jardín. Después de ese año Navarro Ramón investiga a partir de lo que ve, los cielos de Altea, las nubes en movimiento, sin peso, las va plasmando en sus lienzos, la luz, los tonos y los colores determinan cada uno de los lienzos que irradian una esencia poética. “*Las formas concisamente delimitadas flotaban en él sin contigüidades agobiantes, pero no sólo ellas eran formas, sino que también lo eran, y con igual eficacia, los vacíos entre las mismas*” (Areán, 1973, p. 29) una ordenación de la composición de las formas del aire que parece disponerse entre ellas.

Desde Barcelona viaja con frecuencia a París, donde además de exponer en la Galería René Bréteau, 1951; Salón des Réalités Nouvelles, 1952; Galería Galanis-Heunschel, 1953; Salón des Réalités Nouvelles, 1954; Salón des Réalités Nouvelles, 1955; Salle Messine, Galerie R. Creuze, 1961; se plantea abrir un estudio, trata a sus muchos amigos artistas españoles, en París, entre ellos a, Pedro Flores, Florit Rodero, Grau Sala, Antoni Clavé, Creixemans, Antonio Lago, Manuel Colmeiro y Picasso, así como a sus amigos Foujita, Hayden, Campigli y Zadkine (Fig. 5). La década de los 50 del siglo XX y sus estancias en París son intensas en su creación pictórica y a su

shown in El Jardín de Barcelona exhibition hall; in 1949, in the Buchholz Gallery, Madrid; and in 1950, in the El Jardín Gallery again. After that year, Navarro Ramón investigated, from what he saw, the skies of Altea, the clouds in motion, unburdened; he captured them into his canvases; light, tone, and colour distinguishing each of the canvases that radiate a poetic essence. “*The concisely defined forms floated within him without overwhelming contiguities and they were not only forms, but also – and with equal effectiveness – the empty spaces in-between*” (Areán, 1973, p. 29). It was an arrangement of the composition of the forms of air that seemed to be included between them.

From Barcelona, he travelled frequently to Paris, where he showed his works at the René Bréteau Gallery, 1951; Salon des Réalités Nouvelles, 1952; Galanis-Heunschel Gallery, 1953; Salon des Réalités Nouvelles, 1954; Salon des Réalités Nouvelles, 1955; Salle Messine, Galerie R. Creuze, 1961. In addition, he planned to open a studio, and he met with his many Spanish artist friends in Paris, among which Pedro Flores, Florit Rodero, Grau Sala, Antoni Clavé, Creixemans, Antonio Lago, Manuel Colmeiro, and Picasso, as well as his friends Foujita, Hayden, Campigli, and Zadkine (Fig. 5). The 50s of the twentieth century and his stays in Paris were intense in his pictorial work, as well as in



Fig. 5. Picasso, Fuyjita, Zadkine, Navarro Ramón en París, 1954

vez lo son de investigación, de trabajo en los talleres de litografía. A Navarro Ramón le interesa cuidar el resultado, la calidad, la perfección de cada una de ellas. Su actividad artística es extraordinaria, muy valorada tanto nacional como internacionalmente, grandes críticos, profesores, poetas, periodistas escribieron sobre él, éstos merecen un capítulo aparte.

Posiblemente siente que está en un excelente momento para embarcar en 1956 y viajar a Argentina, expone en la Galería Pizarro, Buenos Aires y en la Junta de Cultura de Rosario. A su vuelta sigue pintando y en 1958, el Círculo de Bellas Artes de Madrid le abre las puertas a su exposición, y el año 1959 es el Ateneo Barcelonés. Nuevos viajes, nuevas exposiciones y países como Alemania, en 1959, en la Darmstädter Galerie, Darmstadt y en el Casino Baden Weailer, Alemania. Navarro Ramón continúa pintando, investigando y creando.

La década de los sesenta, además de la exposición reseñada en París, Navarro Ramón expone en Barcelona, 1962, Galería SYRA; 1966, Salón de San Jorge; 1967, Galería René Métras; 1968, Salón de Mayo y

research and work in lithography workshops. Navarro Ramón was interested in caring for the result, the quality, and the perfection of each of his works. His artistic activity was extraordinary, highly valued both nationally and internationally. Great critics, teachers, poets, and journalists wrote about him, deserving a separate chapter.

He probably felt that 1956 was an excellent time to embark and travel to Argentina, where he exhibited at the Pizarro Gallery in Buenos Aires and the Board of Culture of Rosario. On his return, he continued painting, and in 1958, the Circle of Fine Arts of Madrid opened the doors to his exhibition. In 1959, the Ateneo in Barcelona hosted it next. There were new trips, exhibitions, and countries: like Germany, in 1959, at the Darmstädter Galerie and Baden Weailer Casino. Navarro Ramón continued painting, researching, and creating.

In the 60s, in addition to the exhibition reviewed in Paris, Navarro Ramón had exhibitions in Barcelona: 1962, SYRA Gallery; 1966, San Jorge Hall; 1967, René Metras Gallery; 1968, May Hall; and 1969, SYRA Gallery

1969, Galería SYRA; y en Madrid, 1964, Sala de Santa Catalina, Ateneo de Madrid; 1966 Dirección General de Bellas Artes, Madrid. A señalar las internacionales: 1964 exposición en Estocolmo. Organización "LAMBOA" (Selección de 20 años de pintura europea); y cuatro años después en Galería de Marco, Edimburgo. El artista sigue con sus investigaciones, algunas de ellas de formas surreales, centelleantes que parecen gravitar en la superficie del lienzo; y en otras, donde la abstracción es color, es composición, juega además con la comunicación espacial y física en la disposición de la figura (Fig. 6).

Navarro Ramón realiza más de 13 exposiciones en la década de los 70 del siglo XX, y cuenta con dos monografías escritas, la primera por Carlos Areán, publicada en el año 1973 y la otra de 1978 escrita por Francesc Rodon. Las muestras en el año de 1972 en Barcelona, Galería René Métras, Galería Nova, y Sala Gaudí, en Huesca en S'Art y el pintor también participa en la Bienal de Zaragoza. Por otra parte del año 1973 al 1977 expone en la Galería Gaudí, Barcelona; en la De Luis, Madrid, en la Berdusen, Zaragoza; en la sala de arte y cultura de la Caja de Ahorro y Monte de piedad, La Laguna; en la Sala Gaudí, en la Propac, Madrid; en la Galería Ribera, Valencia; y en la De Luis, Madrid.

A partir de 1979 Navarro Ramón traslada su residencia, desde Barcelona a Sitges, aunque sigue exponiendo, ese año y el siguiente, en la Galería Joan de Serrallonga, Barcelona. Los años siguientes expone en Sitges, Galería Nueva, 1981; Galería D'Art Foz, 1983 y Galería de Arte Yolanda Ríos, 1986. Dos años después expone en el Real Círculo Artístico de Barcelona. Posteriormente a su muerte, en junio de 1989, se han presentado otras muestras y otras actividades; de algunas de ellas hemos tratado en el apartado del 120 Aniversario. Aquí se ha presentado una síntesis de esa importante trayectoria profesional y vital de Navarro Ramón. El artista es más que una suma de obras, de exposiciones, de más de cien textos. Su creación sigue siendo mucho más que un lienzo, su maestría configura una manera de ver, de imaginar, de sentir y ser el mismo, en cada una de sus épocas y de sus obras.

Donación al MUBAG de cinco lienzos de Navarro Ramón (Fig. 7-11)

Esta nueva donación por parte de María Amparo Vázquez Torres, heredera de Javier Barrio Navarro, sobrino del pintor, la ha considerado y propuesto, en relación con el 120 Aniversario del nacimiento de Navarro Ramón, y en la idea de dar a conocer, mostrar y estudiar la obra de este artista. También quiere agradecer que el MUBAG se haya sumado al 120 Aniversario. Como ya hemos expresado, lo valioso son las obras, por ello citamos a Carlos Areán respecto a los valores comunes a todas ellas:

again; and in Madrid: 1964, Santa Catalina Hall, Ateneo de Madrid; 1966, General Directorate of Fine Arts. To point out the international ones: the 1964 Exhibition in Stockholm; organisation "LAMBOA" (Selection of 20 years of European painting); and four years later in Marco Gallery, Edinburgh. The artist continued with his investigations, some of them of surreal, scintillating forms that seem to gravitate to the surface of the canvas; and others – where abstraction is colour and composition – also played with spatial and physical communication in the arrangement of the figure (Fig. 6).

Navarro Ramón held more than 13 exhibitions in the 70s of the twentieth century and had two monographs written, the first by Carlos Areán, published in 1973, and the other by Francesc Rodon in 1978. In 1972 he participated in exhibitions in Barcelona, Gallery René Métras, Gallery Nova, and Sala Gaudí; in Huesca in S'Art, and the Biennial of Zaragoza. On the other hand, from 1973 to 1977, he exhibited at the Gaudí Gallery, Barcelona; at the De Luis Gallery, Madrid; at the Berdusen Gallery, Zaragoza; at the art and culture room of the Caja de Ahorro and Monte de Piedad, La Laguna; at the Gaudí Room, at the Propac, Madrid; and at the Ribera Gallery, Valencia.

In 1979, Navarro Ramón moved his residence from Barcelona to Sitges, although he continued to exhibit that year and the following in the Joan de Serrallonga Gallery, Barcelona. In the following years, he exhibited in Sitges, Nueva Gallery, 1981; D'Art Foz Gallery, 1983; and Art Gallery Yolanda Rios, 1986. Two years later, he exhibited at the Royal Artistic Circle of Barcelona. After his death in June 1989, other exhibitions and activities have been presented. Some of them have been discussed in the section about the 120 Anniversary. Here we have presented a synthesis of Navarro Ramón's major professional and personal life work. The artist is more than a sum of works, exhibitions, and more than a hundred texts. His creation remains much more than a canvas; his mastery defines a way of seeing, imagining, feeling, and being himself in each of his eras and works.

Donation to the MUBAG of five canvases by Navarro Ramón (Fig. 7-11)

This new donation by María Amparo Vázquez Torres, heir to Javier Barrio Navarro, nephew of the painter, has been considered and proposed in relation to the 120 Anniversary of the birth of Navarro Ramón and with the idea of making known, show, and study the work of this artist. He also wants to thank the MUBAG for joining the 120 Anniversary. As we have already expressed, the works are the valuable part, so we quote Carlos Areán regarding the value common to all of them:

*“La matización del color.
La melodía de la línea.
La paradójica tenuidad consistente de la factura.
La seguridad flotante de sus ritmos y de sus
suelos encadenamientos de formas”.*
Más características todavía...consideramos las
siguientes:

*La transfiguración mágica de la realidad
circundante.
La penetración onírica, pero jamás insistida,
en las entrañas del subconsciente
Una atmósfera lírica que envuelve a todos sus
lienzos y que se funde tan entrañablemente
con sus resonancias mágicas y oníricas, que
acaba por ser inseparable de ellas”.*

*“The colour nuances.
The melody of the line.
The consistent but paradoxical tenuity of the
style.
The floating security of their rhythms and their
loose chains of forms.
We consider the following even more
characteristic:*

*The magical transfiguration of the
surrounding reality.
The oneiric penetration, though never forced,
in the entrails of the subconscious.
A lyrical atmosphere that envelops all his
canvases and that merges so deeply with their
magical and dreamlike resonances that it ends
up inseparable from them.”*



Fig. 7. *Figura con guitarra*, 1945, Juan Navarro Ramón, MUBAG



Fig. 8. *Bodegón*, 1947, Juan Navarro Ramón, MUBAG



Fig. 9. *Composición surrealista*, 1948, Juan Navarro Ramón, MUBAG



Fig. 10. *El hombre y el pájaro*, 1957, Juan Navarro Ramón, MUBAG



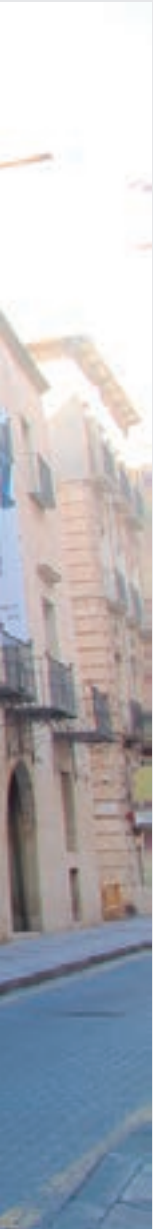
Fig. 11. *Desnudo con fondo abstracto*, 1974, Juan Navarro Ramón, MUBAG

Bibliografía

- AREÁN, Carlos, (1973), *Juan Navarro Ramón*, Barcelona, Sala Gaudí; Madrid, Galería de Luis, D.L.
- AZNAR SOLER, Manuel, MURGA CASTRO, IDOIA, (coordinadores), BONET, JUAN MANUEL (comisario) (2019) 1939. Exilio republicano español, Madrid, Ministerio de Justicia España.
- BALSALOBRE, Juana María (2023 a), "Navarro Ramón merece mención en su 120 aniversario, como Picasso y Miró, *Hoja del lunes*. Arte, Alicante, 16-01-2023. Recuperado de: <https://www.hojadellunes.com/navarro-ramon-merece-mencion-en-su-120-aniversario-como-picasso-y-miro/>
- BALSALOBRE, Juana María (2023 b), "Navarro Ramón de la oscuridad de la Guerra a la luz de Collioure". *AACA Digital*, Zaragoza, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, número 63.
- BALSALOBRE, Juana María; V. FERRIS, José Luis (2015), [*Descubre una obra de arte en el MUBAG (2005-2015)*] ciclo de conferencias. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- BLASCO CARRASCOSA, J. Ángel (1993) [Una mirada retrospectiva sobre la obra pictórica de Navarro Ramón]. Catálogo de la muestra. Casa de Cultura Altea.
- BONET JUAN Manuel, (2007), [*Diccionario de las Vanguardias en España 1907/1936*], Madrid, Alianza Editorial.
- BONET, JUAN Manuel, (2010), [*Alicante moderno 1900-1960, un retrato de la cultura alicantina*], Mubag, Alicante, Diputación Alicante.
- BORJA, Joan, (2019), [*Joan Navarro Ramon: vida, colors i formes*], Publicaciones de la Universitat d'Alacant, Càtedra Antoni Miró d'Art Contemporani.
- BUISSON, Sylvie [Foujita le maître japonais de Montparnasse]. Paris Ed. Musée du Montparnasse.
- DE LA CALLE, Román, (2018) "Entre los hilos y el ovillo. Juan Navarro Ramón (1903-1989) y sus poéticas pictóricas", *Archivo de Arte Valenciano*, Volumen 99, pp. 369-394.
- DE LA CALLE, Romà (2002) [Juan Navarro Ramón: experiencias pictóricas de la intimidad]. RODON, Francesc [Paraules per a una exposició]. Vilassar de Mar, Museo Monjo.
- DE LA CALLE, Román [Joan Navarro Ramón en Experiència estètica i crítica d'art: Estudis al voltant de tretze artistes i tres col·lectius de les comarques del sud del país valencià]. Publicacions Universitat d'Alacant, p.23-60.
- FONTBONA, Francesc (1999), Repertori d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938), (dir), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- GASCH, Sebastià (1938), "La Primera Exposició Trimestral d'Arts Plàstiques", *Meridià*, any I, núm. 15, Barcelona, 22-4-1938, p. 4. Recuperado: https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1004518947
- GASCH, Sebastià (1938), "Blanc i Negre. Uns dibuixos de J. Navarro Ramon", *Meridià*, any I, núm. 23, Barcelona, 17-6-1938, p.4. https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1004518955
- MARTÍNEZ Isabel (textos) i MEDINA, ANNA (il·lustracions), (2018) [*Navarro Ramon. Història d'un pintor alteà*]. Altea: Ajuntament d'Altea.
- MISTRAL, EMILIO Mistral, (1930), *La Raza Ibera*, número 93, Alicante 1 marzo de 1930. En Archivo Municipal Altea.
- MUCHIR, Claire, (2023) [*Front de mer: 1940, Canet, Collioure, Banyuls*], Paris, Editeur In Fine éditions d'art.
- RODON, Francesc, (1978), [*Navarro Ramón. Artistas españoles contemporáneos*], Madrid, Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- RODRÍGUEZ RUÍZ, Delfín, (2005), [*El Círculo de Bellas Artes de Madrid. 125 años de historia (1880-2005)*], Madrid, Bancaja y Ministerio de Cultura.
- WARNOD Jeanine [*Voyages dans l'intimité de L'école de Paris*]. Paris, co-édition Musée du Montparnasse-Arcadia, 2004.
- VV.AA. (2005) [*Juan Navarro Ramón 1903-1989*], comisaria, Juana María Balsalobre, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- *Memòrica, Memoria Històrica y Cultural de México, Embajada de México en Francia. Solicitudes de refugiados españoles que desean emigrar a México*, p. 106, Juan Navarro Ramón y esposa, 20 abril 1939. Recuperado: <https://memoricamexico.gob.mx/swb/memorica/Cedula?old=B3Mbr28BKx7cnKFK8fk2>
- *Memòrica, Memoria Històrica y Cultural de México, Embajada de México en Francia. Refugiados españoles que desean emigrar a México*, Febrero/noviembre 1939. Recuperado: <https://memoricamexico.gob.mx/swb/memorica/Cedula?old=NXMbr28BKx7cnKFK-vnH>
- VAYREDA, Ramón (1938). "Saló de Tardor 1938, Pintura". *Meridià*, Any I. - Núm. 41. Barcelona, 21-10-1938, p.4. Recuperado: https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1004518973



Fig. 1. Museo de Bellas Artes de Alicante, MUBAG, 2023



PANORAMA Y PERSPECTIVAS

El Museo de Bellas Artes de Alicante obtiene en abril de 2023 el reconocimiento de Museo, por parte de la Generalitat Valenciana, integrándose así en el Sistema Valenciano de Museos. Una anhelada adhesión con la que se refuerza la protección del patrimonio artístico que se custodia en el MUBAG. En el cuaderno *Panorama y perspectivas* pone de manifiesto la importancia de este reconocimiento y se expone la trayectoria de este centro artístico al que se le augura un prometedor futuro.

OVERVIEW AND PERSPECTIVES

The Fine Arts Museum of Alicante obtained recognition as a Museum by the Generalitat Valenciana in April 2023, thus becoming part of the Valencian System of Museums: a long-awaited union that reinforces the protection of the artistic heritage that is kept at the MUBAG. The *Overview and Perspectives* article highlights the importance of this recognition and shines light on the history of this artistic centre with a promising future.



Fig. 2. Detalle arquitectónico de la puerta principal / Architectural detail of the main door, MUBAG, 2023

Museo de Bellas Artes de Alicante. Comentarios al respecto de su reconocimiento, origen, sede y trayectoria de exposiciones

Fine Arts Museum of Alicante. Comments Regarding its Recognition, Origin, Building, and History of Exhibitions

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

Hoy, damos un paso más, presentando (...) una pequeña muestra de los Fondos pictóricos que, a lo largo del tiempo, de una o de otra procedencia, ha ido formando la Pinacoteca Provincial e incrementado el Patrimonio cultural de la Diputación (...). Fondos de la Diputación, que, en un futuro, no muy lejano, podrán ser contemplados en el Museo de Bellas Artes de Alicante.
 Miguel Valor Peidró¹

Today, we take a step further, presenting (...) a small sample of the Pictorial collection that, over time, from one origin or another, has been forming the Provincial Pinacotheca, and increasing the Cultural Heritage of the Provincial Council (...). The Provincial Council's collection, which, in the not too distant future, may be contemplated in the Fine Arts Museum of Alicante.
 Miguel Valor Peidró¹

Para María José Argudo Poyatos, por su empeño en este proyecto y su salvaguarda

To Maria José Argudo Poyatos, for her commitment to this project and its preservation

Se publica en el número 9581 del *Diari Oficial de la Generalitat Valenciana*, de 24 de abril de 2023, la Resolución de 18 de abril de 2023 de la *Conselleria d'Educació, Cultura i Esport* en la que se reconoce

Published in number 9581 of the *Diari Oficial de la Generalitat Valenciana* of 24 April 2023, the resolution of 18 April 2023 of the *Conselleria d'Educacio, Cultura i Esport* recognised the

Museo de Bellas Artes de Alicante –MUBAG– (Fig. 1-2) como Museo de la Comunidad Valenciana, integrándolo dentro del Sistema Valenciano de Museos. El hecho es de suma importancia para la institución museística de la Diputación de Alicante que inicia su andadura el 14 de diciembre 2001 con la denominación de Museo de Bellas Artes, Gravina. La buena implantación de la marca que se vale del acrónimo MUBAG aconseja su mantenimiento, remitiendo en cualquier caso la “G” a la posición de su sede en el callejero de Alicante. Dicha calle toma el nombre del apellido del heroico almirante de la armada española que perdiera su vida a resultas de ser gravemente herido en la batalla Trafalgar, lo que hizo considerar la denominación de *Palacio Gravina* para el edificio que acoge el Museo, aunque la denominación correcta es la de *Palacio del Conde de Lumières*, en atención a la importancia que tuviera el que fuera su propietario para la ciudad de Alicante, denominación que se recoge en el reconocimiento del entorno de protección del edificio estimado Bien de Interés Cultural .

El reconocimiento², se contemplaba como objetivo prioritario en el programa³ que elabora el que suscribe en el verano de 2020 para optar primero a la Dirección Técnica, luego incluido en la documentación aportada al Concurso de Méritos para la Dirección del Museo de Bellas Artes, puesto que ostenta desde el 26 de mayo de 2021. La disposición en plantilla de un Técnico Superior al frente del Museo posibilitó el inicio del proceso de reconocimiento, por cuanto que es un requisito para proceder a la declaración del Museo, según la normativa contemplada en la Orden 6/2/1991 de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana.

Del programa o *Documento 0*, el museo ha cumplido en el momento de culminar estas líneas (julio de 2023) distintas metas. Otras importantes quedan pendientes y deberían cubrirse en las acciones programadas que vaya desarrollando la institución que ahora se reconoce y cuya trayectoria aquí se expone poniendo más énfasis en su génesis y en el desarrollo de las exposiciones que han contribuido a hacer del museo referencia.

I. Del "Museo Provincial" al "Museo de Bellas Artes Gravina"

Como museo el MUBAG hunde sus raíces en el Museo Provincial (Fig. 3), una entidad que se conforma en Alicante a partir de la iniciativa de la Comisión Provincial de Monumentos, y que se inaugura el 17 de enero de 1932, a la vez que el Palacio de la Diputación donde se ubica, por parte de la máxima representación del Estado que entonces encabeza el Presidente de la República, Niceto Alcalá Zamora. Existe una fotografía del montaje inaugural de la sala que ocupara en la planta baja de ese edificio

Alicante Museum of Fine Arts – MUBAG – (Fig. 1-2) as a museum of the Valencian Community, integrating it within the Valencian System of Museums. This fact is of the utmost importance for the museum institution of the Provincial Council of Alicante, which begins its journey with the name of Gravina Fine Arts Museum on 14 December 2001. Good implementation of the brand – using the acronym MUBAG – recommends keeping that name, the “G” referring to the location of its building on the map of Alicante. The street takes its name from the heroic admiral of the Spanish navy who lost his life to grave wounds from the battle of Trafalgar, which led to naming the building that houses the Museum *Gravina Palace*. However, the correct denomination is *Palace of the Count of Lumières* due to the importance of its former owner in the city of Alicante, the name registered in recognition of the building as a Bien de Interés Cultural (Good of Cultural Interest).

The recognition² was considered a priority objective in the programme³ prepared by this writer in the summer of 2020 to opt for the technical direction first; then, included in the documentation provided to the Merit Contest for the direction of the Fine Arts Museum, a position held since 26 May 2021 by the writer of this article. The addition of a Senior Technician in the staff at the head of the museum made possible the beginning of the recognition process since said role was an requirement to proceed with the proclamation of the museum, according to the regulations covered in Order 6/2/1991 of the Ministry of Culture of the Generalitat Valenciana.

Of the programme, or *Document 0*, the museum has fulfilled different goals at the time of completing these lines (July 2023). Other important ones remain pending, and should be covered in the programmed actions that the institution that is now recognised, and whose history is disclosed here, giving more emphasis to the genesis and the development of the exhibitions that have contributed to making the museum a must-know place.

I. From the “Provincial Museum” to the “Gravina Museum of Fine Arts”

As a museum, the MUBAG has its roots in the Provincial Museum (Fig. 3). This entity was formed in Alicante by the Provincial Commission of Monuments initiative. It was inaugurated on 17 January 1932, at the same time as the Provincial Council Palace, where it was located, by the highest representation of the State then led by Niceto Alcalá Zamora, President of the Republic. There is a photograph of the inaugural assembly of the room the museum occupied on the ground floor of that building, where artistic



Fig. 3. Museo Provincial, ca. 1950, Archivo Histórico Municipal. Ayuntamiento de Alicante. Colecciones Municipales/ Municipal Collections. Colección/ Collection of Francisco Sánchez

donde se combinan lienzos artísticos de notable tamaño como *La Lavandera de la Scarpa* (1880) de Antonio Amorós Botella o *Solos* (1899) de Heliodoro Guillén y piezas de arqueología, observándose las paredes llenas de obras pictóricas de enorme valor cultural propiedad de la Diputación Provincial, algunas de ellas como la primera mentada, ingresadas a resultas del programa de “pensionados” en Italia que la entidad provincial desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX (Pérezgil, Gazabat y Gadea, 2014).

En otras estancias más institucionales figuraría el depósito que el Museo de Arte Moderno había hecho a la Diputación, al objeto de procurar un adecuado engalanamiento del Palacio Provincial (Fig. 4). Sin duda el arte tenía un peso específico en esa primera idea del Museo. En la comisión Provincial figuraban artistas como el pintor antes mencionado Heliodoro Guillén Pedemonti, el escultor Vicente Bañuls o el músico Oscar Esplá Triay (Soler Díaz, 2000). Por lo demás, un repaso a la documentación advierte que Joaquín de Rojas, nombrado director del Museo en 1935 tiene formación en Bellas Artes, especializándose en escultura en la Academia de San Carlos de Valencia (Roca de Togores, 2006, 158).

Tras la inauguración, frecuentan el Palacio Provincial, en esos primeros años treinta que llaman la “edad de plata” de la cultura alicantina (Soler Pascual, Coor. 2014) pintores que la Diputación apoya, como

canvases of remarkable size as *La Lavandera de la Scarpa* (“The Washerwoman of the Scarpa”) (1880) by Antonio Amorós Botella, or *¡Solos!* (“Alone!”) (1899) by Heliodoro Guillén Pedemonti are paired with archaeology pieces, with the walls full of pictorial works of enormous cultural value property of the Provincial Council. Some of them, as the first one mentioned, were acquired due to the programme for grants for artists to go to Italy, which the provincial entity developed in the second half of the nineteenth century (Pérezgil, Gazabat and Gadea, 2014).

Other institutional rooms would host the deposit that the Museum of Modern Art had made to the Provincial Council to provide an adequate adornment of the Provincial Palace (Fig. 4). Undoubtedly, art had a specific weight in that first idea of the Museum. The Provincial commission included artists such as the painter above, Heliodoro Guillén Pedemonti, the sculptor Vicente Bañuls Aracil, and the musician Óscar Esplá Triay (Soler Díaz, 2000). Moreover, a review of the documentation informs the reader that Joaquín de Rojas, appointed director of the Museum in 1935, has training in Fine Arts, having specialised in sculpture at the Academy of San Carlos in Valencia (Roca de Togores, 2006: 158).

After the inauguration, painters supported by the Provincial Council frequented the Provincial Palace in the early 30s – which they call the “silver age” of



Fig. 4. ¡Desgraciada!, 1896, José Soriano Fort, Museo Nacional del Prado

Emilio Varela que llega a tener su estudio en una de las torres (Gazabat y Soler, 2022), encargando la autoridad correspondiente al pintor Gastón Castelló Bravo la protección de la obra durante los días aciagos de la guerra civil (Gazabat *et al.*, 2022).

Como tantas cosas, la orientación del proyecto museístico cambió en la posguerra. Rojas dimitió como director, haciéndose cargo del Museo un sacerdote y arqueólogo aficionado, José Belda Domínguez, quien no jugó un papel positivo en el devenir de la institución. En 1943 el Estado por orden Ministerial⁴ accedía a una petición de la Diputación de Alicante, dejando al museo bajo la Inspección General de Museos Arqueológicos, un organismo dependiente de la Dirección General de Bellas Artes que organizaba los museos especializados en esa materia (Barril, 2009: 343). La denominación "Museo Arqueológico" consignada en la Orden Ministerial sería definitiva en la historia de la entidad museística provincial, haciendo ver que la Diputación de la posguerra no priorizaba la inclusión en el mismo de los fondos de Bellas Artes, acaso por estimarlos más ornamentales que bienes museales. En los montajes de la sala en los años cuarenta (Belda, 1943 y 1949) se desestimaron los lienzos artísticos que en la

Alicante culture (Soler Pascual, Coor. 2014) – such as Emilio Varela, who has his studio in one of the towers (Gazabat and Soler, 2022). The relevant authority entrusted the protection of the work during the bitter days of the Civil War (Gazabat *et al.* 2022) to the painter Gastón Castelló Bravo.

Like so many things, the direction of the museum project changed in the postwar period. Rojas resigned as director; with an amateur priest and archaeologist, José Belda Domínguez, taking over the Museum. He did not play a positive role in the evolution of the institution. In 1943, the State, by Ministerial Order,⁴ accepted a request from the Provincial Council of Alicante, leaving the museum under the General Inspection of Archaeological Museums: an agency under the Directorate General of Fine Arts that managed the museums specialised in that matter (Barril, 2009: 343). The name "Archaeological Museum" listed in the Ministerial Order would be definitive in the history of the provincial museum entity, showing that the post-war Provincial Council did not prioritise the inclusion of the Fine Arts collection, perhaps because they considered them more ornamental than actual museum assets. In the montages of the room in the 40s (Belda, 1943 and 1949), the

República ocuparan las paredes, mostrándose un museo muy distinto, repleto de piezas arqueológicas dispuestas en un vetusto mobiliario integrado por armarios vitrinas exentos o colgados de la pared, en el destacaba una réplica de la Dama de Elche, bajo el “yugo y las flechas” de la falange española (Soler Díaz, 2000).

La relación de cuadros propiedad de la Diputación o cedidos a la misma para la inauguración del Palacio Provincial en 1932 se publica en la década siguiente. En ese texto el cronista Vicente Martínez Morellá (1956) indica que tras la disposición del Museo Arqueológico en los bajos del Palacio de la Diputación queda pendiente *crear y organizar un Museo de Bellas Artes*, haciéndose constar que los cuadros se encuentran en diversas dependencias del Palacio Provincial⁵, *a la espera de ver fundada la Casa de la Cultura*. La Corporación iba ampliando la colección con el afortunado criterio de seleccionar obra a partir de la realización de Concursos, mediante un jurado integrado por críticos de arte y artistas. En total se realizaron ocho concursos (1952-1957 y 1959-1960) con un Premio Nacional y otro Provincial (Pastor, 2000), haciéndose con un interesante fondo de arte figurativo recientemente expuesto (Gadea, Gazabat y Soler, 2021), en la intención siempre pospuesta de generar un Museo que permitiera su contemplación. Ya en 1960, en el último catálogo de aquella iniciativa se volvía a manifestar la intención de generar un *museo de arte español*, mostrando la potencialidad del resultado de aquellos concursos en una exposición celebrada en febrero de aquel año en la sala del edificio de la Caja de Ahorros Provincial que la entidad financiera inauguraba en la Rambla de Méndez Nuñez de la ciudad de Alicante (Pastor, 2000). En cualquier caso, todos esos cuadros fueron ocupando su lugar en distintos despachos de la Diputación, figurando algunos de ellos en la relación de obra que trazara el cronista, como *Interior con figuras* de Xavier Soler o *Niña pensativa* de Ricardo Macarrón (Fig. 5).

Como en el caso de la arqueología el criterio era tratar de mostrar todo lo que se acopiaba, aunque a diferencia de aquella el hecho de no disponer de un espacio propio y de no acotar un guion expositivo hacía que la muestra de los lienzos en el palacio solo jugara un papel ornamental. La falta de paredes en el Palacio Provincial se suplió con la disposición de obras de arte de la Pinacoteca de la Diputación en otras instituciones como el Gobierno Civil, la Audiencia Provincial u otros centros dependientes de la Diputación (Llobregat, 1972).

El incremento del fondo artístico empezaba a introducir problemas derivados de la responsabilidad de la conservación. A la par en el Museo Arqueológico, a ese respecto se vivió una crisis con la dirección que motivó no solo el cese del director Belda en 1950, sino el cierre del museo en 1952, todo lo que provocó que la Diputación se planteara la necesidad

artistic canvases that occupied the walls during the Republic were dismissed, showing a very different museum, full of archaeological pieces arranged on ancient furniture composed of cabinets on the floor or hanging on the wall. It featured a replica of the Lady of Elche under the “yoke and arrows” of the Spanish Falange (Soler Díaz, 2000).

The list of paintings owned by the Provincial Council or assigned to it for the inauguration of the Provincial Palace in 1932 is published in the following decade. In that text, the chronicler Vicente Martínez Morella (1956) indicates that, after the disposition of the Archaeological Museum in the basement of the Provincial Palace, “creating and organising a Museum of Fine Arts is pending”, stating that the paintings are in various rooms of the Provincial Palace,⁵ “waiting to see the House of Culture founded”. The institution expanded the collection with the successful criterion of selecting work through contests, with a jury composed of both art critics and artists. In total, eight competitions were held (1952-1957 and 1959-1960), with a National Prize and a Provincial Prize (Pastor, 2000), bringing together an interesting collection of figurative art recently exhibited (Gadea, Gazabat and Soler, 2021), with the always-postponed intention of creating a museum that would allow its contemplation. Already in 1960, in the last catalogue of that initiative, the intention of creating a Spanish art museum was again expressed, showing the potential of those competitions’ results, in an exhibition held in February of that year, in the room of the Provincial Savings Bank building that the financial institution inaugurated in Rambla de Méndez Nuñez street of the city of Alicante (Pastor, 2000). In any case, all these paintings found their place in different offices of the Provincial Council, some of them included in the list of works that the chronicler drew, such as *Interior con figuras* (“Interior with Figures”) by Xavier Soler and *Niña pensativa* (“Thinking Little Girl”) by Ricardo Macarrón (Fig. 5).

As in the case of archaeology, the approach was to try to show everything that was collected. However, the lack of a dedicated space and an exhibition line rendered the display of the canvases in the palace merely ornamental. The lack of walls in the Provincial Palace was solved by the placement of works of art from the Pinacoteca of the Provincial Council in other institutions such as the Civil Government, the Provincial Court or other centres under the Provincial Council (Llobregat, 1972).

The increase in the artistic collection started to cause problems stemming from the responsibility of conservation. At the same time, in the Archaeological Museum, there was a crisis in this regard, with management that let to not only the dismissal of director Belda in 1950 but also the closure of the museum in 1952. This caused the Provincial



Fig. 5. *Niña pensativa*, 1954, Ricardo Macarrón, MUBAG



Fig. 6. *Catálogo de pintura y escultura*, Diputación de Alicante, 1972

de una dirección profesional en términos similares a la que disponían otros museos provinciales, al amparo de los criterios que marcaba para el Estado el Ministerio de Educación Nacional, quien por otra parte reconocía al Museo Arqueológico Provincial de Alicante como "Monumento Histórico Artístico" mediante decreto (474/1962). Por distintas razones ese puesto no pudo cubrirse hasta finales de 1965, ocupando la plaza Enrique Llobregat Conesa, tras ganar el correspondiente Concurso oposición del *Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos*.

En esa etapa y desde esa responsabilidad se procuraron avances en lo que a su modo de ver era la sección de Bellas Artes del "Museo Provincial", un término que recupera el Dr. Enrique Llobregat (1972) a la hora de referirse al puesto de dirección que ocupa, cuando describe le encargan que realice un catálogo inventario de los fondos artísticos de la Diputación. Lo hace en colaboración con el Profesor de Historia del Arte, Dr. Adrián Espí Valdés, alguien que después, en los años noventa, jugaría un papel muy destacado en el acopio de obra artística y también con Felipe Garín Llombard, por entonces Director de los Museos de Bellas Artes y de Cerámica y Artes Decorativas de Valencia, quien estudia la tabla atribuida a Osona, obra destacada por elegirse como portada de la edición (Fig. 6). A diferencia de lo que expresara V. Martínez Morellá en su catálogo, no cabía en la mente de Llobregat reclamar un museo de arte por cuanto que pensaba que la entidad museística que dirigía ya asumía esos fondos en los que primaba no solo su valor artístico sino también su interés histórico y documental⁶. Se inician en esa época los

Council to consider the need for a professional-level direction in terms similar to those available to other provincial museums, under the criteria set for the State by the Ministry of National Education, which, on the other hand, recognised the Provincial Archaeological Museum of Alicante as "Historic-Artistic Monument" by decree (474/1962). That position could not be filled for different reasons until the end of 1965 when Enrique Llobregat Conesa was appointed, after winning the respective public examination for the *Facultative Body of Archives, Libraries, and Museums*.

At that stage and with that responsibility, progress was sought in what – in his view – was the Fine Arts section of the "Provincial Museum", a term reinstated by Dr Enrique Llobregat (1972) when referring to the management role he occupied when he describes how he is asked to make an inventory of the artistic collections of the Provincial Council. He does so in collaboration with the Professor of Art History Dr Adrián Espí Valdés, someone who later, in the 90s, would play a very prominent role in the collection of artistic work. But also with Felipe Garín Llombard, at that time Director of the Museum of Fine Arts and the Museum Ceramics and Decorative Arts of Valencia, who studies the panel attributed to Osona, a work highlighted by being chosen as the cover of the publication (Fig. 6). Unlike what V. Martínez Morella expressed in his statement, it was not in Llobregat's mind to request an art museum: he thought that the museum entity he directed was already taking over those collections in which not only their artistic but also their historical and documentary value prevailed.⁶ At the time, the



Fig. 7. Joserre Perezgil, ca. 1990, Archivo fotográfico Diputación de Alicante

Certámenes Provinciales de Artes Plásticas por parte del Instituto de Estudios Alicantinos (1969-1977) y de la Convocatoria de Artes Plásticas (1975-2013) que realizara la Diputación de Alicante con un sentido Nacional, como recursos que irían ampliando de manera anual los fondos de la Pinacoteca Provincial.

En las décadas de los ochenta y noventa el Museo que el reconocido prehistoriador y arqueólogo dirigiera creció en su plantilla, dotándola en 1982 con una plaza de *Conservador Cataloguista*, técnico superior, de estudiado carácter genérico para abordar todas las colecciones que el museo disponía; y en 1983 con otra de *Conservador-Restaurador de las Colecciones Artísticas*, ocupadas respectivamente por el arqueólogo medievalista Rafael Azuar Ruiz y la restauradora de obras de arte, Joserre Pérezgil Carbonell (Fig. 7). En lo que atiende a las bellas artes, el proyecto contó de 1991 a 1996 con la Dra. y especialista en arte Vicenta Pastor Ibáñez para la catalogación y organización de los fondos de la Pinacoteca provincial (Balsalobre, 2021), resolviéndose en lo arqueológico en 1991 dos de conservadores de museo, vinculadas a la Prehistoria y la Arqueología, quedando la primera ocupada por quien suscribe este texto.

Con ese personal y fondos el Museo Arqueológico Provincial de Alicante se reconoció por parte de la Generalitat Valenciana por Resolución de 17 de marzo de 1994, a la vista de la documentación presentada por el Director del Museo, con el informe favorable de la Unidad Técnica de Bellas Artes y a Propuesta de la Dirección General de Patrimonio Artístico. En el proceso

Provincial Plastic Arts Competition was initiated by the Institute of Alicante Studies (1969-1977) and the Call for Plastic Arts (1975-2013) was to be carried out by the Provincial Council of Alicante, with a national aim as resources that would expand the funds of the Provincial Pinacotheca on an annual basis.

In the 80s and 90s, the Museum that the renowned pre-historian and archaeologist directed increased its staff, adding, in 1982, a position of *Conservator Cataloguer*: a senior technician with a studied general knowledge to address all the collections that the museum had; and in 1983, another *Conservator-Restorer of the Artistic Collections*; occupied respectively by the medievalist archaeologist Rafael Azuar Ruiz and the restorer of artworks Joserre Pérezgil Carbonell (Fig. 7). In terms of fine arts, the project engaged from 1991 to 1996, the art specialist Dr Vicenta Pastor Ibáñez for the cataloguing and organisation of the collections of the provincial Pinacotheca (Balsalobre, 2021) and from 1991 two *Museum Conservators*, linked to Prehistory and Archaeology, the first one being occupied by the writer of this text.

With such personnel and funds, the Provincial Archaeological Museum of Alicante was recognised by the Generalitat Valenciana by resolution of 17 March 1994 on the basis of the documentation presented by the Director of the Museum, with a favourable report by the Technical Unit of Fine Arts, and proposal of the Directorate General of Artistic Heritage. In the period of

de crecimiento que se vivió en los años siguientes, bajo la dirección a partir de 1996 del Dr. Rafael Azuar Ruiz, se produjo una importante apuesta que culminó con el MARQ, abierto en 2000 e inaugurado en 2002 y con el MUBAG, inaugurado en 2001. Poco antes de la apertura del MARQ, todavía bajo esa denominación se anunciaba en la revista *Canelobre* un "Museo Arqueológico Provincial" que en su contenido recogía tres tipos de fondos, de Arqueología, de Arte Suntuario y de Bellas Artes (Soler y Castells -Coor. -, 2000, 190-193), y se proyectaba en dos sedes: el Hospital de San Juan de Dios, fundamentalmente para mostrar la arqueología y el Palacio Gravina, para disponer los fondos de Bellas Artes (Azuar, Olcina y Soler, 2000).

El nombre de la institución, la distinta sede de las exposiciones permanentes y con todo, la voluntad política terminó por disgregar del "Museo Arqueológico" los fondos de bellas artes, en todo su concepto, partiendo en dos las colecciones de arte suntuario que se aprovecharían en discursos expositivos en las dos nuevas sedes. En los años finales del siglo XX, se empieza a dar forma a la "Galería Gravina" (Pérez, Maseres y Albajar, 1998), como un proyecto exclusivamente expositivo⁷, considerándose que en las nuevas instalaciones del MARQ debía resolverse el almacenamiento y el laboratorio de restauración de obra de arte (Azuar, Olcina y Soler, 2000, 152 y 153; Chapapría, 2000: 382 y 383), algo que no llegó a materializarse, dejando las instalaciones de conservación con los cambios que se habían realizado bajo la directa supervisión de Josep Pérezgil Carbonell, nombrada en 1998 Jefa de la sección de Bellas Artes del Área de Cultura, quien continuara desarrollando las tareas de restauración, con una plantilla incrementada con la incorporación de las restauradoras Mariló Vilella Villar (1991) e Isabel Fernández Margüello (1998).

En 1998 el laboratorio pasó de una de las torres del Palacio de la Diputación a instalarse en un edificio del extrarradio urbano sito en la C/ Hermanos Bernad, 6, inmediato a otra edificación, ideada para cubrir servicios técnicos, administrativos e industriales, erigida en la Avenida de Orihuela, nº 128, en cuya planta sótano, junto al parque móvil y el taller de reparación de vehículos, antes se habían instalado el almacenamiento de obra artística en condiciones climáticas óptimas, recogiendo los cuadros en peines y las esculturas y piezas de arte suntuario y mobiliario de carácter histórico que no dispuso el MARQ en estanterías metálicas.

Con la designación de Josep Pérezgil como Directora técnica del Museo de Bellas Artes, Gravina en 2001, la institución museística quedaría en lo administrativo reforzada⁸ y separada del Museo Arqueológico, iniciándose su nueva trayectoria en las instalaciones del Palacio del Conde de Lumiares, siendo Presidente de la Diputación Julio de España Moya. Cobraba forma de ese modo, la voluntad política de conseguir un Museo Provincial de Bellas Artes (Hernández, Guardiola, 1997, 11) o un Museo de Bellas Artes de

growth experienced in the following years, under the direction of Dr Rafael Azuar Ruiz from 1996, there was an important commitment that culminated with the MARQ Archaeological Museum of Alicante – opened in 2000 and inaugurated in 2002 – and with the MUBAG, inaugurated in 2001. Shortly before the opening of the MARQ, still under that name there was a "Provincial Archaeological Museum" announced in the magazine *Canelobre*, containing three types of collections: Archaeology, Sumptuous Art, and Fine Arts (Soler and Castells, Coor. , 2000: 190-193), and it was projected in two venues: The Hospital of San Juan de Dios – mainly to showcase archaeology – and the Gravina Palace, to display the fine art collection (Azuar, Olcina, and Soler, 2000).

The name of the institution; the different venues of the permanent exhibitions; and even the political will ended up separating the collections of fine arts from the "Archaeological Museum" in every way, starting with two collections of sumptuous art that would be used in exhibition lines in the two new venues. In the late twentieth century, the "Gravina Gallery" (Pérez, Maseres and Albajar, 1998) began to be shaped as a project exclusively dedicated to exhibition,⁷ envisioning for the new MARQ facilities to be used to store and restore the art pieces (Azuar, Olcina and Soler: 2000, 152 and 153; Chapapría, 2000: 382 and 383); something that did not happen, thus leaving the conservation facilities with the changes undergone under the direct supervision of Josep Pérezgil Carbonell – appointed Head of the Fine Arts section of the Culture Area in 1998 – who would continue to develop the restoration tasks, with an increased staff after the hiring of the restorers Mariló Vilella Villar (1991) and Isabel Fernández Margüello (1998).

In 1998, the laboratory was moved from one of the towers of the Provincial Palace to a building in the urban outskirts located at 6 Hermanos Bernad Street, next to another building, erected at 128 Orihuela Avenue, designed to cover technical, administrative, and industrial services. In its basement, next to the car park and the vehicle repair shop, the storage of artistic work in optimal climatic conditions had previously been installed, collecting the paintings in racks and the sculptures and pieces of sumptuous art and furniture of historical character (that the MARQ did not arrange) on metal shelves.

With the appointment of Josep Pérezgil as Technical Director of the Fine Arts Museum Gravina in 2001, the museum institution would remain in the administrative area reinforced⁸ and separated of the Archaeological Museum, starting its new journey in the facilities of the Palace of the Count of Lumiares, Julio de España Moya being President of the Provincial Council. In this way, the political would take shape to obtain a Provincial Museum of Fine Arts (Hernández, Guardiola, 1997, 11) and a Fine Arts Museum of

Alicante, bien expresada por el Vicepresidente y Diputado de Cultura de la Diputación, Miguel Valor en las líneas que encabezan este texto.

II. El Palacio del Conde de Lumières, sede del MUBAG

El arquitecto Rafael Pérez Jiménez menciona en el informe de su especialidad contemplado en el expediente para la declaración del MUBAG como Museo⁹ que en 1974 la Diputación Provincial buscaba un solar o inmueble para la instalar un Museo de Artes Plásticas y Suntuarias, dándose la circunstancia de que el concurso correspondiente quedó desierto. Ello favoreció que la Corporación se interesara en el Palacio del Conde Lumières, sito en el nº 15 de la C/ Gravina, acordando su adquisición en 1975¹⁰. En primera instancia se contemplaron para el edificio dos funciones: ser sede del Archivo Provincial y a la vez lugar de celebración de exposiciones de carácter artístico. A esos efectos se inauguró en 1987, sirviendo de sede a muestras de pintura, escultura o fotografía que organizara el Centro Eusebio Sempere de Arte y Comunicación Visual¹¹, haciendo de la edificación una referencia para el Arte Contemporáneo de la provincia de Alicante. El mismo ámbito sirvió para presentar en 1997 una selección de fondos de la Pinacoteca, a la par que las nuevas adquisiciones de Arte de los siglos XVI a XIX por parte del Negociado de Cultura de la Diputación de Alicante, dando a conocer lo que sería el fondo principal de la colección permanente del Museo de Bellas Artes que se anunciaba (Hernández Guardiola, 1997).

La oportunidad de crecimiento se había determinado en 1996 con la cesión por parte del Patronato Municipal de la vivienda del edificio anexo, Gravina 13, una construcción de la misma época que la de la familia Lumières, que de manera enormemente afortunada resultaba del todo coherente con aquella, quizá por haber sido ideada en el s. XVIII por la misma mente y pretendiendo una unicidad no reflejada en el registro de la propiedad. La suma de ambas determina en la actualidad el tramo monumental mejor conservado de la línea de la fachada marítima que en torno a 1750 dispone la ciudad, todo lo que en sí mismo constituye uno de los valores principales del Museo, al disponer de una edificación que es Bien de Interés Cultural¹². Completaba la edificación a reformar, una planta baja y sótano de un edificio anexo de construcción moderna con acceso al nº 12 de la c/ Jorge Juan que consiguió comprarse para la edificación del Museo.

Las obras del Museo fueron dirigidas por los arquitectos de la Diputación y redactores del proyecto de la *Galería Gravina*, Rafael Pérez, Elena Albajar y Joaquín Maseres. El proyecto determinó una inversión de 515.000.000 millones de pesetas (3.095.212 euros), considerando una ejecución de 12 meses de lo que terminó siendo el Museo de *Bellas Artes*,

Alicante, well described by the Vice President and Counsellor of Culture of the Provincial Council, Miguel Valor, in the lines that head this text.

II. The Palace of The Count of Lumières, the venue of the MUBAG

The architect Rafael Pérez Jiménez mentions, in the report about this area included in the file for the declaration of the MUBAG as a museum⁹ that, in 1974, the Provincial Council was looking for a plot or building to install a Museum of Plastic and Suntuary Arts, but the corresponding public contest was deserted. This favoured the Corporation's interest in the Palace of the Count of Lumières, located at number 15 Gravina Street, which agreed to its acquisition in 1975¹⁰. In the first instance, two goals were considered for the building: as the seat of the Provincial Archive and, simultaneously, as a venue for exhibitions of an artistic nature. With this aim, it was inaugurated in 1987, serving as a venue for exhibitions of painting, sculpture, and photography, organised by the Eusebio Sempere Centre for Art and Visual Communication,¹¹ making the building a benchmark for contemporary art in the province of Alicante. The same area served to exhibit, in 1997, a selection of collections of the Pinacoteca, along with the new art acquisitions by the Culture Negotiator of the Provincial Council of Alicante from the sixteenth to the nineteenth centuries, bringing light to what would be the core of the permanent collection of the Fine Arts Museum that was announced (Hernández Guardiola, 1997).

The opportunity for growth had been identified in 1996 with the cession by the Municipal Board of the house of the building next door, 13 Gravina Street: a construction of the same period as that of the Lumières family. Fortunately, it was fully consistent with the palace, perhaps for having been built in the eighteenth century by the same person, with a uniqueness in mind not reflected in the registry of property. The two together currently constituted the best preserved monumental section of the maritime façade line that the city had around 1750, which in itself constitutes one of the main values of the Museum: to have a building that is a Bien de Interés Cultural.¹² A ground floor and basement of an annexe of modern construction, with access to the number 12 Jorge Juan Street, completed the building to be reformed. It was bought for the construction of the Museum.

The works of the Museum building were headed by the architects of the Provincial Council and editors of the *Gravina Gallery* project Rafael Pérez, Elena Albajar, and Joaquín Maseres. The project meant an investment of 515 000 000 pesetas (EUR 3 095 212) for a 12-month execution of what ended up being the *Fine Arts Museum Gravina*. However,

Gravina, si bien la edificación acogería solo los servicios museísticos vinculados a las instalaciones, exposición, atención al público, y administración¹³.

the building would only host museum services linked to facilities, exhibitions, public service, and administration¹³.

III. La dinámica expositiva del MUBAG 2001-2020

Al respecto de las exposiciones del MUBAG pueden considerarse tres etapas 2002-2009, 2010-2012 y 2012-2020. En la primera o fundacional es la que integra más inauguraciones, con una permanente generalista, si bien asentada en la pintura académica o figurativa. En la segunda se procuraron exposiciones de producción propia de amplio alcance y se apostó por una exposición fija asentada en el arte contemporáneo. El incremento de los depósitos del Museo del Prado y otras instituciones marcan la tercera etapa, donde se asienta una exposición permanente centrada en el siglo XIX, una sala dedicada al pintor Emilio Varela y una actividad expositiva menor, con un final condicionado por la pandemia Covid 19.

III. The exhibition dynamics of MUBAG 2001-2020

In regards to MUBAG exhibitions, three stages (2002-2009, 2010-2012, and 2012-2020) can be examined. The first, or foundational stage, is the one that integrates more inaugurations, with a general permanent exhibition, although with a focus on academic and figurative painting. In the second one, the museum team prepared wide-scope exhibitions, with a permanent exhibition based on contemporary art. The increase in the collections of the Prado Museum and other institutions marks the third stage, where a permanent exhibition centred on nineteenth-century art was established, together with a room dedicated to the painter Emilio Varela, and a smaller exhibition activity, with an end enforced by the COVID-19 pandemic.

III.1. Etapa primera o fundacional (2001/2007)

En su apertura en diciembre de 2001, la exposición permanente del Museo se realizó bajo el comisariado de su directora técnica, figurando como asesor principal José Guirao, que luego fuera Ministro de Cultura del Gobierno de España. Se estimó cubrir con ella todas las etapas reunidas en los fondos de la Pinacoteca Provincial, si bien poniendo como criterio mostrar obras de *artistas nacidos o formados en la provincia de Alicante o procedentes de otros lugares pero especialmente vinculados a su cultura y paisaje* (Pérez Gil y Guirao, 2001). Las salas abiertas a la luz solar con los cristales especiales que impiden la dañina luz ultravioleta se llenaron con las obras ordenadas por autores del siglo XVI al XIX en la planta primera y del siglo XX en la planta segunda, reservando la entreplanta para una muestra de grabados y dibujos decimonónicos en papel, en su mayor parte adscritos a la colección Juan Rojas, depositada en la Diputación en 1955 (Fig. 8). Para

III.1. First or foundational stage (2001/2007)

At its opening in December 2001, the permanent exhibition of the Museum was organised under the curation of its Technical Director, with José Guirao, who was later Minister of Culture of the Government of Spain, appearing as principal advisor. The intention was to cover all the stages gathered in the collections of the Provincial Pinacoteca, although with a condition to show works of *artists "born or trained in the province of Alicante or from other places but specially linked to its culture and landscape"* (Pérezgil and Guirao, 2001). The rooms, open to sunlight with special glass to prevent harmful ultraviolet light, were filled with works organised by authors from the sixteenth to nineteenth centuries on the first floor, and the twentieth century on the second floor, reserving the mezzanine for a sample of nineteenth-century prints and drawings on paper, mostly attached to the Juan Rojas Collection, deposited in the Provincial Council in 1955 (Fig. 8). For



Fig. 8. *Máscara real*, J. de Fertht, MUBAG

las exposiciones temporales se disponía de sendos espacios en la parte norte del edificio, el mayor en la planta baja en los ámbitos anejos a la calle Jorge Juan, y un segundo en la planta segunda, todo lo que permitía desarrollar dos programas expositivos diferenciados.

Aunque en principio se trataba de un concepto expositivo coherente, bien trabado por la intervención de expertos y pensado para satisfacer una intención política que buscaba dinamizar el museo, pronto la intensa dinámica expositiva alteró esa primera intención, en menoscabo del área de exposición permanente. En la inauguración se exponían obras de 64 artistas, *destacándose del XIX pintores alicantinos, pero con una trayectoria nacional e incluso internacional*, como Cabrera, Agrasot, Gisbert o Emilio Sala (Sáez, 2001, 13). El público que accedió disfrutó más de seis años de esa muestra de obras decimonónicas en la primera planta que partía de una cuidada selección de los fondos de pintura religiosa renacentista y barroca procedentes en última instancia de la desamortización, de los cuadros civiles del antiguo Consulado del Mar y de la escuela de dibujo y pintura que acogiera, de los realizados por los pensionados de la Diputación en Roma y en París en la segunda mitad del siglo XIX y de los cedidos o adquiridos de esa centuria, muy incrementados en los años inmediatos a la apertura del MUBAG por la política de compras que se impulsara con vistas al montaje del museo (Hernández, 1997).

the temporary exhibitions, there were two spaces in the northern part of the building, the larger on the ground floor in the areas adjacent to Jorge Juan Street, and a second on the second floor, both allowing to develop two different exhibition programmes.

Although in principle it was a coherent exhibition concept, well tied by the intervention of experts and designed to satisfy a political intention that sought to dynamise the museum, the intense dynamics of the exhibitions soon altered that initial intention, undermining the permanent exhibition area. At the inauguration, works by 64 artists were exhibited, “among which we can highlight those by nineteenth-century painters from Alicante, but with national and even international careers” such as Cabrera, Agrasot, Gisbert, and Sala (Sáez, 2001, 13). The audience of the time enjoyed more than six years of this exhibition of nineteenth-century works on the first floor, started by carefully selecting the collections of Renaissance and Baroque religious paintings. Their origin was ultimately the expropriation, the civil paintings of the former Consulate of the Sea, and the school of drawing and painting it hosted, as well as the works of the boards of the Provincial Council in Rome and Paris in the second half of the nineteenth century, as well as those ceded or acquired from that century, whose number grew vastly in the years immediate to the opening of MUBAG by the purchasing policy that would be promoted in order to establish the museum (Hernández, 1997).

| Exposiciones/Exhibitions | Fecha/Date | Tipo/Type | Sala/Room | Exposiciones/Exhibitions | Fecha/Date | Tipo/Type | Sala/Room |
|---|-----------------------|-----------|-----------|---|-----------------------|-----------|-----------|
| Emilio Varela | 14/12/2001-11/02/2002 | PP | PB | Sorolla paisajista | 15/07-25/08/2002 | CM | P2 |
| Lorenzo Casanova | 28/02-28/04/2002 | CB | PB | Luca Alinari | 04/10-03/11/2002 | LM | P2 |
| Joaquín Agrasot y Juan | 10/05-30/06/2002 | CB | PB | Picasso. Suite 347 | 14/11/2002-06/01/2003 | LM | P2 |
| Pascual de Cabo Cultura | 03/09-21/10/2002 | LM | PB | Arte Contemporáneo Cubano. Invadiendo territorios | 24/01-23/02/2003 | LM | P2 |
| Colección permanente | 14/12/2001-01/06/2007 | PP | P1 | Emilio Varela | 05/03-21/04/2003 | PP | P2 |
| Jérónimo Jacinto de Espinosa | 14/12/2001-17/02/2002 | CM | P2 | Lorenzo Aguirre | 29/04-29/06/2003 | CB | P2 |
| Zabaleta | 21/02-18/03/2002 | LM | P2 | Acuarelas de pintores Alicantinos del s. XIX | 10/07-31/08/2003 | PP | P2 |
| Pintura valenciana de los siglos XIX y XX | 13/05-30/06/2002 | CM | P2 | | | | |

Exposiciones en el MUBAG 2001-2003 (VI Legislatura). Presidente de la Diputación de Alicante: Julio de España, Diputado de Cultura: Miguel Valor / Exhibitions at MUBAG 2001-2003 (6th Legislature). President of the Provincial Council of Alicante: Julio de España, Counsellor of Culture: Miguel Valor

Tipo/ Type: PP (Producción Propia/ Own Production) · CB (Colaboración MUBAG con otras instituciones/ Collaboration MUBAG with other institutions) · LM (Llave en Mano/ Turnkey) · CM (Consorci Museus de la Comunitat Valenciana) Sala/ Room: PB (Planta Baja/ Ground Floor) · P1 (Planta Primera/ First Floor) · EP (Entreplanta/ Mezzanine) · P2 (Planta segunda/ Second Floor)

En la segunda planta se realizó una exposición por autores que comenzaba con Adelardo Parrilla y otros pintores que, nacidos en el XIX alcanzan en su trayectoria el siglo XX, y abordaba la buena expresión figurativa de los cincuenta, resultante de los premios Provinciales y Nacionales (Fig. 9). Aunque el criterio era restrictivo porque se quería complementar y no competir con la sala de Edad Moderna y Contemporánea del Museo Arqueológico, dirigida en su montaje por el que suscribe (Soler

On the second floor, an exhibition was held with artists that began with Adelardo Parrilla and other painters who, born in the nineteenth century, reached the twentieth century and addressed the good figurative expression of the 50s resulting from the Provincial and National Awards (Fig. 9). The criterion was restrictive because it wanted to complement and not compete with the room of Modern and Contemporary Ages of the Archaeological Museum, directed in its assembly by the writer of this article (Soler Díaz, 2007), or with the exhibition

Díaz, 2007), o con la exposición de arte contemporáneo del legado Eusebio Sempere que ya disponía la Colección Arte siglo XX La Asegurada¹⁴, las obras de ese artista abstracto cabían en el final del discurso de la permanente, como una excepción al criterio de no exponer obra de pintores o escultores nacidos más allá de 1920 (Sáez, 2001, 13), que es el año que vino al mundo Polín Laporta, autora que aportaba la obra más reciente del montaje: *Cinco generaciones de Marías*, 1996 (Fig. 10).

Para la inauguración en la planta baja se realizó una muestra sobre el pintor Emilio Varela, disponiéndose en la planta superior la que fuera la primera exposición en colaboración con el Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana, bajo guion del que antes fuera Director del Museo del Prado, Alfonso Pérez Sánchez, centrada en la figura del artista barroco, Jerónimo Jacinto de Espinosa; primeras ambas de un intenso programa de exposiciones de corta duración.

Su desarrollo pronto afectó la propia entidad de la permanente, lo que ocurrió con *Picasso. Suite 347*, una muestra de cerca de 350 grabados obras, cuya disposición en la totalidad de la segunda planta significó el desmontaje de la misma en ese ámbito, al año de su inauguración, dejando obsoleta la *Guía del Museo de Bellas Artes Gravina* (Sáez, 2001) (Fig. 11) que se editara en diciembre de 2001, todo lo que debió motivar el encargo al mismo autor del volumen *Colección artística. Diputación de Alicante* (Saéz, 2004), donde se ampliaron los contenidos de la *Guía*, haciendo ver a los lectores que el MUBAG disponía en los fondos de la Pinacoteca provincial de una obra artística contemporánea sobresaliente, nunca expuesta y por ello muy desconocida.

Si bien las exposiciones temporales desarrolladas en la planta baja y la segunda cubrían un amplio espectro, la mayor presencia en la guía y el catálogo suscrito por J. Sáez de la obra académica y figurativa;

of contemporary art of the Eusebio Sempere legacy already available in the collection Twentieth Century Art at La Asegurada.¹⁴ Nonetheless, the works of this abstract artist fit at the end of the discourse line of the permanent exhibition as an exception to the rule of not exhibiting the work of painters or sculptors born after 1920 (Saez, 2001, 13). That is the birthyear of Polín Laporta, the author who contributed the most recent works of the montage: *Cinco generaciones de Marías* ("Five Generations of Marías"), 1996 (Fig. 10).

For the inauguration, an exhibition dedicated to the painter Emilio Varela was held on the ground floor. Meanwhile, on the upper floor, the first exhibition – in collaboration with the Consortium of Museums of the Valencian Community – was organised, following the formula of the former Director of the Prado Museum, Alfonso Pérez Sánchez, and focused on the figure of the Baroque artist Jerónimo Jacinto de Espinosa. Both of them were the first of an intense programme of short-term exhibitions.

Their development soon affected the entity of the permanent exhibition itself, which happened with *Picasso. Suite 347* - a sample of about 350 engravings, whose arrangement across the entirety of the second floor meant the dismantling of the permanent exhibition in this area, the year of its inauguration, rendering the *Guide of the Fine Arts Museum Gravina* (Sez, 2001) (Fig. 11) that would be published in December 2001 obsolete. This must have motivated the commission of the same author of the volume *Artistic Collection. Alicante Provincial Council* (Saáez, 2004), where the Guide's contents were expanded, showing readers that MUBAG held in the collections of the Provincial Pinacotheca an outstanding contemporary artistic work never exhibited and therefore very unknown.

Although the temporary exhibitions held on the ground and second floor covered a wide spectrum, the greater presence in the guide and catalogue, organised by J. Sáez, of the academic and figurative work and the



Fig. 9. Exposición permanente, 2001, MUBAG



Fig. 10. *Cinco generaciones de María*, 1996, Polín Laporta, MUBAG

y la perduración de los contenidos de la planta primera hizo que el Museo se fuera identificando más con el siglo XIX, y todo lo más, con los figurativos del siglo XX previos a las vanguardias.

permanence of the contents of the first floor, made the Museum identify more with the nineteenth century, in particular, with the figurative authors of the twentieth century before the avant-garde.

| Exposiciones/Exhibitions | Fecha/Date | Tipo/Type | Sala/Room | Exposiciones/Exhibitions | Fecha/Date | Tipo/Type | Sala/Room |
|---|-----------------------|-----------|-----------|---|-----------------------|-----------|-------------|
| El Ojo del Tigre. Wifredo Lam | 16/10/2003-11/01/2004 | LM | PB | Muñoz Degrain | 14/06-04/09/2005 | CM | P2 |
| Eugenio Lucas e Hijo | 16/01-23/02/2003 | LM | P2 | África Arte Ritual | 22/09-13/11/2005 | LM | P2 |
| Sorolla y sus Contemporáneos | 27/02-27/04/2003 | LM | P2 | Bajo la Cólera del Vesubio | 23/11/2005-15/01/2006 | CM | P2 |
| Pintura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia | 25/03-15/04/2003 | CM | P2 | Alicante y sus artistas (1875-1924) | 14/02-02/07/2006 | PP | PB y 1/2 P2 |
| Miradas Distintas Alexi Miradas. El paisaje valenciano en el siglo XX | 14/05-29/06/2003 | CM | P2 | El alma rusa en las acuarelas de Alexei Smarinov | 20/04-28/05/2006 | LM | PB |
| Plástica Contemporánea. Fondos diputación | 28/05-12/10/2003 | PP | P2 | ALICANTINOS | 08/06-02/07/2006 | CB | PB |
| Urbano Fos | 16/07-31/09/2003 | CM | P2 | PEPE DIAZ AZORIN. Más allá de la poética del dibujo | 06/07-03/09/2006 | LM | PB |
| Dibujos Europeos del Museo de Bellas Artes de Valencia. | 07/10/2003-11/01/2004 | CM | P2 | Dibujos de Ignacio Pinazo en el Museo de Bellas Artes de Valencia | 20/09-05/11/2006 | CM | PB |
| 15 Artistas del Mediterráneo | 30/12/2004-30/01/2005 | CB | P2 | Grabados y pinturas chinas del Mubag | 16/02-05/07/2006 | PP | EP |
| Nosotros los niños | 15/01-14/03/2004 | LM | P2 | El Retrato Español en el Prado. Del Greco a Goya | 12/12/2006-18/02/2007 | CB | P1 y P2 |
| Julio Peris Brell | 03/02-18/04/2004 | CM | P2 | Eduardo Rosales. Acuarelas y dibujos | 24/01-26/03/2006 | CM | P2 |
| Escuela de la Habana: Tradición y modernidad | 06/05-04/07/2004 | LM | P2 | José Camarón Bonanat (1731-1803). | 01/02-26/03/2006 | CM | P2 |
| Julio Quesada | 25/05-18/07/2004 | LM | P2 | Arte Mudéjar | 05/04-21/05/2006 | CM | P2 |
| José Manaut | 21/07-05/09/2004 | CM | P2 | José Gálvez Roig | 31/05-02/07/2006 | CB | P2 |
| The factory: Andy Warhol y Pietro Psaiser | 29/07-05/09/2004 | LM | P2 | Obras maestras de la Colección Pictórica Lladró | 13/07-17/09/2006 | LM | P2 |
| Pau Casals en el escenario del arte. La colección de Vil-la Casals | 21/09-14/11/2004 | CM | P2 | Hace 50 años "EL PASO" | 05/10-26/11/2006 | LM | P2 |
| Paul Delvaux | 25/11/2004-23/01/2005 | LM | P2 | Salvador Tuset Tuset (1883-1951) | 06/03-06/05/2007 | CM | PB |
| Grandes obras del Museo de Bellas Artes de la Habana | 03/02-03/04/2005 | LM | PB y P2 | Egipto Artes Plásticas | 10/05-01/07/2007 | LM | PB |
| Ramón Castañer | 23/04-05/06/2005 | LM | PB | Círculo de BB.AA de Valencia. Colección museográfica. | 19/07-23/09/2007 | CM | PB |
| Artistas Peruanos Contemporáneos | 16/06-28/08/2005 | LM | PB | Benjamín Palencia y el origen de la poética de Vallecas | 08/03-08/04/2007 | CB | PB |
| Alicante Miradas y Recuerdos | 16/09-13/11/2005 | CB | PB | Los Francés. Una saga de pintores | 27/04-24/06/2007 | CB | P1 |
| Presencia de Xavier Soler | 25/11/2005-15/01/2006 | LM | PB | Colección permanente (reapertura) | 30/07/2007-14/12/2010 | PP | P1 |
| Fernando Cabrera Cantó | 17/02-10/04/2005 | CB | P2 | Grabados del Mubag | 07/2007-01/2009 | PP | EP |
| Balmis: Vacuna para todos | 03-29/05/2005 | CB | P2 | El Cubismo. Tendencias Afines | 14/03-20/05/2007 | LM | P2 |

Exposiciones en el MUBAG. Mandato 2003-2007 (VII Legislatura). Presidente de la Diputación de Alicante: José J. Ripoll, Diputado de Cultura: Miguel Valor/
Exhibitions at the MUBAG. Mandate 2003-2007 (7th Legislature). President of the Provincial Council of Alicante: José J. Ripoll, Counsellor of Culture: Miguel Valor

La renovación llamó a la puerta en 2006. El equipo técnico planteó para la entreplanta la exposición *Grabados y pinturas chinas del MUBAG* valiéndose de fondos propios procedentes de las colecciones Juan de Rojas y Rafael Beltrán Ausó. La selección de grabados atendió a mostrar de manera ordenada a los artistas grabadores de las principales escuelas europeas,

Renovation knocked on the door in 2006. The technical team proposed for the mezzanine the *Chinese Engravings and Paintings* exhibition at the MUBAG, using funds from the Juan de Rojas and Rafael Beltrán Ausó collections. The selection of engravings managed to show in an orderly manner the engraving artists of the main European, French,



Fig. 11. *Guía del Museo de Bellas Artes Gravina*, MUBAG, 2001

francesa, alemana, italiana y española. Por el contrario, en la parte destinada a presentar la colección de arte chino, se puso a disposición del público la serie de pinturas chinas realizadas sobre papel de arroz con temática destinada a la exportación: personajes de la corte imperial, martirios, flores y frutas (Gadea, 2006).

En diciembre 2006, otra exposición externa *El Retrato Español en El Prado. Del Greco a Goya* (12-12-2006 / 18-02-2007) significó un cambio importante, al ceder las salas de la primera y segunda planta del Museo a una muestra de tal magnitud organizada por el Museo Nacional del Prado, con artistas de la talla de El Greco, Velázquez, Zurbarán, Murillo y Goya. En solo dos meses el Museo y la exposición fueron visitados por cerca de 40.000 personas convirtiéndose en la cifra más numerosa de la historia del centro, superando con creces la exposición más visitada hasta esa fecha –*Alicante. Miradas y recuerdos*-16-09 / 13-11-2005- una muestra fotográfica que, guardando una interesante clave identitaria, logró con su instalación en la planta baja suscitar la visita de 8507 personas.

Tras esos meses, y aprovechando alguna de las infraestructuras asignadas por el multitudinario evento de El Prado volvió a remontarse la exposición permanente, ahora circunscrita a la primera planta, descubriéndose nuevas posibilidades conceptuales con la plena implicación de las historiadoras del arte del equipo técnico, María José Gadea Capó y María Gazabat Barbado, presentes en la plantilla del MUBAG desde 2000 y 2006 respectivamente. La documentación sobre la

German, Italian, and Spanish schools. On the other hand, in the area intended to present the collection of Chinese art, a series of Chinese paintings made on rice paper with motifs intended for export (characters of the imperial court, martyrdoms, flowers, and fruits) were made available to the public (Gadea, 2006).

In December 2006, another external exhibition, *The Spanish Portrait in the Prado. From El Greco to Goya* (12-12-2006/18-02-2007), meant an important change: lending the rooms on the first and second floors of the Museum to an exhibition of such great magnitude organised by the Prado National Museum, with artists such as El Greco, Velázquez, Zurbarán, Murillo, and Goya. In just two months, the Museum and the exhibition were visited by about 40 000 people, making it the largest number in the centre's history, far surpassing the most visited exhibition to date, *Alicante. Views and Memories* (16-09/13-11-2005): a photographic exhibition that, by keeping an interesting identity focus point, attracted 8 507 people with its installation on the ground floor.

After those months and taking advantage of some of the infrastructures obtained by the multitudinous event of the Prado, the permanent exhibition – now confined to the first floor – was reassembled. This led to the discovery of new conceptual possibilities with the full involvement of the art historians of the technical team, María José Gadea Capó and María Gazabat Barbado, part of the MUBAG staff since 2000 and 2006 respectively. The documentation on the museum¹⁵

misma¹⁵ advierte de una organización temática que de alguna manera recuperaba la distribución del proyecto expositivo de 1997 -*Palacio Gravina. Una idea con un contenido en un espacio. Intenciones y propuestas*- que no se materializó en la inauguración del MUBAG. Se estimaba que la muestra permanente debía cubrir desde el siglo XV hasta la expresión figurativa de mediados del siglo XX, de modo que pudieran volver a mostrarse cuadros de artistas como Rigoberto Soler, José Pérez Gil, Xavier Soler, Manuel Baeza, Gastón Castelló o Polín Laporta que el público venía solicitando, tras su retirada de la planta segunda en 2002, exponiéndose ahora con otros más antiguos en temáticas por géneros como *El retrato, Costumbrismo social y tema social, El paisaje o El bodegón*. Precedían a esos temas en el discurso el *Arte religioso y Los pensionados del Arte* y se reservaba la entreplanta para la muestra de los pasteles decimonónicos de Vicente Rodes Aries, entre otros retratos o la *escena cortesana* en Roma de Vicente Poveda.

Además de la permanente, el Museo montó algunas exposiciones de producción propia con su propio equipo, o bien y como ocurriera en la época del *Archivo Gravina*, bajo el comisariado de expertos vinculados al Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil – Albert, o directamente contratados por el entonces Negociado de Cultura de la Diputación de Alicante, valiéndose en gran medida de los fondos conservados en la Pinacoteca Provincial, bien complementados por las aportaciones que procuraban instituciones y particulares a petición de los comisarios.

También en numerosas ocasiones se recurrió a la fórmula de exposición "llave en mano", lo que permitió traer a Alicante colecciones de procedencia nacional e internacional, así como al patrocinio y la colaboración de entidades bancarias consiguiéndose algunas muestras de enorme entidad. El Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana materializó montajes muy centrados en los fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia y, con alguna excepción, en pintores valencianos del siglo XIX o del siglo XX como Genaro Lahuerta, dando entrada solamente a un pintor de Alicante, José Pérezgil. En su mayor parte, las exposiciones de esta etapa apenas alcanzaban o sobrepasaban los dos meses, todo lo que redundaba más en el conocimiento de la institución que en el de los propios montajes.

III.2. El arte contemporáneo en la permanente del MUBAG (2007/2011)

El Museo entró en otra dinámica, tras las elecciones municipales de 2007, con la designación como Diputado de Cultura del que antes fuera concejal de Cultura del Ayuntamiento de Alicante, Pedro Romero Ponce, muy implicado durante su mandato municipal en el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA). Cerrada esa entidad por las obras

showcases a thematic organisation that somehow recovered the distribution of the exhibition project of 1997: *Gravina Palace. An idea with Content in a Space. Intentions and Proposals*, which did not materialise in the inauguration of MUBAG. It was estimated that the permanent exhibition should cover from the fourteenth century to the figurative expression of the mid-twentieth century so that paintings by artists such as Rigoberto Soler, José Pérez Gil, Xavier Soler, Manuel Baeza, Gastón Castelló, and Polín Laporta – that the public had been requesting after their withdrawal from the second floor in 2002 – could be shown again. Those were shown then with others, older in themes, organised by genre such as *portrait, Costumbrismo and social themes, landscape and still life*. Religious art and the Art boarders preceded these themes in the discourse, and the mezzanine was reserved for the exhibition of the nineteenth-century pastels of Vicente Rodés Aries, among other portraits or the *courtly scene* in Rome by Vicente Poveda.

In addition to the permanent exhibition, the Museum set up some organised by its own team, or, as it happened at the time of the *Gravina Archive*, under the curation of experts linked to the Juan Gil-Albert Culture Institute of Alicante or directly contracted by the then Culture Negotiator of the Provincial Council of Alicante, making use of the funds preserved in the Provincial Pinacotheca, well complemented by the contributions sought by institutions and individuals at the request of the curators.

Furthermore, on numerous occasions, the "turnkey" exhibition formula was used, which allowed the bringing of collections of national and international origin to Alicante, as well as the sponsorship and collaboration of banking entities, which in turn allowed for showing exhibitions of great weight. The Consortium of Museums of the Valencian Community produced montages focused on the collections of the Fine Arts Museum of Valencia and, with some exceptions, on Valencian painters of the nineteenth and twentieth centuries such as Genaro Lahuerta, including only one painter from Alicante, José Pérezgil. For the most part, the exhibitions of this stage barely reached or exceeded two months, all of which resulted in making the institution known, rather than the actual exhibitions.

III.2. Contemporary art in the permanent exhibition of MUBAG (2007/2011)

The Museum entered into another dynamic after the 2007 municipal elections with the appointment of the former Counsellor of Culture of the City of Alicante, Pedro Romero Ponce, as Provincial Counsellor of Culture. During his municipal term, he was very involved in the project of the Museum of Contemporary Art of Alicante (MACA). With this institution being closed for

de reforma que culminaran con su inauguración en 2011, se consideró del todo oportuna una muestra de arte contemporáneo en el vecino MUBAG, cambiado la exposición permanente, avanzado el periodo de mandato del político, a la par que desarrollando una línea de exposiciones de envergadura y de producción propia, interrumpiéndose temporalmente las colaboraciones con el Consorcio Valenciano de Museos. En ese cambio se apostó por mostrar la obra más reciente de la pinacoteca, aquella que reuniera con una acertada política de compras en los años ochenta el artista y Diputado de Cultura Mario Candela y la que se fuera acopiando a resultados de los Certámenes del Instituto de Estudios Alicantinos y la Convocatoria de Artes Plásticas.

the construction works that would culminate with its inauguration in 2011, it was considered a good opportunity to prepare an exhibition of contemporary art in the neighbouring MUBAG, thus changing the permanent exhibition later in the politician's mandate, and at the same time developing a line of large exhibitions and smaller organised by its own team, temporarily interrupting collaborations with the Valencian Consortium of Museums. With that change, the team decided to showcase the most recent work of the art gallery, collected by the artist and Counsellor of Culture Mario Candela through a successful purchasing policy in the 80s, and gathered as a result of the contests of the Institute of Alicante Studies and the Call for Plastic Arts.

| Exposiciones/Exhibitions | Fecha/Date | Tipo/Type | Sala/Room | Exposiciones/Exhibitions | Fecha/Date | Tipo/Type | Sala/Room |
|---|-----------------------|-----------|-----------|--|-----------------------|-----------|-----------|
| López Mezquita | 17/07-16/09/2007 | CM | P2 | La vida privada. Colección Josep María Civit. | 26/03-17/05/2009 | LM | P2 |
| José Segrelles. Las Mil y una noches | 02/10-09/12/2007 | CM | P2 | Luis Maraver. Materia. | 28/05-05/07/2009 | LM | P2 |
| Fotoreporteros 2006. Un año de fotoperiodismo en Alicante | 13/12/2007-06/01/2008 | CB | P2 | José Benlliure Gil (1855-1897) | 22/07-11/10/2009 | CM | P2 |
| Mariano Benlliure y la feria taurina | 19/12/2007-02/03/2008 | CM | P2 | BIGAS LUNA. INGESTUM-LOS FLUIDOS | 31/10/2009-10/01/2010 | CB | PB |
| Pintura Rusa s.XX 1910-1970. | 25/04-06/07/2008 | LM | PB | Fotorreporteros 2009 | 28/10-29/11/2009 | CB | P2 |
| Artes Plásticas Convocatoria 2008 | 15/07-31/08/2008 | CB | PB | Grabados de la Colección Giner-Boira del Museo de Bellas Artes de Valencia | 03/11/2009-10/01/2010 | CM | P2 |
| XI Certamen Fotografía Diputación de Alicante | 12/09-05/10/2008 | CB | PB | 30 años de minicadros - Huestes del Cadí | 10/12/2009-31/01/2010 | LM | P2 |
| Fotoreporteros 2007. Un año de fotoperiodismo en Alicante | 15/10-15/11/2008 | CB | PB | 1'20 metros los derechos de la infancia | 09-27/07/2010 | CB | PB |
| Camille Pissarro y otros artistas viajeros | 13/03-29/06/2008 | LM | P2 | La memoria en el laberinto | 28/10/2010-09/01/2011 | LM | PB |
| Genaro Lahuerta | 09/07-31/08/2008 | CM | P2 | Alicante Moderno 1900-1960 | 03/06/2010-09/01/2011 | CB | P2 |
| Todos los caminos llevan a Roma. Viajes de artistas entre los s. XVI al XIX | 16/09-02/11/2008 | CM | P2 | Colección Permanente. Arte contemporáneo 1960-1980. | 14/12/2010-29/07/2012 | PP | P1 |
| Miradas arquitectónicas en la colección del IVAM | 24/11/2008-11/01/2009 | CB | P2 | Colección Permanente. Obra gráfica contemporánea. | 14/12/2010-29/07/2012 | PP | P1 |
| Tono Sanmartín. A la Manière del siglo XVIII. | 07/04-28/06/2009 | CB | PB | Forma, palabra y materia en la poética de Vallecas | 23/02-03/07/2011 | CB | P2 |
| Siete motivos de José Perezgil (1918-1998) | 30/01-15/03/2009 | CM | P2 | | | | |

Exposiciones en el MUBAG. Mandato 2007-2011 (VIII Legislatura). Presidente de la Diputación de Alicante: José J. Ripoll, Diputado de Cultura: Pedro Romero / Exhibitions at the MUBAG. Mandate 2007-2011 (8th Legislature). President of the Provincial Council of Alicante: José J. Ripoll, Counsellor of Culture: Pedro Romero

Aunque tuvo su precedente en la temporal que, bajo el comisariado del artista Dionisio Gázquez -*Plástica Contemporánea I. Fondos de Diputación Provincial*-, se dispuso 5 meses en la segunda planta (28-05-2003 / 12-10-2003)¹⁶, el montaje *Arte Contemporáneo en la colección de la Diputación. La Colección 1960 - 1980* constituyó un auténtico revulsivo en el concepto de exposición permanente que hasta ese momento había dispuesto el MUBAG. Inaugurado el 14 de diciembre de 2010 en la planta primera, mostró una obra tan interesante como desconocida, en la que se quería dejar patente el papel de la Diputación como mecenas, pretendiendo un programa que permitiera que el público visualizara *todo el fondo de la Diputación*

Although it had its origin in the temporary exhibition *Contemporary Arts I. Provincial Council Funds* under the curation of the artist Dionisio Gázquez, the montage *Contemporary Art 1960-1980* was installed on the second floor for five months (28-05-2003 / 12-10-2003)¹⁶. The collection constituted a real change to the concept of a permanent exhibition that the MUBAG had arranged until that moment. Inaugurated on the first floor on 14 December 2010, it showed a work as interesting as it was unknown, intending to make the role of the Provincial Council as patron clear; developing a programme that would allow the public to visualise *the entire collection of the Provincial Council of Alicante*. The

de Alicante. La sala se remodeló a los efectos, bajo las instrucciones del equipo de la dirección y de las historiadoras del arte, implicándose en el diseño del proyecto, el artista y miembro de la plantilla del MUBAG, Salvador Gómez García, quien desarrolló una interesante propuesta gráfica para la muestra

La permanente iniciaba su recorrido abordando las dos tendencias, informalismo y abstracción, de la llamada vanguardia española, partiendo del grupo *Dau al Set* y el *Grupo el Paso*; mostraba referentes del *arte cinético*, *arte óptico* y la *abstracción geométrica*; las aportaciones figurativas del *Equipo Crónica*, el *Grupo Hondo* y otros artistas que se movieron entre el *arte pop* y el *hiperrealismo* (Fig. 12). La exposición o como gustaban llamar en el MUBAG, *LA COLECCIÓN* reunía primeras figuras de ese rico panorama nacional de la segunda mitad del s. XX, reservando un ámbito específico para el arte de Alicante, poniendo en valor a Sixto Marco, y otros integrantes del *Grup d'Elx*; del también localizado en lo geográfico *Alcoiart*, representado entre otros por Antoni Miró y el llamado grupo *Integració* del que formara parte el mentado prohombre Mario Candela. Para el *Gabinete* se planteaba un montaje didáctico divulgativo que ahondaba en las técnicas y la problemática de la conservación y restauración de este tipo de arte, y en la entreplanta una interesante selección de la obra en papel conseguida mediante grabado, litografía y serigrafía (Fig. 13).

En las temporales planteadas en la primera y la segunda planta esos cambios se anotan al final del mandato del político M. Valor con las exposiciones realizadas en los

room was remodelled for this purpose following the instructions of the management team and art historians, with the artist and member of the MUBAG staff Salvador Gómez García involved in the design process by developing an interesting graphic proposal for the exhibition.

The permanent exhibition began its journey by addressing the two trends, Informalism and Abstraction, of the so-called Spanish avant-garde, starting from the *Dau al Set* group and the *El Paso* group. It showed references to *kinetic art*, *optical art*, and *geometric abstraction*; the figurative contributions of the *Equipo Crónica*, the *Hondo Group*, and other artists who moved between *pop art* and *hyperrealism* (Fig. 12). The exhibition or, as they liked to call it in the MUBAG, *THE COLLECTION*, gathered the first figures of that rich national panorama of the second half of the twentieth century, reserving a specific area for the art of Alicante, highlighting the importance of Sixto Marco and other members of the *Grup d'Elx*; of the also geographically linked *Alcoiart*, represented among others by Antoni Miró; and the so-called *Integració* group, including the master mentioned above, Mario Candela. For the *Cabinet*, a didactic informative montage was proposed that delved into the techniques and problems of the conservation and restoration of this type of art. The mezzanine showcased an interesting selection of the work on paper obtained through engraving, lithography, and silkscreen (Fig. 13).

In the temporary exhibitions proposed for the first and second floors, these changes were noted at the end of the mandate of the politician M. Valor,



Fig. 12. *Mar 4*, 1987, Eduardo Sanz, MUBAG. *Arte contemporáneo 1960-1980. La colección*



Fig. 13. *Sin título*, 1983, Josep Grau Garriga, MUBAG. *Obra gráfica contemporáneo en La colección*

primeros meses de 2007 bajo el comisariado de Paloma Esteban –*Benjamín Palencia y el origen de la poética de Vallecas-* y M^a Luz Cárdenas – *El Cubismo. Tendencias afines-*, recibiendo ésta última 7426 visitantes. Dentro del nuevo ciclo político, la exposición "llave en mano" de más éxito de 2008 fue la de *Camille Pissarro* que contabiliza 8367 entradas de público interesado en contemplar las obras del impresionista. Los nuevos intereses se hicieron notar con las colaboraciones con el Instituto Valenciano de Arte Moderno al final de ese año –*Miradas arquitectónicas en la colección del IVAM-* y al del siguiente 2009 –*Bigas Lunas. Ingestum. Los fluidos*, bajo el comisariado de Joan Ramón Escrivá y Ángel Kalemberg respectivamente. Bajo el paraguas del mismo IVAM otra experiencia encontró su acomodo – *Tono Sanmartín. A la Manière del siglo XVIII-*, muestra de la que fue comisario el sociólogo y especialista en moda Pedro Mansilla, resolviendo en la institución toda una *performance* inspirada en el tocado de la época de María Antonieta, mientras que el MARQ se mostraba el arte griego –*La belleza del cuerpo-* del British Museum.

En las producciones propias Juan Manuel Bonet, que antes fuera Director del IVAM y del Centro de Arte del Reina Sofía, fue el comisario de la muestra de producción propia *Alicante Moderno 1900-1960*, un montaje que ocupó durante siete meses la segunda planta y que, por su importancia y complejidad, implicó de nuevo el Área de Arquitectura de la Diputación de Alicante (Fig. 14). Se trataba de una apuesta enormemente interesante. Un montaje de producción propia que permitió mostrar en el museo la vida intelectual y artística de la capital de la provincia comenzando por el retrato que al escritor Azorín hiciera Adelardo Parrilla (hacia 1898) y culminando con la maqueta y planos del rascacielos *Gran Sol*, del arquitecto

with the exhibitions made under the curation of Paloma Esteban (*Benjamin Palencia and the Origin of Vallecas's Poetics*) and M^a Luz Cárdenas (*Cubism. Related Trends*) in the first months of 2007, the latter receiving 7 426 visitors. Within the new political cycle, the most successful "turnkey" exhibition of 2008 was that of *Camille Pissarro*, with 8 367 visitors interested in contemplating the works of the impressionist. The new interests were noted with the collaborations with the Valencian Institute of Modern Art at the end of that year (*Architectural Views in the IVAM Collection*) and the following 2009 (*Bigas Lunas. Ingestum. The Fluids*), under the curation of Joan Ramón Escrivá and Ángel Kalemberg respectively. Under the umbrella of the IVAM, another experience found its home: *Tono Sanmartin. A la Manière of the 18th Century*: a sample curated by the sociologist and fashion specialist Pedro Mansilla, which brought to the institution an entire *performance* inspired by the headdresses of Marie Antoinette, while the MARQ showed Greek art (*The Beauty of the Body*) of the British Museum.

In his own productions, Juan Manuel Bonet – who was previously Director of the IVAM and the Reina Sofía Art Centre – was the curator of the exhibition *Modern Alicante 1900-1960*: an exhibition that occupied the second floor for seven months and that, due to its importance and complexity, involved again the area of Architecture of the Provincial Council of Alicante (Fig. 14). This decision was a hugely interesting bet. A self-produced montage that allowed to show the intellectual and artistic life of the capital of the province in the museum, starting with the portrait of the writer Azorín by Adelardo Parrilla (c. 1898) and culminating with the model and plans of the skyscraper *Gran Sol* built by architect Miguel López in 1968. Canvases and



Fig. 14. Pinturas de/ Paintings of Xavier Soler: *Alicante Moderno (1900-1960)*, MUBAG, 2010

Miguel López, erigido en 1968. Las paredes ocupadas por lienzos y carteles y las vitrinas, por libros, fotos y documentos, reuniendo en las salas un material del que ahora resta un catálogo de enorme interés (Bonet, 2010). En las palabras institucionales del Presidente de la Diputación, José J. Ripoll Serrano, presentando la monografía se lee que la exposición de Bonet era la primera de cuatro temporales de entidad, que iban a realizarse guardando esa siempre interesante clave identitaria. Cambiando un programa que no se desarrolló tras el cambio político, a la de Bonet solo siguió en el mismo ámbito otra bajo el comisariado de Jaime Briuega (2011), centrada en la producción artística de Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y su círculo, que ahondó en una temática ya tratada en una temporal previa, dando forma al proyecto *Forma, palabra y material en la poética de Vallecas*.

III.3. El siglo XIX como referencia. El MUBAG y el Prado (2011/2020)

El 6 de noviembre de 2012, siendo Diputado de Cultura, Juan Bautista Rosselló Tent, y bajo el mandato de la Presidenta de la Diputación, Luisa Pastor Lillo, el MUBAG centró su exposición permanente en el siglo XIX y optó por desarrollar o acoger exposiciones temporales en su mayor parte propias del arte de esa centuria, recuperando plenamente la relación con el Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana. Esa especialización se mantuvo en el mandato siguiente, cuando fuera Presidente de la Diputación César Sánchez Pérez, y César Augusto Asensio Adsuar fuera designado Diputado de Cultura.

posters covered the walls, and the display cases were filled with books, photos, and documents, gathering material that has now become a hugely interesting catalogue in its rooms (Bonet, 2010). In the institutional words of the President of the Provincial Council – José J. Ripoll Serrano presenting the monograph – we can read that the exhibition of Bonet was the first of four temporary ones, which were to be carried out keeping that always-interesting identity focus. Changing a programme that did not develop after the political change, Bonet’s exhibition was only followed in the same area by another one under the curation of Jaime Brihuega (2011). The latter focused on the artistic production of Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, and their circle, that delved into a subject already treated in a previous temporal exhibition, giving shape to the project *Form, Word, and Matter in Vallecas’s Poetics*.

III.3. The nineteenth century as a reference. MUBAG and the Prado (2011/2020)

On 6 November 2012, with Juan Bautista Rosselló Tent as Counsellor of Culture, and under the mandate of the President of the Provincial Council Luisa Pastor Lillo, the MUBAG focused its permanent exhibition on the nineteenth century and chose to develop and host temporary exhibitions mostly typical of the art of that time, fully recovering the relationship with the Consortium of Museums of the Valencian Community. This specialisation was maintained in the follow-up term when César Sánchez Pérez was President of the Provincial Council, and César Augusto Asensio Adsuar was appointed Counsellor of Culture.

| Exposiciones/Exhibitions | Fecha/Date | Tipo/ Type | Sala/ Room | Exposiciones/Exhibitions | Fecha/Date | Tipo/ Type | Sala/ Room |
|--|-----------------------|------------|------------|--|-----------------------|------------|------------|
| Emilio Varela en la Colección de Diputación de Alicante | 16/12/2011-27/05/2012 | PP | PB | Pintores de Entre siglos. Fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia. | 31/10/2013-09/02/2014 | CM | P2 |
| Comiendo en la Barca. Joaquín Sorolla. | 23/02-06/05/2012 | CM | P2 | EL SIGLO XIX EN EL MUBAG. "Sorolla en Jávea. Una inspiración costumbrista", en Reconocimiento Internacional. | 13/03/2014-12/04/2015 | PP | P1 |
| L'Arts dels Velluters. Sederia dels segles XV-XVI | 27/03-24/06/2012 | CM | P2 | Los Lambert. Eruditos europeos en la Marina Alta. | 02/04-08/06/2014 | CB | P2 |
| Pintar y Amarte. Biografía de Joaquín Sorolla. | 12/06-09/09/2012 | CM | P2 | Sorolla Fiesta y Color. Una mirada etnográfica. | 22/07-19/10/2014 | CM | P2 |
| Valencianos 1812. Constitución y Libertades. | 04/10/2012-06/01/2013 | CM | P2 | De Rubens a Van Dyck. La pintura flamenca en la colección | 11/11/2014-08/02/2015 | CM | P2 |
| EL SIGLO XIX EN EL MUBAG. De la formación a la plenitud de un artista. | 06/11/2012-22/09/2022 | PP | P2 | EL SIGLO XIX EN EL MUBAG. "Vicente Bañuls", en Artista Destacado. | 31/03/2015-21/07/2016 | PP | P1 |
| EL SIGLO XIX EN EL MUBAG. "Francisco Bushell", en Artista Destacado. | 26/11/2013-31/03/2015 | PP | P2 | Pinazo en la Colección del IVAM | 24/03-28/06/2015 | CM | P2 |
| Clotilde de Sorolla. | 26/02-14/04/2013 | CM | P2 | Colección de Abanicos Rincón de Arellano-Castellví Trenor (1750-1950) | 07/07-12/10/2015 | CM | P2 |
| ¡Pisa morena! Cuplé, copla y baile en época de Sorolla | 18/05-08/09/2013 | CM | P2 | Oriente en las colecciones del siglo XIX | 14/07/2015-31/01/2016 | PP | EP |
| Líneas Maestras. Dibujos del Museo de Bellas Artes de Valencia | 04/07-22/09/2013 | CM | P2 | | | | |

Exposiciones en el MUBAG. Mandato 2011-2015 (IX Legislatura). Presidenta de la Diputación de Alicante: Luisa Pastor, Diputado de Cultura: Juan Bautista Roselló / Exhibitions at the MUBAG. Mandate 2011-2015 (9th Legislature). President of the Provincial Council of Alicante: Luisa Pastor, Counsellor of Culture: Juan Bautista Roselló

En principio, la exposición, *El siglo XIX en el MUBAG. De la formación a la plenitud de un artista*, se concibió para 5 años, partiendo de un riguroso proyecto, desarrollado el equipo técnico¹⁷, donde se hace constar la intención de hacer del MUBAG *el museo dedicado a las Bellas Artes de la ciudad y referencia cultural del patrimonio de la provincia de Alicante* (Fig. 15), una afirmación que cerraba la etapa anterior, y que daba continuidad a la trayectoria previa, si bien en la etapa fundacional el Museo había incluido en la permanente algunas obras de arte contemporáneo y había desarrollado distintas exposiciones con producciones artísticas de la segunda mitad del siglo XX.

El montaje de la permanente, llevado a los efectos de diseño por José Luís Navarro de la empresa *Cota Cero*, ocupó toda la planta primera del edificio, sirviéndose de una "alfombra" de José *caucho eva* o *foamy* gris sobre una plataforma de DM que, superpuesto al parqué de la sala, constituía un ancho pasillo dispuesto a lo largo de todo el recorrido que centraba y guiaba al público, pudiéndose contemplar la obra artística guardando una distancia de seguridad. De manera ingeniosa del suelo salían las grandes cartelas explicativas de los cuadros y también los elementos separación de los bloques temáticos.

Al diseño profesional se unía un incremento de la obra artística conseguida mediante convenios con otros museos e instituciones que prestaron obras para enriquecer un discurso que se centraba en artistas decimonónicos naturales o muy vinculados a la provincia de Alicante, algo muy meritorio por la reunión de obra significativa y de calidad que eso suponía. El guion trazaba la diferente trayectoria de los artistas en cuatro bloques, estimando desde su formación (1), tomando como referencia a los pen-

Initially, the exhibition *The 19th Century at the MUBAG. From the Training to the Fullness of an Artist* was intended for five years, starting from a rigorous project developed by the technical team,¹⁷ stating the intention to make MUBAG "the museum dedicated to the Fine Arts of the city and a cultural benchmark of the heritage of the province of Alicante" (Fig. 15). This assertion concluded the previous stage but gave continuity to the previous course, although in the founding stage, the Museum had included in the permanent exhibition some works of contemporary art and had developed different exhibitions with artistic productions of the second half of the twentieth century.

The assembly of the permanent exhibition, carried out in terms of design by José Luís Navarro of the company *Cota Cero*, occupied the entire first floor of the building, using a carpet of grey EVA foam, or foamy, on a platform of medium density that, by being layered on to the room's parquet constituted a wide corridor, arranged along the entire route to centre in order to guide the public, who could contemplate the artistic work while keeping a safe distance. Ingeniously, the large explanatory labels of the paintings and the elements separating the thematic blocks rose from the ground.

A professional design was joined by an increase in the artistic work, achieved through temporary deposits from other museums and institutions that lent works to enrich a line that focused on nineteenth-century artists from Alicante or closely linked to the province; something of great merit for the meeting of significant and quality work. The script followed the different paths of the artists in four blocks. Firstly, it performed an estimation since their studies (1), taking as reference the boarders



Fig. 15. EL SIGLO XIX EN EL MUBAG. *De la formación a la plenitud de un artista*, MUBAG, 2012

sionados de la Diputación de Alicante en Francia y sobre todo Italia, y también los resultados de su paso por las academias de San Carlos de Valencia y San Fernando de Madrid; su etapa de crecimiento profesional (2), exponiendo el resultado de la participación en Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; la plenitud o madurez que permitiera al artista vivir de su trabajo (3), a resultas de adquisiciones por parte de particulares solventes y estamentos oficiales; y el culmen del éxito, medido por el reconocimiento internacional (4), algo que desde el principio se planteó como un ámbito de renovación del montaje, en el que debían disponerse obras cedidas por otros museos a un plazo más limitado en el tiempo.

El carácter temporal de ese final de la muestra respondía a un brillante planteamiento del concepto. Tratándose de un montaje asentado por planificado a varios años al que el Prado aportaba un conjunto de 12 lienzos en depósito¹⁸, la renovación se conseguía en dos partes concretas que complementaban el discurso desarrollado en la primera planta del MUBAG. Hasta 2019 se intervino en cinco ocasiones en el apartado final del recorrido expositivo. Tras disfrutar algo más de un año de *Reconocimiento internacional. Joaquín Sorolla* con algunas de esas mundialmente aclamadas escenas de baño que pintara el pintor valenciano en 1905 en las playas de Jávea, se renovó en 2014 el compromiso con el Museo Sorolla, para ahondar en otra temática que el pintor tratara en aquel entorno de La Marina -*Sorolla en Jávea. Una inspiración costumbrista*, con la intención de dar conocer el trabajo de la pasa y de los cordeleros, guardando una perspectiva etnográfica. Luego, de 2015 a 2018 se abordaron otros artistas españoles que culminaran brillantemente su trayectoria, siempre con un título que daba a entender que ese epílogo en sí mismo constituía una exposición específica: *Mariano Benlliure: anécdotas ornamentales*, contando para la ocasión con esculturas del Museo Mariano Benlliure de Crevillent y *La renovación del paisaje en Muñoz Degrain*, exponiendo obras del Museo de Bellas Artes de Valencia.

En un espacio menor se abordaba y renovaba el ámbito de *El artista destacado* por el que pasaron obras invitadas al discurso, aplicando algún recurso museográfico específico. En esos años pasaron por ese pequeño ámbito del concepto monográfico cinco cuadros y una escultura: *Lección de lectura* (Museo de Bellas Artes de Valencia) de Emilio Sala Francés; *Procesión del Viernes Santo en el Coliseo de Roma* (Museo Nacional de El Prado) de Francisco Bushell y Laussat; *Marianela* (MNAC) de Vicente Bañuls Aracil; o *Los primeros pasos* (propiedad de Manuel Sánchez Monllor) de Lorenzo Casanova. Todas estas obras terminaron incluyéndose en el discurso expositivo, consiguiéndose la renovación de los depósitos en el marco de confianza y respeto que

of the Provincial Council of Alicante in France and especially Italy, as well as the results of their visits to the academies of San Carlos in Valencia and San Fernando in Madrid. Then, the stage of professional growth (2), exposing the result of their participation in National Exhibitions of Fine Arts. Thirdly, the richness and maturity that allowed the artists to make a living from their work(3), resulting from acquisitions by well-off individuals and public institutions. Finally, the culmination of success, measured by international recognition (4), something that, from the beginning, was proposed as an area of renovation of the exhibition, in which works donated by other museums had to be arranged within a more limited time frame.

The temporal nature of this end of the exhibition responded to a brilliant approach to the concept. As an established exhibition, planned a number of years in advance, to which the Prado provided a set of 12 canvases on deposit¹⁸, the renovation was achieved in two specific parts that complemented the discourse developed on the first floor of the MUBAG. Until 2019, an intervention was made five times in the final section of the exhibition route. After enjoying just over a year of *International Recognition. Joaquín Sorolla* with some of those world-acclaimed bathing scenes that the Valencian artist painted on the beaches of Javea in 1905, in 2014 the contract with the Sorolla Museum was renewed in order to delve into another subject that the painter would tackle in that environment of La Marina region, *Sorolla in Javea. A Costumbrismo Inspiration*, with the intention of shedding light on the work of the dried grape and the cord makers, keeping an ethnographic perspective. Then, from 2015 to 2018, other Spanish artists, who brilliantly culminated their careers, were approached, always with a title that implied that this epilogue in itself constituted a specific exhibition: *Mariano Benlliure: Ornamental Anecdotes*, displaying for the occasion sculptures from the Mariano Benlliure Museum in Crevillente and *The Renewal of Landscape in Muñoz Degrain*, with works from the Fine Arts Museum of Valencia.

In a smaller room, the scope of The Featured Artist was approached and renewed. Works were invited to the space, applying some specific museographic resources. In those years, five paintings and a sculpture went through this small scope of the monographic concept: *Lección de lectura* (Reading Lesson) (Fine Arts Museum of Valencia) by Emilio Sala Francés; *La procesión del Viernes Santo en el Coliseo de Roma* ("Good Friday Procession at the Colosseum in Rome") by Francisco Bushell and Laussat; *Marianela* (MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya) by Vicente Bañuls Aracil; and *Los primeros pasos* ("The First Steps") (owned by Manuel Sanchez Monllor) by Lorenzo Casanova Ruiz. All these works ended up being included in the exhibition discourse, achieving the renewal of the deposits within the

| Exposiciones/Exhibitions | Fecha/Date | Tipo/Type | Sala/Room | Exposiciones/Exhibitions | Fecha/Date | Tipo/Type | Sala/Room |
|--|-----------------------|-----------|-----------|---|-----------------------|-----------|-----------|
| Daniel Vázquez Díaz en la Colección Rafael Botí | 28/10/2015-17/01/2016 | CM | P2 | Homenaje a Jerónimo Jacinto de Espinosa. | 10/05/2017-24/06/2018 | PP | PB |
| EL SIGLO XIX EN EL MUBAG. Mariano Benlliure: anécdotas ornamentales", en Reconocimiento Internacional. | 22/01-13/11/2016 | PP | P1 | EL SIGLO XIX EN EL MUBAG. "La renovación del paisaje en Muñoz Degraín", en Reconocimiento Internacional | 20/07/2017-24/06/2018 | PP | P1 |
| Sorolla Íntimo. Bocetos de Visión de España. | 09/02/2016-22/05/2016 | CM | P2 | El Mundo de los Madrazo. Colección Comunidad de Madrid. | 28/07-15/10/2017 | CM | P2 |
| Antonio Fillol (1870-1930). Naturalismo y Modernismo Radical. | 30/06-25/09/2016 | CM | P2 | De objeto a sujeto: género y arte en Alicante desde el siglo XIX | 09/11/2017-01/04/2018 | CM | P1 y EP |
| Emilio Varela en la Colección de Diputación de Alicante. "Varela inédito". | 06/07/2016-24/10/2017 | PP | PB | Emilio Varela. El Laberinto Luminoso. | 30/11/2017-01/04/2018 | PP | P2 |
| EL SIGLO XIX EN EL MUBAG. "Lorenzo Casanova", en Artista Destacado. | 21/07/2016-24/06/2018 | PP | PB | Paisajes, paseos y paisanos: Porcar, Lahuerta, Varela. | 12/04-01/07/2018 | CM | P2 |
| Senderos a la Modernidad. Pintura española de los siglos XIX y XX en la Colección Gerstenmaier. | 27/10/2016-15/01/2017 | CM | P2 | | | | |
| Goya. Testigo de su tiempo. | 23/03-11/06/2017 | CM | P2 | | | | |

Exposiciones en el MUBAG. Mandato 2015-2019 (X Legislatura). Presidente de la Diputación de Alicante: César Sánchez, Diputado de Cultura: César A. Asensio / Exhibitions at the MUBAG. Mandate 2015-2019 (10th Legislature). President of the Provincial Council of Alicante: César Sánchez, Counsellor of Culture: César A. Asensio

con estas acciones iba ganando el Museo de Bellas Artes Gravina, haciendo valer el arte de pintores de nuestro entorno.

A un ritmo menor en estos años el concepto de exposiciones estables o de larga duración de producción propia se desarrolló en la entreplanta, un espacio idóneo para tratar temas monográficos con un contenido muy medido, por adaptado a un espacio específico en origen diseñado para la muestra de obra en papel. Los grabados y pinturas chinas que ahí se expusieron en 2006 volvieron a mostrarse en 2015 en la muestra *Oriente en las colecciones del siglo XIX*, bien complementadas con una selección de abanicos, pinturas y jarrones chinos con fondos de la Colección Beltrán de la Llave, seleccionados para la ocasión por la Técnico de Colecciones del MARQ, Consuelo Roca de Togores Muñoz. Tras su desmontaje se dispuso en la entreplanta parte de la exposición montada por el Consorcio de Museos para el MUBAG *De Objeto a sujeto: Género y Arte en Alicante desde el siglo XIX*, un montaje interesante que mostrara ahí obras que testimoniaban la presencia de 30 mujeres artistas coetáneas a los pintores y escultores alicantinos y desarrollara a su vez una relectura de la exposición permanente de la planta primera, con la inserción de paneles en la sala, destacando el papel que cobró la representación de la mujer y su posición social entre los artistas masculinos.

En lo que afecta a las temporales desarrolladas en la planta segunda y baja, los pintores Sorolla y Varela fueron los más destacados, realizándose del primero además de las adaptaciones de la exposición permanente antedichas, otras de pequeño formato

framework of trust and respect that the Fine Arts Museum Gravina was gaining with these actions, showing the value of art by painters from our area.

At a slower pace, in these years, the concept of stable or long-term exhibitions organised by its own team was developed in the mezzanine: an ideal space to deal with monographic themes with a very measured content, as it was limited to a specific space in origin designed for the display of work on paper. The Chinese engravings and paintings exhibited there in 2006 were shown again in the exhibition *The East in the 19th Century Collections* in 2015, well complemented with a selection of fans, paintings, and Chinese vases with funds from the Beltrán de la Llave collection, selected for the occasion by the MARQ Collections technician Consuelo Roca de Togores Muñoz. When it ended, the mezzanine hosted part of the exhibition organised by the Consortium of Museums for the MUBAG, *From Object to Subject: Gender and Art in Alicante Since the 19th Century*: an interesting montage that would show works including 30 women artists contemporary to painters and sculptors from Alicante, and would develop in turn a re-reading of the permanent exhibition of the first floor, with the insertion of panels in the room, highlighting the role played by the representation of women and their social position among male artists.

Regarding the temporary exhibitions developed on the second and ground floors, the painters Sorolla and Varela were the most featured. In addition to the adaptations of the aforementioned permanent exhibition concerning Sorolla, there were others of smaller format on the second floor within the

en la segunda planta en el marco de una oferta especializada en el pintor por parte del Consorcio de Museos –*Comiendo en la barca. Joaquín Sorolla; Pintar y Amarte. Biografía de Joaquín Sorolla; ¡Pisa morena! Cuplé, copla y baile en época de Sorolla.* De mayor entidad fueron los montajes *Clotilde de Sorolla; Sorolla Fiesta y Color. Una mirada etnográfica y Sorolla íntimo. Bocetos de Visión de España* que, con fondos del Museo Sorolla de Madrid, vinieron a ocupar buena parte de la extensión de la segunda planta del museo.

Guardando un criterio de permanencia y con diseño de Juan Vander (Vdh Comunicación) la muestra *Emilio Varela en la Colección de la Diputación de Alicante* se ubicó en la planta baja desde el 16 de diciembre de 2011, en un ámbito que desde la inauguración del MUBAG lleva el nombre del pintor. En 2016 se incorporaron cuatro lienzos inéditos depositados por la Familia Sánchez Mateo, bajo la propuesta temporal *Varela inédito*. Todo ese esfuerzo fue acorde al reconocimiento del artista a título póstumo como *Hijo Predilecto de la Provincia de Alicante*, evento acompañado por una exposición conmemorativa en el Palacio de la Diputación. Cuando la exposición *Emilio Varela en la Colección de Diputación de Alicante* se desmontó, se inauguró en noviembre de 2017 en la planta segunda, y en colaboración con el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, la muestra *Emilio Varela. El Laberinto luminoso*. Con todas esas actuaciones el MUBAG, además de mostrar los propios reuniría fondos que sobre el pintor aportaron cinco instituciones: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ayuntamiento de Alicante, Banco Sabadell, Fundación Mediterráneo y Fundación Cultural Frax.

Al *espacio Varela* se antepone en el recorrido el *hall* o vestíbulo del museo, donde se desarrollaron desde la inauguración conciertos y actividades didácticas, no renunciándose por ello a la exposición de obra artística. Ahí se expusieron de julio de 2017 a junio de 2018 dos obras del artista barroco Jerónimo Jacinto de Espinosa en el 350 aniversario de su óbito: *San Vicente mártir* y la *Dormición de la virgen*, cuadro éste en depósito desde 2004 por Fundación Elisa Tomás Yusti (depósito en 2004).

En el marco de una fructífera relación con el Consorcio de Museos otras exposiciones contribuyeron a consolidar la línea académica que se pretendía, con montajes en la segunda planta de obras previas en el tiempo a la temporalidad que marcaba la exposición permanente –*L'Arts dels Velluters. Sederia dels segles XV-XVI o De Rubens a Van Dyck. La pintura flamenca en la colección Gerstenmaier*; o contemporáneas alcanzando en ocasiones las primeras décadas del siglo XX: temáticas como *Pintores de Entre siglos. Fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia*; dando a conocer colecciones – *Senderos a la Modernidad*.

framework of a project by the Consortium of Museums focusing on the painter: *Lunch on the Boat. Joaquín Sorolla; Painting and Loving You. Joaquín Sorolla's Biography; ¡Pisa morena! Cuplé, Copla and Dance in Sorolla's Times*. Of greater importance were the montages *Clotilde de Sorolla; Sorolla, Fiesta and Colour. An Ethnographic Look*, and *Intimate Sorolla. Sketches of Visions of Spain* that, with funds from the Sorolla Museum in Madrid, came to occupy much of the museum's second floor extension.

Now observing a standard for permanence and with Juan van der Hofstad's (VDH Comunicación) design, the exhibition *Emilio Varela in the Collection of the Provincial Council of Alicante* was located on the ground floor since 16 December 2011, in an area that has borne the name of the painter since the inauguration of the MUBAG. In 2016, four unpublished canvases, deposited by the Sánchez Mateo Family, were incorporated into the temporary proposal *Varela Unpublished*. All this effort was in line with the posthumous recognition of the artist as *Favourite Son of the Province of Alicante*, an event accompanied by a commemorative exhibition at the Palace of the Provincial Council. When the exhibition *Emilio Varela in the Collection of the Provincial Council of Alicante* ended, the *Emilio Varela. The Luminous Labyrinth* exhibition was inaugurated on the second floor in November 2017, in collaboration with the Consortium of Museums of the Valencian Community. With all these performances, the MUBAG – in addition to showing its own collection – would gather more works by the painter, provided by five institutions: Reina Sofía National Art Centre Museum, Alicante City Council, Banco Sabadell, the Mediterranean Foundation, and the Frax Cultural Foundation.

The *Varela Space* is preceded in the route by the hall and lobby of the museum, where concerts and didactic activities have been developed since the inauguration, yet keeping in mind the exhibition of artistic work. From July 2017 to June 2018, two works by the Baroque artist Jerónimo Jacinto de Espinosa were exhibited on the 350th anniversary of his death: *San Vicente mártir* ("Saint Vincent Martyr") and *Dormición de la virgen* ("Dormition of the Virgin"), the latter being in deposit by the Elisa Tomás Yusti Foundation since 2004.

Within the framework of a fruitful relationship with the Consortium of Museums, other exhibitions contributed to consolidating the intended academic line, with exhibitions of works before the timeline – on the second floor – that marked the permanent exhibition *L'Arts dels Velluters. Silk Works from the 15th to the 17th Centuries and From Rubens to van Dyck. Flemish Paintings in the Gerstenmaier Collection*; contemporary ones, sometimes reaching the first decades of the twentieth century: themes such as *Painters Between Centuries. Collections of the Fine Arts Museum of Valencia*; making collections known, such as *Paths to Modernity. Valencian Painting of the 19th and 20th Centuries in the Gerstenmaier*

Pintura española de los siglos XIX y XX en la Colección Gerstenmaier o El mundo de los Madrazo. Colección Comunidad de Madrid; o monográficas dedicadas a artistas como Goya, Vázquez Díaz o Antonio Fillol. Tras la muestra Paisajes, paseos i paisanos: Porcar, Lahuerta, Varela, el MUBAG se cerró en el otoño de 2018 para acometer las obras de climatización que duraron más de un año.

Collection or The World of the Madrazo. Madrid Community Collection; or monographs dedicated to artists such as Goya, Vázquez Díaz, and Antonio Fillol. After the exhibition Landscapes, Walks, and Countrymen: Porcar, Lahuerta, Varela, the MUBAG was closed in the autumn of 2018 to undertake air conditioning works that lasted more than a year.

| Exposiciones/Exhibitions | Fecha/Date | Tipo/Type | Sala/Room | Exposiciones/Exhibitions | Fecha/Date | Tipo/Type | Sala/Room |
|--|-----------------------|-----------|-----------|--|-----------------------|-----------|-----------|
| Vicente Rodes. El estudio del natural. | 31/10/2019-29/01/2020 | CM | P2 | Alicante. Paraje exótico. La mirada de Didier Petit de Meurville (1793-1873) | 10/08/2021-25/06/2023 | PP | EP |
| EL SIGLO XIX EN EL MUBAG. "Joaquín Agrasot", en Artista Destacado. "Antonio Gisbert", en Reconocimiento Internacional. | 12/12/2019-02/2021 | PP | P2 | Mujeres entre Renoir y Sorolla | 03/01-27/03/2022 | LM | P2 |
| Escuela de Dibujo del Consulado Marítimo y Terrestre de Alicante. | 12/12/2019-12/12/2022 | PP | EP | El pintor José Aparicio (1770-1838) | 01/07/2022-02/10/2022 | CM | P2 |
| Joaquín Agrasot. Un pintor internacional. | 16/10/2020-24/01/2021 | CM | P2 | El siglo XIX. La colección a la luz. Permanente | 31/03/2022-Actualidad | PP | P1 |
| La generación figurativa. Premios para la creación de un museo. | 17/12/2020-02/10/2022 | PP | PB | Las alegorías de Pericás y su restauración | 05/08/2022-25/06/2023 | PP | P2 |
| Del informalismo a la abstracción mediterránea. Actualidad | 17/12/2020-Actualidad | PP | PB | La ventana del arte. Javier Lorenzo. | 02/11/2022-31/10/2023 | PP | PB |
| A estudio. Piezas para nuevos discursos. | 01/04-26/10/2021 | PP | P2 | El arte como inspiración. La Colección Sara Navarro | 29/11/2022-25/06/2023 | LM | PB |
| La ventana del arte. María Chana del Castillo. | 18/05/21-02/11/2022 | PP | PB | Joaquín Sorolla y la pintura valenciana de su tiempo. Diálogos y contrastes. | 09/01-25/06/2023 | PP | P2 |
| En consonancia. Emilio Varela y sus contemporáneos. | 05/08/2021-02/10/2022 | PP | P2 | | | | |

Exposiciones en el MUBAG. Mandato 2019-2023 (XI Legislatura). Presidente de la Diputación de Alicante: Carlos Mazón, Diputada de Cultura: Julia Parra/
Exhibitions at the MUBAG. Mandate 2019-2023 (11th Legislature). President of the Provincial Council of Alicante: Carlos Mazón, Counsellor of Culture: Julia Parra

Tras unas obras que implicaron más de un año sin ninguna actividad expositiva, la reapertura del MUBAG se vivió en dos actos. El primero el 31 de octubre de 2019 con la disposición en la segunda planta de la exposición del Consorcio de Museos dedicada a un artista alicantino principal en el siglo XIX –*Vicente Rodes. Estudio del natural*–, y el segundo, el 12 de diciembre, con la presencia del Presidente de la Diputación, Carlos Mazón Guixot, y la Diputada de Cultura, Julia Parra Aparicio, reabriendo la permanente del MUBAG. La institución volvía con fuerza porque en ese diciembre se renovaba la exposición permanente en los ámbitos del *artista destacado* y *Reconocimiento internacional*, con los montajes dedicados de manera respectiva a Joaquín Agrasot y Antonio Gisbert, mostrando del primero *Las dos amigas y Lavandera de la Scarpa* (en depósito por el Museo Nacional del Prado) y del segundo distintos lienzos, con el logro de conjuntar obras de distintas instituciones – MUBAG, museos de BBAA de Bilbao y Valencia, Patrimonio Nacional, Academia

After some work that involved more than a year without any exhibition activity, the reopening of MUBAG was prepared in two acts. The first one was on 31 October 2019, with the second floor hosting the exhibition of the Consortium of Museums dedicated to one of the main artists from Alicante in the nineteenth century, *Vicente Rodés. The Study of the Natural*; and the second on 12 December, with the presence of the President of the Provincial Council, Carlos Mazón Guixot, and the Counsellor of Culture, Julia Parra Aparicio, who reopened the permanent exhibition of the MUBAG. The institution had a powerful comeback because, in that December, the permanent exhibition was renewed in the Featured Artist and International Recognition areas, with the sections dedicated to Joaquín Agrasot and Antonio Gisbert respectively. From the former, *Las dos amigas* (“The Two Friends”) and *Lavandera of the Scarpa* (on temporary loan from the Prado National Museum). From the latter, different canvases were displayed, managing to bring together works from different institutions (Fine Arts Museum of Bilbao, National

de San Fernando y Universidad Complutense de Madrid- para homenajear y dar a conocer a ese pintor que nacido en Alcoy alcanzara la Dirección del Museo Nacional de El Prado (Fig. 16). A la vez, en la entreplanta se disponía, también como producción propia, la muestra *Escuela de Dibujo del Consulado Marítimo y Terrestre de Alicante*, con fondos decimonónicos propios del MUBAG que testimoniaban la actividad de esa institución que fuera la primera que desarrollara una actividad artística reglada en Alicante, tras su creación en 1785. De este modo le dio una coherencia al museo, al mostrar de la primera mitad del siglo XIX de pintores que ejercieron su magisterio en Alicante como Vicente Suárez Ordoñez, Vicente Rodes o que fueron alumnos de esa escuela, alcanzando luego una brillante trayectoria como es el caso del pintor José Aparicio Inglada.

De la presentación de estos proyectos y su inauguración son las últimas fotos de Josep Pérezgil en actos como Directora Técnica del MUBAG, una institución que como todos los museos debió cerrarse al público el 14 de marzo de 2020 por la pandemia *Covid 19*, centrándose en el desarrollo de programas que permitieran el acceso virtual del público como el que posibilitó la visita a la exposición *Gisbert al alcance de un clic*, un evento que puso sobre la mesa las ventajas que podía significar la incorporación del MUBAG a las nuevas tecnologías.

IV. La línea expositiva del Museo de Bellas Artes en la tercera década del siglo XXI

A partir de septiembre de 2020, se pone sobre la mesa un nuevo programa de dirección, plasmado en el *Proyecto museográfico* o *Documento 0*, aludido al inicio de esta disertación. Con el respaldo político y con el de la Directora del Área de Cultura de la Diputación de Alicante, María José Argudo Poyatos, pudieron empezar a aplicarse algunas premisas, asumiéndose en primer término la apertura de toda el área expositiva. Afortunadamente, y a resultados de la gestión anterior, ese *primer andar para revivir* se hizo realidad en octubre, 10 meses después del cierre de la exposición dedicada al artista decimonónico Vicente Rodes, cumpliéndose la programación del Consorcio de Museos con la del pintor Joaquín Agrasot, dispuesta en la planta segunda, aplicándose el equipo del museo en la realización de nuevas exposiciones de producción propia en la planta baja que lograrían inaugurarse en diciembre.

De fondo, había más cambios que debían realizarse de un modo más pausado pero que se estimaban imprescindibles para lograr reimpulsar la institución tras su cierre, la etapa de la pandemia y el cambio de dirección. En los logros ha sido determinante contar con el equipo de profesionales implicándolo

Heritage, Academy of Fine Arts of San Fernando, Complutense University of Madrid) and one private collection in order to pay tribute and bring to light this painter born in Alcoy, who would reach the address of the Prado National Museum (Fig. 16). At the same time, also organised by the museum's own team, the exhibition *Drawing School of the Consulate of the Sea and Land of Alicante* was available in the mezzanine, with nineteenth-century works owned by MUBAG that testified to the activity of the institution that was the first to develop regulated artistic activity in Alicante after its creation in 1785. In this way, the museum was given coherence, showing painters from the first half of the nineteenth century who taught art in Alicante, such as Vicente Suárez Ordoñez and Vicente Rodás, or who were students at that school before their brilliant career, as is the case of the painter José Aparicio Inglada.

The latest photos of Josep Pérezgil as Technical Director of MUBAG at events are from these projects and their inauguration. The MUBAG, like every museum, had to close to the public on 14 March 2020 due to the Covid-19 pandemic and focus on developing programmes that would allow virtual access for the public. One of them is the *Gisbert a Click Away* exhibition, an event that sheds light on the advantages that new technologies could bring to the MUBAG.

IV. The exhibition line of the Fine Arts Museum in the third decade of the twenty-first Century

As of September 2020, a new management programme was brought to the table, reflected in the *Museographic project*, or *Document 0*, alluded to at the beginning of this article. With the support of the Director of the Department of Culture of the Provincial Council of Alicante, María José Argudo Poyatos, and political endorsement, application could begin in parts of the premises, starting with the opening of the entire exhibition area. Fortunately, due to previous management, that *first step towards revival* became a reality in October, ten months after the exhibition's closing, dedicated to the nineteenth-century artist Vicente Rodés. The program of the Consortium of Museums was fulfilled with the exhibition on painter Joaquín Agrasot, arranged on the second floor. The museum team was dedicated to preparing new exhibitions of their own production on the ground floor that would be inaugurated in December.

In essence, more changes needed to be made more leisurely but were nonetheless considered essential to boost the institution after its closure, the pandemic, and the change of direction. These were possible essentially thanks to the team of professionals involved in management, as

en la gestión y también visibilizándolo dentro de una nueva organización que cubre -dentro de un esquema funcional que atiende labores de investigación, conservación y difusión- la coordinación de las exposiciones (M^a. J. Gadea), la conservación de la obra artística (M^a Gazabat), el control de los depósitos (S. Gómez), la restauración (M^aD. Vilella e I. Fernández), las relaciones institucionales y los medios de difusión (A. Saura), la coordinación del personal de sala (A. Maestro) y la administración (J. Baena), como actividad ésta especialmente vinculada a la gestión que se desarrolla en el área de Cultura donde ha puesto todo su empeño la Técnico Superior de Administración General, Olga Manresa Bebiá.

En lo que afecta a los espacios para exposiciones, salvo cinco en la primera planta, todos los grandes ventanales de la misma y de la segunda estaban condenados interiormente por placas yeso, a resultas de un proceso que, a los efectos de ganar espacio para la muestra de cuadros, se había iniciado con la muestra itinerante del Prado en 2006. Ello impedía la entrada de luz natural a la sala, a pesar de que la instalación de origen contaba con ventanales interiores con filtro ultravioleta, a la vez que la limpieza interior de los cristales y, de modo general, el mantenimiento de los balcones de un edificio del s. XVIII, caracterizado por los mismos. También por los montajes, con placas yeso se habían bajado techos, cegado vitrinas de pared y cerrado pasos, de modo que las salas presentaban un aspecto muy diferente al de su origen, solo iluminado por un sistema de luz artificial que, integrado por halógenos, resultaba obsoleto.

Ahondar en lo bien hecho fue la mejor consigna, apostando por potenciar al Museo como referencia del arte del siglo XIX, continuando esa brillante gestión que había permitido concentrar en el MUBAG una muestra relevante de obras de pintores valencianos y alicantinos, contando con la colaboración y confianza de los museos y particulares custodios. De este modo, en el marco de un nuevo proyecto de exposición permanente, se amplió el depósito del Museo Nacional del Prado¹⁹, para un montaje que presenta la colección siguiendo una temática histórica, antropológica y social. Bajo ese prisma en absoluto localista, se ha abogado por la reintroducción en el discurso de buenos cuadros de pintores nacionales como *Desgraciada* (1896) de José Soriano Fort o *Náufragos* (1896) de Joaquín Barba y Balzá que, custodiados por la Diputación desde 1932 (Hernández, 1997), no se consideraban en el montaje previo. Por su enorme importancia, otros de temática religiosa de cronología previa, como la *Crucifixión* atribuida a Rodrigo de Osona o el conjunto de lienzos de Jerónimo Jacinto de Espinosa (Gadea, 2022), también debían salir de los almacenes para volver a encontrar su acomodo en un ámbito específico de la nueva permanente. Otro ámbito específico deberá estar inaugurado a finales de 2023 para mostrar los

well as making the museum visible within a new organisation that covers, within a functional scheme, research, conservation, and dissemination tasks, coordination of the exhibitions (María. J. Gadea), conservation of artistic work (María Gazabat), control of deposits (S. Gómez), the restoration (M^a D. Vilella and I. Fernández), institutional relations and the media (A. Saura), room staff coordination (A. Maestro), and administration (J. Baena). The latter activity is particularly linked to the management that takes place in the area of Culture, to which the General Administration Senior Technician, Olga Manresa Bebiá, has dedicated all her efforts.

Concerning the exhibition spaces, except for five on the first floor, all the large windows thereof and on the second floor were sealed internally by plasterboard as a result of a process that, in order to gain space for the exhibition of paintings, had begun with the itinerant exhibition of the Prado in 2006. This prevented the entry of natural light into the room, even though the original installation had interior windows with ultraviolet filters, as well as the interior cleaning of the glass and, in general, the maintenance of the balconies from the eighteenth century, a characteristic of the building. Furthermore, because of the installations, ceilings had been lowered with plasterboard, wall cabinets had been blinded, and passages had been closed, so the rooms presented a very different aspect, only illuminated by an artificial light system that, formed by halogens, was obsolete.

Delving into what was well done was the best slogan, betting on promoting the Museum as a reference of nineteenth-century art, continuing that brilliant management that had allowed to concentrate in the MUBAG a relevant sample of works of painters from Valencia and Alicante, with the collaboration and trust of both museums and private collectors. In this way, as part of a new permanent exhibition project, the Prado National Museum's deposit was extended¹⁹ for an installation that presents the collection following a historical, anthropological, and social theme. Through this absolutely local lens, the museum has advocated for the reintroduction of good works by national painters in the discourse, such as *Desgraciada* ("Miserable") (1896) by José Soriano Fort and *Náufragos* ("Shipwrecked") (1896) by Joaquín Barba y Balzá which, kept by the Provincial Council since 1932 (Hernández, 1997), were not considered for the previous installation. For their enormous importance, others with religious themes from an older age – such as *La Crucifixión* ("The Crucifixion") attributed to Rodrigo de Osona or the set of canvases by Jerónimo Jacinto de Espinosa (Gadea, 2022) – also had to leave the warehouses to find their place again in a specific area of the new permanent exhibition. Another specific area will be inaugurated at the end of 2023 to show the paintings

lienzos de la época neoclasicista y también aquellos que se relacionan con el Consulado del Mar que antes se comentaran. Con todo, el visitante accede a un montaje de enorme calidad que permite contemplar las traseras de algunos cuadros, por disponerse en módulos con una rejilla similar a la de los "peines" de los almacenes, que sirven para articular un discurso de amplia significación social.

Ese *ahondar...* también se ha determinado en la continuidad en la relación con el Consorcio de Museos y de manera concreta con esas producciones que han permitido mostrar a pintores nacidos o muy vinculados a Alicante en los tres museos de bellas artes de la Comunidad Valenciana (Alicante, Castellón y Valencia), aportando buenos catálogos para profundizar en su obra y biografía. En ese sentido, desde el MUBAG se propuso a J.L. Pérez Pont, principal gestor de esa entidad la muestra *El pintor José Aparicio (1770-1838)*, dando a conocer el brillante trabajo de recuperación que sobre la figura del mismo realizara la comisaria de la muestra Pilar Tébar.

Nuestro hacer se ha regido por otra pauta, *la puesta en valor del Palacio del Conde de Lumières*, como sede del Museo, lo que hizo necesario contar con arquitectos para redefinir los ámbitos expositivos y de ciertos lugares de trabajo. En el caso de la permanente, su planificación fue de la mano de un proyecto de remodelación de la planta primera, consolidando el destino del espacio y por ende la vocación de la institución por mostrar de manera fija manifestaciones artísticas más que centenarias, renovando y actualizando el discurso expositivo, introduciendo nuevos mensajes en formatos de

of the neoclassical era, together with those related to the Consulate of the Sea that were discussed before. However, the visitor has access to an installation of enormous quality that allows contemplating the versos of some paintings, thanks to their arrangement in modules with a grid similar to that of the "combs" of the warehouses, which articulate a discourse of wide social significance.

This *delving* has also been determined in the continuity of the relationship with the Consortium of Museums and specifically with those productions that have allowed us to show painters born or closely linked to Alicante in the three museums of Fine Arts of the Valencian Community (Alicante, Castellón, and Valencia), providing good catalogue that dives deeper into their work and biography. In that sense, the MUBAG proposed to J. L. Pérez Pont, the head manager of this institution, the installation *The Painter José Aparicio (1770-1838)*, which shed light on the brilliant work of recovery that the curator of the exhibition Pilar Tébar carried out on the figure of the artist.

Another rule that has governed our work: *highlighting the value of the Palace of the Count of Lumières* as the venue of the Museum, which made it necessary to contact architects to redefine the exhibition areas and certain workspaces. In the case of the permanent exhibition, its planning went hand in hand with a remodelling project for the first floor: consolidating the destiny of the space and, therefore, the vocation of the institution to show permanently artistic manifestations from a timespan of more than a hundred years, renewing and updating the exhibition discourse, introducing new messages in audiovisual



Fig. 16. La Vicepresidenta primera y diputada de Cultura, Julia Parra Aparicio, junto a la Directora técnica del MUBAG, Joseerre Perezgil Carbonell, *EL SIGLO XIX EN EL MUBAG. De la formación a la plenitud de un artista*, MUBAG, 2019

comunicación audiovisual, en castellano, valenciano e inglés. Bien guiados por las recomendaciones de los arquitectos de la Diputación Rafael Pérez e Iván Martínez, asumió esa renovación el arquitecto Ángel Rocamora, de amplia experiencia en proyectos museográficos. El título del montaje *El siglo XIX. La colección a la Luz* es un guiño a esa remodelación del edificio que recupera la luz natural, abriendo ventanales y accesos, a la vez que vitrinas para la muestra de objetos. Su inauguración en marzo de 2022 fue un hito que contó con la presencia de la Vicepresidenta y Diputada del Cultura, así como del Director del Museo Nacional del Prado, Miguel Falomir.

Se estimó necesario recuperar toda la planta segunda para el desarrollo de exposiciones temporales, dando por amortizado un espacio didáctico en desuso desde la pandemia y al considerarse otros planteamientos para la interrelación del museo con los niños no sujetos a espacios concretos. En este caso se contó con la arquitecta Rosa Fernández Ibiza, cuyo proyecto ha logrado una sala de exposiciones versátil, de nuevo abierta a la luz y con nuevas posibilidades de recorridos bien anunciados mediante textiles retroiluminados de manera que en la misma pueden desarrollarse una o más muestras. Este logro se materializa del todo en noviembre de 2022, disponiendo la sala en ese nuevo formato para la inauguración en diciembre de la exposición *Joaquín Sorolla y la pintura valenciana de su tiempo. Diálogos y contrastes* que, dispuesta en la totalidad de la planta, ha descubierto de nuevo todas las posibilidades del espacio expositivo, resultando ser una de las producciones propias más ambiciosas de un museo comprometido con ese pintor (Soler y Gadea, 2022), trazada en estrecha complicidad con el Museo de Bellas Artes de Valencia, bajo el comisariado de Javier Pérez (2022) y con todo el apoyo del director de aquel, Pablo González.

Culmina las acciones de la renovación programada de los espacios expositivos con la nueva iluminación prevista para finales del año en curso a partir de un proyecto diseñado por el gabinete *Tono Lledó. Interiorista* y el ingeniero David Berenguer. Tras su materialización, el Museo dispondrá de un sistema led con focos dimerizables que permitirá la mejor contemplación de la obra, cumpliendo con todos los requisitos que exige su conservación.

Sobre los contenidos de las exposiciones temporales también había hacer alguna reflexión, que podría definirse dentro la asunción *Respeto por el legado*, entendiendo por éste, tanto el valor de lo que se custodia como lo que ello significa en la propia historia del museo. En este sentido debe subrayarse que la sola especialización del Museo en el siglo XIX dejaba fuera del alcance del público un fondo custodiado por la Diputación de Alicante de enor-

communication formats in Spanish, Valencian, and English. Well guided by the recommendations of the architects of the Provincial Council, Rafael Pérez and Iván Martínez, the architect Ángel Rocamora, with extensive experience in museographic projects, took on this renovation. The title of the montage (*The 19th Century. The Collection in the Light*) is a nod to the remodelling of the building that recovers natural light, opening windows and accesses, and adding showcases for the exhibition of objects. Its inauguration in March 2022 was a milestone attended by the Vice President and Councillor of Culture and the Director of the Prado National Museum, Miguel Falomir.

Recovering the entire second floor was necessary in order to develop temporary exhibitions. The didactic space there, in disuse since the pandemic, was considered sufficiently used by then, and other approaches for the interaction of the museum with children not subject to specific spaces were being assessed. In this case, the architect Rosa Fernández Ibiza was involved, whose project has achieved a versatile exhibition hall, again open to light and with new possibilities to develop one or more exhibitions of well-announced tours through backlit textiles. This achievement was fully realised in November 2022, when the room was organised in this new format for the inauguration of the exhibition *Joaquín Sorolla and the Valencian Painting of His Time. Dialogues and Contrasts in December*, which, arranged throughout the entire floor, has once again uncovered all possibilities of the exhibition space, turning out to be one of the most ambitious productions by the team of a museum committed to this painter (Soler and Gadea, 2022), developed in close collaboration with the Fine Arts Museum of Valencia, under the curation of Javier Pérez (2022) and with all the support of its director, Pablo González.

The actions of the planned renovation of the exhibition spaces culminate with the new lighting planned for the end of the current year, from a project designed by the Tono Lledó Interior Designer group and the engineer David Berenguer. When finished, the Museum will have an LED system with dimmable spotlights that will allow the best contemplation of the works, meeting all the requirements for their conservation.

Further thoughts were put into the contents of the temporary exhibitions, which could be summarised as *respect for legacy*: appreciating the value of what is kept and what it means in the larger history of the museum itself. In this sense, it should be emphasised that the singular specialisation of the Museum in the nineteenth century left out of the reach of the public a collection of enormous importance, kept by the Provincial Council of Alicante.

me importancia. Se reflexionaba que la generación más joven no había contemplado cuadros del arte figurativo de los mediados del siglo XX por no disponerse en la sala desde hacía 15 años.

Tampoco debían dejarse de lado aquellas obras más recientes. Tras su retirada de la permanente y su ausencia desde 2012, debían retomarse aquellas experiencias que habían permitido dar a conocer los fondos de las llamadas vanguardias del siglo pasado, no considerándose ningún inconveniente el hecho del que el Museo se dispusiera cerca de otro especializado en Arte Contemporáneo. Se hacía ver la necesidad de abrir el museo a una generación de pintores y artistas de larga trayectoria, varios de los cuales habían expuesto en la sala exposiciones que disponía el Palacio del Conde de Lumiares, antes de ser Museo, que habían desarrollado su arte en las primeras décadas de la democracia, contribuyendo al cambio de mentalidad que en muchos aspectos caracteriza la España contemporánea.

A esa intención respondieron los primeros montajes de la nueva etapa, reseñando ahora la muestra *La generación figurativa. Premios para la creación de un museo* (Gadea, Gazabat y Soler, 2021), recuperando aquel precioso capítulo de la historia de la institución que había promovido la realización de concursos a mediados del siglo XX para el acopio de una obra singular conservada en almacén o colgada en despachos de gestión. Con la documentación que en su día trabajara Vicenta Pastor (2000), todo ese material ha podido contemplarse 18 meses, recuperando para ello el *Espacio Varela* tras dos años de cierre. De otra parte, guardando ese sentido de larga duración, a ese pintor que da el nombre a la sala, ausente del museo desde 2018, se le ubicó en agosto de 2021 y durante 14 meses en la planta segunda -*En consonancia. Emilio Varela y sus contemporáneos*- (Gazabat y Soler, 2021), esto es, el mismo espacio donde se dispusiera en 2003. Su coincidencia en planta con la muestra *Mujeres entre Renoir y Sorolla* permitió que tuvieran un conocimiento de su obra los 7.328 visitantes que se acercaron al Museo cuando se dispuso esa muestra internacional muy centrada en los pintores catalanes de finales del s. XIX y principios del XX que ya pudo contemplarse con nuevos recursos expositivos, como fuera la muestra en grande de un pequeño apunte que el pintor Ramón Casas realizara a su amada y musa Julia Peraire, como expresión del universo femenino que caracterizara la muestra (Alonso, 2021; Gadea y Soler, 2021).

La vinculación con los artistas vivos deviene de distintas iniciativas. A resultas de un nuevo programa de donación de obra se plantea *La Ventana del Arte* donde el público puede contemplar desde la calle un audiovisual donde el artista que ha donado la obra dispuesta en un ámbito concreto de la planta

It was concluded that the younger generation had not contemplated paintings of figurative art of the mid-twentieth century precisely because they had not been available in the room for 15 years.

Those more recent works should not be neglected. After their withdrawal from the permanent exhibition and their absence since 2012, those experiences that had allowed to make the funds of the so-called known avant-gardes of the last century had to be retaken. The fact that the Museum was situated near another one – specialising in Contemporary Art – was not considered a detriment. The need to open the museum to a generation of long-standing painters and artists was evident, several of whom had been displayed in the exhibition hall that the Palace of the Count of Lumiares had before being a Museum. These artists had developed their work in the first decades of democracy, contributing to the change of mentality that, in many aspects, characterises contemporary Spain.

To this intention responded the first installation of the new stage, now reviewing the exhibition *The Figurative Generation. Awards for Creating a Museum* (Gadea, Gazabat and Soler, 2021), recovering that precious chapter in the history of the institution that had promoted the organisation of contests in the mid-twentieth century for the collection of singular works preserved in the warehouse or hung in management offices. With the documentation that Vicenta Pastor (2000) developed at the time, the whole of this material has been contemplated for 18 months in the recovered *Varela Space*, after two years of closure. On the other hand, in order to keep that sense of long duration, the painter who gave its name to the room – absent from the museum since 2018 – was placed for 14 months on the second floor in August 2021, together with *In Consonance. Emilio Varela and his Contemporaries* (Gazabat and Soler, 2021), that is, in the same space where he was situated in 2003. Since it shared a floor with the exhibition *Women between Renoir and Sorolla*, the 7 328 visitors who came to the Museum got to know his work when this international exhibition was organised; with a strong focus on the Catalan painters of the late nineteenth and early twentieth centuries, that could already be seen with new exhibition resources, as was the large display of a small note that the painter Ramón Casas wrote to his beloved and muse Julia Peraire, as an expression of the feminine universe that characterised the exhibition (Alonso, 2021; Gadea and Soler, 2021).

The link with living artists comes from different initiatives. As a result of a new work donation programme, The Art Window is a proposed new space where, from the street, the public can contemplate an audiovisual work, where an artist who has donated works, arranged in a specific area of the ground floor,

baja comenta aspectos de su trayectoria. Ahí, se ha disfrutado del buen hacer de María Chana y de Javier Lorenzo (Giner, 2022), siendo inmediata la muestra de la obra Elena Aguilera *Para siempre en el centro del jardín*, donada en 2022 por Francisco Javier Ruiz Cortes (Gazabat, 2022). Es un punto de referencia en la planta baja del Museo donde se dispone el vestíbulo que antaño también tuvo un uso expositivo. Ahora de modo general coincide ese uso con el propio de un salón de actos, donde la institución celebra conciertos, conferencias y otras actividades culturales, a la vez que puede contemplar obras de las vanguardias que integran el montaje *Del informalismo a la abstracción mediterránea*, una producción propia del MUBAG con obras informalistas, geométricas y abstractas donde desde diciembre de 2020 pueden contemplarse pinturas de Juana Francés, Eusebio Sempere, Manuel Hernández Mompó, Antoni Tàpies, Luis Feito, Manuel Viola, Antonio Saura, Rafael Canogar, Manuel Rivera, Soledad Sevilla y Mario Candela; esculturas de Ángeles Marco, Pablo Serrano, Adrián Carrillo, Francisco Sobrino y Josep Ginestar, un relieve cerámico de Arcadi Blasco y un tapiz de Teresa Lanceta. Los responsables políticos han apoyado firmemente esa iniciativa sirviendo de ejemplo el caso de la obra de Tàpies hasta ese momento colgada en el despacho del Presidente de la Diputación, luciendo ahora en la sala a disposición de todos los visitantes que acceden a ese ámbito multifuncional que incluye la recepción del museo, recientemente dotada con un directorio audiovisual que informa de toda la actividad del centro.

Ahí, hasta hace nada se ha anunciado la exposición en la entreplanta *Alicante. Paraje exótico. La mirada de Didier Petit de Meurville (1793-1873)* con los lienzos presentados por primera vez al público en Alicante que realizara el Vicecónsul de Francia cuando residiera en esta ciudad a mediados del XIX (Gadea, 2020; Soler, 2020); el montaje *El arte como inspiración. La Colección Sara Navarro* (Deltell, 2022; Soler y Gadea, 2022), presentando el conjunto de obra contemporánea que reuniera a lo largo de su vida profesional la prestigiosa diseñadora de calzado, bien dispuesta ahora el *Espacio Varela*; y la exposición de Sorolla antes mentada, todo lo que ha hecho que el museo fuera visitado desde diciembre de 2022 a junio de 2023 por 34.655 visitantes, una cifra que no se alcanzaba en el Mubag desde que en febrero de 2007 se computaran las visitas a la exposición de El Prado.

Despertar confianza y confiar en el equipo han sido las mejores recetas. Desde luego, el éxito podrá devenir de distintos factores, pero es imposible sin el apoyo político y técnico del Área de Cultura de la Diputación de Alicante que ha ordenado mejores partidas financieras y sin el equipo del Museo y su mejor organización, guardando pautas que procuran la excelencia, siguiendo un *sistema de calidad* que se

comments aspects of the artistic career. There, we enjoyed the good work of María Chana (Gazabat, 2021), and Javier Lorenzo (Giner, 2022), and the exhibition of the work by Elena Aguilera *Forever in the Centre of the Garden*, donated in 2022 by Francisco Javier Ruiz Cortés (Gazabat, 2022). It is a point of interest on the ground floor of the Museum, which holds the reception that once doubled as an exhibition space. At present, in general, this use coincides with that of a function hall, where the institution holds concerts, conferences, and other cultural activities, while at the same time the audience can contemplate works of the avant-garde that integrate the installation *From Informalism to Mediterranean Abstraction*: a production organised by the MUBAG's own team with informalist, geometric, and abstract works. There, since December 2020, we can see paintings by Juana Francés, Eusebio Sempere, Manuel Hernández Mompó, Antoni Tàpies, Luis Feito, Manuel Viola, Antonio Saura, Rafael Canogar, Manuel Rivera, Soledad Sevilla, and Mario Candela; sculptures by Ángeles Marco, Pablo Serrano, Adrián Carrillo, Francisco Sobrino, and Josep Ginestar; a ceramic embossment by Arcadi Blasco, and a tapestry by Teresa Lanceta. Political leaders have strongly supported this initiative, serving as an example the case of the work of Tàpies, which until that moment hung in the office of the President of the Provincial Council, and is now displayed in the room available to all visitors who access this multifunctional area that includes the museum reception, recently equipped with an audiovisual directory that informs about all the activities of the centre.

There, until not long ago, the exhibition situated in the mezzanine was announced: *Alicante, Exotic Landscape. The Gaze of Didier Petit de Meurville (1793-1873)*, with the canvases that the Vice Consul of France had made when he resided in this city in the mid-nineteenth century, presented for the first time to the public in Alicante (Gadea, 2020; Soler, 2020). Other exhibitions announced were the installation *Art as Inspiration. The Sara Navarro Collection* (Deltell, 2022; Soler and Gadea, 2022), presenting the set of contemporary work that the prestigious footwear designer gathered throughout her professional life, well arranged now in the *Varela Space*; and the exhibition above, about Sorolla. All this has brought 34,655 visitors to the museum from December 2022 to June 2023, a figure that has not been reached at MUBAG since the visits to the Prado exhibition were counted in February 2007.

Awakening confidence and trusting the team have been the best recipes. Of course, success may come from different factors. Yet, it is impossible without the political and technical support of the Culture Area of the Provincial Council of Alicante, which has created better financial bids; or without the Museum team and its improved organisation: keeping guidelines that seek excellence and following

actualiza, revisa y cumple anualmente y, en cualquier caso atendiendo de manera especializada a todas esas funciones que se contemplan en el artículo 68 de la Ley de Patrimonio Cultural Valenciano (4/1998) que define a un Museo en nuestra tierra indicando su carácter de permanencia y su obligación entre otras de conservar investigar y difundir sus contenidos con fines científicos, estéticos y didácticos

En el futuro habrá que volver a escribir sobre la problemática y los logros en el tratamiento de todo aquello que no trasciende al público. Guardo la esperanza de que ello se publique en esta revista, *Cuadernos del MUBAG*, que es en sí misma una novedad en la trayectoria editorial que ha caracterizado a la institución. Hasta entonces, será bueno invitar a los lectores que atiendan la sección de *Memoria de actividades* que dispone este medio o que se asome a la página web y a las redes sociales donde el museo alcanza cifras de visitas más que aceptables.

Con el reconocimiento de la Generalitat Valenciana, el *MUBAG es más Museo* porque ahora es el Museo de Bellas Artes de Alicante, cumpliéndose con ello un anhelo centenario que espero haber podido recoger en estas líneas escritas desde la emoción y el agradecimiento. Desde 2001 la institución ha expuesto un sinnúmero de obra artística, dando a conocer a sus creadores y reordenado sucesivamente sus salas escribiendo su historia; trazando una identidad e interactuando con un público que la sigue, vigila y aprecia. Saberse prestatario de ese esfuerzo será la mejor garantía para procurar un buen futuro.

Notas

1. Vicepresidente y Diputado de Cultura de la Diputación de Alicante de 1995 a 2007. Extracto del prólogo de presentación del catálogo de L. Hernández: *Colección Pictórica de la Excma. Diputación Provincial de Alicante* Alicante, 1997.
2. A solicitud en 14 de junio de 2022 de la Diputada de Cultura, Julia Parra Aparicio, a la *Conselleria d'Educació, Cultura i Esport* de la Generalitat Valenciana se sostiene en un complejo informe elaborado por el que suscribe en estrecha colaboración con María Gazabat Barbado, Técnica Auxiliar de Museos y también por otro específico redactado por Rafael Pérez Jiménez, Arquitecto y Director del Área de Arquitectura de la Diputación Provincial. Debe destacarse el compromiso del Técnico Inspector de Patrimonio Mueble, Luis Pablo Martínez Sanmartín, desde la Dirección Territorial de Cultura y Deporte en ese momento encabezada por Jose Antonio López Mira. La tramitación se hizo conforme al procedimiento especificado en la Orden de 6/2/1991, de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, y siempre en base a la Ley 4/1998 de 11 de junio de *Patrimonio Cultural Valenciano*.
3. *Museo de Bellas Artes Gravina. MUBAG. Documento 0. Trayectoria, análisis de problemas y propuesta de actuaciones*. Informe suscrito por Jorge A. Soler Díaz el 13 de septiembre de 2020. Para la elaboración de ese documento se contó con la estrecha colaboración de María José Gadea Capó, Técnica Auxiliar de Museos, MUBAG. Archivo MUBAG.
4. Orden de 22 de noviembre de 1943 por la que se establecen normas por las que, en lo sucesivo, ha de regirse el Museo Arqueológico Provincial de Alicante. BOE, 30 de noviembre de 1943.

a *quality system* that is updated, reviewed, and complied with annually, and, in any case attending in a specialised way to all those functions that are observed in article 68 of the Law of Valencian Cultural Heritage (4/1998) that defines a Museum in our region, indicating its character of permanence and its obligation, among others, to preserve, research, and disseminate its content for scientific, aesthetic, and didactic purposes.

In the future, we will have to write again about the problems and the achievements in treating everything that does not reach the public. I hope that this will be published in this journal, *MUBAG Notebooks*, which is in itself a novelty in the editorial course that has characterised the institution. Until then, it will be good to invite readers to attend the Activity Report section available in this medium, or to visit the website and social networks where the museum reaches more than acceptable numbers of visits.

With the recognition of the Generalitat Valenciana, the *MUBAG is more of a Museum* because it is now the Fine Arts Museum of Alicante, fulfilling a century-long longing that I hope to have expressed in these lines written from emotion and gratitude. Since 2001, the institution has exhibited countless artistic work, making its creators known and subsequently rearranging its rooms by writing its history, tracing an identity, and interacting with an audience that follows, watches, and appreciates it. Acknowledging ourselves as borrowers of this effort will be the best guarantee to ensure a good future.

Notes

1. Vice President and Counsellor of Culture of the Provincial Council of Alicante from 1995 to 2007. Excerpt from the presentation prologue of L. Hernández's catalogue: *Pictorial collection of the Provincial Council of Alicante*, Alicante, 1997.
2. At the request of the Counsellor of Culture, Julia Parra Aparicio, on June 14, 2022, to the *Conselleria d'Educació, Cultura i Esport* of the Generalitat Valenciana, it is supported in a complex report prepared by the writer of this article in close collaboration with María Gazabat Barbado, Auxiliary Technician of Museums, and also by another specific document by Rafael Pérez Jiménez, Architect and Director of the Department of Architecture of the Provincial Council. The commitment of the Technical Inspector of Mobile Heritage, Luís Pablo Martínez Sanmartín, from the Territorial Direction of Culture and Sport, at that time headed by José Antonio López Mira, should be highlighted. The processing was carried out in accordance with the procedure specified in the Order of 6/2/1991, of the Ministry of Culture, Education and Science, and always based on Law 4/1998 of June 11 on *Valencian Cultural Heritage*.
3. *Fine Arts Museum Gravina MUBAG. Document 0. Story, Analysis of Problems, and Proposal of Actions*. Report signed by Jorge A. Soler Díaz on 13 September 2020. This document was drafted with the collaboration of Maria José Gadea Capo, Assistant Museum Technician, MUBAG. MUBAG Archive.
4. Order of 22 November 1943 establishing rules by which, henceforth, the Provincial Archaeological Museum of Alicante must be governed. BOE, 30 November 1943.

5. La relación incluye 97 lienzos distribuidos en las tres plantas del edificio, muchos de ellos dispuestos en pasillos, destacándose en la primera planta dos de los depósitos del Museo de Arte Moderno: *Desgraciada* (1896) de José Soriano Fort y *Naúfragos* (1896) de Joaquín Barba y Balzá. Las alegorías procedentes del antiguo Consulado del Mar (Pérezgil, Gazabat y Gadea, 2014) se relacionan en el ámbito de Depositaria, con otros más recientes y de temática política de la época como el *Entierro de José Antonio* de Comman. En la planta segunda, dentro o en el entorno de Presidencia se mostraba la tabla del s. XVI *El calvario* hoy atribuido a Rodrigo de Osona, junto con otros del XIX como *Solos* de Heliodoro Guillén antes expuesto en el Museo, y de los años cincuenta que resultan de los Concursos a continuación se comentan en el texto. Del mismo modo, esto es, sin orden o criterio alguno, los cuadros del pintor reconocido en la República, Emilio Varela, figuraban más retirados, en la planta tercera, con otros contemporáneos o decimonónicos.

6. "Una colección que al cubrir un período cronológico que pasa de siglo y medio de actividades artísticas provinciales es, sobre todo, una fuente histórica de primera mano para el conocimiento del desarrollo de la pintura local, así como para el muestreo del gusto oficial a lo largo de una etapa tan prolongada" (Llobregat, 1972, 9).

7. En base al proyecto museológico *Palacio Gravina. Una idea con un contenido en un espacio. Intenciones y propuestas*. Redactado por el que suscribe en colaboración con Rosa María Castells González. Archivo del Museo Arqueológico, 1997

8. Reforzaría esa posición el nombramiento del artista José Ferrero como Director del Museo, puesto más representativo y de promoción de la institución que de gestión. Con un perfil más político, luego lo desempeñó el que antes fuera Alcalde de Villena, Vicente Rodes (2004-2007) y la abogada y antes concejal del Ayuntamiento de Alicante, María José Rico (2007-2009). Luego ya no se estimó necesaria esa figura de dirección, optándose por un modelo similar al del Museo Arqueológico, exclusivamente encabezado por una dirección técnica.

9. "Mubag. Galería Provincial de Bellas Artes, Gravina. Palacio del Conde de Lumiares". 26 de agosto de 2021. Archivo Área de Arquitectura. Diputación Alicante.

10. El edificio es una edificación del s. XVIII, sobre los solares arruinados por los desastres de la Guerra de Sucesión. Su construcción se atribuye a la familia de Antonio Varcácel (1748-1808) Conde de Lumiares, figurando en la documentación del *Vecindario de 1754*, primer censo de la ciudad de Alicante, donde se recogen los habitantes por vivienda. La Diputación lo adquirió en estado ruinoso, tras haber servido de Colegio, sede del Gobierno civil y de los Juzgados municipales, pensión y taller mecánico.

11. Centro adscrito al "Instituto de Estudios Juan Gil Albert" de la Diputación de Alicante. Se hicieron exposiciones como las de pintura dedicadas a artistas como Josep Ginestar (1989), Javier Lorenzo (1989), Carmen Lloret (1989), Miguel Barnés (1989), Arcadio Blasco (1990), Guillem Nadal (1991), Radu Dragomirescu (1991), Isidro Blasco (1992), Carlos Canet y Eugenia Funes (1992), José Fuentes (1993), Paco Más (1995), Pedro Marco (1995), Federico Chico (1996), Alejandro Franco (1996), Vicente Ferrero (1996), Polín Laporta (1996), Paco Barrachina (1997), Oswaldo Guayasamín (1997), Julio Quesada (1997), Román Francés (1997) o Pastor Calpena (1998).

12. El edificio nº 15 de la Calle Gravina se declara *monumento local de interés histórico-artístico*, tras informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por Orden de 18 de octubre de 1975, Firmada por el Director General de Patrimonio Artístico y Cultural (BOE 15-noviembre de 1975). Esa condición hizo que a partir de la Ley de Patrimonio Histórico Español 16/ 1985 y conforme a su disposición adicional primera, el edificio fuera declarado de manera automática Bien de Interés Cultural. Completa la protección del bien el Decreto 15/1997, de 28 de enero, del Gobierno Valenciano, por el que se delimita el entorno de protección

5. The list includes 97 canvases distributed on the three floors of the building, many of them arranged in corridors, highlighting on the first floor two of the deposits of the Museum of Modern Art: *Desgraciada* ("Miserable") (1896) by José Soriano Fort and *Naúfragos* ("Shipwrecked") (1896) by Joaquín Barba y Balzá. The allegories from the former Consulate of the Sea (Pérezgil, Gazabat and Gadea, 2014) are listed in the field of depositary, with other more recent and political themes of the time such as the *Entierro de José Antonio* ("Burial of José Antonio") by Comman. On the second floor, inside or in the Presidency environment, the panel of the last quarter of the fifteenth century *La Crucifixión* ("The Crucifixion") today attributed to Rodrigo de Osona, along with others from the nineteenth century as *¡Solos!* ("Alone!") by Heliodoro Guillén previously exhibited in the Museum, and from the 50s (resulting from the Contests mentioned in the text) are shown. Similarly, that is, without any order or criterion, the paintings of the painter recognised in the Republic, Emilio Varela, were more hidden, on the third floor, with other contemporaries and nineteenth-century authors.

6. "A collection that, when covering a chronological period that lasts a century and a half of provincial artistic activities, is, above all, a first-hand historical source for the knowledge of the development of local painting, as well as for the sampling of official taste along such a prolonged stage" (Llobregat, 1972, 9).

7. Based on the museum project *Gravina Palace. An Idea with a Content in a Space. Intentions and Proposals*. Written by the signatory in collaboration with Rosa María Castells González. Archaeological Museum Archive, 1997.

8. This position would be reinforced by the appointment of the artist José Ferrero as Director of the Museum, a position more linked to representation and promotion of the institution than to its management. With a more political profile, it was then held by the former Mayor of Villena, Vicente Rodés (2004-2007) and the lawyer and former Counsellor of the City of Alicante, María José Rico (2007-2009). Then that figure of direction was no longer considered necessary. A model similar to that of the Archaeological Museum was preferred, exclusively headed by a technical direction.

9. "MUBAG. Provincial Gallery of Fine Arts, Gravina. Palace of the Count of Lumiares". 26 August 2021. Architecture Area Archive. Provincial Council of Alicante

10. The building dates from the eighteenth century, built on the grounds ruined by the disasters of the Spanish War of Succession. Its construction is attributed to the family of Antonio Varcácel (1748-1808) Count of Lumiares, appearing in the documentation of the *Vecindario de 1754*, first census of the city of Alicante, where the inhabitants are registered by place of residence. The Provincial Council acquired it in a dilapidated state, after having served as a school, seat of the civil government and the municipal courts, pension, and car repair shop.

11. Centre affiliated to the Juan Gil Albert Institute of the Provincial Council of Alicante. There were exhibitions like those of painting dedicated to artists such as Josep Ginestar (1989), Javier Lorenzo (1989), Carmen Lloret (1989), Miguel Barnés (1989), Arcadio Blasco (1990), Guillem Nadal (1991), Radu Dragomirescu (1991), Isidro Blasco (1992), Carlos Canet y Eugenia Funes (1992), José Fuentes (1993), Paco Más (1995), Pedro Marco (1995), Federico Chico (1996), Alejandro Franco (1996), Vicente Ferrero (1996), Polín Laporta (1996), Paco Barrachina (1997), Oswaldo Guayasamín (1997), Julio Quesada (1997), Román Francés (1997), and Pastor Calpena (1998).

12. The building number 15 on Gravina Street is declared a *local monument of historical and artistic interest*, after a report by the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, by order of 18 October 1975, signed by the Director General of Artistic and Cultural Heritage (BOE 15 November 1975). That made the building to be automatically declared of Cultural Interest pursuant to the Spanish Historical Heritage Law 16/1985 and in accordance with its additional first provision. The protection of the property is completed by Decree 15/1997, of 28 January of the Valencian Government,

de la casa señalada como número 15 de la calle Gravina (conocida como Palacio del Conde de Lumières) de la ciudad de Alicante.

13. Los 4000 m² de la construcción en 4 plantas integran el área expositiva (1418 m²), el área de atención al visitante (265 m²), el área de dinamización museística (635 m²) y el área de servicios comunes (1070 m²), donde cabe un pequeño depósito de obra y almacén de cajas para exposiciones, las dependencias de instalaciones y talleres electromecánicos, servicios sanitarios, acceso y comunicaciones verticales etc., así como los espacios previstos para la Gestión Administrativa y de control del equipamiento cultural (Pérez, Albajar y Maseres, 1998).

14. Denominación previa del actual Museo de Arte Contemporáneo, MACA

15. *Proyecto de remodelación de la exposición permanente. Las colecciones del MUBAG, 2007* Documento no firmado. Archivo del Museo de Bellas Arte de Alicante.

16. Hubo una previa con la misma temática y comisario que se realizó en la sala de la Calle Mayor 3 que en los noventa dispusiera para exposiciones la Diputación Provincial de Alicante. De ella se editó el correspondiente catálogo (Gazquez, 1997).

17. Joserre Pérezgil, M^a José Gadea y María Gazabat (2012) Proyecto de la exposición *El siglo XIX en el Mubag. De la formación a la plenitud de un artista*. Archivo MUBAG.

18. Para la exposición de *El siglo XIX* el Museo Nacional del Prado cedió las obras *La rada* de Alicante de Rafael Monleón; *La Magdalena penitente* de Plácido Francés y Pascual; *La reposición de Cristobal Colón* de Francisco Jover y Casanova; *La delación secreta de la República de Venecia* y *El dux Foscarì destituido*, ambas de Ricardo Navarrete y Fos; *Huérfanos*, de Fernando Cabera Cantó; *Valle de lágrimas* de Vicente Poveda Juan; *La última borrasca* de Heliodoro Guillén Pedemonti; *Doña Matilde Periche* y *Capitán general Francisco Serrano*, ambas de Antonio Gisbert Pérez; *Retrato de caballero* y *Joven a la puerta*, ambas de Emilio Sala Francés; *El pintor Miguel de Jadraque* y *Autorretrato*, ambas de Lorenzo Casanova; a la que luego se añadió *La procesión del Viernes Santo en el Coliseo de Roma* de Francisco Bushell y Laussat, tras mostrarse en el ámbito del artista destacado. El Museo de Bellas Artes de València depositó la obra *La esposa y el hijo del pintor* de Joaquín Agrasot; y el Ayuntamiento de Alicante tres: *En la sacristía* de Heliodoro Guillén, *Zambra gitana* de Lorenzo Casanova y *Costureras* de Joaquín Agrasot.

19. En 2021 se incrementó el depósito con los lienzos *La casta Susana* (1885), de Francisco Maura y Montaner; *Mujer en la playa* (1910-1920), de Cecilio Pla y Gallardo; *En la playa del sanatorio de Santa Clara* (1903), de Federico Godoy Castro; *¡Perdonar nos manda Dios!*, (1895), de Luis García Sampedro; *La prisión del príncipe de Viana* (1871), de Emilio Sala; *Leticia Bosch-Labrús, duquesa de Durcal* (1911), de Manuel Benedito Vives; *Mercedes Pérez de Vargas* (1914), de Manuel Benedito Vives; *Óscar Esplá* (c.1925), de Maurice Fromkes; *Rafael Altamira* (c.1925), de Maurice Fromkes; y *María de las Mercedes de Alcázar y Nero Vera de Aragón, marquesa de Coquilla* (1880), de Emilio Sala Francés. Salvo los del Fromkes, todos se incorporaron al nuevo montaje del siglo XIX.

which defines the protection conditions of the house designated as number 15 Gravina Street (known as Palace of the Count of Lumières) in the city of Alicante.

13. The 4 000 m² of the building on four floors make up the exhibition area (1 418 m²), the visitor service area (265 m²), the museum revitalisation area (635 m²), and the common services area (1 070 m²), where there is a small warehouse and storage of boxes for exhibitions, facilities, and electromechanical workshops, health services, access and vertical communications etc., as well as the spaces provided for the Administrative Management and control of cultural equipment (Pérez, Albajar and Maseres, 1998).

14. Previous name of the current Museum of Contemporary Art, MACA.

15. *Remodelling Project for the Permanent Exhibition. The MUBAG Collections, 2007*, unsigned document. MUBAG Archive.

16. There was a previous one with the same theme and curator that was carried out in the hall of 3 Mayor Street, arranged for exhibitions by the Provincial Council of Alicante in the 90s. The corresponding catalogue was published (Gazquez, 1997).

17. Joserre Pérezgil, M^a José Gadea, and María Gazabat (2012), Project of the exhibition *The 19th Century at the MUBAG. From the Training to the Fullness of an Artist*. MUBAG Archive.

18. For the *19th Century* exhibition, the Prado National Museum lent the works *La rada* de Alicante ("Alicante Anchorage") by Rafael Monleón y Torres; *Magdalena penitente* ("Penitent Magdalene") by Plácido Francés y Pascual; *Reposición de Colón* ("Columbus's Restitution") by Francisco Jover y Casanova; *La delación secreta de la República de Venecia* ("The Secret Denunciation of the Republic of Venice") and *El dux Frari Foscarì, destituido* ("Dux Frari Foscarì, Destitute") both by Ricardo Navarrete y Fos; *Huérfanos* ("Orphans") by Fernando Cabera Cantó; *Valle de lágrimas* ("Vale of Tears") by Vicente Poveda Juan; *La última borrasca* ("The Last Storm") by Heliodoro Guillén Pedemonti; *Matilde Periche* and *Capitán general Francisco de Serrano y Domínguez, I duque de la Torre* ("Captain General Francisco de Serrano y Domínguez, I Duke of La Torre") both by Antonio Gisbert Pérez; *Retrato de caballero* ("Portrait of a Man") and *Joven en una puerta* ("Young Woman on a Door"), both by Emilio Sala Francés; *El pintor Miguel Jadraque* ("Painter Miguel Jadraque") and *Autorretrato* ("Self-portrait") both by Lorenzo Casanova Ruiz; joined later by *La procesión del Viernes Santo en el Coliseo de Roma* ("Good Friday Procession at the Colosseum in Rome") by Francisco Bushell y Laussat, after being shown under the umbrella of *The Featured Artist*. The Fine Arts Museum of Valencia deposited the work *La esposa y el hijo del pintor* ("The Wife and Son of the Painter") by Joaquín Agrasot; and the Alicante City Council, three: *En la sacristía* ("In the Sacristy") by Heliodoro Guillén, *Zambra gitana* ("Romani Celebration") by Lorenzo Casanova and *Costureras* ("Seamstresses") by Joaquín Agrasot.

19. In 2021, the deposit was increased with the canvases *La casta Susana* ("Caste Susana") (1885) by Francisco Maura y Montaner; *Mujer en la playa* ("Woman on the Beach") (1910-1920), by Cecilio Pla y Gallardo; *En la playa del sanatorio de Santa Clara* ("On the Beach of the Sanatorium of Santa Clara") (1903) by Federico Godoy Castro; *¡Perdonar nos manda Dios!* ("To Forgive is what God Commands!") (1895) by Luis García Sampedro; *La prisión del príncipe de Viana* ("The Prison of the Prince of Viana") (1871) by Emilio Sala; *Leticia Bosch-Labrús, duquesa de Durcal* ("Leticia Bosch-Labrús, Duchess of Durcal") (1911) by Manuel Benedito Vives; *Mercedes Pérez de Vargas* (1914) by Manuel Benedito Vives; *Óscar Esplá* (c. 1925) by Maurice Fromkes; *Rafael Altamira* (c.1925) by Maurice Fromkes, and *María de las Mercedes de Alcázar y Nero Vera de Aragón, marquesa de Coquilla* (1880) by Emilio Sala Francés. Except for those by Fromkes, all were incorporated into the new installation of the nineteenth century.

Bibliografía

- ALONSO, H. (2021) Un universo femenino en transformación. En *Mujeres entre Renoir y Sorolla*. MUBAG. Diputación de Alicante Catálogo digital: 20-41. ISBN 978-84-949887-4-5
- AZUAR RUIZ, R., OLCINA DOMÈNECH, M. y SOLER DÍAZ, J.A. (2000) Los proyectos museológicos de la Diputación de Alicante. Los museos provinciales de Arqueología y Bellas Artes. En J. A. Soler y R. Castells (Coor.) *Los Museos de Alicante*. Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert", Nº 41-42, 2000: 147-154.
- BALSALOBRE GARCÍA, J.Mª (2021) Tina Pastor Ibáñez. Docente e investigadora, gestora cultural, crítica de arte, poeta. *Cuadernos del MUBAG*, 01: 120-129.
- BARRIL MORA, M. (2009) Inspección General de Museos Arqueológicos (1940-1974): 343-345. En M. Díaz-Andreu,, G. Mora y J. Cortadella (Coor) *Diccionario Histórico de la Arqueología en España (siglos XV-XX)*. Marcial Pons, Historia, Madrid.
- BELDA DOMÍNGUEZ, J. (1943) El Museo Arqueológico Provincial de Alicante. *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, IV, Madrid, 161-169.
- BELDA DOMÍNGUEZ, J. (1949) Museo Arqueológico Provincial de Alicante. *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, IX - X, Madrid, 337-340.
- BONET, J.M. (2010) Alicante moderno: de Azorín al Hotel Gran Sol. *Alicante Moderno 1900-1960*, Diputación de Alicante, Alicante: 11-55.
- BRIUEGA SIERRA, J. (2011) Forma, palabra y materia en la poética de Vallecas. En *Forma, palabra y materia en la poética de Vallecas*, Diputación de Alicante, Alicante: 11-67.
- ESTEBAN CHAPAPRÍA, J. (2000) La rehabilitación del antiguo Hospital de San Juan de Dios de Alicante para sede del Museo Arqueológico Provincial. En M. Olcina y J.A. Soler (Coor.) *Scripta in honorem*. Enrique A. Llobregat Conesa. Vol. II. 369-385. Alicante: Diputación de Alicante.
- GADEA CAPÓ Mª J. (2006) Grabados y dibujos del MUBAG. Diputación de Alicante, Alicante.
- GADEA CAPÓ, Mª J. (2006) Pinturas chinas del MUBAG. Diputación de Alicante, Alicante.
- GADEA CAPÓ, Mª J. (2021) Alicante, paraje exótico. La mirada de Didier Petit de Meurville (1793-1873). *Cuadernos del MUBAG*, 00: 13-28.
- GADEA CAPÓ, Mª J. (2022) Arte religioso. El esplendor de una época. *Cuadernos del MUBAG*, 01: 95-100.
- GADEA CAPÓ, Mª y SOLER DÍAZ, J.A (2022) Miradas artísticas que amplían la visión de la mujer representada en la colección permanente del museo. En *Mujeres entre Renoir y Sorolla*. MUBAG. Diputación de Alicante Catálogo digital: 10-18. ISBN 978-84-949887-4-5
- GADEA CAPÓ, MªJ., GAZABAT BARBADO, Mª y SOLER DÍAZ, J.A. (2021) La generación figurativa. Premios para la creación de un Museo. *Cuadernos del MUBAG*, 01: 13-31.
- GAZABAT BARBADO, Mª (2021) María Chana y su abstracción pausada. *Cuadernos del MUBAG*, 00: 92-103.
- GAZABAT BARBADO, Mª (2022) Memoria de actividades. *Cuadernos del MUBAG*, 01: 186-219
- GAZABAT BARBADO, Mª., GADEA CAPÓ, Mª J., SOLER DÍAZ y J.A. BARCIELA GONZÁLEZ, V. (2021) Gastón Castelló. *Cuadernos del MUBAG*, 0: 106-117.
- GAZABAT BARBADO, Mª y SOLER DÍAZ, J.A. (2022) En consonancia. Emilio Varela y sus contemporáneos. *Cuadernos del MUBAG*, 01: 121.
- GINER, J.R. (2022) Javier Lorenzo: El gozo de pintar. *Cuadernos del MUBAG*, 01: 78-91.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (1997) La Colección de Arte de la Excma. Diputación Provincial de Alicante. *Colección Pictórica de la Excma. Diputación Provincial de Alicante*. Alicante, 11-26
- LLOBREGAT, E.; ESPÍ, A. y GARÍN, F. (1972). Catálogo de Pintura y Escultura. Obras de Arte, propiedad de la Excma. Diputación Provincial de Alicante. Alicante: Diputación de Alicante.
- MARTÍNEZ DELTELL, B. (2022) Caminando por baldosas cereza. En *El Arte como inspiración. La Colección Sara Navarro*. Catálogo Digital, Mubag. Diputación de Alicante: 47-50 , ISBN 978-84-09-51023-8.
- MARTÍNEZ MORELLA, V. (1956) Inventario de los cuadros pictóricos existentes en el Palacio de la Excma. Diputación Provincial de Alicante. Alicante: Diputación de Alicante.
- PASTOR IBAÑEZ, V. (2000). «Los concursos nacionales y provinciales de pintura de la Diputación de Alicante en la década de los cincuenta: nueva etapa de adquisiciones de obra de arte» en *Scripta in honorem*. Enrique A. Llobregat Conesa. Vol. II. 387- 406. Alicante: Diputación de Alicante.
- PÉREZ JIMÉNEZ, R. ALBAJAR MOLERA, E. MASERES BROTONS, J. (1998) El Museo provincial de Bellas Artes. Festa. *Revista Oficial de las Hogueras de San Juan*. 59: 45-48.
- PÉREZ ROJAS, F.J. (2022) *Sorolla y la pintura valenciana de su tiempo. Diálogos y contrastes*. Catálogo digital. Mubag. Diputación de Alicante, ISBN.
- PÉREZGIL CARBONELL J., GAZABAT BARBADO, Mª y GADEA CAPÓ, MªJ. (2014) Formación de la colección de pintura del siglo XIX de la Diputación de Alicante. En V.M. López y P. Tébar (Coor) *Las Bellas Artes sen la provincia de Alicante en el siglo XIX*. Canelobre. Revista del Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2014: 148-171.
- PÉREZGIL CARBONELL J. y GUIRAO CABRERA, J. (2001) Presentación. Plan Museográfico del Mubag. *Guía del Museo de Bellas Artes, Gravina*, Alicante, 8-11.
- ROCA DE TOGORES MUÑOZ, C. (2006) Joaquín de Rojas. Primer director del Museo Arqueológico Provincial de Alicante. *Marq, arqueología y museos*, Nº. 1, 2006: 157-168.
- SÁEZ VIDAL, J (2001) *Guía del Museo de Bellas Artes. Gravina*. Diputación de Alicante, Alicante.
- SOLER DÍAZ, J.A. (2000) El Museo Provincial de Alicante como proyecto centenario. En J. A. Soler y R. Castells (Coor.) *Los Museos de Alicante*. Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert", Nº 41-42, 2000: 35-46.
- SOLER DÍAZ, J.A. (2007) Edad Moderna y Contemporánea. En R. Azuar, M. Olcina y J.A. Soler (Ed) *MARQ. Guía Catálogo del Museo Arqueológico Provincial de Alicante*, pp. 122- 132 . Alicante.
- SOLER DÍAZ, J.A (2021) Didier Petit de Meurville, apuntes de su interludio vital en Alicante. *Cuadernos del MUBAG*, 00: 29-43.
- SOLER DÍAZ, J.A. y CASTELLS GONZÁLEZ, R. – Coor.- (2000) *Los Museos de Alicante*. Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert", Nº 41-42, 2000.
- SOLER DÍAZ, J.A. y GADEA CAPÓ, Mª J. (2022) La vida y el sueño como inspiración en el arte y el diseño. En *El Arte como inspiración. La Colección Sara Navarro*. Catálogo Digital, Mubag. Diputación de Alicante: 15-17 , ISBN 978-84-09-51023-8
- SOLER DÍAZ, J.A. y GADEA CAPÓ, Mª J. (2022) La presencia de Sorolla en el Museo de Bellas Artes de Alicante *Sorolla y la pintura valenciana de su tiempo. Diálogos y contrastes*. Catálogo digital. Mubag. Diputación de Alicante, ISBN 978-84-15327-99-8: 10-15
- SOLER PASCUAL, E. (Coor.) *Germán Bernácer y la Edad de Plata en Alicante*. Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert", Nº 63,



Fig. 1. Detalle arquitectónico del interior/ Interior architectonic detail, MUBAG, 2023

El reconocimiento oficial del MUBAG y su integración en el Sistema Valenciano de Museos

The Official Recognition of the MUBAG and Its Integration into the Valencian System of Museums

Luis Pablo Martínez Sanmartín
Técnico inspector de patrimonio mueble
Technical inspector of movable heritage
Generalitat Valenciana

Introducción: un gran centro museístico fuera del Sistema Valenciano de Museos

El 1 de octubre de 1998 comencé mi desempeño profesional como técnico inspector de patrimonio mueble de la administración de patrimonio cultural de la Generalitat en la provincia de Alicante. Una de las primeras instituciones culturales radicadas en la ciudad de Alicante que tuve la oportunidad de conocer, junto con el Museo Arqueológico Provincial, el Museo de Arte Contemporáneo, la Junta Mayor de Hermandades y Cofradías de Semana Santa y el Casino de Alicante, fue el entonces denominado Museo de Bellas Artes Gravina (fundamento del acrónimo MUBAG) (Fig. 1), cuya titularidad correspondía, como en el caso del primer museo citado, a la Diputación Provincial. Debo a quien fue directora técnica del MUBAG entre

Introduction: a large museum centre outside the Valencian System of Museums

On 1 October 1998, I began my career as a technical inspector of movable heritage for the administration of cultural heritage of the Valencian Government (the Generalitat) in the province of Alicante. One of the first cultural institutions based in the city of Alicante that I had the opportunity to get to know (along with the Provincial Archaeological Museum, the Museum of Contemporary Art, the General Council of Easter Brotherhoods and Confraternities, and the Casino of Alicante) was the then-called Fine Arts Museum Gravina (origin of the “MUBAG” acronym) (Fig. 1), managed, as in the case of the first museum I mentioned, by the Provincial Council. I owe the insider knowledge of its collections, its facilities, and

2001 y 2020, la restauradora Josep Pérezgil Carbonell, el conocimiento directo de sus colecciones, de sus instalaciones y de su magnífico equipo profesional.

A partir de su creación, prevista por la Constitución de 1812 y materializada en 1835, dos años después de la división territorial de España en provincias (Orduña, 2012), las diputaciones provinciales se erigieron en relevantes actores institucionales en el campo de las bellas artes, como también hicieron el Estado, los municipios de mayor entidad o, más adelante, las cajas de ahorro. Las diputaciones se constituyeron en actores de primer nivel dentro de la potente *committenza* artística burguesa, que arrebató el protagonismo en la promoción de las artes a la monarquía, la aristocracia y la Iglesia. Su compromiso con las bellas artes guardaba clara relación con la definición de una identidad nacional española renovada en construcción (Pelletier, 2012; Peiró Martín, 2017).

Mediante su apoyo a los artistas en formación y su política de concursos, premios, becas para pensionados y adquisición de obras, las diputaciones provinciales españolas han atesorado formidables colecciones de bienes muebles artísticos que no cesan de crecer. Su relevancia es clara: sin ellas, no se entiende nuestra más reciente historia del arte. En particular, la historia del arte en la provincia de Alicante no se entendería sin el MUBAG y sus magníficas colecciones de pintura y escultura (Martínez Morellá, 1956; Llobregat, Espí y Garín, 1972; Espí, 1985, 1990, 1999, 2014; Azuar, Olcina y Soler, 2000; Ibáñez, 2000; Soler, 2000, 2023; Espí y Gázquez, 2001; Sáez, 2004; Gadea, Gazabat y Soler, 2022).

Tratándose de un centro museístico de primer nivel con extraordinaria significación para la historia del arte alicantino, valenciano y español, desde el primer momento me resultó sorprendente constatar que el MUBAG no formaba parte del Sistema Valenciano de Museos (SVM). Una percepción compartida por otros profesionales del ramo (véase Azuar, 2007). La situación resultaba todavía más llamativa considerando que el otro gran centro museístico del cual es titular la Corporación Provincial alicantina, el Museo Arqueológico Provincial de Alicante, conocido desde 2004 por el acrónimo MARQ, había sido reconocido oficialmente en 1994 por resolución de la Conselleria de Cultura¹: lo que conllevó su integración al SVM a raíz de la entrada en vigor de la Ley 4/1998, de 11 de junio, de la Generalitat Valenciana, del Patrimonio Cultural Valenciano (LPCV)², como disponen sus artículos 70.1 y 71.13.

El Sistema Valenciano de Museos: significado y paradojas patrimoniales

El SVM fue creado por el ya citado artículo 70.1 LPCV. Dicho precepto determina la inclusión en el mismo de los museos de los cuales es titular la Generalitat

its magnificent professional team to the woman who was the technical director of MUBAG between 2001 and 2020, the restaurateur Josep Pérezgil Carbonell.

Since their creation – envisaged by the Constitution of 1812 and materialised in 1835, two years after the territorial division of Spain into provinces (Orduña, 2012) – the provincial councils have been institutional actors relevant in the field of fine arts; as did the State, the municipalities of the largest size and, later, the savings banks. The provincial councils were constituted as top level actors within the powerful bourgeois's artistic *committenza*. This group took the leading role from the monarchy, the aristocracy, and the Church in the promotion of the arts. Their commitment to fine arts was clearly related to the definition of a renewed Spanish national identity in the works (Pelletier, 2012; Peiró Martín, 2017).

Through their support for artists in training and their policy of contests, awards, scholarships for boarders, and acquisition of works, the Spanish provincial councils have amassed formidable collections of artistic movable property that continue to grow. The provincial council's relevance is clear: without them, our most recent history of art cannot be understood. In particular, the history of art in the province of Alicante would not be understood without the MUBAG and its magnificent collections of painting and sculpture (Martínez Morellá, 1956; Llobregat, Espí and Garín, 1972; Espí, 1985, 1990, 1999, 2014; Azuar, Olcina and Soler, 2000; Ibáñez, 2000; Soler, 2000, 2023; Espí and Gázquez, 2001; Sáez, 2004; Gadea, Gazabat and Soler, 2022).

Being a first-class museum centre with extraordinary significance for the history of art from Alicante, Valencia, and Spain as a whole, from the outset, it was surprising to see that the MUBAG was not part of the Valencian System of Museums (VSM) – an opinion shared by other professionals in the field (see Azuar, 2007). The situation was even more striking considering that the other large museum centre owned by the Alicante Provincial Institution, the Provincial Archaeological Museum of Alicante, known since 2004 by the acronym MARQ, had been officially recognised by a resolution of the Ministry of Culture¹ in 1994. This led to its integration into the VSM, following the entry into force of Law 4/1998, of 11 June, of the Generalitat Valenciana, on the Valencian Cultural Heritage (LPCV)², as provided for in articles 70.1 and 71.13.

The Valencian System of Museums: meaning and patrimonial paradoxes

The VSM was created by the aforementioned article 70.1 LPCV. This decree determines the inclusion therein of the museums owned by the Generalitat

Valenciana; de los de titularidad estatal gestionados por la Generalitat; y de los museos y las colecciones museográficas permanentes (CMP), públicas y privadas, oficialmente reconocidos por la Conselleria competente en materia de Cultura (en adelante, la Conselleria).

Con relación a la creación de museos y CMP por terceros, el legislador valenciano no optó por un sistema de autorización, sino de «reconocimiento»; de manera que las personas físicas y jurídicas radicadas en la Comunitat pueden crear cuantos centros museísticos estimen conveniente, sin que ello conlleve «a priori» la tutela de la administración de patrimonio cultural y museos del Consell de la Generalitat.

Esto constituye, a mi modo de ver, una significativa paradoja sobre la que conviene reflexionar. Singularmente, por dos razones.

La primera, porque desde el punto de vista legal y competencial, la Comunitat Valenciana tiene competencia exclusiva no solo en materia de patrimonio, sino también de museos, según establece el art. 49.1 (5ª y 6ª) de la Ley Orgánica 5/1982, de 1 de julio, de Estatuto de Autonomía de la Comunidad Valenciana (LOEACV)⁴; sin perjuicio de la reserva competencial en favor de Estado en el caso de los museos estatales, establecida por el art. 149.1.28ª de la Constitución Española (CE)⁵. Al optar por un régimen de reconocimiento —y no de autorización, informe favorable, declaración responsable o semejante— da la impresión de que el legislador valenciano no fue consecuente con la plena competencia autonómica en materia museística, cuya exclusividad proclama el Estatuto de Autonomía.

La segunda, porque la definición legal de «museo» del art. 68.1 LPCV presume la patrimonialidad de los fondos de toda institución que exhiba tal denominación:

«Son museos las instituciones sin finalidad de lucro, abiertas al público, cuyo objeto sea la adquisición, conservación, restauración, estudio, exposición y divulgación de conjuntos o colecciones de bienes de valor histórico, artístico, científico, técnico, etnológico o de cualquier otra naturaleza cultural con fines de investigación, disfrute y promoción científica y cultural».

Tanto es así que la LPCV reconoce por defecto la condición jurídica de bienes muebles de relevancia patrimonial a la totalidad de los elementos integrantes de los fondos de los museos y las CMP del SVM; sin necesidad de expediente individualizado de declaración como bien o colección de bienes del patrimonio cultural valenciano, y sin perjuicio del correspondiente acto de inscripción en el Inventario General del Patrimonio Cultural Valenciano (IGPCV), como dispone el art. 72.1 LPCV en conexión con el 51 de la misma ley⁶.

Valenciana; of those owned by the State but managed by the Generalitat; and of museums and permanent museum collections (PMC), both public and private, officially recognised by the competent Regional Ministry of Culture (hereinafter, the Conselleria).

With regard to the creation of museums and PMCs by third parties, the Valencian legislator did not opt for a system of authorisation but rather of “recognition”; thus, natural and legal persons in the Valencian Community may create as many museum centres as they deem appropriate, without this entailing “a priori” the protection of the administration of cultural heritage and museums of the Regional Ministry.

This is, in my view, a notable paradox on which we should reflect for two reasons in particular.

The first is because, from the legal and competences point of view, the Valencian Community has exclusive competence not only in matters of heritage but also of museums, as established by article 49.1 (5th and 6th) of Organic Law 5/1982, of 1 July, on Statute of Autonomy of the Valencian Community (LOEACV)⁴; without prejudice to the reserve of competence in favour of the State in the case of State museums, established by article 149.1.28 of the Spanish Constitution (CE)⁵. By opting for a system of recognition – and not of authorisation, favourable report, responsible declaration or similar – it gives the impression that the Valencian legislator did not establish coherence with the full autonomous competence in museum matters, the exclusivity of which is proclaimed by the Statute of Autonomy.

The second is because the legal definition of a “museum” in article 68.1 LPCV presumes the patrimoniality of the collection of any institution having such denomination:

“Museums are non-profit institutions, open to the public, whose purpose is the acquisition, conservation, restoration, study, exhibition, and dissemination of sets or collections of assets of historical, artistic, scientific, technical, ethnological or any other cultural nature for research, enjoyment, and scientific and cultural promotional purposes.”

So much so that the LPCV recognises by default the legal status of movable property of patrimonial relevance to all the elements that make up the collection of the museums and the PMCs of the SVM without the need for an individualised file of declaration as a property or collection of assets of the Valencian cultural heritage, and without prejudice to the corresponding act of inscription in the General Inventory of the Valencian Cultural Heritage (IGPCV), as provided for in article 72.1 LPCV in connection with 51 of the same law⁶.

En este punto, conviene recordar que la totalidad de los poderes públicos están obligados a garantizar la conservación y promover el enriquecimiento del patrimonio histórico o cultural, principio rector de la política social y económica establecido por el art. 46 CE⁷. Esta obligación, incorporada a las leyes sectoriales estatal y autonómica⁸, constituye un deber especialísimo para la administración del Consell de la Generalitat competente en materia de patrimonio cultural y museos, en atención a la ya referida exclusividad competencial autonómica en ambas materias. Pero la Generalitat no es la única obligada.

La lectura sistémica de la ley permite comprobar que el reconocimiento oficial de los museos y las CMP a efectos de su integración en el SVM se ha concebido, entre otros objetivos, como un mecanismo de enriquecimiento y protección efectiva del patrimonio cultural valenciano. La integración de centros museísticos en el SVM, previo reconocimiento administrativo, produce notables incrementos en la cantidad de bienes muebles patrimoniales que se incorporan al IGPCV, pasando a ser beneficiarios del régimen general de los bienes inventariados (artículos 18 a 25 LPCV); un régimen que supera significativamente en intensidad tutelar a las normas generales de protección del patrimonio cultural (arts. 9 a 14 LPCV), de carácter eminentemente preventivo y cautelar, que son los únicos preceptos de aplicación a los bienes del patrimonio cultural valenciano no declarados de acuerdo con las figuras y los procedimientos regulados por la LPCV y, por ende, no inscritos en el IGPCV.

De este modo, la existencia de museos en la Comunitat Valenciana no incorporados al Sistema Valenciano de Museos constituye «prima facie» un elemento claramente distorsionador del sistema de tutela patrimonial en vigor en la Comunitat. La conclusión está clara: ningún museo valenciano que custodie bienes del patrimonio cultural merecedores de la inclusión en el IGPCV debería operar al margen del SVM. En especial, ninguno de los que sea titular un poder público, con la salvedad de los museos estatales gestionados por Madrid.

El impulso del reconocimiento del MUBAG: la coherencia patrimonial de la Corporación Provincial

Ninguna persona física o jurídica valenciana está legalmente obligada a solicitar a la Conselleria el reconocimiento oficial de los centros museísticos de su titularidad, a efectos de su inclusión en el SVM —y, consiguientemente, de la incorporación de sus fondos al IGPCV—. No obstante, las diputaciones provinciales son un poder público, sujeto como todos a la garantía constitucional de conservación y de promoción del enriquecimiento el patrimonio histórico o cultural. Además, el legislador valenciano ha atribuido a la totalidad de las entidades locales —y no únicamente

At this point, it should be mentioned again that all public authorities are obligated to guarantee the conservation and promote the enrichment of historical and cultural heritage, the guiding principle of social and economic policy established by article 46 EC⁷. This obligation, incorporated in the State and Autonomy Sector Laws⁸, constitutes a particular duty for the administration of the competent Regional Ministry in matters of cultural heritage and museums in view of the aforementioned exclusivity of autonomous competence in both matters. But the Generalitat is not the only one for whom it is mandatory.

The systematic reading of the law allows us to verify that the official recognition of museums and PMCs for the purpose of their integration into the VSM has been conceived, among other goals, as a mechanism of enrichment and effective protection of the Valencian cultural heritage. The integration of museum centres in the VSM, after administrative recognition, produces significant increases in the number of movable property assets that are incorporated into the IGPCV, and become beneficiaries of the general regime of inventoried goods (articles 18 to 25 LPCV): a regime that significantly oversteps the level of protecting of the general rules for the protection of cultural heritage (arts. 9 to 14 LPCV); rules of an eminently preventive and precautionary nature, which are the only decrees applicable to the assets of the Valencian cultural heritage not declared in accordance with the figures and procedures regulated by the LPCV and, therefore, not registered in the IGPCV.

Thus, the existence of museums in the Valencian Community not incorporated into the Valencian System of Museums constitutes a prima facie element clearly distorting the system of patrimonial guardianship in force within the Community. The conclusion is clear: no Valencian museum that guards cultural heritage assets worthy of inclusion in the IGPCV should operate outside the VSM. In particular, none of those owned by a public authority, with the exception of the state museums managed by Madrid.

The promotion of recognition of the MUBAG: the patrimonial coherence of the provincial institution

No natural or legal person in Valencia is legally obliged to petition the Regional Ministry for official recognition of the museum centres they owned in the event of their inclusion in the VSM (and, consequently, the incorporation of their collection into the IGPCV). However, the provincial councils are a public authority, subject, like all, to the constitutional pledge of conservation and promotion of enrichment of historical and cultural heritage. In addition, the Valencian legislator has attributed to all local entities – and not only to municipalities, unlike article 7 of

a los ayuntamientos, como hace el artículo 7 de la Ley 16/1985, del Patrimonio Histórico Español (LPHE) —, una serie de responsabilidades tutelares específicas con relación al patrimonio cultural, reguladas por el artículo 4.2 LPCV. Este precepto comienza estableciendo con meridiana claridad que «*Las entidades locales están obligadas a proteger y dar a conocer los valores del patrimonio cultural existente en su respectivo ámbito territorial*». Todas las entidades locales. Todas ellas.

La Diputación Provincial de Alicante viene desarrollando desde hace décadas una labor crucial en apoyo del ejercicio de la tutela del patrimonio histórico por los municipios de la provincia, en coherencia con las competencias propias y los cometidos que la Ley 7/1985, de 2 de abril, Reguladora de las Bases del Régimen Local (LRBRL) atribuye a ambos tipos de entidades locales⁹, y del deber de colaboración entre las administraciones públicas, uno de los principios básicos del ordenamiento del sector público expresamente incorporado a la normativa de patrimonio histórico o cultural¹⁰. La Corporación Provincial alicantina viene materializando dicha labor mediante programas de inversión para la conservación y restauración de los bienes del patrimonio cultural alicantino, así como también mediante la acción de las instituciones culturales de la Diputación, como el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, el MARQ o el propio MUBAG. Recordemos, a título de ejemplo, el ciclo de exposiciones de museos municipales y las iniciativas de musealización de yacimientos en diferentes municipios de la provincia impulsados por el MARQ, o el ciclo «Pequeños tesoros» recientemente promovido por el Juan-Gil Albert, que ha dado voz y visibilidad en la capital provincial a un amplio y variado conjunto de pequeños museos de tipo etnológico de toda la geografía provincial.

La solicitud de reconocimiento oficial por la Generalitat del MUBAG como museo, acordada por unanimidad por el Pleno de la Diputación Provincial de Alicante en sesión ordinaria celebrada el 8 de junio de 2022¹¹, se inscribe, en consecuencia, dentro de una trayectoria ejemplar de acción directa e indirecta en favor de la tutela del patrimonio cultural radicado en los municipios de la provincia, y de colaboración cultural entre la Corporación Provincial y la Generalitat. La solicitud pone igualmente de manifiesto el compromiso de la entidad con relación a su deber constitucional y legal de conservación y acrecentamiento de la singularísima masa de bienes muebles histórico-artísticos de la cual es propietaria, que custodia y exhibe al público a través de MUBAG; museo que, según entendió el pleno de la Corporación Provincial, cumplía la totalidad de las funciones establecidas por la legislación para dichos centros de depósito cultural. En efecto, en la propuesta elevada al pleno por la diputada de Cultura y Transparencia, leemos:

Law 16/1985 of the Spanish Historical Heritage (LPHE) – a series of specific guardianship responsibilities with regard to cultural heritage, regulated by article 4.2 of the LPCV. This decree begins by making explicit that “*local entities are obligated to protect and publicise the value of cultural heritage existing in their respective territorial scope*.” All local entities. All of them.

The Provincial Council of Alicante has been developing crucial work in support of the exercise of the guardianship of historical heritage by the municipalities of the province for decades, in accordance with their own competences and the tasks that Law 7/1985 of 2 April, regulator of the bases of the local regime (LRBRL), attributes to both types of local entities⁹, and the duty of collaboration between public administrations, the last being one of the basic principles of public sector planning expressly incorporated into the regulations of historical and cultural heritage¹⁰. The Provincial Institution of Alicante has been realising this work through investment programmes for the conservation and restoration of assets of the cultural heritage of Alicante, as well as through the actions of cultural institutions of the Provincial Council, such as the Alicante Institute of Culture Juan Gil-Albert, the MARQ, and the MUBAG itself. Let us recall, by way of example, the cycle of exhibitions of municipal museums and the initiatives of musealisation of deposits in different municipalities of the province promoted by the MARQ, or the cycle “Small Treasures,” recently promoted by the Juan-Gil Albert Institute, that in the provincial capital has given voice and visibility to a wide and varied set of small museums of ethnological type throughout the provincial area.

The application for official recognition of the MUBAG as a museum by the Generalitat, unanimously agreed upon by the Plenary of the Provincial Council of Alicante in the ordinary session held on 8 June 2022¹¹, is registered, accordingly, within an exemplary track record of direct and indirect action in favour of the protection of the cultural heritage residing in the municipalities of the province, and of cultural collaboration between the Provincial Institution and the Generalitat. The request also highlights the commitment of the entity in relation to its constitutional and legal duty to preserve and enhance the unique volume of historical-artistic movable property it owns, guards, and exhibits to the public through MUBAG – a museum that, as understood by the plenary of the Provincial Institution, fulfilled all the functions established by the legislation for these centres of cultural deposit. In fact, in the proposal submitted to the plenary by the Councillor of Culture and Transparency, we read:

«El Museo de Bellas Artes de Alicante-MUBAG que desarrolla desde su apertura en 2001 un programa anual de acciones que responde plenamente a las funciones que se establecen para los museos en la legislación, y de manera concreta en el artículo 68 de la Ley 4/1998, de 11 de junio, de la Generalitat Valenciana, de Patrimonio Cultural Valenciano y en el artículo tercero de la Orden de 6 de febrero de 1991, de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, colabora con la Generalitat Valenciana desde sus inicios. Las salas de exposiciones temporales del Mubag se han nutrido de la oferta expositiva de esta institución valenciana a lo largo de estos años, por lo que es el momento de que se produzca el reconocimiento y así formar parte del Sistema Valenciano de Museos».

La formalización «motu proprio» de la solicitud por la Corporación Provincial constituye, pues, un claro ejercicio de responsabilidad con relación a la salvaguarda y la promoción del patrimonio cultural.

Hacia el reconocimiento del MUBAG: una cooperación interadministrativa ejemplar

A menudo, la resolución de los procedimientos administrativos y la acción de las administraciones públicas, fundamentados en acuerdos caracterizados —como debe ser— por una impersonal objetividad, no se explican al margen de la visión, la voluntad y el empeño de un conjunto de personas físicas. Tal es el caso del reconocimiento oficial del MUBAG.

Como se ha expuesto, el MUBAG permanecía llamativamente al margen del SVM, con la consiguiente exclusión del IGPCV de los valiosísimos bienes muebles que integran sus fondos. Por ello, no pude sino alegrarme profundamente cuando el doctor Jorge A. Soler Díaz, al poco de su nombramiento como director del centro, me manifestó su extrañeza ante la situación del MUBAG, y su intención de superarla.

Su perplejidad venía subrayada, según manifestó, por el hecho de que el MUBAG colaboraba de manera muy activa con la Conselleria a través del Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana (CMCV), entidad pública creada en 1996 por la Generalitat junto con las diputaciones provinciales de Alicante, Castellón y Valencia y los ayuntamientos de Alicante, Castellón y València. El CMCV tiene, entre otras finalidades, las siguientes: «Coordinar e impulsar el patrimonio museístico de la Comunidad Valenciana»; «Establecer una línea de actuación coherente y global en relación con la política museística valenciana» (artículo 5, letras a) y b), de los Estatutos del CMCV, según Anexo del Acuerdo de 5 de marzo de 1996, del Gobierno Valenciano, de constitución, con junto con las diputaciones provinciales de Alicante, Castellón y Valencia y los

“The Museum of Fine Arts of Alicante-MUBAG, which has developed, since its opening in 2001, an annual programme of actions that fully responds to the functions established for museums in the legislation, and – specifically in Article 68 of Law 4/1998, from 11 June, of the Generalitat Valenciana, Valencian Cultural Heritage, and in the third article of the Order of 6 February 1991, of the Regional Ministry of Culture, Education, and Science – collaborates with the Generalitat Valenciana since its inception. The temporary exhibition halls of the MUBAG have been nourished by the exhibition offer of this Valencian institution throughout these years, so it is time for the recognition to take place and thus form part of the Valencian System of Museums.”

The “motu proprio” formalisation of the application by the Provincial Institution constitutes, therefore, a clear exercise of responsibility in relation to the safeguarding and promotion of cultural heritage.

Towards recognition of the MUBAG: exemplary inter-administrative cooperation

Often, the resolution of administrative procedures and the action of public administrations, based on agreements characterised by impersonal objectivity, are not explained outside the vision, will, and commitment of a group of natural persons. Such is the case with the official recognition of the MUBAG.

As stated above, the MUBAG remained remarkably outside the SVM, with the consequent exclusion from the IGPCV of the very valuable movable property that makes up its deposits. Therefore, I could not but rejoice deeply when Dr Jorge A. Soler Díaz, shortly after his appointment as director of the centre, expressed to me his surprise at the situation of the MUBAG and his intention to fix it.

His perplexity was deepened, as he said, by the fact that the MUBAG collaborated very actively with the Regional Ministry through the Consortium of Museums of the Valencian Community (CMVC): a public entity created by the Generalitat in 1996, together with the Provincial Councils and City Councils of Alicante, Castellon, and Valencia. The CMVC’s mandate includes, among other purposes, the following: “to coordinate and promote the museum heritage of the Valencian Community”; “to establish a coherent and comprehensive line of action in relation to the Valencian museum policy” (Article 5, letters a) and b) of the Statutes of the CMVC, according to the Annexe of the Agreement of 5 March 1996, from the Valencian Government, of creation, together with the Provincial Councils of Alicante, Castellon and Valencia and the City

ayuntamientos de Alicante, Castellón de la Plana y Valencia, del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, así como de aprobación de los estatutos de dicho consorcio)¹².

No cabe duda de que una actuación coherente y global en materia de museos y patrimonio cultural, a la vista de lo dispuesto por la LPCV, demandaba la incorporación del MUBAG al SVM. Dicho y hecho. El director del MUBAG propuso como línea de trabajo prioritario a su equipo trabajar en la preparación del expediente a remitir a la Conselleria, previo acuerdo de la Corporación Provincial. La propuesta fue celebrada y auspiciada por el Servicio Territorial de Cultura y Deporte de Alicante de la Generalitat, cuyo jefe, José Antonio López Mira, tenía como uno de sus objetivos primordiales desde 2015 la resolución de estas anomalías museísticas. De hecho, el Servicio Territorial también coopera activamente con el Obispado de Orihuela-Alicante para lograr la formalización de la solicitud oficial de reconocimiento del Museo Diocesano de Arte Sacro.

El jefe del Servicio Territorial dispuso la máxima colaboración con la dirección del MUBAG, a través de la inspección territorial de patrimonio mueble. El trabajo resultó complejo y exigente, no sólo en atención a la magnitud de las colecciones del MUBAG y al carácter de bien de interés cultural declarado con la categoría de monumento del inmueble que alberga sus espacios expositivos, el palacio del Conde de Lumiares¹³, sino también, y de modo muy especial, debido a la falta de desarrollo reglamentario del artículo 71.1 LPCV «in fine», que regula el contenido mínimo de los expedientes de creación o reconocimiento de museos y CMP. Dicho precepto establece que

«Reglamentariamente se determinará el contenido de dicho expediente, en el que deberá constar, como mínimo, la documentación y el inventario de los fondos y el patrimonio que se ponen a disposición del museo o colección, así como el proyecto museográfico, que incluirá un estudio de las instalaciones y de los medios materiales y personales».

A falta de definición legal de «proyecto museográfico» y de aprobación del reglamento que lo defina, y que especifique pormenorizadamente la documentación a presentar a la Conselleria, la inspección trasladó al director del centro, conforme a la línea de trabajo impulsada por el Servicio Territorial de Cultura y Deporte (sintetizada en Martorell, López y Martínez, 2021), una serie de recomendaciones.

En primer lugar, la preparación de la documentación debía tener en todo momento presente las funciones a cumplir por todo museo, demostrando su cumplimiento; funciones legalmente establecidas por el art. 68.2 LPCV, a saber:

Councils of Alicante, Castellon de la Plana and Valencia, of the Consortium of Museums of the Valencian Community, as well as of approval of the statutes of said consortium)¹².

There is no doubt that coherent and comprehensive action in the field of museums and cultural heritage, in view of the provisions of the LPCV, called for the incorporation of the MUBAG into the VSM. Said and done. The director of the MUBAG proposed to his team – as a prioritywork stream – to focus on the preparation of the file to be sent to the Regional Ministry after the agreement of the Provincial Institution. The proposal was celebrated and sponsored by the Territorial Service of Culture and Sport of Alicante of the Generalitat, whose manager, José Antonio López Mira, had as one of his primary objectives since 2015 the remedy of these museum anomalies. In fact, the Territorial Service also actively cooperates with the Bishopric of Orihuela-Alicante to achieve the formalisation of the official application for recognition of the Diocesan Museum of Sacred Art.

The head of the Territorial Service arranged for the utmost collaboration with the management of the MUBAG through the territorial inspection of movable heritage. The work was complex and demanding, not the least in view of the magnitude of the collections of the MUBAG and the character of cultural interest with the category of monument of the building that houses its exhibition spaces, the palace of the Count of Lumiares¹³. It is also, and in a very particular way, due to the lack of regulatory development of Article 71.1 LPCV “in fine”, which regulates the minimum content of files for the creation or recognition of museums and PMC. That provision states that

“the contents of that file shall be determined by regulation, which shall contain at least the documentation and inventory of the deposit and heritage made available to the museum or collection, as well as the museum project, which shall include a study of the facilities and material and personal means.”

In the absence of a legal definition of a “museographic project”, and of approval of the regulation defining it and specifying in detail the documentation to be submitted to the Regional Ministry, the inspection was transferred to the director of the centre, in accordance with the line of work promoted by the Territorial Service of Culture and Sport (synthesised in Martorell, López and Martínez, 2021), a series of recommendations.

In the first instance, the preparation of the documentation must keep in mind at all times the functions to be fulfilled by any museum, demonstrating their fulfilment; functions legally established by article 68.2 LPCV, namely:

«Artículo 68. Museos: Concepto y funciones.

1. [...]

2. Son funciones de los museos:

a) Conservar, catalogar, restaurar y exhibir de forma ordenada sus colecciones, con arreglo a criterios científicos, estéticos y didácticos.

b) Investigar y promover la investigación respecto de sus colecciones o de la especialidad a la que el museo esté dedicado.

c) Organizar periódicamente exposiciones científicas y divulgativas acordes con su objeto.

d) Elaborar y publicar catálogos y monografías de sus fondos.»

En segundo lugar, desde el punto de vista teórico y metodológico, el «proyecto museográfico» del art. 71.1 LPCV debía entenderse como «proyecto de museo», teniendo como referente el «Plan Museo-lógico» definido y propuesto por el Ministerio de Cultura en 2005 (Chinchilla, Izquierdo y Azor, 2005).

En tercer lugar, a efectos prácticos la documentación a presentar se debía redactar no sólo a partir de los requisitos establecidos por el art. 71.1 LPCV, ya citados, sino también teniendo en consideración los requisitos de aplicación a museos contenidos en los arts. 4 y 7 de la Orden de 6 de febrero de 1991, de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, por la que se regula el reconocimiento de museos y colecciones museográficas permanentes de la Comunidad Valenciana; norma que no fue expresamente derogada por la LPCV y que continua en vigor en tanto en cuanto no se oponga a las disposiciones de la ley¹⁴. Estos requisitos son los siguientes:

«Artículo cuarto

Los Museos, necesariamente, habrán de reunir los siguientes requisitos:

1. Instalaciones permanentes, suficientes y adecuadas, a juicio de la Dirección General de Patrimonio Cultural.

2. Un técnico superior a su cargo.

3. Inventario y Libro de Registro, según modelos oficialmente establecidos.

4. Horario de apertura al público no inferior a 15 horas semanales.

5. Presupuesto que garantice un funcionamiento mínimo.

6. Enviar a la Dirección General de Patrimonio Cultural, de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, con la periodicidad que reglamentariamente se determine, resúmenes estadísticos de visitas al Museo.»

«Artículo séptimo

Los Ayuntamientos, fundaciones y otros titulares públicos y privados de Museos y Colecciones museográficas permanentes que pretendan el reconocimiento de los mismos, deberán remitir

“Article 68. Museums: Concept and functions.

1. [...]

2. The functions of museums are:

a) To preserve, catalogue, restore, and display in an orderly manner their collections according to scientific, aesthetic, and didactic criteria.

b) To investigate and promote research regarding their collections or the speciality to which the museum is dedicated.

c) To organise scientific and informative exhibitions regularly in accordance with their aim.

d) To draw up and publish catalogues and monographs of their deposit.”

Secondly, from the theoretical and methodological point of view, the “museographic project” of article 71.1 LPCV should be understood as a “museum project,” taking as reference the “Museum Plan” defined and proposed by the Ministry of Culture in 2005 (Chinchilla, Izquierdo y Azor, 2005).

Thirdly, for practical purposes, the documentation to be submitted should be drawn up not only on the basis of the requirements established by article 71.1 LPCV – already mentioned – but also taking into account the requirements for application to museums contained in articles 4 and 7 of the Order of 6 February 1991 of the Regional Ministry of Culture, Education, and Science, which regulates the recognition of museums and permanent museum collections of the Valencian Community – a rule that was not expressly repealed by the LPCV and that continues in force as long as it does not oppose the provisions of law¹⁴. These requirements are as follows:

“Article 4

Museums must necessarily meet the following requirements:

1. Permanent, sufficient, and adequate facilities, in the opinion of the General Directorate of Cultural Heritage.

2. A senior technician in charge.

3. Inventory and Registry Books, following officially established models.

4. Opening hours to the public no fewer than 15 hours per week.

5. Budget that guarantees a minimum operation.

6. Communication to the General Directorate of Cultural Heritage of the Regional Ministry of Culture, Education, and Science – with the frequency that is determined by regulation – of statistical summaries of visits to the Museum.

“Article 7

Municipalities, foundations, and other public and private holders of Museums and permanent museum collections that seek recognition thereof must send the following documentation

a la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, la siguiente documentación:

1.º En el caso de Museos:

a) Solicitud de reconocimiento que, para las corporaciones públicas, será por acuerdo plenario y para los patronatos y fundaciones privadas por acuerdo mayoritario de la Junta Rectora u organismo equivalente.

b) Informe redactado por técnico competente, sobre la naturaleza y entidad de las colecciones.

c) Informe redactado por técnico competente, especificando el tipo de las instalaciones museísticas y pedagógicas de que dispone.

d) Informe emitido por un arquitecto sobre la adecuación del local o edificio que alberga los fondos, donde deberá constar la superficie e instalaciones técnicas que hubiere. Irá acompañado de un plano acotado a escala mínima 1/100, y de un número de fotografías (13 x 18) proporcionado a la superficie del local. Aquellos organismos públicos o personas físicas o jurídicas que no dispongan de un arquitecto, podrán, justificando razonadamente el hecho, solicitar la confección de este informe a los Servicios Territoriales de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia.

e) Certificación sobre el personal que hubiere adscrito al Museo, tanto técnico como administrativo y subalterno, especificando la naturaleza de su relación laboral con dicho Museo.

f) Certificación relativa al horario de apertura al público.

g) Certificación de las consignaciones presupuestarias para el funcionamiento del Museo, especificando por separado, al menos, las partidas de gastos corrientes y de personal.»

to the Directorate General of Cultural Heritage of the Regional Ministry of Culture, Education, and Science:

1. In the case of Museums:

a) An application for recognition that, for public institutions, will be by plenary agreement and for the patronage and private foundations by majority agreement of their governing board or equivalent body.

b) A report prepared by a competent technician on the nature and entity of the collections.

c) A report drawn up by a competent technician specifying the type of museum and pedagogical facilities available to him.

d) A report issued by an architect on the adequacy of the premises or building housing the deposits, where the area and technical facilities must be recorded. It shall be accompanied by a countour plan at a minimum scale of 1/100, and a number of photographs (13 x 18 cm) proportional to the surface of the premises. Those public bodies or natural or legal persons that do not have an architect may, after reasonably justifying it, request the preparation of this report from the Territorial Services of the Regional Ministry of Culture, Education and Science.

e) The certification of the personnel assigned to the Museum, both technical and administrative and subordinate, specifying the nature of their employment relationship with the Museum.

f) The certification of opening hours to the public.

g) The certification of the budgetary provisions for the operation of the Museum, specifying separately, at the minimum, the items of current expenditure and staff.”



Fig. 2. Primer encuentro entre el Técnico Inspector de Patrimonio Mueble de la Generalitat Valenciana, el Director y la Técnico de Colecciones del MUBAG/ First meeting between the Technical Inspector of Movable Heritage of the Generalitat Valenciana, the Director and the Collections Technician of MUBAG, MUBAG, 2020

Fueron numerosas las reuniones de coordinación sostenidas con la dirección y fue constante el apoyo del Servicio Territorial de Cultura y Deporte al equipo del MUBAG, en cuanto a la resolución de dudas y la revisión previa de la documentación técnica en producción. Las reuniones preparatorias de coordinación comenzaron en octubre de 2020, un mes después de la toma de posesión del nuevo director del MUBAG (Fig. 2). El museo tuvo la documentación técnica lista para su presentación en junio de 2022, tras meses de intenso trabajo.

El Servicio de Museos y Patrimonio Mueble de la Conselleria, bajo jefatura de Adoración de Rufino Ramón, participó asimismo en el impulso del procedimiento de reconocimiento y la gestión de la información aportada. La técnica de inventarios Mónica Vázquez Barrachina se coordinó con el equipo del MUBAG para hacer posible el volcado del inventario de obras de arte del MUBAG a la base de datos GV-MUSEIA, el sistema de gestión del patrimonio cultural mueble en la Comunitat Valenciana, con inclusión de los fondos integrantes de los fondos de los museos que optan al reconocimiento oficial¹⁵.

Para mejor evaluación de las capacidades del MUBAG como centro de depósito cultural museístico, se contó igualmente con la colaboración del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i), entidad de derecho público adscrita a la Conselleria de Cultura a través de la dirección general competente en materia de patrimonio cultural valenciano, que tiene como fines «*la protección, conservación, restauración, investigación, innovación y difusión de los bienes integrantes del patrimonio cultural valenciano*», según reza el art. 3.1 del Decreto

There were numerous coordination meetings held with the Directorate, and there was constant support from the Territorial Service of Culture and Sport to the MUBAG team regarding the resolution of doubts and the prior review of the technical documentation in production. Preparatory coordination meetings began in October 2020, one month after the swearing in of the new director of the MUBAG (Fig. 2). The museum had the technical documentation ready for presentation in June 2022, after months of intense work.

The Service of Museums and Movable Heritage of the Regional Ministry, under the leadership of Adoration de Rufino Ramón, also participated in the promotion of the recognition procedure and the management of the information provided. The inventory technician Mónica Vázquez Barrachina worked together with the MUBAG team to make possible the transference of the inventory of works of art from the MUBAG to the GV-MUSEIA database – the management system of the movable cultural heritage in the Valencian Community – including the deposit of museums that opt for official recognition¹⁵.

For a better evaluation of the capabilities of MUBAG as a museum cultural repository centre, the collaboration of the Valencian Institute of Conservation, Restoration, and Research (IVCR+i) was also included. It is a public-law entity, attached to the Regional Ministry of Culture through the Directorate-General, responsible for Valencian cultural heritage, whose purposes are “*the protection, conservation, restoration, research, innovation, and dissemination of the assets belonging to the Valencian cultural heritage,*” according to article 3.1 of Decree



Fig. 2. Visita técnica / Technical visit IVCR+i, MUBAG, 2022



Fig. 4. Resolución reconocimiento/ Resolution recognition, MUBAG, DOGV, 2023

27/2019, de 1 de marzo, del Consell, de aprobación del Reglamento de organización y funcionamiento del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació¹⁶.

La directora del IVCR+i, Gemma María Contreras Zamorano, llevó a cabo una visita técnica a las instalaciones del MUBAG junto con la inspección territorial de patrimonio mueble el 3 de octubre de 2022, siendo acompañados por el equipo del museo. El informe del IVCR+i, suscrito por la jefa de la Sección de Pintura y Escultura Policromada, María Francisca Sarrió Martín, y por el jefe de la Sección de Gestión y Documentación, José Ignacio Catalán Martí, que participaron en la visita técnica, fue emitido el 13 de diciembre de 2022 (Fig. 3). El informe acreditó el cumplimiento en general de la función de conservación preventiva por el MUBAG, formulando indicaciones con relación a sus espacios de almacenaje y restauración de obras de arte, para que centro alcance plena excelencia.

La inspección de patrimonio mueble informó favorablemente la solicitud de reconocimiento con fecha de 8 de febrero de 2023. Y por fin, el *Diari Oficial de la Generalitat Valenciana* número 9581 de 24 de abril de 2023 publicó la Resolución de 18 de abril de 2023, de la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte, por la cual se reconoce el Museo

27/2019, of 1 March, of the Council, approving the Regulations of Organisation and Functioning of the Valencian Institute of Conservation, Restoration, and Research¹⁶.

The director of the IVCR+i, Gemma María Contreras Zamorano, carried out a technical visit to the facilities of the MUBAG, together with the territorial inspection of movable heritage, on 3 October 2022, accompanied by the museum team. The IVCR+i report, signed by the head of the Polychrome Painting and Sculpture Section, María Francisca Sarrió Martín, and the head of the Management and Documentation Section, José Ignacio Catalán Martí, who participated in the technical visit, was issued on 13 December 2022 (Fig. 3). The report accredited the general fulfilment of the preventive conservation function by the MUBAG, formulating indications regarding its storage spaces and restoration of works of art so that the centre reaches full excellence.

The Movable Heritage Inspection reported favourably on the application for recognition on 8 February 2023. And finally, the *Official Gazette of the Generalitat Valenciana*, number 9581 of 24 April 2023, published the Resolution of 18 April 2023 of the Regional Ministry of Education, Culture, and Sport, by which the Fine

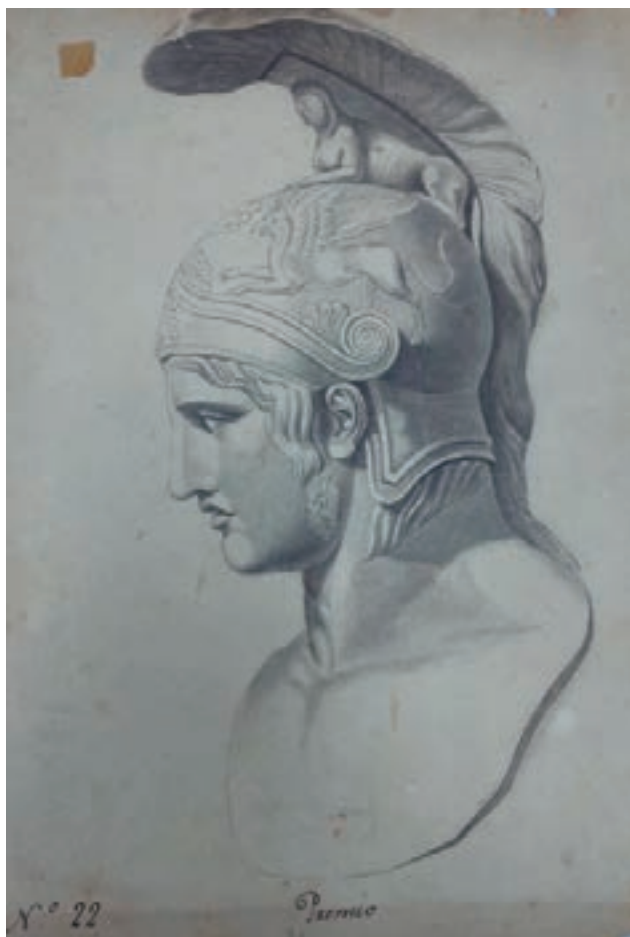


Fig. 5. Estudio de cabeza de soldado, Ramón Amérgo, Colección IES Jorge Juan/ Jorge Juan Secondary School Collection, Alicante, Generalitat Valenciana

de Bellas Artes de Alicante-MUBAG como museo de la Comunitat Valenciana¹⁷ (Fig. 4). Culminaba así un proceso ejemplar de colaboración entre la Diputación Provincial de Alicante y la Generalitat Valenciana, que constituye un capítulo fundamental en el proceso de enriquecimiento o acrecentamiento del patrimonio cultural valenciano, merced a la incorporación del MUBAG al SVM y de sus fondos, de titularidad provincial, a la Sección 3ª del IGPCV.

Significativamente, el primer expediente patrimonial relativo al Museo de Bellas Artes de Alicante que ha sido resuelto por la Conselleria con posterioridad a su reconocimiento oficial ha correspondido al traslado y depósito en el mismo de los fondos de la colección de la Escuela de Dibujo del extinto Consulado Marítimo y Terrestre de Alicante; colección perteneciente a los fondos del Instituto de Educación Secundaria Jorge Juan de Alicante (Fig. 5). Su relevante interés patrimonial histórico-artístico fue puesto de manifiesto por las investigaciones y los trabajos de catalogación llevados a cabo por Pilar Tébar Martínez, actual Directora General de Patrimonio Cultural de la Generalitat, materializados en publicaciones y exposiciones patrocinadas por la Diputación Provincial de Alicante, con participación del MUBAG (López y Tébar, 2014; Tébar, 2014).

Arts Museum of Alicante-MUBAG was recognised as a museum of the Valencian Community¹⁷ (Fig. 4). This completed an exemplary process of collaboration between the Provincial Council of Alicante and the Generalitat Valenciana, which constitutes a fundamental chapter in the process of enriching and increasing the Valencian cultural heritage, thanks to the incorporation of the MUBAG into the SVM and its deposit, of provincial ownership, to Section 3 of the IGPCV.

In particular, the first patrimonial file relating to the Fine Arts Museum of Alicante that the Regional Ministry has resolved after its official recognition has corresponded to the transfer and deposit of the collection of the School of Drawing of the now-extinct Consulate of the Sea and Land of Alicante: a collection belonging to the deposit of the Institute of Secondary Education Jorge Juan de Alicante (Fig. 5). Its relevant historical-artistic heritage interest was highlighted by the research and cataloguing work carried out by Pilar Tébar Martínez, current Director General of Cultural Heritage of the Generalitat, realised in publications and exhibitions sponsored by the Provincial Council of Alicante, with the participation of the MUBAG (López and Tébar, 2014; Tébar, 2014).

Cerrado el capítulo del reconocimiento oficial se abre, pues, una nueva y prometedora etapa, en la que la colaboración de la Diputación Provincial de Alicante con la Generalitat contribuirá, sin duda alguna, a la mejora de las capacidades del MUBAG, al enriquecimiento de sus colecciones y a la potenciación de la investigación y la difusión de sus fondos. Deseo, en consecuencia, finalizar con un reconocimiento muy especial al equipo liderado por Jorge A. Soler Díaz, singularmente a María Gazabat Barbado, técnica de colecciones y registro, y Olga Manresa Beviá, técnica de administración, sin cuya paciencia, compromiso y labor sostenida no habríamos alcanzado el objetivo.

Notas

1. Resolución de 17 de marzo de 1994, de la consellera de Cultura, por la que se reconoce el Museo Arqueológico Provincial de Alicante como museo (*Diari Oficial de la Generalitat Valenciana* nº 2243, de 12.04.1994; disponible en: <https://dogv.gva.es/datos/1994/04/12/pdf/1994_831105.pdf>).
2. El texto consolidado de la LPCV, con las modificaciones introducidas desde su entrada en vigor, se encuentra disponible en: <<https://dogv.gva.es/es/eli/es-vc/l/1998/06/11/4/con/>>.
3. Art. 70.1 LPCV, «*Sistema Valenciano de Museos*»: «*Se crea el Sistema Valenciano de Museos, en el que se integrarán todos aquellos de que sea titular la Generalitat y los de titularidad estatal cuya gestión tenga ésta encomendada, así como los museos y colecciones museográficas, de titularidad pública o privada, que a tal efecto reconozca la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia conforme a lo previsto en esta Ley*»; art. 71.1 LPCV, «*Creación y reconocimiento de museos y colecciones museográficas*»: «*La creación de museos por parte de la Generalitat Valenciana, así como el reconocimiento, a efectos de su integración en el Sistema Valenciano de Museos, de colecciones museográficas y museos de que sean titulares otros entes públicos o los particulares, se hará por resolución de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, previa la tramitación del correspondiente expediente, incoado de oficio o a instancia de los organismos públicos o los particulares interesados*».
4. Art. 49.1 LOEACV: «*1. La Generalitat tiene competencia exclusiva sobre las siguientes materias*»; «*5.º Patrimonio histórico, artístico, monumental, arquitectónico, arqueológico y científico, sin perjuicio de lo que dispone el número 28 del apartado 1 del artículo 149 de la Constitución Española*»; «*6.º Archivos, bibliotecas, museos, hemerotecas y demás centros de depósito que no sean de titularidad estatal. Conservatorios de música y danza, centros dramáticos y servicios de Bellas Artes de interés para la Comunitat Valenciana*».
5. Art. 149 CE: «*1. El Estado tiene competencia exclusiva sobre las siguientes materias*»; «*28.º Defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la exportación y la expoliación; museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas*».
6. Art. 72.1 LPCV: «*Los fondos de los museos y colecciones museográficas integrados en el Sistema Valenciano de Museos serán incluidos en el Inventario General del Patrimonio Cultural Valenciano por efecto de la resolución que acuerde dicha integración y previa la formación del inventario de los bienes que los componen, inscribiéndose en la Sección 3.a del Inventario General*»; «*La incoación del expediente para la integración de un museo o colección museográfica en el Sistema Valenciano de Museos determinará la aplicación a sus fondos de las normas de este título y de las demás establecidas en esta Ley para los bienes muebles inventariados*»; «*Los bienes que pasen*

Now that the chapter of official recognition is closed, a new and promising stage begins, in which the collaboration of the Provincial Council of Alicante with the Generalitat will undoubtedly contribute to the improvement of the capacities of the MUBAG, enriching its collections and enhancing the research and dissemination of its deposit. I wish, therefore, to finish with a heartfelt acknowledgement to the team led by Jorge A. Soler Díaz, in particular, María Gazabat Barbado, technician of collections and registration, and Olga Manresa Beviá, technician of administration, without whose patience, commitment, and constant work we would not have reached the goal.

Notes

1. Resolution of 17 March 1994, of the Minister of Culture, by which the Provincial Archaeological Museum of Alicante is recognised as a museum (*Official Gazette of the Generalitat Valenciana* number 2243, of 12.04.1994; available at: <https://dogv.gva.es/datos/1994/04/12/pdf/1994_831105.pdf>).
2. The consolidated text of the LPCV, amended since its entry into force, is available at: <<https://dogv.gva.es/es/eli/es-vc/l/1998/06/11/4/con/>>.
3. Article 70.1 LPCV, *Valencian System of Museums*: “*The Valencian System of Museums is created, which will integrate all those museums owned by the Generalitat and those owned by the State whose management is entrusted to the Generalitat, as well as publicly or privately owned museums and museum collections recognised as such by the Regional Ministry of Culture, Education, and Science in accordance with the provisions of this Act*”; article 71.1 LPCV, “*Creation and recognition of museums and museum collections*”: “*The creation of museums by the Generalitat Valenciana, as well as the recognition, for the purposes of their integration into the Valencian System of Museums, of museum collections and museums owned by other public entities or private individuals, will be done by resolution of the Regional Ministry of Culture, Education, and Science, after processing the relevant file, initiated ex officio or at the request of the public bodies or private individuals concerned*”.
4. Article 49.1 LOEACV: “*The Generalitat has exclusive competence in the following subjects*”: “*5. Historical, artistic, monumental, architectural, archaeological, and scientific heritage, without prejudice to the provisions of paragraph 28 of article 149, paragraph 1, of the Spanish Constitution*”; “*6. Archives, libraries, museums, newspaper libraries, and other deposit centres that the State does not own. Music and dance conservatories, drama centres, and services of Fine Arts of interest to the Valencian Community*”.
5. Article 149 EC: “*1. The State has exclusive jurisdiction over the following matters*”; “*28. Defence of the Spanish cultural, artistic, and monumental heritage against export and plunder; museums, libraries, and archives of State ownership, without prejudice to their management by the Autonomous Communities*”.
6. Article 72.1 LPCV: “*The deposits of the museums and museum collections integrated into the Valencian System of Museums will be included in the General Inventory of Valencian Cultural Heritage by effect of the resolution that agrees on such integration and prior to the formation of the inventory of the assets that compose them, being registered in Section 3.a of the General Inventory*”; “*the opening of the file for the integration of a museum or museum collection in the Valencian Museum System shall determine the application to its deposit of the rules of this title and of the others established in this Law for inventoried movable property*”; “*the goods that become part of the collections of museums or museum collections after*

a formar parte de los fondos de museos o colecciones museográficas con posterioridad a la integración de éstos en el Sistema Valenciano de Museos tendrán, desde el momento de su adquisición, la condición de bienes inventariados a los efectos de la aplicación del régimen previsto para ellos en esta Ley, sin perjuicio de la práctica de la correspondiente inscripción en el Inventario General»; art. 51 LPCV: «Los bienes muebles que posean alguno de los valores señalados en el artículo 1 de esta ley en grado relevante, aunque sin la singularidad propia de los bienes declarados de interés cultural, serán incluidos en el Inventario General del Patrimonio Cultural Valenciano, con la calificación de Bienes Muebles de Relevancia Patrimonial, a los efectos de su adecuada protección, conservación, estudio y conocimiento público. La inclusión podrá hacerse a título individual, como colección o en concepto de fondos de museos, archivos, bibliotecas y demás centros de depósito cultural previstos en la presente ley».

7. Art. 46 CE: «Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio». El texto consolidado de la constitución se encuentra disponible en: <<https://www.boe.es/buscar/pdf/1982/BOE-A-1982-17235-consolidado.pdf>>.

8. Véanse los arts. 2.1 de la Ley 16/1985, del Patrimonio Histórico Español, con relación específica a los deberes de la administración de cultura del Estado, y el art. 9.1 LPCV, «Protección y promoción pública».

9. Conviene tener presente que el art. 25.2.a) LRBRL establece como competencia propia de los municipios, en los términos establecidos por la legislación estatal y autonómica, el ejercicio de la competencia de «Protección y gestión del Patrimonio histórico», a través del ejercicio de la competencia municipal en materia de urbanismo, mientras que el art. 25.2.m) LRBRL reconoce en los mismos términos la competencia de ejecución de la «Promoción de la cultura y equipamientos culturales». Las corporaciones provinciales están legalmente habilitadas para la ejecución de dichas competencias como resultado de la finalidad propia y específica de la Provincia de «garantizar los principios de solidaridad y equilibrio intermunicipales, en el marco de la política económica y social», y en especial de «Asegurar la prestación integral y adecuada en la totalidad del territorio provincial de los servicios de competencia municipal» y «Participar en la coordinación de la Administración local con la de la Comunidad Autónoma y la del Estado» (art. 31.2 LRBRL, letras a) y b)). Las competencias de las diputaciones provinciales se regulan con mayor detalle por el art. 36 LRBRL.

10. Con relación al deber de cooperación que atañe a la administración de cultura de la Generalitat y las entidades locales, el artículo 4.1 LPCV establece que «La Generalitat y las distintas administraciones públicas de la Comunidad Valenciana colaborarán entre sí para la mejor consecución de los fines previstos en esta Ley».

11. Punto 18º del acta de la sesión ordinaria en sesión ordinaria del Pleno de la Diputación Provincial de Alicante celebrada el 8 de junio de 2022: «18º CULTURA. Solicitud a la Generalitat Valenciana del reconocimiento del Museo de Bellas Artes de Alicante-MUBAG como Museo, para su integración en el Sistema Valenciano de Museos». Acta disponible en: <<https://www.diputacionalicante.es/wp-content/uploads/2022/07/pl08jn22.pdf>>.

12. Acuerdo de 5 de marzo de 1996, del Gobierno Valenciano, de constitución, junto con las Diputaciones Provinciales de Alicante, Castellón y Valencia y los Ayuntamientos de Alicante, Castellón de la Plana y Valencia, del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, así como de aprobación de los Estatutos de dicho Consorcio (*Diari Oficial de la Generalitat Valenciana* nº 2717, de 27/03/1996; disponible en: <https://dogv.gva.es/datos/1996/03/27/pdf/1996_837780.pdf>).

13. El inmueble es un Bien de Interés Cultural valenciano

their integration into the Valencian System of Museums will have, from the moment of their acquisition, the status of inventoried goods for the purposes of applying the regime provided for them in this Law, without prejudice to the practice of the corresponding registration in the General Inventory»; article 51 LPCV: “Movable property that possesses any of the values indicated in Article 1 of this law to a relevant degree, although without the singularity of the assets declared of cultural interest, shall be included in the General Inventory of Valencian Cultural Heritage, with the qualification of Movable Property of Patrimonial Relevance, for the purposes of its adequate protection, conservation, study, and public knowledge. The inclusion may be made individually, as a collection, or as a collection of collections of museums, archives, libraries, and other cultural depository centres provided for in this Act.”

7. Article 46 EC: “The public authorities shall guarantee the conservation and promote the enrichment of the historical, cultural, and artistic heritage of the peoples of Spain and the assets that comprise it, regardless of their legal status and ownership. Criminal law shall punish attacks on such property.” The consolidated text of the constitution is available at: <<https://www.boe.es/buscar/pdf/1982/BOE-A-1982-17235-consolidado.pdf>>.

8. See article 2.1 of Law 16/1985 of the Spanish Historical Heritage, with specific relation to the duties of the administration of State culture and article 9.1 LPCV, “Public protection and promotion.”

9. It should be borne in mind that article 25.2.a) LRBRL establishes as the competence of the municipalities, in the terms established by the State and regional legislation, the exercise of the competence of “Protection and management of the historical heritage,” through the exercise of municipal competence in matters of urbanism, while article 25.2.m) LRBRL recognises in the same terms the competence to execute the “Promotion of Culture and Cultural Facilities.” Provincial Institutions are legally empowered to execute these powers as a result of the province’s specific purpose of “guaranteeing the principles of inter-municipal solidarity and balance, within the framework of economic and social policy,” and, in particular, to “ensure the comprehensive and adequate provision of municipal services throughout the provincial territory” and “participate in the coordination of local administration with that of the Autonomous Community and the State” (article 31.2 LRBRL, points a) and b)). The powers of provincial councils are regulated in greater detail by article 36 LRBRL.

10. With regard to the duty of cooperation concerning the administration of culture by the Generalitat and local entities, Article 4.1 LPCV establishes that “the Generalitat and the different public administrations of the Valencian Community shall collaborate with each other for the best achievement of the purposes foreseen in this Law.”

11. Point 18 of the minutes of the ordinary session in the ordinary session of the plenary session of the Provincial Council of Alicante held on 8 June 2022: “18. CULTURE. Submission to the Generalitat Valenciana for the recognition of the Fine Arts Museum of Alicante-MUBAG as Museum, for its integration into the Valencian System of Museums.” Minutes available at: <<https://www.diputacionalicante.es/wp-content/uploads/2022/07/pl08jn22.pdf>>.

12. Agreement of 5 March 1996, of the Valencian Government, on the constitution, together with the Provincial Councils of Alicante, Castellon, and Valencia, and the City Councils of Alicante, Castellon de la Plana, and Valencia, of the Consortium of Museums of the Valencian Community, as well as approval of the Statutes of said Consortium (*Official Gazette of the Generalitat Valenciana* number 2717, of 27/03/1996; available at: <https://dogv.gva.es/datos/1996/03/27/pdf/1996_837780.pdf>).

declarado en virtud de la disposición adicional primera LPHE en conexión con la disposición adicional primera LPCV, párrafo 1, por haber sido declarado monumento de interés local en 1975 (Orden de 13 de octubre de 1975 por la que se declara monumento local de interés histórico-artístico la casa señalada con el número 15 de la calle Gravina, de la ciudad de Alicante, *Boletín Oficial del Estado* nº 276 de 18.11.1975). Su entorno de protección fue formalizado por el Decreto 15/1997, de 28 de enero, del Gobierno Valenciano, por el que se delimita el entorno de protección de la casa señalada con el número 15 de la calle Gravina (conocida como Palacio del Conde de Lumières) de la ciudad de Alicante (*Diari Oficial de la Generalitat Valenciana* nº 2924, de 06.02.1997).

14. Disponible en: <https://dogv.gva.es/datos/1991/02/28/pdf/1991_820467.pdf>.

15. La información y la forma de acceso a la aplicación informática GV-MUSEIA se encuentran en el siguiente enlace: <<https://cultura.gva.es/es/web/patrimonio-cultural-y-museos/museia>>.

16. Disponible en: <https://dogv.gva.es/portal/ficha_disposicion_pc.jsp?sig=002414/2019&L=1>.

17. Disponible en <https://dogv.gva.es/datos/2023/04/24/pdf/2023_4265.pdf>.

13. The property is an asset of Valencian Cultural Interest declared under the First Additional Provision LPHE in connection with the First Additional Provision LPCV, paragraph 1, having been declared a monument of local interest in 1975 (order of 13 October 1975, declaring a local monument of historical and artistic interest the house designated as 15 Gravina Street, of the city of Alicante, *Official State Gazette* No. 276 of 18.11.1975). Its protection framework was formalised by Decree 15/1997, of 28 January, of the Valencian Government, which defines the protection conditions of the house designated as number 15 Gravina Street (known as Palace of the Count of Lumières) in the city of Alicante. (*Official Gazzette of the Generalitat Valenciana* nº 2924, of 06.02.1997).

14. Available at: <https://dogv.gva.es/datos/1991/02/28/pdf/1991_820467.pdf>

15. The information and the way to access the GV-MUSEIA computer application can be found at the following link: <<https://cultura.gva.es/es/web/patrimonio-cultural-y-museos/museia>>

16. Available at: <https://dogv.gva.es/portal/ficha_disposicion_pc.jsp?sig=002414/2019&L=1>

17. Available on <https://dogv.gva.es/datos/2023/04/24/pdf/2023_4265.pdf>

Bibliografía

- AZUAR RUIZ, R. (2007). Museos y espacios de arte en el patrimonio cultural valenciano. En R. HUERTA y R. DE LA CALLE (eds.). *Espacios estimulantes: Museos y educación artística* (pp. 91-108). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- AZUAR RUIZ, R., OLCINA DOMÉNECH, M. y SOLER DÍAZ, J.A. (2000). Los proyectos museológicos de la Diputación de Alicante. *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, 41-42, 147-154.
- CHINCHILLA GÓMEZ, M., IZQUIERDO PERAILE, I. y AZOR LACASTA, A. (eds.) (2005). *Criterios para la elaboración del Plan Musológico*. Madrid: Ministerio de Cultura. Recuperado de: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/pm/pm/portada.html>
- ESPÍ VALDÉS, A. (1985). Las artes plásticas alicantinas durante el siglo XIX. En J. UROZ (coord.). *Historia de la provincia de Alicante. Edad Contemporánea, siglo XIX* (vol. 5, pp. 337-442). Murcia: Mediterráneo.
- ESPÍ VALDÉS, A. (1990). Las artes plásticas durante el siglo XIX. En F. MORENO (dir.). *Historia de la ciudad de Alicante. Edad Contemporánea* (vol. 4, pp. 171-198). Alicante: Patronato Municipal del Quinto Centenario de la Ciudad de Alicante.
- ESPÍ VALDÉS, A. (1999). *Pintura alicantina*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante.
- ESPÍ VALDÉS, A. (2014). Las Bellas Artes en la provincia de Alicante en el siglo XIX. *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, 64, 14-33.
- ESPÍ VALDÉS, A. y GÁZQUEZ MÉNDEZ, D. (2001). *Pintores alicantinos. 1900-2000* (2 vols.). Alicante: Diputación Provincial de Alicante.
- GADEA CAPÓ, M^a J., GAZABAT BARBADO, M^a y SOLER DÍAZ, J. A. La generación figurativa. Premios para la creación de un museo. *Cuadernos del MUBAG*, 1, 13-31.
- IBÁÑEZ PASTOR, T. (2000). Los concursos nacionales y provinciales de pintura de la Diputación de Alicante en la década de los cincuenta: nueva etapa de adquisiciones de obra de arte. En M. H. OLCINA y J. A. SOLER DÍAZ (coords.). *Scripta in honorem Enrique A. Llobregat Conesa* (vol. II., pp. 387- 406). Alicante: Diputación Provincial de Alicante.
- LLOBREGAT, E., ESPÍ, A. y GARÍN, F. (1972). *Catálogo de Pintura y Escultura. Obras de Arte, propiedad de la Excm. Diputación Provincial de Alicante*. Alicante: Diputación de Alicante.
- LÓPEZ ARENAS, V. M. y TÉBAR MARTÍNEZ, P. (2014). El Consulado del Mar. Una escuela de Bellas Artes en el Alicante del Siglo XIX. Del 16 de diciembre de 2014 al 16 de febrero de 2015. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- MARTÍNEZ MORELLÁ, V. (1956). *Inventario de los cuadros pictóricos existentes en el Palacio de la Excm. Diputación Provincial de Alicante*. Alicante: Diputación de Alicante.
- MARTORELL BRIZ, X., MARTÍNEZ SANMARTÍN, L. P. y LÓPEZ MIRA, J. A. (2021). Els museus arqueològics a la província d'Alacant i el Sistema Valencià de Museus. En J. A. LÓPEZ MIRA y F. TENDERO FERNÁNDEZ (coords.). *Museus Territorials. Actes de les V Jornades de Museus i Col·leccions Museogràfiques Permanents de la Comunitat Valenciana. 25.26 setembre 2020-Petrer (Alacant)* (pp. 3-28). Valencia: Generalitat Valenciana. Recuperado de: https://ovc.gva.es/documents/165968422/165968492/Actes_V_jornades-Petrer_OVC.pdf/3511f212-d228-4e21-9c58-9e202269e092
- PEIRÓ MARTÍN, I. (2017). *En los altares de la patria: la construcción de la cultura nacional española*. Madrid: Ediciones Akal.
- PELLETIER, S. (2012). Cuando los artistas pintaban la Historia de España. *Calanda: Revista didáctica de la acción educativa española en Francia, Anexo*, 7. Recuperado de: <https://www.educacionyfp.gob.es/francia/dam/jcr:86bb5368-b65e-4bd4-a476-6c85f8f3675e/2012-anexo-calanda-pintoresehistoria-es.pdf>
- ORDUÑA REBOLLO, E. (2012). Orígenes de las diputaciones provinciales: territorio y Administración. En A. NIETO, E. ORDUÑA y M^a T. SALVADOR. *El bicentenario de las diputaciones provinciales (Cádiz 1812)* (pp. 33-114.). Madrid: Fundación Democracia y Gobierno Local. Recuperado de: https://repositorio.gobiernolocal.es/xmlui/bitstream/handle/10873/1795/claves14_05_orduna_p33_114.pdf
- SÁEZ VIDAL, J. (2004). *Colección artística. Diputación de Alicante. MUBAG*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante.
- SOLER DÍAZ, J. A. (2000). El Museo Provincial como proyecto centenario. *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, 41-42, 35-46.
- SOLER DÍAZ, J. A. (2023). Museo de Bellas Artes de Alicante. Comentarios al respecto de su reconocimiento, origen, sede y trayectoria de exposiciones. *Cuadernos del MUBAG*, 3.
- TÉBAR MARTÍNEZ, P. (2014). La colección de dibujos del Consulado del Mar en los fondos del IES Jorge Juan. *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, 64, 34-47.



Detalle arquitectónico de la puerta principal / Architectural detail of the main door, MUBAG, 2023



Dalí. *Metamorfosis*/ *Dalí. Metamorphosis*, MUBAG, 2023



MEMORIA DE ACTIVIDADES
ACTIVITY REPORT
2023



Fig.1. Miguel Abad Miró. Dibujos de la colección Ricardo Fuente/ Miguel Abad Miró. Drawings of the Ricardo Fuente Collection, Gente, 2023

MEMORIA DE ACTIVIDADES 2023 ACTIVITY REPORT 2023

María Gazabat Barbado
Museo de Bellas Artes de Alicante
Fine Arts Museum of Alicante

El Museo de Bellas Artes de Alicante recibió este año 2023, más concretamente en el mes de abril, el reconocimiento de Museo por parte de la Generalitat Valenciana. Un logro que se suma a la buena trayectoria de este centro artístico del que a continuación se detalla su intensa actividad, desarrollada desde noviembre de 2022 hasta el mismo mes del año actual, en el que ha sido visitado por 56.688 personas, incrementándose con respecto al pasado año en 31.041 visitantes.

Un periodo en el que la sala de exposiciones temporales, de este palacio del siglo XVIII, se ha vestido de gala en dos ocasiones para recibir a dos referentes y dos figuras claves en la historia del arte: el luminista Joaquín Sorolla y el surrealista Salvador Dalí. Una variada programación expositiva que se ha completado, en otra sala del palacio, con la espléndida colección de arte contemporáneo de la diseñadora alicantina Sara Navarro, de la que además se mostraron sus modelos de calzado más icónicos. Una línea expositiva a la que se dará continuidad en el mismo espacio, y donde próximamente se inaugurará otro proyecto de arte contemporáneo en el que dialogarán las creaciones de Eusebio Sempere con la obra más actual de Felipe Pantone.

Además, se ha apostado por dar visibilidad a otro tipo de obra, la realizada sobre papel, con la llegada al MUBAG de los dibujos del artista alcoyano Miguel Abad Miró, y destaca el ciclo expositivo de *La ventana del arte* que con su tercera edición se consolida, contando con la participación de la artista alicantina Elena Aguilera.

Unas muestras que se divulgan a través de nuestros canales de difusión y se acercan al visitante físico por medio de visitas comentadas, y para las que se prepara un completo programa educativo con el que se fomentan actividades pedagógicas entre el público académico.

Por otra parte, a lo largo de este lapso de tiempo, el Museo ha acrecentado su patrimonio con casi noventa pinturas, ciento ochenta y dos dibujos, y una rica colección textil de indumentaria femenina que han sido generosamente donadas. Unas recientes incorporaciones que se investigan, catalogan y conservan, y se intervienen si son necesarias.

El MUBAG cuenta para su día a día con un equipo de especialistas entre los que se encuentra Jorge A. Soler Díaz, Dirección; María José Gadea Capó, Exposiciones y

The Fine Arts Museum of Alicante received the recognition of museum by the Generalitat Valenciana in 2023, more specifically, in the month of April. This achievement adds to the good career of this artistic centre, whose intense activity from November 2022 until the same month of the current year is detailed below. During that time, it has been visited by 56,688 people: 31,041 visitors more than the previous year.

A period in which the temporary exhibition hall of this eighteenth-century palace has been dolled up twice to receive two landmark authors and two key figures in art history: the Luminist Joaquín Sorolla, and the Surrealist Salvador Dalí. A varied exhibition programme has been completed in another room of the palace with the splendid collection of contemporary art by the Alicante designer Sara Navarro, also showing her most iconic footwear models. An exhibition line will continue in the same space, where soon another contemporary art project will be inaugurated in which Eusebio Sempere's creations will engage in dialogue with the more contemporary work by Felipe Pantone.

In addition, the MUBAG has opted to give visibility to another type of work made on paper, with the arrival of drawings by the artist from Alcoy Miguel Abad Miró at the Museum. Furthermore, the exhibition cycle *The Art Window* stands out, consolidated in its third edition with the participation of the Alicante artist Elena Aguilera.

These exhibitions are publicised through our dissemination channels and approach the physical visitor through narrated visits, for which a complete educational programme is prepared, thus encouraging pedagogical activities among the academic public.

Furthermore, over this period of time, the Museum has increased its heritage with almost ninety paintings, one hundred and eighty-two drawings, and a rich textile collection of women's clothing that have been generously donated. These recent additions are researched, catalogued, and preserved, and are intervened if necessary.

The MUBAG has a team of specialists for the day-to-day work, among which is Jorge A. Soler Díaz, Direction; María José Gadea Capó, Exhibitions and



Fig. 2. El Presidente de la Diputación de Alicante y la Vicepresidenta primera y Diputada de Cultura junto a la Directora del Área de Cultura, el Director del MUBAG, la Coleccionista y Diseñadora, y la Comisaria en la inauguración de *El arte como inspiración. La colección de Sara Navarro*/ The President of the Alicante Provincial Council and the First Vice President of the Provincial Council and Counsellor of Culture together with the Director of Culture, the Director of the MUBAG, the Collector and Designer, and the Curator at the opening of *Art as Inspiration. The Sara Navarro Collection*, 29/11/2022



Fig. 3. La ventana del arte, Elena Aguilera con el equipo del Museo/ The Art Window, Elena Aguilera with the Museum Team

difusión; María Gazabat Barbado, Colecciones y registro; María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello, Restauración; Salvador A. Gómez García, Depósitos; Almudena Saura Alberdi, Relaciones institucionales; Olga Manresa Beviá y Julián Baena Salas, Administración; Álvaro Herce Martín y José Luis Valero Palomares, Becarios de Museografía; María Alfonso Buigues y Olga Ganim Martínez, Becarias de Restauración.

EXPOSICIONES

PLANTA BAJA

El arte como inspiración. La colección de Sara Navarro

Del 29 de noviembre de 2022 al 25 de junio de 2023
Prorrogada hasta el 15 de octubre de 2023

La exposición temporal *El arte como inspiración. La colección de Sara Navarro* reúne por primera vez en el MUBAG piezas del mundo de la moda con obras artísticas de figuras relevantes del arte contemporáneo que, la diseñadora alicantina, Sara Navarro, ha ido recopilando a lo largo de su trayectoria. El diálogo entre sus diseños de calzado más emblemáticos, cerca de un centenar, y las obras de arte de su colección, más de una cincuentena, lo ha establecido la comisaria Begoña Martínez Deltell inspirada en el argumento de la película *El Mago de Oz*. Tanto Dorothy, protagonista del filme nombrado, como Sara inician con unos zapatos rojos su periplo vital, donde en el caso de la diseñadora el arte será su compañero en las diferentes etapas de su vida forjando una completa colección. Las internacionales figuras de Antoni Tàpies, Eduardo Chillida, Pablo Palazuelo, Jaume Plensa, Josep Guinovart, Jannis Kounellis, Lucio Muñoz, Rafols Casamada, Joan Miró y otros nombres importantes, han compartido escenario con autores de generaciones más jóvenes como por ejemplo Isabel Córdoba, Judith Egger, Estefanía Martín Serna, María Luisa Sanz, Antoni Llena, Cristina Otero, Alberto Datas, Alberto Grassi, Ignacio Llamas (Fig. 2).

La ventana del arte. Elena Aguilera

Desde el 31 de octubre de 2023

El ciclo *La ventana del arte* se consolida en el Museo con su tercera edición. En esta ocasión la artista invitada es Elena Aguilera Cirugeda (Alicante, 1962) de la que se muestra la pintura *Para siempre en el centro del jardín* (2003) donada por Francisco Javier Ruiz Cortés al MUBAG en el año 2022. Una composición abstracta, de gran formato, que forma parte de un proyecto artístico, que surge de un verso de un poeta alicantino Robert Gómez i Pérez. El sobrio espacio expositivo interior se acompaña de un recurso audiovisual, filmado por el Departamento de Imagen de la Diputación de Alicante, que se dirige al viandante al estar colocado estratégicamente en un ventanal que da a la calle Gravina. Un interesante documental en

Communication; María Gazabat Barbado, Collections and Register; María Dolores Vilella Villar and Isabel Fernández Margüello, Restoration; Salvador A. Gómez García, Deposits; Almudena Saura Alberdi, Institutional Relations; Olga Manresa Beviá and Julián Baena Salas, Administration; Álvaro Herce Martín and José Luis Valero Palomares, Museography Interns; María Alfonso Buigues and Olga Ganim Martínez, Restoration Interns.

EXHIBITIONS

GROUND FLOOR

Art as Inspiration. The Sara Navarro Collection

From 29 November 2022 to 25 June 2023
Extended until 15 October 2023

The temporary exhibition *Art as Inspiration. The Sara Navarro Collection* brings together, for the first time at the MUBAG, pieces from the world of fashion with artistic works of relevant figures of contemporary art that the Alicante designer, Sara Navarro, has been collecting throughout her career. The dialogue between her most emblematic footwear designs – about a hundred – and the works of art in her collection – more than fifty – has been established by the curator Begoña Martínez Deltell, inspired by the plot of the film *The Wizard of Oz*. Both Dorothy, the protagonist of the film, and Sara start their life journey with red shoes; in the designer's case, art will be her companion in the different stages of her life, forging a comprehensive collection. The international figures of Antoni Tàpies, Eduardo Chillida, Pablo Palazuelo, Jaume Plensa, Josep Guinovart, Jannis Kounellis, Lucio Muñoz, Rafols Casamada, Joan Miró, and other important names have shared the stage with authors of younger generations such as Isabel Córdoba, Judith Egger, Estefanía Martín Serna, María Luisa Sanz, Antoni Llena, Cristina Otero, Alberto Datas, Alberto Grassi, and Ignacio Llamas (Fig. 2).

The Art Window. Elena Aguilera

From 31 October 2023

The cycle *The Art Window* is consolidated in the Museum with its third edition. On this occasion, the guest artist is Elena Aguilera Cirugeda (Alicante, 1962), whose painting *Para siempre en el centro del jardín* ("Forever in the Centre of the Garden") (2003), donated by Francisco Javier Ruiz Cortés to MUBAG in 2022, is shown. An abstract, large format composition that is part of an artistic project arising from a verse by the poet from Alicante Robert Gómez i Pérez. The sober interior exhibition space is accompanied by an audiovisual resource filmed by the Department of Image of the Provincial Council of Alicante. It addresses the passerby from its strategic position in a window overlooking Gravina Street. An interesting

el que además de conocer artísticamente a Elena, se pone rostro al donante, resultando una edición más original. Un año más se cumple la función principal de este ciclo: dar difusión a artistas con una trayectoria de reconocido prestigio desarrollada entre los años ochenta y los dos mil en Alicante (Fig. 3).

PRIMERA PLANTA

El siglo XIX. La colección a la luz

Colección permanente

Desde el 31 de marzo de 2022

En la primera planta del Museo se exhibe el fondo permanente, bajo el título *El siglo XIX. La colección a la luz*, comisariado por M^a José Gadea Capó, María Gazabat Barbado y Jorge A. Soler Díaz. Un completo recorrido que adentra al visitante en la época decimonónica a través de más de ochenta obras de arte entre las que se encuentran piezas procedentes del Museo Nacional del Prado, y de otras instituciones de relevancia. En el itinerario se descubren las tendencias estéticas del momento mediante las pinturas y las esculturas de una treintena de artistas nacionales y de la provincia. Los nombres de los alcoyanos Lorenzo Casanova, Antonio Gisbert y Emilio Sala, se entremezclan con los de Manuel Benedito, Cecilio Pla, y Joaquín Bárbara y Balza, entre otros. Los siete ámbitos en los que está dividida la muestra *La imagen de Alicante, el puerto; El viaje como aprendizaje; El pasado rescatado; La pintura, testigo social; El retrato como símbolo social; Hacia el cambio de siglo; y, La emoción entorno al rostro* se enriquecen con siete historias visuales que ahondan en las temáticas expuestas y se encargan de destacar a personalidades como la retratada Leticia Bosch-Labrus, duquesa de Dúrcal. A su vez, la sala se completa con el espacio *Arte religioso. El esplendor de una época* con una selección de piezas religiosas encabezadas por la *Crucifixion*, atribuida a Rodrigo de Osona.

ENTREPLANTA

Miguel Abad Miró. Dibujos de la colección Ricardo Fuente

Del 8 de agosto de 2023 al 28 de enero de 2024

La exposición temporal *Miguel Abad Miró. Dibujos de la colección Ricardo Fuente*, comisariada por María Gazabat Barbado y Pablo Sánchez Izquierdo, presenta la faceta de dibujante del artista y arquitecto alcoyano Miguel Abad Miró (1912-1994). Una selección de más de noventa bocetos, apuntes y dibujos, ejecutados con infinidad de técnicas artísticas y fechados entre 1934 y 1989, que forman parte de una valiosa colección inédita compuesta por casi doscientos trabajos. La muestra, dividida en siete ámbitos, evidencia, a través de un atrayente recorrido, las temáticas predilectas desarrolladas por el artista a lo largo de su carrera como el paisaje urbano, la figuración y el retrato, en

documentary in which, in addition to getting to know Elena artistically, we meet the donor, thus resulting in a more unique edition. For another year, the main function of this cycle is fulfilled: to make known artists with a career of recognised prestige, developed in Alicante between the 80s and the 00s (Fig. 3).

FIRST FLOOR

The 19th Century. The Collection in the Light

Permanent Collection

From 31 March 2022

On the first floor of the Museum, we exhibit the permanent deposit under the title *The 19th Century. The Collection in the Light*, curated by M^a José Gadea Capó, María Gazabat Barbado, and Jorge A. Soler Díaz. It is a comprehensive tour that takes visitors into the nineteenth century through more than eighty works of art, among which are pieces from the Prado National Museum and other relevant institutions. In this itinerary, the aesthetic trends of the moment are discovered through the paintings and sculptures by about thirty national and provincial artists. The names of Lorenzo Casanova, Antonio Gisbert, and Emilio Sala – all from Alcoy – are intermingled with those of Manuel Benedito, Cecilio Pla, and Joaquín Barbara and Balza, among others. The seven areas in which the exhibition is divided (*The Image of Alicante, the Port; The Journey as Learning; The Past Rescued; Painting, Social Witness; The Portrait as a Social Symbol; Towards the Turn of the Century; and The Emotion Around the Face*) are enriched by seven visual stories that delve into the subjects on display and highlight persons such as the portrayed Leticia Bosch-Labrus, Duchess of Durcal. At the same time, the room ends with the *Religious Art. The Splendour of an Era* space, with a selection of religious pieces led by *La Crucifixion* (“The Crucifixion”), attributed to Rodrigo de Osona.

MEZZANINE

Miguel Abad Miró. Drawings of the Ricardo Fuente Collection

From 8 August 2023 to 28 January 2024

The temporary exhibition *Miguel Abad Miró. Drawings of the Ricardo Fuente Collection*, curated by María Gazabat Barbado and Pablo Sánchez Izquierdo, presents the artist and architect of Alcoy Miguel Abad Miró (1912-1994). This selection of more than ninety sketches, notes, and drawings, executed with countless artistic techniques and dated between 1934 and 1989, is part of a valuable unpublished collection of almost two hundred works. The exhibition, divided into seven areas, shows – through an attractive tour – the favourite themes developed by the artist throughout his career, such as the urban landscape,



Fig. 4. El Diputado de Cultura, el Director del MUBAG y los Comisarios en la inauguración de *Miguel Abad Miró. Dibujos de la colección Ricardo Fuente*/ The Counsellor of Culture, the Director of the MUBAG and the Curators at the opening of *Drawings of the Ricardo Fuente Collection*, 8/08/2023



Fig. 5. El Presidente de la Diputación de Alicante, el Diputado de Cultura y el Director del MUBAG en la inauguración de *Dalí. Metamorfosis*/ The President of the Alicante Provincial Council, the Counsellor of Culture and the Director of the MUBAG at the opening of *Dalí. Metamorphosis*, 9/11/2023

el que sobresale. Un itinerario que se inicia con *Abad y Fuente, una amistad comprometida*, sección en la que se pone rostro a los dos protagonistas: dibujante y coleccionista, y continúa bajo los subtítulos de *La ciudad dormida*; *La figuración reconvertida*; *Temas religiosos*; *Oda a la maternidad*; *Evolución hacia la abstracción*; y *Rostros de su vida*. El recorrido se completa con *El álbum familiar de la colección Ricardo Fuente*, en el que se suceden entrañables instantáneas inéditas en las que aparecen ambos protagonistas, y finaliza con *El rastro de sus vidas*. Un eje cronológico repleto de notas biográficas en el que se conocerá en profundidad a Miguel Abad y Ricardo Fuente, también dibujante y amigo personal del artista (Fig. 1, 4).

SEGUNDA PLANTA

Sorolla y la pintura valenciana de su tiempo. Diálogos y contrastes

Del 9 de enero al 25 de junio de 2023

La exposición temporal *Sorolla y la pintura valenciana de su tiempo. Diálogos y contrastes*, comisariada por el catedrático de Historia del Arte Francisco Javier Pérez Rojas, se inauguró en el MUBAG con motivo de la celebración del Año Sorolla al cumplirse en 2023 el centenario del fallecimiento del artista valenciano. Una amplia exposición con ciento quince piezas que abrió la mencionada conmemoración en la Comunidad Valenciana. En la muestra dedicada a la figura de Joaquín Sorolla (1863-1923) se secuencia un diálogo entre varias generaciones de artistas valencianos y españoles de amplia proyección nacional e internacional. La estructura de la exposición no sigue una secuencia cronológica lineal, es un discurso más complejo que entrelaza diferentes iconografía y relatos, diálogos y confrontaciones de obras y motivos, procesos de gestación y desarrollo de visiones y tendencias. La exposición busca reflejar la diversidad y riqueza de la pintura valenciana de esa época, pero también un diálogo con la aportación de creadores de otras escuelas como Ramón Casas (1866-1932) o Mariano Fortuny (1838-1874).

Dalí. Metamorfosis

Del 9 de noviembre de 2023 al 5 de mayo de 2024

La exposición temporal *Dalí. Metamorfosis*, comisariada por J. Óscar Carrascosa Tinoco, reúne en el MUBAG más de 230 obras originales de Salvador Dalí (1904-1989), en un recorrido que se articula en cuatro secciones: *La belleza oculta*; *Dalí inédito. Los dibujos de la Abadía de Montserrat*; *Salvador Dalí y la literatura*; y *Dalí. La moda y el arte efímero*. El discurso parte del concepto de la transformación para este genio, la presencia del símbolo en sus creaciones, así como el desarrollo plástico de los diferentes temas ligados a ella, incluyendo el proceso de asimilación de la transformación en la metamorfosis a través de la historia de la literatura.

figurative art, and portrait, in which he excels. An itinerary that begins with the *Abad and Fuente, a committed friendship* section in which we meet the two main figures, the artist and the collector, and continues under the subtitles of *The Sleeping City*; *Figure drawing reconverted*; *Religious Themes*; *Ode to Maternity*; *Evolution toward Abstraction*; and *The Faces of his Life*. The tour is completed with *The Family Album of the Ricardo Fuente Collection*, with endearing, unpublished snapshots of both figures, and ends with *The Trace of Their Lives*. A chronological axis full of biographical notes in which Miguel Abad and Ricardo Fuente – himself an artist and personal friend of the artist – will be explored in depth (Fig. 1, 4).

SECOND FLOOR

Sorolla and the Valencian Painting of His Time. Dialogues and Contrasts

From 9 January to 25 June 2023

The exhibition *Sorolla and the Valencian Painting of His Time. Dialogues and Contrasts*, curated by the professor of Art History Francisco Javier Pérez Rojas, was inaugurated at the MUBAG on the occasion of the celebration of the Year of Sorolla when the centenary of the Valencian artist's death was honoured in 2023. An extensive exhibition, with one hundred and fifteen pieces that opened the aforementioned commemoration in the Valencian Community. In the exhibition dedicated to the figure of Joaquín Sorolla (1863-1923), a dialogue between several generations of Valencian and Spanish artists of wide national and international careers is arranged. The structure of the exhibition does not follow a linear chronological sequence: it constitutes a more complex discourse that interweaves different iconography and stories, gestation processes, and development of visions and trends. The exhibition seeks to reflect the diversity and richness of Valencian painting of that time but also to present a dialogue with the contribution of creators from other schools, such as Ramón Casas (1866-1932) or Mariano Fortuny (1838-1874).

Dalí. Metamorphosis

From 9 November 2023 to 5 May 2024

The temporary exhibition *Dalí. Metamorphosis*, curated by J. Óscar Carrascosa Tinoco, brings to the MUBAG more than 230 original works by Salvador Dalí (1904-1989), in a route that is articulated in four sections: *Hidden Beauty*; *Dalí Unpublished. The Drawings of the Abbey of Montserrat*; *Salvador Dalí and Literature*; and *Dalí. Fashion and Ephemeral Art*. The discourse starts from the concept of transformation for this genius, the presence of the symbol in his creations, as well as the plastic development of the different themes linked to it, including the process of assimilation during the

En el primer ámbito *La belleza oculta* se explora este concepto a través de una selección de obras: *Madonna con rosa mística* y *Las pirámides de Gizeh*. A continuación, en *Dalí inédito* se exhiben por primera vez veinticinco dibujos procedentes de la Abadía de Montserrat. En la tercera sección se pone de manifiesto la relación de Dalí con la literatura, y el interés de los artistas surrealista por la figura de *Alicia en el país de las maravillas* creada por el escrito Lewis Carroll. Además se completa con los grabados que realizó inspirándose en *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, *Los Amores de Casandra* de Pierre de Ronsard y *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón. Y por última se presenta *La moda y el arte efímero* en la que se ofrece una visión del interés del artista por esta disciplina (Fig. 5).

EXPOSICIONES EN OTRAS SEDES

Elche, paraje exótico. La mirada de Didier Petit de Meurville (1793-1873)

Lonja Medieval. Ayuntamiento de Elche
Del 23 de marzo al 30 de abril de 2023

La exposición dedicada a las obras de Didier Petit de Meurville (Fond des Nègres, Haití, 1793-Biarritz, Francia, 1873), artista aficionado y vicecónsul francés en Alicante, de 1848 al 1857, se inauguró en el Museo de Bellas Artes de Alicante en el verano de 2021. Tras unos meses de estancia en el MUBAG se propuso su itinerancia a otras localidades de la provincia. La primera parada fue en Elche (Alicante) en el espacio cultural de la Lonja Medieval gestionado por la concejalía de Cultura del Ayuntamiento de la ciudad. La muestra, comisariada por M^a José Gadea y Jorge A. Soler, reunió de nuevo las más de veinte vistas de Elche, Alicante, San Juan y Crevillent. Un fascinante viaje en el tiempo en el que se contemplan parajes de estas localidades cercanas ejecutados, a mediados del siglo XIX, por Petit de Meurville con su minuciosa pincelada. A la muestra se suma el retrato del pintor realizado por el artista Manuel de Ojeda y Siles (Sevilla, 1835-1904).

PINACOTECA

DONACIONES

Familia de Vicente Benavent García

4 pinturas y 5 dibujos de Xavier Soler

Los dos hijos de Vicente Benavent García cumplen la voluntad de su padre al donar al Museo nueve obras que el artista alicantino Xavier Soler Llorca (1923-1995) realizó expresamente para la decoración de la histórica tienda de ropa de hombre *Camisería Benavent* situada en la Avenida de la Rambla Méndez Núñez, nº7, de Alicante. Unas piezas únicas y muy originales dentro

transformation in metamorphosis through the history of literature. The first area, *Hidden Beauty*, explores this concept through a selection of works: *La Madonna rosa mística* ("The Mystical Rose Madonna") and *Las pirámides de Gizeh* ("The Pyramids of Gizeh"). Next, twenty-five drawings from the Abbey of Montserrat are exhibited, for the first time, in *Dalí Unpublished*. The third section highlights Dalí's relationship with literature and the interest of Surrealist artists in the figure of *Alice in Wonderland*, created by the writer Lewis Carroll. It is completed with the engravings he made inspired by Dante Alighieri's *Divine Comedy*, *The Loves of Cassandra* by Pierre de Ronsard and the *Three-Cornered Hat* by Pedro Antonio de Alarcón. Finally, fashion and ephemeral art are presented, in which a vision of the artist's interest in this discipline is offered (Fig. 5).

EXHIBITIONS AT OTHER VENUES

Elche, Exotic Landscape. The Gaze of Didier Petit de Meurville (1793-1873)

Lonja Medieval. Elche City Council
From 23 March to 30 April 2023

The exhibition dedicated to the works of Didier Petit de Meurville (Fond des Nègres, Haití, 1793 - Biarritz, France, 1873), amateur artist and French vice-consul in Alicante from 1848 to 1857, was inaugurated at the Fine Arts Museum of Alicante in the summer of 2021. After a few months of stay at the MUBAG, it was proposed to display it in other cities of the province. The first stop was in Elche (Alicante), in the cultural space of the Lonja Medieval, managed by the Department of Culture of the City Council. The exhibition, curated by Maria José Gadea and Jorge A. Soler, gathered again the more-than-twenty paintings of Elche, Alicante, San Juan, and Crevillente. A fascinating journey back in time, in which you can see places of these nearby towns created in the mid-nineteenth century by Petit de Meurville's meticulous brushstroke. The portrait of the painter made by the artist Manuel de Ojeda y Siles (Seville, 1835-1904) is added to this exhibition.

PINACOTHECA

DONATIONS

Family of Vicente Benavent García

Four paintings and five drawings by Xavier Soler

The two sons of Vicente Benavent García fulfil the will of their father by donating to the Museum nine works that the Alicante artist Xavier Soler Llorca (1923-1995) had made expressly for the decoration of the historic men clothing store *Camisería Benavent*, on 7 Rambla Méndez Núñez in Alicante. Unique and very original pieces within

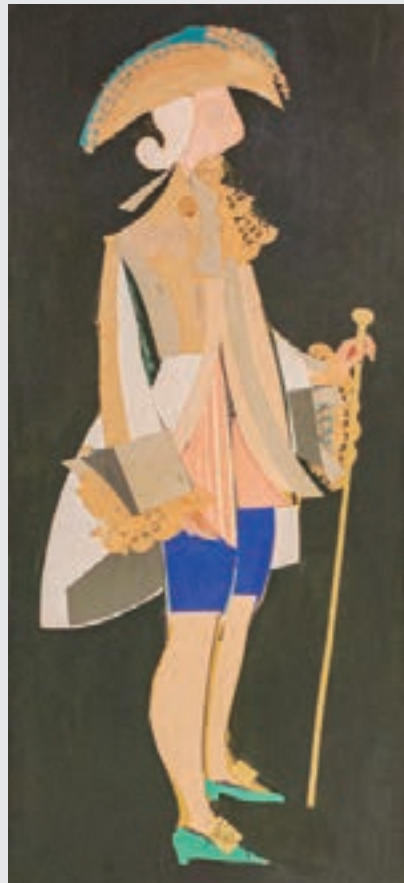
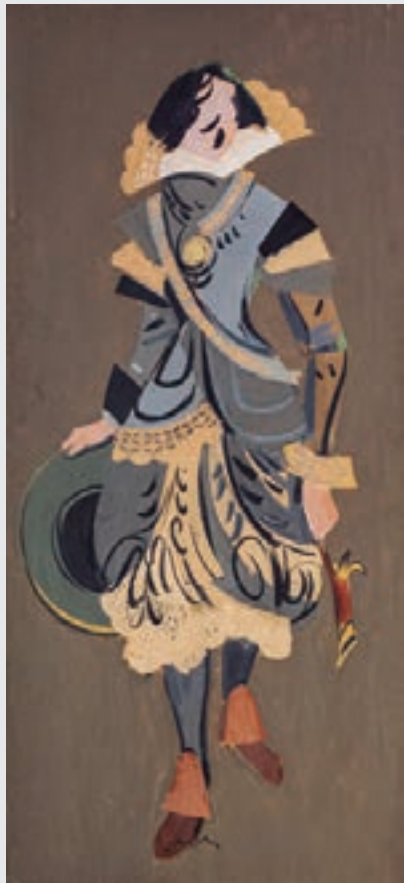


Fig. 6. *Figuras de caballero*, cuadríptico / *Gentleman figures*, quadriptych, 1967, Xavier Soler, MUBAG



Fig. 7. Sin título, 1989 - Sin título, 1989, José Antonio Serna Ramos, MUBAG



Fig. 8. Desnudo masculino / Male nude, Miguel Abad Miró, MUBAG



Fig. 9. Le toilette, 1939, Lorenzo Aguirre, MUBAG

de la producción de Soler que firmó en el año 1967. El conjunto se compone de dos series, la primera realizada sobre unas puertas de madera, en las que inmortaliza cuatro *Figuras de caballero*, realizadas con la técnica del collage en las que emplea pigmentos, papeles y objetos, en las que se muestra la evolución del traje masculino en una sucesión de espectaculares figurines. En la segunda serie de cinco *Figuras de caballero*, ejecutadas al carboncillo, muestran la misma evolución, pero en unos abocetados dibujos sobre papel (Fig. 6).

Familia Cánovas Lillo

Indumentaria femenina siglos XIX y XX

Las hermanas Margarita, Felisa y M^a Dolores Cánovas Lillo atesoran una cuantiosa colección de indumentaria femenina, de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que ingresará en su totalidad en el Museo para así engrosar el rico fondo textil, de la misma época, que se recibió en el año 2017 procedente del legado del coleccionista crevillentino D. José Manuel Magro Gallardo. En un principio se han incorporado seis de las mencionadas prendas entre las que se encuentra un elegante vestido verde oscuro a conjunto con su abrigo; un refinado abrigo negro ribeteado; una chaquetilla oscura con incrustaciones azabache; una camisa clara con pechera de encaje; unas enaguas, prenda interior femenina; y un delicado disfraz, en tonos rojizos y mostaza, compuesto de diadema, chaquetilla, falda y zapatos. Una indumentaria que configuró el vestuario de niñez y adolescencia de la abuela paterna de las donantes, Dolores Clemente Serrano, fallecida en el año 1920. En cambio, el disfraz fue de su tía Felisa Cánovas Clemente (1895-1919), hija de Dolores, que estrenó con motivo del baile de disfraces del casino de Totana, localidad de la Región de Murcia, donde residían.

Familia Sánchez Mateo

Retrato de caballero de Vicente Bañuls y *Autorretrato* de Joaquín Agrasot

La familia Sánchez Mateo dona dos espléndidos retratos que completan el fondo de pintura del siglo XIX del Museo. Del afamado escultor alicantino Vicente Bañuls Aracil (1866-1935) es el retrato de un joven de buena posición que, ataviado con un elegante traje gris, posa sentado ante Bañuls, quien nos muestra aquí su faceta más desconocida como retratista. La otra pieza es el autorretrato del pintor Joaquín Agrasot y Juan (Orihuela, 1836 - València, 1919). Una obra de pequeño formato en la que el artista nos lega su joven rostro que se caracteriza por su largo bigote. La primera obra se encontraba depositada en el Museo desde marzo de 2022, y estaba siendo intervenida en el Laboratorio de Restauración; y la segunda formó parte en 2017 del espacio expositivo: *El artista destacado. Joaquín Agrasot* en la anterior exposición permanente. Próximamente los dos lienzos se integrarán en *El siglo XIX. La colección a la luz*, actual permanente.

Soler's work, signed in 1967. The set consists of two series, the first made on wooden doors, in which he immortalised four *Gentleman Figures* through the collage technique with pigments, papers, and objects; the evolution of the male suit is shown in a succession of spectacular illustrations. The second series, composed of five *Gentleman Figures* executed on charcoal, shows the same evolution but in a few sketches on paper (Fig. 6).

Cánovas Lillo Family

Female clothing, 19th and 20th centuries

The sisters Margarita, Felisa, and María Dolores Cánovas Lillo treasure a large collection of women's clothing from the late nineteenth and early twentieth century, which will enter in its entirety in the Museum to solidify the rich textile background from the same period that was received from the legacy of the collector from Crevillente Mr José Manuel Magro Gallardo in 2017. Initially, six of the aforementioned garments were incorporated, including an elegant dark green dress with its matching coat; a refined trimmed black coat; a dark jacket with jet inlays; a light shirt with lace lapels; a petticoat, a feminine undergarment; and a delicate costume, in reddish and mustard tones, with headband, jacket, skirt, and shoes. These garments shaped the childhood and adolescence outfits of the paternal grandmother of the donors, Dolores Clemente Serrano, who died in 1920. On the other hand, the costume was their aunt Felisa Canovas Clemente's (1895-1919), Dolores's daughter, who wore it on the occasion of the costume dance of the casino in Totana – a town in the Region of Murcia – where they lived.

Sánchez Mateo Family

Retrato de caballero ("Portrait of a Gentleman") by Vicente Bañuls and *Autorretrato* ("Self-portrait") by Joaquín Agrasot

The Sánchez Mateo family donates two splendid portraits that complete the nineteenth-century painting deposit of the Museum. The portrait of a young man of good position is by the famous Alicante sculptor Vicente Bañuls Aracil (1866-1935). A man dressed in an elegant grey suit poses before Bañuls, who shows us here his most unknown facet as a portraitist. The other piece is the self-portrait of the painter Joaquín Agrasot y Juan (Orihuela, 1836 - Valencia, 1919). A work of small format in which the artist bequeaths us his young face, characterised by his long moustache. The first work was deposited in the Museum in March 2022 and was being intervened in the Restoration Laboratory; and the second was part of the exhibition space *The Featured Artist. Joaquín Agrasot* in the previous permanent exhibition in 2017. Soon, the two canvases will be integrated into *The 19th Century. The Collection in the Light*, the current permanent exhibition.

Esdras Serna Pichat

12 pinturas de José Antonio Serna Ramos

José Antonio Serna Ramos (Alicante, 1927 – València, 2011), componente de la última Escuela de París de artistas españoles, fue un pintor y dibujante de historietas alicantino de la segunda mitad del siglo XX y comienzo del siglo XXI. Su dilatada trayectoria artística se inicia en París a finales de los años cincuenta, donde sigue formándose artísticamente previo paso por la Academia de Bellas Artes de San Carlos de València y por el Seminario Teológico Bautista de Barcelona. Las doce pinturas, donadas por su hijo Esdras Serna Pichat, incluyen, por primera vez, a este original y místico artista en la colección del Museo. El extenso conjunto se engloba dentro del expresionismo abstracto se divide en dos obras realizadas sobre lienzo *Ankrost* (2000) y *Miostys* (2008) y diez sobre cartulina, no todas tituladas, pero algunas de ellas responden a *Naoht 6* (1986), *Michat 12* (1986), *Maoht 9* (1986), *Camior* (2003) y *Mengarot* (1990), originales nombres que surgen de su inventiva, y fechadas de mediados de los años ochenta hasta tres años antes de su fallecimiento. En ellas se advierte su visión cósmica y existencial mediante un mundo fantasmagórico de personajes a través de trazos enérgicos de tonalidades oscuras combinados con otros más vivos que aportan expresividad (Fig. 7).

María Amparo Vázquez Torres

5 pinturas de Juan Navarro Ramón

El artista Juan Navarro Ramón (Altea, Alicante, 1903 – Sitges, Barcelona, 1989), uno de los más internacionales de nuestra tierra, estudió en la Academia de San Carlos y San Fernando, de València y Madrid, respectivamente. Entre los hitos de su carrera estuvo el de participar en la Exposición Internacional de París, de 1937, con el óleo *Te vengaremos* junto al *Guernica* de Picasso y *El Segador* de Miró, lienzo hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Coincidiendo con la celebración del 120 aniversario del nacimiento de Navarro Ramón, María Amparo Vázquez Torres, viuda del sobrino del artista, cede al Museo cinco de las pinturas de su colección: *Figura con guitarra* (1945), *Bodegón* (1947), *Composición surrealista* (1948), *El hombre y el pájaro* (1957) y *Desnudo con fondo abstracto* (1974). Unas obras ejecutadas de mediados de los años cuarenta a principios de los setenta que completan la visión y trayectoria del artista presente únicamente en el fondo con la obra figurativa *Coloquio en la ventana* (1945).

Ricardo Fuente Caamaño

182 dibujos de Miguel Abad Miró

Esta colección de 182 dibujos, fechados entre 1934 y 1992, del artista alcoyano Miguel Abad Miró se en-

Esdras Serna Pichat

12 paintings by José Antonio Serna Ramos

José Antonio Serna Ramos (Alicante, 1927 – Valencia, 2011), a member of the last Paris School of Spanish Artists, was a painter and illustrator from Alicante from the second half of the twentieth and the beginning of the twenty-first century. His extensive artistic career began in Paris in the late 50s, where he continued to be trained artistically after having studied at the Academy of Fine Arts of San Carlos de Valencia and the Baptist Theological Seminary in Barcelona. The twelve paintings, donated by his son Esdras Serna Pichat, bring for the first time this original and mystical artist to the Museum's collection. The extensive ensemble, encompassed within abstract Expressionism, is divided into two works made on canvas, *Ankrost* (2000) and *Miostys* (2008), and ten on cardboard, not all titled. Still, some of them respond to *Naoht 6* (1986), *Michat 12* (1986), *Maoht 9* (1986), *Camior* (2003) and *Mengarot* (1990), original names arising from the artist's inventiveness, and dated from the mid-80s to three years before his death. They show his cosmic and existential vision within a phantasmagorical world of characters through energetic strokes of dark tones combined with other more vivid ones, providing expressiveness (Fig. 7).

María Amparo Vázquez Torres

Five paintings by Juan Navarro Ramón

Juan Navarro Ramón (Altea, Alicante, 1903 – Sitges, Barcelona, 1989), one of the most international artists from our land, studied at the Academies of San Carlos and San Fernando in Valencia and Madrid, respectively. Among the milestones of his career, we can highlight his participation in the International Exhibition of Paris in 1937, with the oil *Te vengaremos* ("We Will Avenge You") next to Picasso's *Guernica* and Miró's *El Segador* ("Reaper"), a canvas that today can be found in the National Museum of Art of Catalonia. Coinciding with the celebration of the 120th anniversary of the birth of Navarro Ramón, María Amparo Vázquez Torres – widow of the artist's nephew – cedes to the Museum five of the paintings in her collection: *Figura con guitarra* ("Figure with a Guitar") (1945), *Bodegón* ("Still Life") (1947), *Composición surrealista* ("Surrealist Composition") (1948), *El hombre y el pájaro* ("Man and Bird") (1957) and *Desnudo con fondo abstracto* ("Nude with Abstract Background") (1974). Some works executed from the mid-40s to the early 70s that complete the artist's vision and career, are present only in the collection with the figurative work *Coloquio en la ventana* ("Conversation by the Window") (1945).

Ricardo Fuente Caamaño

182 drawings by Miguel Abad Miró

This collection of 182 drawings by the artist from

contraba a buen recaudo en la localidad alicantina de Finestrat en manos de Ricardo Fuente Caamaño, hijo del también pintor y caricaturista Ricardo Fuente Alcocer (Madrid, 1906-1986), amigo íntimo del artista y artífice del acopio de este conjunto. Una colección de dibujos, bocetos y apuntes inéditos que recaló en el Museo hace más de un año para formar parte de una exposición temporal en la que se ha puesto en valor la faceta de dibujante del artista y en la que se ha dado a conocer la relación de amistad entre ambos protagonistas. A su llegada se procedió al inventario de los mismos, guardados en unos cartapacios desde hace más de noventa años, y se agruparon temáticamente en seis secciones: el dibujo arquitectónico; la figuración y su evolución; los temas religiosos y bíblicos; la maternidad; la llegada a la abstracción y la predilección por el retrato. El actual propietario ha decidido legarlos al MUBAG para que permanezcan en un centro artístico alicantino (Fig. 8).

Familia Grande-Aguirre

54 obras de arte y 12 bienes personales de Lorenzo Aguirre Sánchez

La familia Grande-Aguirre atesora una completa colección del artista Lorenzo Aguirre Sánchez (Pamplona, 1884 – Madrid, 1942). Una figura que se formó artísticamente en Alicante, ciudad a la que se trasladó con cuatro años, Madrid y París. La academia de pintura alicantina de Lorenzo Casanova, la escuela de bellas artes madrileña y los talleres de escenografía del Teatro de la Ópera de París modelaron a un artista versátil que se dedicó a plasmar la realidad social de su tiempo. En este legado predominan sus reconocibles pinturas de estilo característico, una veintena de lienzos, en los que representa bodegones, desnudos, paisajes de su entorno y retratos de su familia. Además, destacan sus sobresalientes dibujos, centrados en plasmar animales, sus graciosas caricaturas, impregnadas del estilo *art-nouveau*, y sus carteles publicitarios entre los que se encuentra el de las primeras Hogueras de San Juan de Alicante. La donación se completa con dibujos de su hija Jesusa Aguirre Benito, y documentos que acreditan los logros en vida del pintor. Un espléndido conjunto que se suma a las dos únicas piezas que se atesoraban de Aguirre en la colección del Museo (Fig. 9).

Luz Teresa Duque Gimeno

3 retratos y 1 bodegón de Domingo Gimeno Fuster

Domingo Gimeno Fuster (Villena, Alicante, 1909 – Sevilla, 1978) se incorpora a la colección pictórica del Museo gracias a la donación de su sobrina Luz Teresa Duque Gimeno. Un fondo que prima la inclusión de artistas nacidos o que desarrollen su producción artística en nuestra provincia. En Sevilla, ciudad a la que se mudó con tan solo un año, se educó artísticamente, y en 1934 obtuvo una plaza

Alcoy Miguel Abad Miró, dated between 1934 and 1992, was in good custody in the town of Finestrat in Alicante in the hands of Ricardo Fuente Caamaño, son of the painter, and illustrator Ricardo Fuente Alcocer (Madrid, 1906-1986), close friend of the artist and keeper of this set. A collection of drawings, unpublished sketches, and notes that arrived at the Museum more than a year ago to be part of a temporary exhibition in which the artist's illustrator facet has been highlighted and through which the friendship between both men has been made known. Upon their arrival, the drawings were inventoried, after being kept in binders for more than ninety years, and were thematically grouped into six sections: architectural drawings; figuration and its evolution; religious and biblical themes; motherhood; the arrival to abstraction; and the predilection for the portrait. The current owner has decided to cede them to the MUBAG so that they remain in an artistic centre of Alicante (Fig. 8).

Grande-Aguirre Family

54 works of art and 12 personal goods of Lorenzo Aguirre Sánchez

The Grande-Aguirre family holds a complete collection on the artist Lorenzo Aguirre Sánchez (Pamplona, 1884 – Madrid, 1942): a man trained artistically in Alicante (where he moved at the age of four), Madrid, and Paris. Lorenzo Casanova's Alicante painting academy, Madrid's fine arts school, and the scenography workshops at the Paris Opera House modelled a versatile artist who dedicated himself to capturing the social reality of his time. In this legacy, his recognisable paintings of a characteristic style, about twenty canvases, in which he represents still lifes, nudes, landscapes of his environment, and portraits of his family are prominent. In addition, we can highlight his outstanding drawings, focused on capturing animals, his funny cartoons, impregnated with the art-nouveau style, and his advertising posters, among which we have the one announcing the first Fogueres de Sant Joan Festival. The donation is completed with drawings by his daughter Jesusa Aguirre Benito, and documents that accredit the painter's achievements in life. A splendid ensemble that adds to the only two pieces by Aguirre in the collection of the Museum (Fig. 9).

Luz Teresa Duque Gimeno

Three portraits and one still life by Domingo Gimeno Fuster

Domingo Gimeno Fuster (Villena, Alicante, 1909 – Sevilla, 1978) joins the Museum's pictorial collection thanks to the donation by his niece Luz Teresa Duque Gimeno. A collection that gives priority to the inclusion of artists born or who develop their artistic production in our province. He was educated artistically in Seville, a city to which he moved at

de profesor. Durante la guerra civil se trasladó y desarrolló su carrera en Marsella y a su vuelta se asentó en Bilbao donde pasó veinte años. Destacó como retratista, por lo que en tres de las cuatro obras que ingresan en el Museo inmortaliza rostros femeninos, y se completa el conjunto con un bodegón en el que prima el fruto de la piña.

DEPÓSITOS

Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, MACA *Relieve luminoso móvil* de Eusebio Sempere

En el MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, se encuentra en exposición permanente la original pieza artística *Relieve luminoso móvil* de Eusebio Sempere Juan (Onil, Alicante, 1923-1985) procedente de la colección del MUBAG. Un depósito temporal que se mantiene desde el año 2015, y que se ha renovado en la actualidad por tres años. De esta manera la obra sigue formando conjunto con otros relieves luminosos de Sempere que se exhiben en el Museo mencionado. Unas singulares cajas de luz, en las que juega con la iluminación y las formas geométricas, y en las que se atestigua la especial sensibilidad de este artista por captar la luz y el espacio.

Fundación Cultural Frax de la Comunidad Valenciana *Escalera con palmera, Paisaje de pinos y Ventana con árbol* de Emilio Varela

Con motivo del 130 aniversario del nacimiento del pintor alicantino Emilio Varela Isabel (1887-1952), en el año 2017, el MUBAG consiguió aglutinar, mediante depósitos temporales, la obra conservada de este artista en instituciones importantes, tanto de la ciudad, como de la provincia, como a nivel nacional. De la Fundación Cultural Frax proceden *Escalera con palmera, Paisaje de pinos y Ventana con árbol*, un depósito que se mantiene con la actual renovación. De esta manera se da continuidad a la estancia de estas tres pinturas en la colección del Museo ya que se encuentran inmersas en un estudio constante y en una dinámica expositiva organizada en torno a este importante pintor, figura clave en el panorama artístico alicantino de la primera mitad del siglo XX.

Fundación Mediterráneo 14 pinturas de Emilio Varela

A su vez se renueva el depósito temporal de catorce pinturas de Emilio Varela procedentes de la Fundación Mediterráneo por los mismos motivos mencionados anteriormente con la Fundación Cultural Frax. De las catorce obras, dos pertenecen a la Fundación Mediterráneo: *Paisaje con pinos* y el dibujo *Escenificación teatral*, y las otras doce son propiedad de la Familia Ríos Vila, que se encuentran cedidas indefinidamente a dicha Fundación. Un grupo de pinturas que se unen a las depositadas por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; por el

the age of barely one year, and in 1934 he became a teacher. During the Civil War, he moved to and developed his career in Marseille, and upon his return, he settled in Bilbao, where he spent twenty years. He stood out as a portraitist, so in three of the four works that enter the Museum, he has immortalised female faces, and the set is completed with a still life in which the pineapple stands out.

DEPOSITS

Museum of Contemporary Art of Alicante, MACA *Mobile luminous relief* by Eusebio Sempere

In the MACA – Museum of Contemporary Art of Alicante – the original artistic piece *Luminous Moving Relief* by Eusebio Sempere Juan (Onil, Alicante, 1923-1985), from the collection of the MUBAG, is in permanent exhibition. A temporary deposit that has been maintained since 2015 and that has been renewed at present for three years. In this way, the work continues to form a set with other luminous reliefs by Sempere that are exhibited in the aforementioned Museum. Some unique light boxes, in which he plays with lighting and geometric shapes, and in which the special sensitivity of this artist to capture light and space is testified.

Frax Cultural Foundation of the Valencian Community *Escalera con palmera* (“Staircase with Palm Tree”), *Paisaje de pinos* (“Landscape with Pine Trees”) and *Ventana con árbol* (“Window with Tree”) by Emilio Varela.

On the occasion of the 130th anniversary of the birth of the Alicante painter Emilio Varela Isabel (1887-1952) in 2017, the MUBAG succeeded in bringing together, through temporary deposits, the work of this artist preserved in important institutions in the city, the province, and on a national level. From the Frax Cultural Foundation come *Escalera con palmera, Paisaje de pinos*, and *Ventana con árbol*, a deposit that is kept with the latest renovation. In this way, the presence of these three paintings in the Museum’s collection is continued, as they are immersed in a constant study and an exhibition dynamic organised around this important painter, a key figure in the Alicante artistic panorama of the first half of the 20th century.

Mediterranean Foundation 14 artworks by Emilio Varela

In turn, the temporary deposit of fourteen paintings by Emilio Varela from the Mediterranean Foundation is renewed for the same reasons mentioned above when discussing the Frax Cultural Foundation. Of the fourteen works, two belong to the Mediterranean Foundation – *Paisaje con pinos* (“Landscape with Pine Trees”) and *Escenificación teatral* (“Theatrical Scenography”) – and the other twelve are owned by the Ríos Vila Family, but were ceded indefinitely to



Fig. 11. Montaje de Mori el Merma en Italia/ Mori el Merma assembly in Italy



Fig. 10. Academia, Andrés Rodríguez, Colección IES Jorge Juan/ Jorge Juan Secondary School Collection, Alicante, Generalitat Valenciana



Fig. 12. Intervención dibujos Abad Miró/ Intervention Abad Miró drawings

Ayuntamiento de Alicante; por la Colección de Arte Banco Sabadell; y por la Fundación Cultural Frax, que junto a las propias del Museo suman un total de ochenta y cinco composiciones ejecutadas por este luminoso y original artista alicantino.

Generalitat Valenciana Conselleria d'Educació, Cultura i Esport

Colección de la antigua Escuela de Dibujo del Consulado Marítimo y Terrestre

Desde el la Dirección Territorial de la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte de Alicante se autoriza el depósito en el MUBAG de los dibujos y grabados antiguos procedentes de la Escuela de Dibujo, fundada en 1795, y adscrita al desaparecido Consulado Marítimo y Terrestre de Alicante, y custodiados actualmente por el primer Instituto de Enseñanzas Medias, hoy IES Jorge Juan de Alicante. La colección se preservará en el MUBAG para la realización de un primer inventario y posterior catalogación, y para velar por su estado de conservación. Además, se realizarán los estudios e investigaciones pertinentes sobre las obras, y formarán parte de los proyectos expositivos del Museo. Unos trabajos que se han iniciado desde su llegada hace unos meses (Fig. 10).

PRÉSTAMOS TEMPORALES

Joan Miró. È quando sogno che vedo chiaro

Museo Archeologico Regionale di Aosta

La exposición temporal *Joan Miró. È quando sogno che vedo chiaro* (Joan Miró. Es cuando duermo que veo claro), comisariada por el museólogo y artista Josep Maria Camps Codin, se celebró en el Museo Arqueológico Regional de Aosta (Italia), del 28 de abril al 1 de octubre de 2023. Para dicha muestra el MUBAG prestó los muñecos del espectáculo teatral *Mori el Merma* (1978) diseñados por Joan Miró para la compañía de teatro de títeres *La Claca*, fundada en 1968 por Joan Baixas y Teresa Calafell. Era la primera vez que las siete figuras grotescas de este conjunto viajaban al extranjero.

Siete muñecos del espectáculo teatral *Mori el Merma* (Fig. 11):

- *Merma*: cabeza, mano, dos pies, bombachos, capa y cetro
- *Dona*: cabeza
- *Ministre*: cabeza, maza, dos brazos, hombreras, vestido y estructura interna
- *Hurón 1*: máscara y extremidades
- *Hurón 2*: máscara y extremidades
- *Hurón 3*: máscara y extremidades
- *Hurón 4*: máscara y extremidades

the Foundation. A group of paintings that join those deposited by the Reina Sofía National Art Centre Museum, Alicante City Council, Banco Sabadell, Mediterranean Foundation, and Frax Cultural Foundation, which together with the Museum's own, make up a total of eighty-five compositions executed by this luminous and original artist from Alicante.

Generalitat Valenciana Regional Ministry of Education, Culture and Sport

Collection of the old School of Drawing of the extinct Consulate of the Sea and Land

The Territorial Direction of the Regional Ministry of Education, Culture and Sport of Alicante authorises the deposit of old drawings and engravings in the MUBAG from the School of Drawing, founded in 1795, and attached to the now-gone Consulate of the Sea and Land of Alicante, and currently guarded by the first Institute of Middle Education, today IES Jorge Juan in Alicante. The collection will be preserved in the MUBAG for the realisation of a inventory first and subsequent cataloguing and to ensure its state of conservation. In addition, relevant studies and research on the works will be carried out and will be part of the Museum's exhibition projects. This work began upon the set's arrival a few months ago (Fig. 10).

TEMPORARY LOANS

Joan Miró. È quando sogno che vedo chiaro

Museo Archeologico Regionale di Aosta

The temporary exhibition *Joan Miró. È quando sogno che vedo chiaro* ("Joan Miró. It Is when I Sleep that I See Clear"), curated by the museologist and artist Josep Maria Camps Codin, was held at the Regional Archaeological Museum of Aosta (Italy), from 28 April to 1 October 2023. For this exhibition, the MUBAG lent the dolls of the theatrical show *Mori el Merma* (1978), designed by Joan Miró for the puppet theatre company *La Claca*, founded by Joan Baixas and Teresa Calafell in 1968. It was the first time that the seven grotesque figures of this ensemble travelled abroad.

Seven dolls of the theatrical show *Mori el Muerma* (Fig. 11):

- *Merma*: head, hand, two feet, baggy trousers, cape, and sceptre
- *Woman*: Head
- *Minister*: Head, mace, two arms, shoulder pads, clothes, and internal structure
- *Ferret 1*: Mask and limbs
- *Ferret 2*: Mask and limbs
- *Ferret 3*: Mask and limbs
- *Ferret 4*: Mask and limbs

CONSERVACIÓN - RESTAURACIÓN

REVISIÓN DE OBRA EN DEPENDENCIAS ADMINISTRATIVAS

En el año 2022 se inició la revisión del estado de conservación y la correcta ubicación de las más de trescientas obras de arte de la colección del MUBAG que se encuentran ornamentando estancias político administrativas de los centros de la Diputación de Alicante, y otras instituciones públicas en las que se depositan parte de nuestras obras.

Una revisión bianual que llega a su fin detectando en el mes de marzo de 2023 la sustracción de una escultura pública de bronce ubicada en los alrededores del Hotel de Chorret de Catí en la localidad de Castalla (Alicante). El *Monumento al ciclista* (2003) del escultor alicantino Vicente Ferrero Molina (Banyeres de Mariola, Alicante, 1944) se realizó como homenaje a los deportistas de élite que compiten en la Vuelta ciclista a España, en la que una de las etapas dentro de nuestra provincia termina en estas inmediaciones.

REVISIÓN DE OBRA PARA EXPOSICIÓN TEMPORAL PROPIA O EXTERNA

Revisión figuras espectáculo teatral *Mori el Merma* de Joan Miró

Desde Italia llegó la solicitud del préstamo temporal de los siete personajes de Joan Miró, que forman parte del espectáculo teatral *Mori el Merma*, para la exposición temporal *Joan Miró. È quando sogno che vedo chiaro* del Museo Arqueológico Regional de Aosta. Una vez aprobado este préstamo el equipo del Museo se puso a trabajar en la puesta a punto del singular conjunto. En primer lugar, se revisaron exhaustivamente todas las piezas que componen cada una de las siete figuras, y se les realizó una limpieza general mecánica mediante aspiración. En segundo lugar, se intervino una pieza del personaje *Merma*: el cetro, al que se le reforzó un punto de unión para su estabilidad. En tercer lugar, se elaboraron los informes de traslado con sus croquis de daños, y por último se realizó una prueba de montaje de los siete personajes, antes de su partida.

Revisión dibujos de Miguel Abad Miró de la colección privada de Ricardo Fuente

Los 182 dibujos del artista alcoyano Miguel Abad Miró se revisaron al ingresar en el Museo con motivo de la organización de la exposición temporal *Miguel Abad Miró. Dibujos de la colección Ricardo Fuente*. El estado de conservación del conjunto es bueno pero los apuntes, bocetos y dibujos se encontraban adheridos incorrectamente a unas traseras oscuras que no formaban parte de la obra. Se separaron uno a uno de

CONSERVATION - RESTORATION

REVISION OF WORK IN ADMINISTRATIVE UNITS

In 2022, the review of the state of conservation and the correct location of the more than three hundred works of art in the MUBAG collection – which decorate political and administrative rooms of the centres of the Provincial Council of Alicante and other public institutions in which part of our works are deposited – was initiated.

A biannual review that came to an end in March 2023, when the theft of a bronze public sculpture, located in the surroundings of the Hotel de Chorret de Catí in the town of Castalla (Alicante), was noticed. The *Monumento al ciclista* (“Monument to the Cyclist”) (2003) by the Alicante sculptor Vicente Ferrero Molina (Banyeres de Mariola, Alicante, 1944) was made as a tribute to the elite athletes who competed in the Tour of Spain, in which one of the stages ends around that area.

REVISION OF WORK FOR INTERNAL OR EXTERNAL TEMPORARY EXHIBITION

Revision Figures of the Show *Mori el Merma* by Joan Miró

The request for the temporary loan of the seven characters by Joan Miró, part of the theatrical show *Mori el Muerma*, came from Italy for the temporary exhibition *Joan Miró. È quando sogno che vedo chiaro* in the Regional Archaeological Museum of Aosta. Once this loan was approved, the Museum team began to work on the preparation of the unique ensemble. First, all the pieces that make up each of the seven figures were thoroughly reviewed, and a general mechanical cleaning was performed by aspiration. Secondly, a piece of the character *Merma* was intervened: the sceptre, which got its juncture reinforced for stability. Thirdly, the transfer reports were drawn up with their damage sketches; and finally, an assembly test of the seven characters was carried out before their departure.

Revision Miguel Abad Miró's drawings from Ricardo Fuente's private collection

The 182 drawings by the artist Miguel Abad Miró were reviewed upon entering the Museum on the occasion of the organisation of the temporary exhibition *Miguel Abad Miró. Drawings from the Ricardo Fuente Collection*. The state of conservation of the set is good, but the notes, sketches, and drawings were incorrectly attached to dark backs that were not part of the work. They were detached one by one from these supports

estos soportes, y se prepararon para ser colocados en unas carpetas de conservación realizadas a medida y con materiales óptimos para su protección (Fig. 12).

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Restauración *Retrato del Gobernador González Quijano* de Antonio Riudavest

El *Retrato del Gobernador González Quijano* del pintor Antonio Riudavest (1813-1897) se encuentra almacenado en nuestras instalaciones. En una de las revisiones periódicas que se efectúan en nuestros almacenes se detectó una mancha en la película pictórica. Esta mancha se debía a una antigua reintegración que se había deteriorado. Se procedió a eliminarla, a desestucar la superficie afectada para volver a estucarla y se reintegró cromáticamente la laguna afectada. Por último, se barnizó la totalidad de la superficie del lienzo.

Restauración grupo escultórico *Jesús triunfante* de José Seiquer Zanón

En 1945 el escultor murciano José Seiquer Zanón (1902-1977) realizó el paso procesional de *Jesús triunfante*, un grupo escultórico de gran realismo que representa la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén, conocido popularmente como la *Burrita*. El imaginero escenificó este pasaje del Evangelio mediante cinco imágenes talladas en madera: Jesús sobre una borriquilla; San Juan contemplándolo; una mujer hebrea en actitud de tenderle su manto; y dos niños que portan las palmas. Estas cinco imágenes debían ser intervenidas y se encargaron los trabajos a ECRA, especialista en restauración de obras de arte. En las cinco tallas del conjunto se ha eliminado la capa superficial de polvo graso con acumulaciones puntuales. Se han tratado las grietas de cada una de las piezas, producidas de forma natural por la contracción y la dilatación de la madera, y los levantamientos puntuales de policromía.

Restauración Donación varias obras de Rafael Fernández Martínez

La obra pictórica del artista Rafael Fernández Martínez (Cúllar, Granada, 1921-Dénia, 2007) ingresó en el MUBAG a principios del 2022. A su llegada se retiraron los marcos de las ocho obras al encontrarse deteriorados y se intervino solamente la obra sobre papel por parte de la empresa externa ECRA. Las otras cinco pinturas se están tratando en el laboratorio de restauración del Museo. En la obra *Alicante vista del Benacantil* se ha realizado una limpieza de suciedad ambiental y en *Alcoy desde el balcón* se están fijando los estratos de película pictórica ya que se encuentran sueltos y corren peligro de desprenderse.

and prepared to be placed in custom-made conservation folders, with optimal materials for their protection (Fig. 12).

CONSERVATION AND RESTORATION

Restoration of the *Retrato del Gobernador González Quijano* (“Portrait of Governor González Quijano”) by Antonio Riudavest

The *Retrato del Gobernador González Quijano* by the painter Antonio Riudavest (1813-1897) is stored in our facilities. In one of the periodic reviews that are carried out in our warehouses, a stain was detected in the pictorial film. This stain was due to an old reintegration that had deteriorated. It was removed, the affected surface was un-filed to be re-filed, and the area affected with paint loss was chromatically reintegrated. Finally, the entire surface of the canvas was varnished.

Restoration of the sculpture set *Jesús triunfante* (“Jesus Triumphant”) by José Seiquer Zanón

In 1945, the sculptor from Murcia José Seiquer Zanón (1902-1977) made the processional float *Jesús triunfante*, a sculptural group of great realism that represents the triumphal entry of Jesus into Jerusalem, popularly known as “the little donkey”. The sculptor of religious images staged this passage of the Gospel in five images carved in wood: Jesus on a little donkey; St. John contemplating him; a Hebrew woman seemingly handing Jesus her mantle; and two children carrying palms. These five images had to be intervened, and the works were commissioned to ECRA, a specialist in the restoration of works of art. In the five carvings of the set, the team removed the surface layer of greasy dust with specific accumulations. The cracks of each of the pieces, produced naturally by the contraction and expansion of the wood, and the specific polychrome lifts, have been treated.

Restoration Donation of Several Works by Rafael Fernández Martínez

The pictorial work of the artist Rafael Fernández Martínez (Cúllar, Granada, 1921 - Denia, 2007) entered the MUBAG in early 2022. Upon arrival, the frames of the eight works were removed as they were damaged, and only the work on paper was intervened by the external company ECRA. The other five paintings are being treated in the Museum’s restoration laboratory. The work *Alicante vista del Benacantil* (“Alicante as Seen from the Benacantil”) has undergone a cleaning of environmental dirt, and *Alcoy desde el balcón* (“Alcoy from the Balcony”) is getting its layers of pictorial film fixed since they are loose and in danger of detaching.

Restauración Donación *Retrato de caballero de Vicente Bañuls*

Este *Retrato de caballero* del artista Vicente Bañuls se incorporó a la colección mediante depósito y este año 2023 se ha formalizado su donación. Llegó directamente al laboratorio de restauración al estar prevista su inclusión en la exposición permanente. Un óleo sobre lienzo que tuvo que separarse de su bastidor al no estar colocado correctamente. Tras esta primera operación se detectaron en el lienzo unos bordes perimetrales inadecuados que se eliminaron mecánicamente y químicamente. Estos bordes se reforzaron, mediante uniones con hilos, injertos y parches, al estar muy débiles, rasgados e incluso perdidos. Además, en el anverso del lienzo se realizó una limpieza química del barniz oxidado, y se eliminaron algunos repintes. Por último, se encargó un nuevo bastidor y se tensó el lienzo sobre él. Se procedió a colocar un nuevo enmarcado, ya que el marco inicial de la obra estaba muy deteriorado (Fig. 13).

Restauración Donación *La Virgen y el Niño Jesús con Santa Ana*

Esta pintura anónima religiosa, un óleo sobre lienzo, datada en la primera mitad del siglo XVII, ingresó en el MUBAG en el año 2021 en muy mal estado de conservación. El soporte textil presentaba faltas, suciedad ambiental y sus bordes estaban muy debilitados y rasgados. Además, la película pictórica tiene más de un 50% de faltas, suciedad ambiental, y una capa de barniz oscurecida y oxidada. En el laboratorio de restauración se han iniciado hace unos meses los trabajos de recuperación con la limpieza mecánica del soporte, la elaboración de injertos para el soporte textil, la limpieza de la policromía eliminando el barniz oxidado, y se está en proceso de estucar las lagunas. Se estima un proceso largo del que se mostrarán los resultados próximamente (Fig. 14).

Restauración Donación nueve pinturas de Xavier Soler

El personal especializado de ECRA interviene las nueve pinturas de Xavier Soler procedentes de la *Camisería Benavent*:

Las restauradoras especializadas en soporte sensible, como es el papel, revisaron los cinco dibujos abocetados realizados en grafito. A estas cinco figuras de caballero les retiraron su incorrecto enmarcado y eliminaron, de manera mecánica, la cinta autoadhesiva que unía el papel al paspartú. Una vez recuperado el papel se les realizó una limpieza superficial en seco y se eliminaron las manchas puntuales del soporte. Para su correcta conservación se montaron en unas carpetas específicas para obras delicadas.

Restoration of the Donated *Retrato de caballero* (“Portrait of a Gentleman”) by Vicente Bañuls

Retrato de caballero by the artist Vicente Bañuls was incorporated into the collection by deposit, and its donation has been formalised this year (2023). It arrived directly at the restoration laboratory as it was planned to be included in the permanent exhibition. An oil on canvas that had to be separated from its frame because it was not placed correctly. After this first intervention, inadequate perimeter edges were detected on the canvas that were removed mechanically and chemically. These edges were reinforced through connections with threads, grafts and patches since they were very weak, ripped, and even lost. In addition, on the back of the canvas, a chemical cleaning of the oxidised varnish was carried out, and some reprints were removed. Finally, a new frame was commissioned, and the canvas was tensioned over it. The new framing was done because the initial frame of the work was very deteriorated (Fig. 13).

Restoration of the Donation *La Virgen y el Niño Jesús con Santa Ana* (“The Virgin and Child Jesus with St. Anne”)

This anonymous religious painting, an oil on canvas dated in the first half of the 17th century, entered the MUBAG in 2021 in a very poor state of conservation. The textile support had imperfections and environmental dirt, and its edges were very weakened and ripped. In addition, the pictorial film had more than 50% imperfections, environmental dirt, and a layer of darkened and oxidised varnish. In the restoration laboratory, the recovery work began a few months ago with the mechanical cleaning of the support, grafts for the textile support, and the cleaning of the polychrome, eliminating the oxidised varnish. It is in the process of filing the paint loss. It is estimated that the lengthy process will show results soon (Fig. 14).

Restoration of the Donation of Nine Paintings by Xavier Soler

ECRA’s specialised staff intervened in the nine paintings by Xavier Soler from the *Camisería Benavent*.

The restorers specialised in sensitive support, such as paper, reviewed the five sketches made with graphite. These five *gentleman figures* got their incorrect framing removed and their self-adhesive tape that attached the paper to the *passe-partout* mechanically eliminated. Once the paper was recovered, they underwent a dry surface cleaning, and the isolated stains on the support were removed. For their correct conservation, they were mounted in specific folders for delicate works.

Las otras cuatro *Figuras de caballero*, de mayor formato que los dibujos, están realizadas con la técnica del collage sobre una tela que a su vez está adherida a una tabla. En este caso, ECRA realizó tratamiento a la tabla, a la tela, y a los elementos adheridos a la tela. En primer lugar, reintegró algunas de las esquinas dañadas de las tablas. En segundo lugar, consolidó los perímetros de las telas que recubren las cuatro tablas, y realizó mínimas reintegraciones cromáticas en las telas coloreadas. Para recrear las cuatro figuras el artista empleó óleo y técnicas al agua, y colocó a modo de collage otros materiales como recortes de periódico, blondas de pastelería, retales de tejidos y botones de colores. Por lo que, en último lugar, se consolidaron los elementos despegados, se corrigieron arrugas puntuales, se adhirieron fragmentos levantados y se reintegró mínimamente lo que fue necesario.

Restauración Depósito escultura *Étienne Geoffroy Saint-Hilaire* de Julie Charpentier

Este busto masculino, modelado en yeso, por la escultora francesa Julie Charpentier (1770-1845) a principios del siglo XIX, representa al naturalista francés Étienne Geoffroy Saint-Hilaire. La escultura se depositó en el Museo, a finales del año 2022, y pasó directamente al laboratorio de restauración para la revisión de su estado de conservación y para la realización de un estudio previo de intervención al estar prevista su inclusión en la exposición permanente. La pieza presentaba suciedad y en el rostro se visualizaban rayas realizadas malintencionadamente. Pero la complejidad de esta restauración recaía en la técnica empleada y el material: yeso. Un material muy sensible a la humedad y que no se puede limpiar con cualquier disolvente, por lo que se tuvo que buscar el método más adecuado. Además, al ser una obra tridimensional, la suciedad se encontraba incrustada en los recovecos, lo que la dificultaba todavía más. Se optó por una limpieza con geles rígidos, que en su estado fluido penetran por todos los huecos y al solidificar y eliminar arrastran la suciedad tras ellos (Fig. 15).

Conservación y restauración Depósito Colección Banco Sabadell

En el año 2021 se recibieron sesenta y seis obras de esta entidad, que se sumaron a otros depósitos anteriores. Tras una primera revisión para detectar el estado de conservación de las pinturas mencionadas se procedió a tratarlas según necesidades y según contrataciones de personal especializado.

Durante esta anualidad, la empresa ECRA ha intervenido cinco lienzos de Gastón Castelló Bravo (Alicante, 1903-1986), y cinco lienzos de Adelardo Parrilla Candela (Cartagena, Murcia, 1876-Alicante, 1953):

The other four *gentleman figures*, of greater format than the drawings, are made with the technique of collage on a fabric that is, in turn, attached to a board. In this case, ECRA treated the board, the fabric, and the elements attached to the fabric. First, the team reintegrated some of the damaged corners of the boards. Secondly, it consolidated the perimeters of the fabric that covered the four boards and made minimal chromatic reintegration in the coloured fabrics. To recreate the four figures, the artist used oil and water techniques and placed other materials as collages, such as newspaper clippings, paper doilies, fabric scraps, and colourful buttons. Finally, the detached elements were consolidated, isolated wrinkles were corrected, raised fragments were pasted, and whatever necessary was minimally reintegrated.

Restoration of the Deposited Sculpture *Étienne Geoffroy Saint-Hilaire* by Julie Charpentier

This male bust, modelled in plaster by the French sculptor Julie Charpentier (1770-1845) in the early nineteenth century, represents the French naturalist Étienne Geoffroy Saint-Hilaire. The sculpture was deposited in the Museum at the end of 2022 and went directly to the restoration laboratory for a review of its state of conservation and the performance of a previous study of intervention since it was envisaged to be included in the permanent exhibition. The piece had dirt, and some stripes made maliciously were visible on the face. However, the complexity of this restoration was the technique and material used: plaster, which is very sensitive to moisture and cannot be cleaned with any solvent, so the most suitable method had to be researched. In addition, being a three-dimensional work, the dirt was embedded in the nooks, which made cleaning even more difficult. Rigid gels were chosen, which, in their fluid state, penetrate through all the gaps to then solidify and take the dirt with them when removed (Fig. 15).

Conservation and Restoration of the Deposit of Banco Sabadell Collection

In 2021, sixty-six works were received from this entity, which were added to previous deposits. After an initial review to determine the state of conservation of the aforementioned paintings, they were treated according to the needs and pursuant to the hiring of the specialised staff.

During this yearly event, the company ECRA has intervened in five canvases by Gastón Castelló Bravo (Alicante, 1903-1986) and five canvases by Adelardo Parrilla Candela (Cartagena, Murcia, 1876-Alicante, 1953).

By Gaston Castelló have been restored three oils on canvas: *Familia que ahorra* ("Family that Saves"), *Viejos*

De Gastón Castelló se han restaurado cuatro óleos sobre lienzo: *Familia que ahorra, Viejos* (1944) y *Los emigrantes* (1951), *Anunciación*; y un óleo sobre lienzo, adherido a una tabla, de gran formato titulado *Escena de pesca y agrícola*. Las actuaciones que se han llevado a cabo han sido la limpieza de los soportes de manera mecánica, la limpieza superficial de la película pictórica y la eliminación de barnices cuando ha sido necesario.

De Adelardo Parrilla se han restaurado cinco bodegones realizados en óleo sobre lienzo: *Perdices, Conejos colgados, Bodegón, Bodegón con mazorca y sombrero* y *Bodegón*. Se ha seguido el mismo método de actuación que en las obras de Gastón Castelló, y además se han sustituido los bastidores.

A su vez, el laboratorio de restauración ha actuado sobre los cuatro lienzos siguientes de esta misma colección:

Del pintor Emilio Sala Francés (Alcoy, Alicante, 1850-Madrid, 1910) se han intervenido dos lienzos *Dama con ramo y bastón* y *La mujer del velo*. En el primero se ha eliminado el barniz y pequeños repintes, se ha estucado y reintegrado cromáticamente, y en el marco se ha llevado a cabo una reconstrucción volumétrica de faltas con su correspondiente reintegración (Fig. 16). En el segundo, se ha eliminado la gruesa capa de barniz amarilleada y se ha retirado su bastidor, para proceder al tensado del lienzo en uno nuevo, elaborando bordes perimetrales.

En un paisaje de una localidad barcelonesa de Rigoberto Soler Pérez (Alcoy, Alicante, 1895-València, 1969) se ha limpiado mecánicamente el soporte y la suciedad ambiental de la película pictórica, además de eliminar la gruesa capa de barniz.

En el *Bodegón con flores* de Lorenzo Pericás Ferrer (Alcoy, Alicante, 1868-Alicante, 1912) solo se ha realizado la limpieza de la capa superficial del barniz.

RECONOCIMIENTO DEL MUSEO

Museo de Bellas Artes de Alicante

El Museo de Bellas Artes de Alicante, inaugurado el 14 de diciembre de 2001, ha obtenido la distinción de Museo, según Resolución del 18 de abril de 2023. De esta manera la sede del MUBAG, una casa palaciega del siglo XVIII, y su extensa colección artística se integran en el Sistema Valenciano de Museos.

(“Old men”)(1944), and *Los emigrantes* (“Emigrants”) (1951); an oil on board: *Anunciación* (“Annunciation”); and an oil on canvas, attached to a large format board entitled *Escena de pesca y agrícola* (“Fishing and Agricultural Scene”). The works that have been carried out have been the mechanical cleaning of the supports, the surface cleaning of the pictorial film, and the removal of varnishes when necessary.

By Adelardo Parrilla, five still lifes made in oil on canvas have been restored: *Perdices* (“Partridges”), *Conejos colgados* (“Hanging Rabbits”), *Bodegón* (“Still Life”), *Bodegón con mazorca y sombrero* (“Still Life with Cob and Hat”) and *Bodegón* (“Still Life”). The same method of action has been followed as in the works by Gastón Castelló, and in addition, the frames have been replaced.

In turn, the restoration laboratory has intervened in the following four canvases of this same collection:

By the painter Emilio Sala Francés (Alcoy, Alicante, 1850-Madrid, 1910) two canvases have been intervened: *Dama con ramo y bastón* (“Woman with Bouquet and Cane”) and *La mujer del velo* (“The Woman of the Veil”). In the first one, varnish and small reprints have been removed, filed, and reintegrated chromatically. In the framework, a volumetric reconstruction of imperfections has been carried out with their corresponding reintegration (Fig. 16). In the second, the thick layer of yellowed varnish has been removed, together with its frame, to proceed to the tensioning of the canvas in a new one with newly prepared perimeter edges.

In *Paisaje de una localidad barcelonesa* (“A Landscape of a Barcelona Town”) by Rigoberto Soler Pérez (Alcoy, Alicante, 1895 - Valencia, 1969), the support and environmental dirt of the pictorial film have been mechanically cleaned, in addition to removing the thick layer of varnish.

In *Bodegón con flores* (“Still Life with Flowers”) by Lorenzo Pericás Ferrer (Alcoy, Alicante, 1868-Alicante, 1912), only the cleaning of the surface layer of the varnish has been performed.

RECOGNITION OF THE MUSEUM

Fine Arts Museum of Alicante

The Museum of Fine Arts of Alicante, inaugurated on 14 December 2001, has obtained the distinction of Museum, pursuant to an official decree of 18 April 2023. In this way, the headquarters of the MUBAG – a palatial house of the eighteenth century – and its extensive artistic collection are now integrated into the Valencian System of Museums.

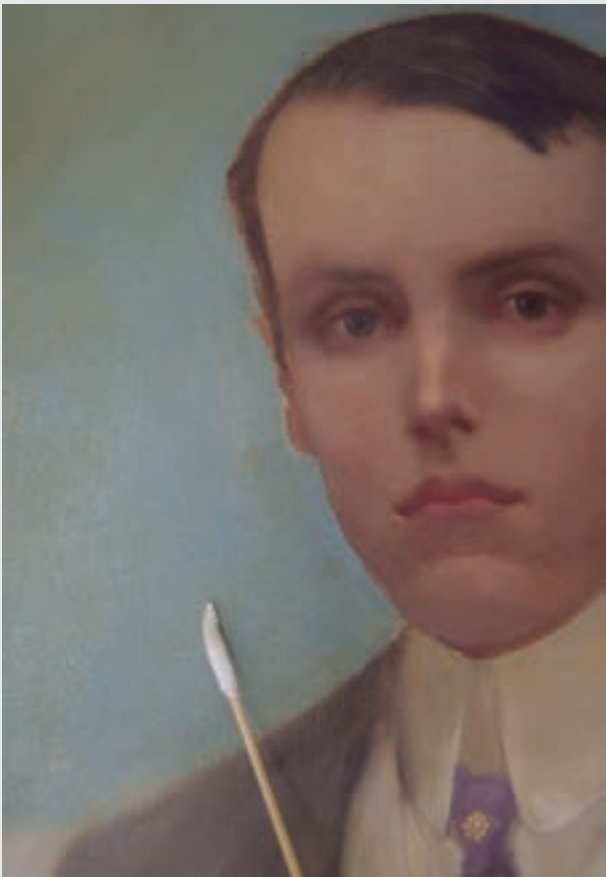


Fig. 13. Limpieza del *Retrato de caballero de Bañuls*/ Cleaning of *Portrait of a Gentleman* by Bañuls

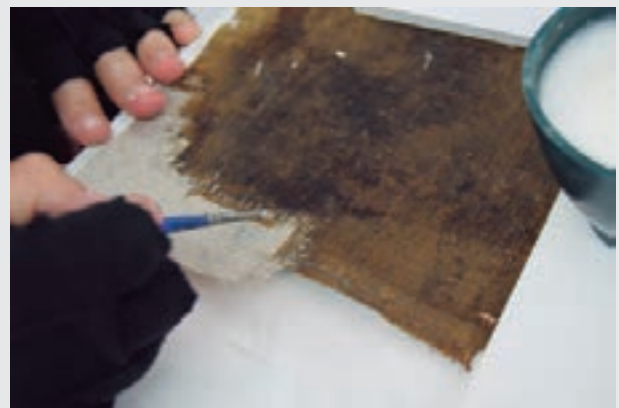


Fig. 14. Limpieza e injertos en soporte textil de *La Virgen y el Niños Jesús con Santa Ana*/ Cleaning and grafts on textile support of *The Virgin and Child Jesus with St. Anne*



Fig. 15. Limpieza con geles rígidos en busto firmado por Julie Charpentier/ Cleaning with rigid gels on bust signed by Julie Charpentier



Fig. 16. Reconstrucción volumétrica en marco de *Dama con ramo y bastón*/ Volumetric reconstruction in frame of *Woman with Bouquet and Cane*

Los trámites para este reconocimiento se iniciaron a la llegada del actual Director del Museo, Jorge A. Soler Díaz, y para la elaboración de toda la documentación pertinente contó con la colaboración de la Técnica de Colecciones, María Gazabat Barbado. Una documentación que se presentó oficialmente, el 14 de junio de 2022, por parte de D^a Julia Parra Aparicio, Vicepresidenta Primera y Diputada de Cultura y Transparencia de la Diputación de Alicante. La adhesión se notificó, el 24 de abril de 2023, por parte de la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte y quedó publicada en el Diario Oficial de la Generalitat Valenciana, número 9581.

Este Museo de Bellas Artes, único en la provincia de Alicante, se equipara con esta acción a los otros dos Museos de Bellas Artes de la Comunidad Valenciana: València y Castellón, con los que se estrechan ahora más si cabe los lazos de unión.

Para el MUBAG es un privilegio formar parte de los Museos reconocidos por la Generalitat Valenciana. Y, gracias a esta adhesión se refuerza la protección del patrimonio artístico que atesora. Un patrimonio que se custodia y salvaguarda por la Diputación de Alicante desde hace más de dos siglos, y ahora también se verá respaldado por la institución autonómica. La totalidad de los bienes del fondo museístico, más de 2.700 piezas, se encuentran ahora también reseñadas en el Inventario Oficial de la Generalitat Valenciana, GV-Museia, una base de datos unificada para toda la Comunidad Valenciana.

DIFUSIÓN

Página web

La página web del MUBAG mantiene actualizadas sus secciones periódicamente. Un portal bilingüe, en castellano y valenciano, que pretende incluir próximamente un nuevo idioma: el inglés. Los contenidos de las secciones: *El Museo*, *Exposiciones*, *Actividades* y *Publicaciones* están siendo traducidos a esta nueva lengua y pronto estarán disponibles para así ampliar el alcance de usuarios.

Redes sociales

Las redes sociales del MUBAG se han convertido en unos canales fundamentales para la atención diaria del visitante. Las novedades en cuanto al funcionamiento, exposiciones y actividades del centro artístico se actualizan en estas plataformas en tiempo real. A parte de la información diaria habitual se participa en eventos digitales, como en la décima edición de la *Museum Week*, y se refuerza la difusión en las campañas de *Navidad en el MUBAG*; *Semana Santa en el MUBAG*; *Día Internacional del Museo*; y *Noche en Blanco*.

The procedures for this recognition began with the arrival of the current Director of the Museum, Jorge A. Soler Díaz. For the procurement of all the relevant documents, he counted on the collaboration of the Collection Technician, María Gazabat Barbado. These documents were officially presented by Ms Julia Parra Aparicio, First Vice President and Counsellor of Culture Culture and Transparency of the Provincial Council of Alicante, on 14 June 2022. The success of this effort was announced by the Regional Ministry of Education, Culture, and Sport on 24 April 2023, and was published in the Official Journal of the Generalitat Valenciana, number 9581.

This Museum of Fine Arts, unique in the province of Alicante, has been made equal with this action to the other two Museums of Fine Arts of the Valencian Community, Valencia and Castellon, with which the ties of union are stronger now.

For the MUBAG, it is a privilege to be part of the Museums recognised by the Generalitat Valenciana. And, thanks to this, the protection of the artistic heritage that it treasures is reinforced. A heritage that has been guarded and safeguarded by the Provincial Council of Alicante for more than two centuries and which will now also be supported by the autonomous institution. All the assets of the museum collection, more than 2,700 pieces, are now also listed in the Official Inventory of the Generalitat Valenciana, GV-Museia: a unified database for the entire Valencian Community.

COMMUNICATION

Website

The MUBAG website maintains its sections updated periodically. It is a bilingual portal in Spanish and Valencian, which aims to include a new language soon: English. The contents of the sections *The Museum*, *Exhibitions*, *Activities*, and *Publications* are being translated into this new language and will soon be available to increase the Museum's reach.

Social networks

MUBAG's social network accounts have become fundamental channels for the daily service to visitors. The novelties in terms of the operation, exhibitions, and activities of the artistic centre are updated on these platforms in real time. Apart from the usual daily information, the Museum takes part in digital events, such as the tenth edition of *Museum Week*, and the dissemination is reinforced for the campaigns *Christmas at the MUBAG*; *Easter at the MUBAG*; *International Museum Day*; and *White Night*.

PUBLICACIONES

CATÁLOGOS ONLINE

Desde la página web del MUBAG, en la sección *Publicaciones*, están accesibles los catálogos digitales de las exposiciones temporales del Museo. Este año 2023 se han editado los dos siguientes:

Sorolla y la pintura valenciana de su tiempo. Diálogos y contrastes

Francisco Javier Pérez Rojas, comisario de la muestra, estructura el catálogo siguiendo las secciones del discurso de la exposición. Un interesante relato, de casi doscientas páginas, en el que se adentra al lector en los siguientes capítulos: *El renacer de la escuela valenciana. Maestros y referentes; Expresiones de la vida tradicional y rural; El caleidoscopio humano del retrato; Agreste, rural y urbano; El impulso cultural y artístico de la juventud artística valenciana entre 1916 y 1923*. En las mencionadas secciones se reproducen en su totalidad las ciento quince obras que formaron parte de la muestra.

El arte como inspiración. La colección de Sara Navarro

En este catálogo, la comisaria Begoña Martínez Deltell, narra la trayectoria de la diseñadora de calzado Sara Navarro, y su pasión por el arte en un texto que ha titulado *Caminando por baldosas cereza*. Un color que da imagen a su marca. En la publicación se añaden las contemporáneas piezas que se contemplaron en la exhibición.

CUADERNOS DEL MUBAG

Por tercer año consecutivo se publica la revista *Cuadernos del MUBAG*. Un libro con interesantes contenidos relacionados con las exposiciones, colecciones, investigaciones y restauraciones del Museo, que se complementa en esta edición con un número extra centrado en *La desmaterialización de la escultura contemporánea de Alicante*. Este monográfico, coordinado por el catedrático de Sociología de la Cultura Contemporánea y de las Artes de la Universidad de Alicante, Juan Antonio Roche Cárcel, se nutre de once artículos, realizados por diferentes investigadores que se han adentrado en las carreras de Adrián Carrillo García, José Gutiérrez Carbonell, Frutos María, Hans Some, Adrián Carrillo Valero, Miguel Bañuls, Eduardo Lastres y Rosana Antolí (Fig. 17).

PUBLICATIONS

ONLINE CATALOGUES

In the *Publications* section of the MUBAG website, the digital catalogues of the temporary exhibitions of the Museum can be accessed. This 2023, the following two were published:

Sorolla and the Valencian Painting of his Time. Dialogues and Contrasts

Francisco Javier Pérez Rojas, curator of the exhibition, structures the catalogue following the sections of the exhibition discourse. An interesting story, almost two hundred pages long, in which the reader enters the following chapters: *The Revival of the Valencian School Teachers and Referents; Expressions of Traditional and Rural Life; The Human Kaleidoscope of the Portrait; Wild, Rural, and Urban; and The Cultural and Artistic Impulse of the Valencian Artistic Youth between 1916 and 1923*. In the aforementioned sections, the one hundred and fifteen works that were part of the exhibition are reproduced in their entirety.

Art as Inspiration. The Sara Navarro Collection

In this catalogue, the curator Begoña Martínez Deltell tells the story of footwear designer Sara Navarro's life work and her passion for art in a text entitled *Walking on Cherry Tiles*. A colour that grants a particular image to her brand. The contemporary pieces that were contemplated in the exhibition are added to the publication.

MUBAG NOTEBOOKS

For the third consecutive year, the magazine *MUBAG Notebooks* was published. A book with interesting contents related to the exhibitions, collections, investigations, and restorations of the Museum, which is complemented in this edition with an additional number focused on *The Dematerialisation of Contemporary Sculpture in Alicante*. This monograph, coordinated by the professor of Sociology of Culture and Arts of the University of Alicante, Juan Antonio Roche Jail, gathers eleven articles written by different researchers who have delved into the careers of Adrián Carrillo García, José Gutiérrez Carbonell, Frutos María, Hans Some, Adrián Carrillo Valero, Miguel Bañuls, Eduardo Lastres, and Rosana Antolí (Fig. 17).

AUDIOVISUALES

Una historia de otro tiempo

La exposición permanente *El siglo XIX. La colección a la luz* enriquece su contenido mediante unos recursos audiovisuales que ahondan en las temáticas desarrolladas en cada uno de los ámbitos en los que se divide la muestra. A finales de este año 2023 se presentará *Una historia de otro tiempo*, una serie de ocho capítulos, creada por el Departamento de Imagen de la Diputación de Alicante, y destinada al público infantil. La serie ideada por el director del MUBAG, Jorge A. Soler Díaz, la técnica de Colecciones del Museo, María Gazabat Barbado, y la Historiadora del Arte, Natalia Molinos Navarro, tiene como protagonista a D. Antonio Valcárcel, Conde de Lumiares, primer propietario del palacio que hoy ocupa la sede del MUBAG. En sus ocho episodios: *El Conde en su palacio*; *Alicante en el siglo XIX*; *Lugares de ensueño*; *Pintando la historia*; *Pinceladas de vida*; *Poses eternas*; *La luz en el arte*; y *La pintura religiosa* el Conde acercará el contenido de la muestra de una manera más didáctica a los pequeños visitantes del Museo (Fig. 18).

VISITAS GUIADAS

Visitas guiadas

El MUBAG ofrece recorridos guiados por su colección, y por las exposiciones temporales que programa (Fig. 19). De enero a junio estuvieron disponibles los servicios de visitas guiadas para grupos, los pases guiados de fin de semana, las visitas educativas, y los itinerarios teatralizados. En septiembre se dio inicio a la nueva temporada de visitas con la inclusión de una actividad novedosa: *La obra comentada*.

Visitas teatralizadas: *Un paseo con Doña Inés y el bonachón de Manuel*

Desde el mes de marzo y hasta principios de junio de 2023 se realizaron, los sábados y domingos, por la mañana, itinerarios guiados con escenas teatralizadas en la exposición *El siglo XIX. La colección a la luz*. En estas visitas tituladas *Un paseo con Doña Inés y el bonachón de Manuel* los visitantes se encontraban con estos dos personajes, nacidos en el siglo XIX, y con ellos retrocedían hasta el año 1900. De su mano conocían la ciudad de Alicante, la vida de sus habitantes y las inquietudes y vivencias de esta dama burguesa y el pescador con el que conversa. Todo ello en un marco incomparable, las salas expositivas de la primera planta del Museo, en las que se exhiben más de ochenta obras de una treintena de artistas del panorama artístico español del siglo XIX.

AUDIOVISUAL

A Story from Another Time

The permanent exhibition *The 19th Century. The Collection in the Light* sees its content enriched through audiovisual resources that delve into the themes developed in each of the areas in which the exhibition is divided. At the end of 2023, *A Story from Another Time* will be presented: a series of eight chapters created by the Department of Image of the Provincial Council of Alicante, and intended for children. The series, conceived by the Director of the MUBAG Jorge A. Soler Díaz, the collection technician of the Museum María Gazabat Barbado, and the art historian Natalia Molinos Navarro, has as protagonist Mr Antonio Valcárcel, Count of Lumiares, the first owner of the palace that today hosts the headquarters of the MUBAG. In its eight episodes (*The Count in his Palace*; *Alicante in the Nineteenth Century*; *Dream Places*; *Painting History*; *Brushstrokes of Life*; *Eternal Poses*; *Light in Art*; and *Religious Painting*), the Count will present the content of the exhibition in a more didactic way to the young visitors of the Museum (Fig. 18).

GUIDED TOURS

Guided Tours

The MUBAG offers guided tours of its collection and the temporary exhibitions it schedules (Fig. 19). From January to June, group guided tour services, weekend guided passes, educational tours, and theatrical itineraries were available. In September, the new season of visits began with the inclusion of a new activity: *The Commented Work*.

Theatrical Visits: *A Walk with Ms Inés and the Good Man Manuel*

From March to early June 2023, guided tours with theatrical scenes were held on Saturdays and Sundays in the exhibition *The 19th Century. The Collection in the Light*. In these visits titled *A Walk with Ms Inés and the Good Man Manuel*, the visitors met these two characters, born in the nineteenth century, and went back to the year 1900 with them. With the two, the visitors got to know the city of Alicante, the lives of its inhabitants, and the concerns and experiences of this bourgeois lady and the fisherman with whom she talks. All this in an incomparable setting: the exhibition halls on the first floor of the Museum, in which more than eighty works by some thirty artists from the Spanish artistic scene of the nineteenth century are exhibited.



Fig. 17. Recepción de publicaciones/ Publications reception



Fig. 18. Fotogramas de *Una historia de otro tiempo*/ Stills from *A Story from Another Time*

La obra comentada

El programa mensual *La obra comentada* surge con la idea de acercar la colección permanente del Museo de una manera diferente. Una visita, de unos 45 minutos de duración, para grupos reducidos en la que se da a conocer en profundidad una pieza clave de la muestra *El siglo XIX. La colección a la luz*. Esta novedosa actividad se inició en el mes de septiembre de 2023 y se estrenó con el monumental lienzo *Reposición de Colón* (1881) del pintor Francisco Jover y Casanova (1836-1890). En las sesiones se analizaba el acontecimiento histórico que representa, los distintos personajes que componen la escena, la riqueza de su indumentaria, y el lugar donde se desarrolla la acción. En los próximos meses se analizarán dentro del programa de esta actividad el retrato de *Leticia Bosch-Labrús, duquesa de Dúrcal* (1911) de Manuel Benedito, y *Perdonar nos manda Dios* (1895) de Luis García Sampedro (Fig. 20).

EDUCACIÓN

CURSO 2022-2023

Sorolla y la pintura valenciana de su tiempo. Diálogos y contrastes

El programa educativo del MUBAG propuesto, para el curso escolar 2022-2023, se reforzó, a partir de enero de 2023, con la apertura de la exposición temporal *Sorolla y la pintura valenciana de su tiempo. Diálogos y contrastes*. Los centros educativos pudieron elegir entre los itinerarios temáticos, divididos por ciclos educativos, creados en torno a la muestra permanente *El siglo XIX. La colección a la luz*, y los siguientes centrados en la temporal dedicada al pintor Joaquín Sorolla:

- El itinerario *El Universo campesino*, propuesto para los escolares de primaria, se adentraba en la vida, el trabajo y las costumbres del mundo rural desde una perspectiva social y antropológica, mediante las pinturas expuestas y otros recursos visuales. En sala además se realizaba una actividad práctica en la que se practicaba el dibujo retratando a un compañero o realizando un autorretrato a raíz de la contemplación de dos obras de la exposición.
- En *Vivencias y experiencias de cuatro pintores coetáneos en el siglo XIX*, el alumnado de secundaria, seguía los pasos de Joaquín Sorolla, Antonio Fillol, Joaquín Agrasot y Emilio Sala en su camino hacia el reconocimiento nacional e internacional, al tiempo que se iba observando y analizando su producción artística en la muestra. El itinerario guiado se complementaba con una actividad grupal en la que completaban un mapa del mundo donde reflejaban lo aprendido.

The Commented Work

The monthly programme *The Commented Work* was born with the idea of bringing the permanent collection of the Museum closer to the public in a different way. A visit, about 45 minutes long, for small groups in which a key piece of the exhibition *The 19th Century. The Collection in the Light* is presented in depth. This novel activity began in September 2023 and had as its first protagonist the monumental canvas *Reposición de Colón* ("Columbus's Restitution") (1881) by the painter Francisco Jover y Casanova (1836-1890). The sessions analysed the historical event it represents, the different characters that make up the scene, the richness of their clothing, and the place where the action takes place. In the coming months, the portrait of *Leticia Bosch-Labrús, duquesa de Durcal* ("Leticia Bosch-Labrús, Duchess of Durcal") (1911) by Manuel Benedito, and *¡Perdonar nos manda Dios!* ("To Forgive is What God Commands!") (1895) by Luis García Sampedro will be analysed as part of this activity (Fig. 20).

EDUCATION

YEAR 2022 - 2023

Sorolla and the Valencian Painting of His Time. Dialogues and Contrasts

The educational programme of the MUBAG, proposed for the school year 2022-2023, was reinforced from January 2023 with the opening of the temporary exhibition *Sorolla and the Valencian Painting of His Time. Dialogues and Contrasts*. The educational centres were able to choose from the thematic itineraries, divided by educational cycles, created around the permanent exhibition *The 19th Century. The Collection in the Light* and the following ones focused on the temporal exhibition dedicated to the painter Joaquín Sorolla:

- The itinerary *The Peasant Universe*, proposed for primary school students, delved into the life, work, and customs of the rural world from a social and anthropological perspective, through exhibited paintings and other visual resources. In the room, there was also a practical activity in which the students practised art by drawing a classmate's portrait or a self-portrait inspired by the contemplation of two works in the exhibition.
- In *The Experiences and Lives of Four Contemporary Painters in the 19th Century*, the secondary school students followed in the footsteps of Joaquín Sorolla, Antonio Fillol, Joaquín Agrasot, and Emilio Sala on their way to national and international recognition. At the same time, their artistic production was being observed and analysed in the exhibition. The guided itinerary was complemented by a group activity in which they completed a map of the world with what they had learned.

- *Realismo, luminismo, impresionismo y, ante todo, mucho sorollismo*, estaba enfocado para los estudiantes de bachiller. Consistía en aproximarles a las diferentes corrientes artísticas surgidas desde mediados del siglo XIX. Una actividad práctica, realizada en grupo, en la que ellos mismos elegían las obras a analizar, y una vez puesto en común con el resto de los compañeros de la clase empezaba la tarea de la guía.

CURSO 2023-2024

Dalí. Metamorfosis

Con motivo del curso escolar, 2023-2024, el MUBAG lanza su nueva propuesta a comienzos del mes de noviembre de este año coincidiendo con la presentación de la exposición temporal *Dalí. Metamorfosis*. A través de cinco sugerentes títulos se ha dado forma a un programa educativo, dividido en cinco propuestas, que se adaptan al currículum de cada nivel educativo. El objetivo principal es acercar a los escolares la figura de Salvador Dalí y el movimiento surrealista al que pertenece de una manera lúdica y formativa (Fig. 21).

- En *el club de amigos de Dalí* se jugará con el imaginario de este genio para poder formar parte de su círculo. Está destinado a los escolares del ciclo de infantil a los que principalmente se animará a observar con detenimiento el arte y se les enseñará a respetar y apreciar el patrimonio cultural.
- *Los objetos que no existen* se oferta para los tres primeros cursos de primaria. En esta visita comentada seguida de una actividad educativa, el alumnado se adentrará en el mundo de los sueños y la imaginación de esta figura polifacética, para crear sus propios objetos surrealistas mediante la técnica del collage.
- *Juegos surrealistas* está enfocado para los tres últimos cursos de primaria. Los artistas surrealistas, como Dalí, dejaban fluir libremente su subconsciente, por lo que con esta propuesta se aprenderá y experimentará con métodos de creación surrealista, como juegos de palabras o dibujos, que realizarán mediante los juegos del teléfono loco o el cadáver exquisito.
- En *El precio del arte* el alumnado de los tres primeros cursos de secundaria tendrá la oportunidad de adentrarse en el funcionamiento del mercado del arte a través de una emocionante subasta, en la que se reflexionará sobre el valor y el precio del arte. ¿A qué precio se puede llegar a vender una obra de Salvador Dalí?
- Y en la propuesta *Inmersión en el subconsciente* los escolares de 4º de ESO y de bachiller tendrán que recopilar información online y aprender a discernir su utilidad y veracidad ante sus compañeros. Se pretende realizar una inmersión en los numerosos temas adyacentes a Dalí y el surrealismo.

- *Realism, Luminism, Impressionism, and, Above All, a lot of Sorollism* was envisaged for students in the last two years of high school. It aimed at bringing them closer to the different artistic currents that emerged since the mid-nineteenth century. A practical activity carried out in a group, in which they themselves chose the works to analyse, and once their impressions were shared with the rest of the class, the guided tour began.

YEAR 2023 - 2024

Dalí. Metamorphosis

On the occasion of the school year 2023-2024, the MUBAG launched its new proposal at the beginning of November of this year, coinciding with the presentation of the temporary exhibition *Dalí. Metamorphosis*. Through five evocative titles, an educational programme has been formed, divided into five proposals, which are adapted to the curriculum of each educational level. The main objective is to bring the figure of Salvador Dalí and the Surrealist movement to which he belongs to schoolchildren in a playful and formative way (Fig. 21).

- In *The Club of Friends of Dalí*, they will play with the image of this genius to become part of his circle. It is intended for children in the pre-school cycle who will be encouraged to observe art closely and be taught to respect and appreciate cultural heritage.
- *Objects That Do Not Exist* is offered for the first three primary school years. In this guided visit, followed by an educational activity, students will delve into the world of dreams and imagination of this multifaceted figure to create their own surreal objects through the technique of collage.
- *Surrealist Games* is focused on the last three years of primary school. Surrealist artists like Dalí let their subconscious flow freely, so with this proposal, the students will learn and experiment with surrealist creation methods, such as word games or drawings, which they will perform through a game of Telephone or Exquisite Corpse.
- In *The Price of Art*, students of the first three years of secondary school will have the opportunity to delve into the functioning of the art market through an exciting auction in which they will reflect on the value and price of art. At what price can you sell a work by Salvador Dalí?
- In the proposed *Subconscious Immersion*, students in the fourth year of high school will have to collect information online and learn to discern its usefulness and truthfulness before their peers. It is intended to dive into the numerous themes adjacent to Dalí and Surrealism.



Fig. 19. Visitas guiadas a la exposición *Dalí. Metamorfosis*/ Guided tours to the exhibition *Dalí. Metamorphosis*



Fig. 20. La obra comentada/ The Commented Work *Reposición de Colón*, 1881, Francisco Jover y Casanova



Fig. 21. Actividades educativas *Dalí. Metamorfosis*/ Educational activities *Dalí. Metamorphosis*

PROYECTO EUROPEO

El Museo de Bellas Artes de Alicante participa, desde el año 2022, en el proyecto europeo Next-Museum, que consiste en estimular la digitalización en los pequeños y medianos museos mediante la mejora del conservador digital. Durante 2023 los socios se han reunido en tres ocasiones y se han desarrollado dos acciones locales en el MUBAG, coordinadas por M^a José Gadea Capó, para acercar a los Museos de la Comunidad los avances de esta investigación.

3^a Transnational Project Meeting

El 28 de febrero de 2023 tuvo lugar en Alicante, en el MUBAG, la tercera reunión transnacional en torno al proyecto Next-Museum, organizada por el Museo. Se dieron cita representantes de las instituciones implicadas: Universidad de Patras (Grecia); Universidad Politécnica de la Marche (Italia); Fundación Marche Cultura (Italia); Museo Nacional de Zadar (Croacia); Inercia Digital (España), y la Diputación de Alicante, con el MUBAG, con el apoyo de Crea 360^º. En esta reunión se debatió sobre los documentos modelo que deben reunir los contenidos y la finalidad de este proyecto. El MUBAG además presentó la estructura del Plan Operativo Digital, el que tiene encomendado, además del resto de acciones a desarrollar: la formación local y la app de geolocalización.

Curso Conservador Digital

Del 24 al 28 de abril de 2023 se llevó a cabo en el MUBAG, la primera acción local, programando el curso sobre el *Conservador digital*. El tema principal del proyecto es la transformación digital de los museos, y entre sus objetivos está el de mejorar las capacidades de los profesionales de estos centros artísticos promoviendo esta figura. A través de cinco interesantes jornadas, profesionales de este sector acercaron a los presentes herramientas digitales, en materia de cultura, desarrolladas en sus museos o instituciones. La figura del conservador digital, la preservación del patrimonio digital, la accesibilidad digital a la cultura, la conservación del material digital y las estrategias actuales de la comunicación digital centraron las temáticas de cada uno de los días de este enriquecedor curso de formación (Fig. 22).

4^a Transnational Project Meeting

En el Museo Nacional de Zadar (Croacia) se reunieron los socios, mencionados anteriormente, en el cuarto encuentro presencial, los días 6 y 7 de junio de 2023, al que acudieron, en representación del MUBAG, Jorge A. Soler y M^a José Gadea. En estas jornadas se pusieron en común los positivos resultados de la formación local, los cursos sobre el conservador digital, llevados a cabo simultáneamente en las ciudades de Alicante,

EUROPEAN PROJECT

The Fine Arts Museum of Alicante has participated in the European project Next-Museum since 2022, which consists of stimulating digitisation in small and medium-sized museums by improving digital conservation. During 2023, the partners met three times, and two local actions were developed at the MUBAG – coordinated by María José Gadea Capó – to bring the progress of this research to the Community Museums.

3rd Transnational Project Meeting

On 28 February 2023, the third transnational meeting on the Next-Museum project, organised by the Museum, took place in Alicante at the MUBAG. Representatives of the institutions involved met: University of Patras (Greece); Polytechnic University of La Marche (Italy); Marche Culture Foundation (Italy); National Museum of Zadar (Croatia); Inercia Digital (Spain); and the Provincial Council of Alicante, with the MUBAG and with the support of CREA 360^º. This meeting discussed the model documents that should gather the contents and purpose of this project. The MUBAG also presented the structure of the Digital Operational Plan, which it has been assigned, in addition to the rest of the actions to be carried out: local training and a geolocation app.

Digital Curator Course

From 24 to 28 April 2023, the first local action was held at the MUBAG, scheduling the course on the *Digital Curator*. The main theme of the project is the digital transformation of museums, and among its objectives is to improve the skills of professionals in these artistic centres by promoting the figure of digital curator. During five interesting days, professionals from this sector approached the present digital tools – in matters of culture – developed in their respective museums and institutions. The figure of the digital curator, the preservation of the digital heritage, the digital accessibility to culture, the conservation of digital material, and the current strategies of digital communication were the themes of each day of this enriching training course (Fig. 22).

4th Transnational Project Meeting

At the National Museum of Zadar (Croatia), the partners mentioned above met at the fourth face-to-face meeting on 6 and 7 June 2023. Jorge A. Soler and María José Gadea represented the MUBAG at the meeting. During those two days, the positive results of local training and the courses on digital curation, held simultaneously in the cities of Alicante, Ancona, and Zadar, were shared. In addition, the progress

Ancona y Zadar. Además, se presentó el avance de la acción piloto centrada en una app de geolocalización para la exposición permanente del MUBAG.

Evento multiplicador

El 31 de octubre de 2023 se desarrolló en el MUBAG la segunda acción local titulada *El museo digital: gestión, difusión y accesibilidad*. Un encuentro, también llevado a cabo en Zadar y en Ancona, en el que se mostró a los profesionales del sector y a los museos de la provincia interesados la experiencia del proyecto y los resultados por parte de M^a José Gadea y María Gazabat. En esta jornada se presentó el prototipo de aplicación de geolocalización para dispositivo móvil desarrollado en colaboración con la Universidad de Alicante. Una herramienta digital con la que difundir la exposición permanente. La sesión se completó con otros ejemplos de esta aplicación empleados para la gestión de un museo.

5ª Transnational Project Meeting

Los días 7 y 8 de noviembre de 2023 se celebró en Ancona (Italia) la quinta y última reunión transnacional de socios, y desde el MUBAG se desplazaron M^a José Gadea y María Gazabat. En esta última cita se aprobaron los Planes Operativos Digitales, revisados por el MUBAG, se pusieron en común las acciones llevadas a cabo en los eventos multiplicadores y se presentaron las aplicaciones de: geolocalización por parte del MUBAG; gamificación por parte del Museo de Zadar; y 3D por parte de la Universidad Politécnica de la Marche (Fig. 23).

CONFERENCIAS

Diálogos en torno a Sorolla

Los días 28 y 29 de marzo de 2023, como complemento a la exposición temporal centrada en la figura de Joaquín Sorolla, se organizó en el MUBAG este ciclo de conferencias. Francisco Javier Pérez Rojas, comisario de la muestra, inauguró estas jornadas con su conferencia *Sorolla y la pintura valenciana de su tiempo. Diálogos y contrastes*, seguido por Pablo González Tornel, director del Museo de Bellas Artes de Valencia que se centró en presentar a *Sorolla en el Museo de Bellas Artes de València*. El siguiente día los invitados fueron la doctora en Historia del Arte y especialista en acuarela valenciana, Aída Pons Moreno, y el director del Museo Sorolla de Madrid, Enrique Varela Agüí con las respectivas conferencias: *Joaquín Sorolla y la acuarela en València* y *Museo Sorolla: memoria de una casa* (Fig. 24).

of the pilot action focused on a geolocation app for the permanent exhibition of the MUBAG was presented.

Multiplier Event

On 31 October 2023, the second local action, entitled *The Digital Museum: Management, Dissemination, and Accessibility*, was held at the MUBAG. At the meeting, simultaneously held in Zadar and Ancona, interested professionals from the sector and museums of the province were shown the experience of the project and the results by María José Gadea and María Gazabat. In this conference, the prototype geolocation application for mobile devices developed in collaboration with the University of Alicante was presented; a digital tool with which to show the permanent exhibition. The session was completed with other examples of this application being used for museum management.

5th Transnational Project Meeting

On 7 and 8 November 2023, the fifth and last transnational meeting of partners was held in Ancona (Italy), and María José Gadea and María Gazabat travelled there from the MUBAG. In this last meeting, the Digital Operational Plans revised by the MUBAG were approved, the actions carried out in the multiplier events were shared, and the applications for geolocation by the MUBAG, gamification by the Museum of Zadar, and 3D by the Polytechnic University of La Marche were presented (Fig. 23).

CONFERENCES

Dialogues around Sorolla

On 28 and 29 March 2023, as complement to the temporary exhibition focused on the figure of Joaquín Sorolla, this cycle of conferences was organised at the MUBAG. Francisco Javier Pérez Rojas, curator of the exhibition, inaugurated the event with his lecture *Sorolla and the Valencian Painting of his Time. Dialogues and Contrasts*, followed by Pablo González Tornel, Director of the Fine Arts Museum of Valencia, who focused on presenting *Sorolla at the Fine Arts Museum of Valencia*. The next day, the guests were the doctor in Art History and specialist in Valencian watercolour Aída Pons Moreno, and the Director of the Sorolla Museum in Madrid, Enrique Varela Agüí, with their respective lectures: *Joaquín Sorolla and Watercolour in Valencia*, and *Sorolla Museum: Memory of a House* (Fig. 24).

Jornadas de Museos y colecciones museográficas permanentes de la Comunitat Valenciana

El 10 y 11 de noviembre se celebraron en Guardamar del Segura (Alicante), las VIII Jornadas de Museos y colecciones museográficas permanentes de la Comunidad Valenciana, organizadas por la Dirección General del Patrimonio Cultural de la Generalitat Valenciana, bajo el lema *Museos didácticos* en la que se dieron a conocer y se debatieron posturas en relación a la gestión de los museos en materia didáctica. En la jornada del viernes 10 de noviembre María Gazabat Barbado participó en la mesa redonda *Los museos provinciales y la didáctica del patrimonio cultural de los municipios*, junto a los responsables del MARQ, Museo de Prehistoria de València, y Museo valenciano de Etnología (Fig. 25).

OTRAS ACTIVIDADES

CONCIERTOS

Jóvenes Músicos de los Conservatorios de Alicante

De marzo a noviembre de 2023 se han realizado 18 audiciones dentro de los ciclos de conciertos de los jóvenes estudiantes de los distintos departamentos musicales de los conservatorios de música de Alicante: *Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá* y *Conservatorio Profesional de Música Guitarrista José Tomás*. La cita son los jueves a las 18:00h y se han realizado un total de once audiciones por parte del *Conservatorio Óscar Esplá* y siete del *Conservatorio Guitarrista José Tomás*.

ACTIVIDADES

Navidad en el MUBAG

La programación navideña del Museo se desarrolló durante dos semanas, del 27 de diciembre de 2022 al 4 de enero de 2023. Durante seis días se programaron cinco talleres navideños, dos cuenta cuentos, tres visitas guiadas y un espectáculo teatral. La última semana de diciembre se plantearon tres talleres centrados en la elaboración de adornos navideños: *La paleta del artista*, *Mi adorno navideño* y *La corona de laurel* inspirados en las obras de la exposición *El siglo XIX. La colección a la luz*, y por parte de *Va de cuentos* se realizó *El laboratorio de cuentos de invierno*. En enero los talleres infantiles se dedicaron a la temporal *El arte como inspiración. La colección de Sara Navarro* con dos sesiones de *Los zapatos mágicos de Dorita*. *Va de cuentos* deleitó a los más pequeños con sus *Cuentos viajeros*, y cerró la programación el espectáculo teatral de la compañía *Ambulantes Lab* titulado *El hombre que pescó su sueño. A la llum d'Alacant*. Una obra teatral para público familiar que cuenta la historia del artista alicantino Gastón Castelló.

Days of Museums and Permanent Museographic Collections of the Valencian Community

On 10 and 11 November, the 8th Conference of Museums and Permanent Museographic Collections of the Valencian Community was organised by the Directorate General of Cultural Heritage of the Generalitat Valenciana, and was held in Guardamar del Segura (Alicante) under the slogan *Didactic Museums*, in which positions were made known and discussed in relation to the management of museums in didactic matters. On Friday, 10 November, María Gazabat Barbado participated in the round table *The Provincial Museums and the Teaching of the Cities' Cultural Heritage*, together with those responsible for the MARQ, the Museum of Prehistory of Valencia, and Valencian Museum of Ethnology (Fig. 25).

OTHER ACTIVITIES

CONCERTS

Young musicians from the Conservatories of Alicante

From March to November 2023, 18 events have been held within the concert cycles of young students from the different musical departments of the music conservatories of Alicante: *Oscar Esplá Superior Conservatory of Music* and *Guitarist José Tomás Professional Conservatory of Music*. The appointment is on Thursdays at 18:00h, and the Oscar Esplá Conservatory students have performed a total of eleven concerts, while those of the *Guitarist José Tomás Conservatory* have performed seven.

ACTIVITIES

Christmas at the MUBAG

The Museum's Christmas programme ran for two weeks, from 27 December 2022 to 4 January 2023. For six days, five Christmas workshops, two storytelling events, three guided tours, and a theatrical show were scheduled. In the last week of December, three workshops focusing on the fashioning of Christmas ornaments were proposed: *The Artist's Palette*, *My Christmas Ornament*, and *The Laurel Crown*, inspired by the works of the exhibition *The 19th Century. The Collection in the Light*, and *Va de cuentos* organised *The Laboratory of Winter Stories*. In January, the children's workshops were dedicated to the temporary *Art as Inspiration. The Sara Navarro Collection*, with two sessions of *Dorita's Magical Shoes*. *Va de cuentos* delighted the little ones with their *Traveling Tales*. The programme ended with the theatrical show of the company *Ambulantes Lab*, *The Man Who Fishes His Dream. A la llum d'Alacant*; a play for family audiences that tells the story of the Alicante artist Gastón Castelló.



Fig. 22. Curso Conservador Digital/ Digital Curator Course, Next-Museum, MUBAG

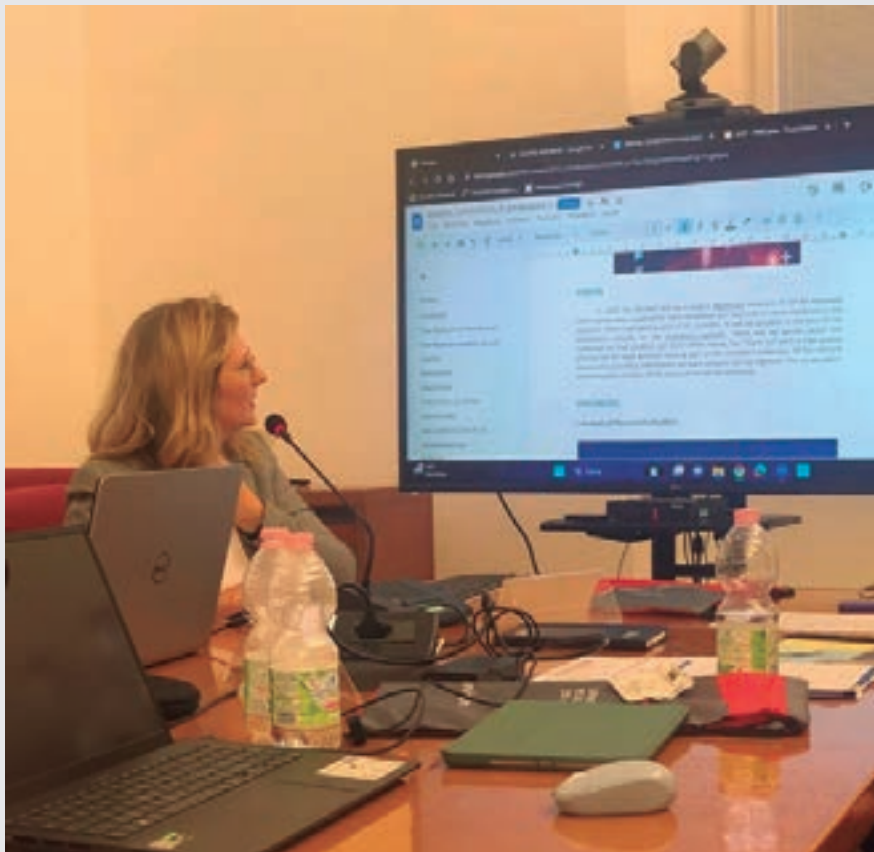


Fig. 23 Reunión transnacional/ Transnational Meeting, Next-Museum, Ancona.



Fig. 24. Conferencia Sorolla y la pintura valenciana de su tiempo. Diálogos y contrastes/ Conference Sorolla and the Valencian Painting of His Time. Dialogues and Contrasts



Fig. 25. Mesa redonda, Museos Didácticos/ Round table, Educational Museums, Guardamar del Segura

Semana Santa en el MUBAG

Durante cuatro días, del 11 al 14 de abril de 2023, en plenas vacaciones de Semana Santa, el MUBAG ofreció dos itinerarios temáticos, en el marco de la exposición temporal *Sorolla y la pintura valenciana de su tiempo. Diálogos y contrastes* destinados para niños y niñas de 6 a 12 años para realizar en familia. El primero *Miradas cruzadas: el artista y el/la modelo*, centró el itinerario guiado en el género del retrato con una actividad final en la que el participante debía convertirse en pintor y recrearse así mismo en un estudio mientras retrata. El segundo *Fiesta valenciana: luz, hermandad y belleza* recorría la sala prestando especial atención a las gentes de la huerta y la costa valenciana. La actividad manual consistía en un trabajo colaborativo al decorar fragmentos de la obra *Fiesta valenciana* de Joaquín Sorolla.

Día Internacional del Museo

Durante los días 18, 20 y 21 de mayo de 2023 se organizaron una serie de actividades para celebrar el DIM bajo el lema *Museos, sostenibilidad y bienestar*. Además de ampliar los horarios de pases guiados y visitas teatralizadas, se plantearon dos actividades organizadas por *Ambulantes Lab* y *Daguten Escuela Gráfica de Barrio* centradas en el tema del DIM: *Sorolla: un paseo a orillas del futuro* y *Eco-Mensaje*, respectivamente. La primera se trató de una *performance* escénica de encuentro, reflexión y creación, concebida por los propios participantes; y la segunda, consistió en un taller donde se utilizó la serigrafía, el collage y el dibujo para crear postales con mensajes ecológicos. También se repartieron *tote bags* con el cartel y lema del DIM 2023 a los visitantes (Fig. 26).

Noche en Blanco

El 21 de julio de 2023 se celebró en Alicante, La Noche en Blanco. Los Museos de Alicante se unieron de nuevo una edición más, como es habitual para hacer de esta noche un evento mágico. En el Museo se programó un taller de dibujo, un concierto de piano y un espectáculo teatral. En el taller infantil *Miradas cruzadas* se debía interpretar un estudio de un artista y dibujar una obra imaginaria. El compositor Benjamin Sun interpretó piezas instrumentales para piano relacionadas con las obras de arte contemporáneo de la muestra *El arte como inspiración. La colección de Sara Navarro*. Y por último, la compañía *Ambulantes Lab* preparó el espectáculo teatral *Noche de Subastas*, actuación en la que se dieron cita los pintores alcoyanos Fernando Cabrera y Emilio Sala, los cuales acompañaron a la mismísima Condesa de Lumiares para dirigir la subasta nocturna (Fig. 27).

Easter at the MUBAG

For four days, from 11 to 14 April 2023, during the Easter holidays, the MUBAG offered two thematic itineraries within the framework of the temporary exhibition *Sorolla and Valencian Painting of his Time. Dialogues and Contrasts* intended for children from 6 to 12 years and their families. The first one, *Crossed Looks: The Artist and the Model*, focused the guided itinerary on the genre of portrait, with a final activity in which the participants had to become painters and recreate themselves in a studio while painting. The second one, *Valencian Festival: Light, Brotherhood, and Beauty*, filled the room, paying special attention to the people of the agricultural field and the Valencian coast. The manual activity consisted of collaborative work: decorating fragments of the work *Fiesta Valenciana* ("Valencian Festival") by Joaquin Sorolla.

International Museum Day (IMD)

On 18, 20, and 21 May 2023, a series of activities were organised to celebrate the IMD under the theme *Museums, Sustainability, and Wellbeing*. In addition to extending the schedules of guided tours and theatrical visits, two activities were organised by *Ambulantes Lab* and *Daguten Escuela Gráfica de Barrio*, focused on the theme of the IMD: *Sorolla: A Walk on the Shores of the Future* and *Eco-Message* respectively. The first was a performance of encounter, reflection, and creation, conceived by the participants themselves, and the second consisted of a workshop where screen printing, collage, and drawing were used to create postcards with ecological messages. Tote bags with the poster and slogan of the IMD 2023 were also distributed to visitors (Fig. 26).

The White Night

On 21 July 2023, the White Night was held in Alicante. The city museums joined another edition of this event, as usual, to turn that night into a magical event. A drawing workshop, a piano concert, and a theatre show were scheduled at the Museum. In the children's workshop *Crossed Looks*, an artist's studio had to be interpreted, and an imaginary work had to be drawn. Composer Benjamin Sun performed instrumental piano pieces related to contemporary works of art in the exhibition *Art as Inspiration. The Sara Navarro Collection*. Finally, the company *Ambulantes Lab* prepared the theatrical show *Auction Night*, a performance in which the painters from Alcoy Fernando Cabrera and Emilio Sala met, accompanied by the Countess of Lumiares herself to direct the nightly auction (Fig. 27).

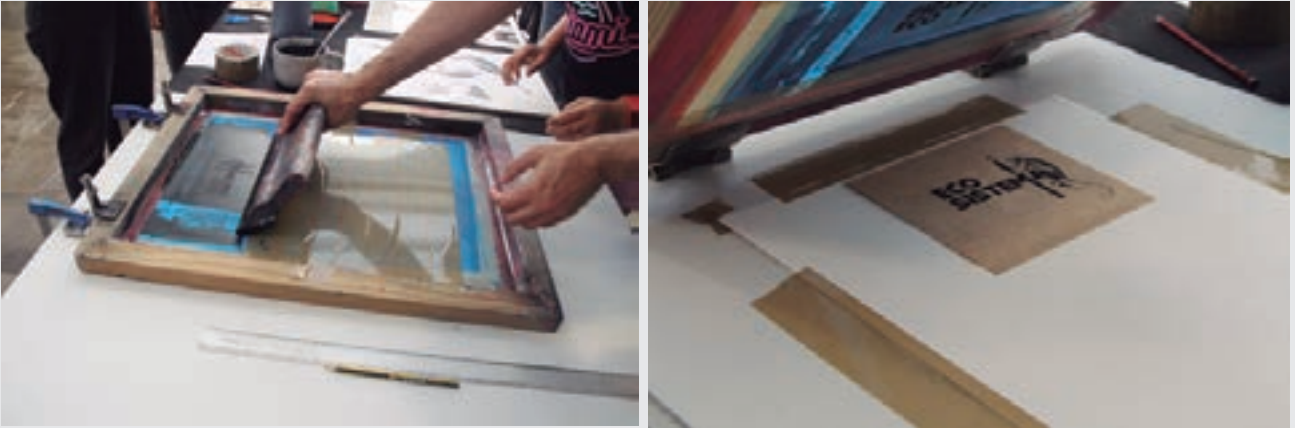


Fig. 26. Eco-Mensaje, actividad del DIM de/ Eco-Message, activity of the IMD of Daguten Escuela Gráfica de Barrio



Fig. 27. Benjamin Sun durante la Noche en Blanco/ during the White Night



Alegoría de Asia, F. s. XVIII
Vicente Suárez Ordoñez
MUBAG

