

Pablo Sánchez Izquierdo

## «TAN NUESTRO, TAN DE NUESTRA TIERRA». LA CONSAGRACIÓN DEL PAISAJISMO EN ALICANTE A TRAVÉS DE LA LITERATURA DE GABRIEL MIRÓ Y LA PINTURA DE EMILIO VARELA

### 1. Introducción. Gabriel Miró y su relación con la pintura en Alicante<sup>1</sup>

Desde finales del siglo XIX, Alicante experimentó un notable desarrollo de las Bellas Artes gracias, en gran parte, al magisterio del pintor alcoyano Lorenzo Casanova, quien, previo paso por Madrid, Roma y su población natal, acogió a jóvenes en su estudio de la calle Luchana entre 1887 y 1900, año de su fallecimiento.<sup>2</sup> En 1894, seis años antes de su desaparición, el maestro auspició la celebración de una Magna Exposición Provincial de Bellas Artes en la capital de la provincia, donde los asistentes no solo pudieron apreciar obras de pintores y escultores de distintas partes de España, sino también comprobar la calidad de los creadores locales.<sup>3</sup>

Tras la muerte de Casanova, su discípulo Lorenzo Pericás asumió la dirección de la academia, mientras que otros como Adelardo Parrilla o Vicente Bañuls se involucraron en la creación de un Círculo de Bellas Artes que ofreciese clases de dibujo, pintura y escultura entre otras disciplinas.<sup>4</sup> Así, con el paso de los años, géneros pictóricos como el costumbrismo, la pintura de casacones o el realismo social alcanzaron un considerable desarrollo en Alicante y fueron enormemente aceptados por los habitantes de la localidad. Al margen de estos quedó el paisaje, que fue escasamente practicado hasta la segunda década del novecientos.<sup>5</sup>

Solo la literatura pareció advertir un marcado interés por el paisajismo en Alicante a principios del siglo XX, sobre todo gracias a la figura de Gabriel Miró. Este comenzó a aportar sus visiones del paisaje en fechas tan tempranas como 1901, cuando publicó *La mujer de Ojeda*, y conservó su interés por la riqueza de los entornos comarcales de la capital de la provincia hasta su muerte en 1935.

Miró mantuvo una muy buena relación con muchos de los artistas plásticos afincados en Alicante durante el primer tercio de 1935. De hecho, su tío fue Lorenzo Casanova, en cuya academia creció Miró desarrollando una

MATÈRIA, núm. 18-19, 2021  
ISSN 1579-2641, p. 155-183

Recepció: 8-9-2020  
Acceptació: 11-12-2020

<sup>1</sup> Este trabajo queda enmarcado dentro del proyecto I+D «Memoria, imagen y conflicto en el arte y la arquitectura del Renacimiento: la Revuelta de las Germanías de Valencia» (HAR2017-88707-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación/AEI/FEDER, UE.

<sup>2</sup> Adrián ESPÍ VALDÉS, *Casanova y su «círculo» alicantino de pintores y escultores*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983; Adrián ESPÍ VALDÉS (ed.), *Casanova. Una muestra antológica* (catálogo de exposición, Alicante, Museo de Bellas Artes Gravina, 2002), Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 2002; Pablo SÁNCHEZ, *Arte y ciudad: Alicante 1894-1936* (tesis doctoral), València, Universitat de València, 2019, p. 127-135.

<sup>3</sup> A. ESPÍ, *Casanova...*, p. 43-54; P. SÁNCHEZ, *Arte y ciudad...*, p. 231-234.

4 Acerca del círculo de Bellas Artes de Alicante: P. SÁNCHEZ, *Arte y ciudad...*, p. 143-159, 239-242.

5 Sobre la vigencia de las distintas corrientes artísticas y la fortuna crítica de los géneros pictóricos en Alicante: P. SÁNCHEZ, *Arte y ciudad...*, p. 274-501.

6 Andrés GONZÁLEZ BLANCO, *Los contemporáneos: apuntes para una historia de la literatura hispanoamericana a principios del siglo XX*, París, Garnier Hermanos, 1906, p. 291. Referencia recogida igualmente en: Marian G. R. COOPE, *Reality and time in the Oleza novels of Gabriel Miró*, London, Tamesis Books, 1984, p. 10; Edmund L. KING, *Sigüenza y El Mirador Azul y Prosas de El Íbero*, Madrid, Ediciones La Torre, 1982, p. 32. Algunos expertos incluso insisten en que Gabriel Miró describió a Lorenzo Casanova tras el personaje de Federico Urios en *La novela de mi amigo* (1908): M. G. R. COOPE, *Reality and time...*, 1984, p. 10; Ian R. MACDONALD y Frederic BARBERÀ, *Gabriel Miró. Epistolario*, Alicante, Caja Mediterráneo, 2009, p. 25.

7 I. R. MACDONALD y F. BARBERÀ, *Gabriel Miró...*, 2009. Sobre la figura de Vicente Bañuls véase: Lorenzo HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Vicente Bañuls Aracil un escultor de entresiglos (1865-1934)*, Alicante, Villa, 1979. Recomendamos igualmente la lectura de: Víctor M. LÓPEZ ARENAS, «Adivinar la expresión de la inexpressión: el escultor Vicente Bañuls Aracil (1865-1934)», *Canelobre*, nº 63, 2014, p. 108-139.

8 Sobre la primera generación de artistas plásticos alicantinos entre los siglos XIX y XX. A. ESPÍ, *Casanova...*, p. 109-190.

honda sensibilidad hacia las artes plásticas. Así lo explicaba el propio literato en un breve «memento autobiográfico» contenido en la obra *Los contemporáneos* (1906), de Andrés González Blanco:

[...] Pasablemente yo sería pintor si no hubiera muerto el maestro Lorenzo Casanova, el discípulo amado de Rosales, espíritu exquisito, activo y profundo [...]. Era deudo mío, casó con una hermana de mi padre. Amábame intensamente. Según dicen, muy chico yo, y sin saber dibujar todavía, ya logré estilo propio. [...].<sup>6</sup>

Los instantes que Gabriel Miró pasó en el taller de su tío a lo largo de su niñez, a finales del siglo XIX, significaron el nacimiento de lazos de amistad con artistas locales, como el escultor Vicente Bañuls, con quien el escritor mantuvo una intensa correspondencia a lo largo de su vida.<sup>7</sup> No obstante, la visión mironiana del paisaje no trascendió más allá de las letras y no influyó a ninguno de los pintores o escultores locales nacidos entre los años sesenta y setenta del siglo XIX, quizás porque sus carreras se hallaban plenamente consolidadas cuando las novelas del literato comenzaron a ser conocidas.<sup>8</sup> Únicamente a partir de la segunda década del novecientos algunos pintores, encabezados por Emilio Varela, comenzaron a hacer del paisaje su género pictórico predilecto y se apoyaron en la prosa de Miró para renovar la mirada hacia los parajes de la provincia de Alicante.

Al margen de Emilio Varela y la segunda generación de pintores alicantinos, las escasas aportaciones al paisajismo de los primeros discípulos de Lorenzo Casanova no fueron en absoluto deudoras de la literatura de Miró, sino que, en cambio, se aproximaron muy tímidamente a las ideas noventa-yochistas de autores nativos de la provincia como José Martínez Ruiz, «Azorín».

## 2. El lento despertar de la pintura de paisaje en Alicante

En la época en la que queda circunscrita la obra de Gabriel Miró (1901-1928), la mirada hacia el paisaje rural ha sido explicada de un modo similar a las cuestiones de la arquitectura casticista y regionalista, o a la representación de tipos populares en la pintura y la escultura. Por este motivo, la valoración del entorno natural por parte de los literatos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, entre los que cabría incluir a Gabriel Miró, se ha entendido dentro de unos procesos de búsqueda de la autenticidad de las raíces hispanas y regionales, surgida a raíz de los problemas identitarios derivados de la crisis colonial de 1898.<sup>9</sup>

Pero la mirada hacia el entorno rural de la provincia de Alicante fue deudora de un proceso mucho más lento y más complejo que se desarrolló en España desde mediados del siglo XIX. Así, la suma de varias circunstancias condujo a la vinculación entre el paisaje y la identidad nacional que, poco a poco, derivó en identidades regionales, también relacionadas con sus respectivos ambientes naturales.<sup>10</sup>

Uno de los motivos que impulsaron esta relación entre medio rural y sentir patrio fue el movimiento romántico, que a través de la literatura y la pintura de paisaje otorgó a la naturaleza condiciones estéticas como lo sublime o lo pintoresco.<sup>11</sup> En gran medida, la escisión decimonónica entre idealistas y positivistas posibilitó que los entornos naturales pudiesen ser contemplados de un modo más cientifista, por el que optaron los positivistas; o a través de la visión subjetiva e idealizada de los humanistas, que proyectaron en la naturaleza actitudes psicológicas y culturales siguiendo las teorías de Alexander von Humboldt.<sup>12</sup>

En distintas regiones de Europa, la pintura de paisaje, influida por la literatura romántica, se convirtió en un medio idóneo a través del cual renovar la expresión de la subjetividad del artista en relación con su entorno. Este hecho se vio favorecido por la consideración de este género pictórico como menor, quedando más descargado de una normativa que obstaculizase la plasmación de ideas más allá de la mera imitación del natural.<sup>13</sup>

En España la consolidación de la pintura de paisaje se produjo tardíamente, pues mientras que en países como Francia se creó el Premio de Paisaje Histórico en 1817, en el ámbito nacional la cátedra de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando fue ocupada por Jenaro Pérez de Villaamil en 1844. Aun así, muchos de los discípulos acusarían la falta de realismo y modernidad en las enseñanzas del maestro, prefiriendo marchar a Francia a estudiar, tal y como hizo Martín Rico.<sup>14</sup> Únicamente tras la toma de posesión de la cátedra de Paisaje por Carlos de Haes en 1857, las enseñanzas alrededor del género pictórico comenzaron a modernizarse, creció el número de alumnos y aumentó el número de cuadros de este asunto en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.<sup>15</sup>

Muchos de los discípulos de Haes, como Aureliano de Beruete, Jaime Moreda, Agustín Lhardy, Francisco Gimeno o Darío de Regoyos fueron conscientes de la fuerza simbólica del paisaje y su utilidad para sugerir la idea de regeneracionismo político, ético y estético tras el fin del sexenio democrático (1868-1874). En esta línea, los aprendices de Haes consideraban que la pintura podría expresar, a través de la identificación con ciertos parajes, una nueva imagen de la nación que hundiese sus cimientos en su cultura y sus tradiciones.<sup>16</sup>

Al margen de los pintores, otros personajes e instituciones compartieron la idea de que la apreciación del paisaje era una importante herramienta a través

9 Javier PÉREZ ROJAS, *Art Déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 228.

10 Sobre pintura de paisaje en algunas regiones de España véase, por ejemplo: Román HERNÁNDEZ NIEVES, *El paisaje en la pintura extremeña*, Mérida, Junta de Extremadura, 2019; Benito JIMÉNEZ ALCALÁ, «El paisaje de Madrid en la pintura del siglo XX», Eva Juana RODRÍGUEZ ROMERO (ed.), *Paisajes de aproximación a la ciudad de Madrid*, Madrid: Co-Arquitectura, 2018, p. 205-222; Mari Carmen HERNÁNDEZ PERELLÓ, «Influjos institucionalistas la Institución libre de enseñanza la patrimonialización del paisaje en la pintura valenciana del siglo XIX », *Saitabi*, nº 66, 2016, p. 163-186; Juan FERNÁNDEZ LACOMBA, *Pintura de paisaje y plan-air en Andalucía 1800-1936 (procesos culturales y corpus básico relativo al paisajismo en Andalucía en los siglos XIX y XX)* (tesis doctoral), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013; Antonio REINA GÓMEZ, *El paisaje en la pintura sevillana del siglo XIX* (tesis doctoral), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008; Federico LÓPEZ SILVESTRE, *El discurso del paisaje. Historia cultural de una estética en Galicia* (tesis doctoral), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2005; Inmaculada AGUILAR CIVERA (ed.), *Miradas distintas, distintas miradas. Paisaje valenciano en el siglo XX* (catálogo de exposición, València, Museo del siglo XIX, 2002), València, Generalitat Valenciana, 2002; Natividad SANTILLANA SÁNCHEZ, *El paisaje castellano-leonés en la pintura. 1900-1950* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2000; Fran-

cisco Javier PÉREZ ROJAS (ed.). *Tipos y paisajes* (catálogo de exposición, València, Museu de Belles Arts de València, 1998), València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998; Pilar CARREÑO Corbella, «El paisaje en Canarias (1900-1925)», AA.VV., *El arte español en épocas de transición*, León, Universidad de León, 1992, p. 429-438, Francesc FONTBONA DE VALLESCAR, «El paisajismo en Cataluña del Romanticismo al Modernismo», *Liño*, nº 10, 1991, p. 175-194.

11 Carmen PENA LÓPEZ, «Paisajismo e identidad. Arte español», *Estudios Geográficos*, nº 269, 2010, p. 505-543: 506.

12 María del Carmen PENA LÓPEZ, *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*, Madrid, Taurus, 1998, p. 167; C. PENA LÓPEZ, «Paisajismo...», p. 506-507.

13 Álvaro MARTÍNEZ NOVILLO, «Paisaje para un cambio de siglo», Javier TUSELL y Álvaro MARTÍNEZ NOVILLO, *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997, p. 75-90: 77-78; C. PENA LÓPEZ, «Paisajismo...», p. 506.

14 C. PENA LÓPEZ, «Paisajismo...», p. 511; Carmen PENA LÓPEZ, *Territorios sentimentales. Arte e identidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, p. 103-106.

15 C. PENA LÓPEZ, «Paisajismo...», p. 511; Á. MARTÍNEZ NOVILLO, «Paisaje...», p. 78-80.

16 M. C. PENA LÓPEZ, *Pintura de paisaje...*, p. 170; C. PENA LÓPEZ, «Paisajismo...», p. 514.

17 M. C. PENA LÓPEZ, *Pintura de paisaje...*, p. 33-39; C. PENA LÓPEZ, «Paisajismo...», p. 514-515.

de la cual restaurar la conciencia nacional, tan dañada tras el fracaso del liberalismo isabelino. Así pues, Nicolás Salmerón, desde el Colegio Internacional de Madrid y, sobre todo, Francisco Giner de los Ríos, desde la Institución Libre de Enseñanza, vincularon la idea de la regeneración nacional a la de la buena educación, donde el estudio de la geografía y el paisaje tuvo un papel fundamental a la hora de autentificar los sentimientos de identidad nacional.<sup>17</sup>

Algunos geógrafos afines a la Institución Libre de Enseñanza como José de Macpherson estudiaron las apreciaciones que sobre la meseta hizo Alexander van Humboldt en 1799, considerándola como elemento nuclear del territorio español por su singularidad y su importancia geológica y climatológica. De este modo, los paisajes de Castilla comenzaron a ser vistos como particulares y representativos de España, dando inicio a una serie de valoraciones del centro peninsular que condujeron a su sublimación por artistas y literatos, muchos de los cuales señalaron el paraje mesetario como el más representativo del alma española.<sup>18</sup>

Las opiniones de Giner de los Ríos y de los artistas y literatos afines a la Institución Libre de Enseñanza acerca de Castilla como la región que más se relacionaba con la conciencia nacional que había de surgir de fracaso de la revolución del 68, se basaron en las ideas que el territorio sugería. Así, las teorías de Giner se centraron en aspectos como la austeridad, que incitaban a pensar en la lucha, el esfuerzo y la dignidad de la vida que se desenvolvía en sus parajes. Del mismo modo, Castilla fue descrita como inarmónica, pero con personalidad, digna de ser estudiada por personas con una formación y de personalidad culta.<sup>19</sup>

La mirada hacia el paisaje, en especial hacia el mesetario, como motor del regeneracionismo nacional tras el fracaso del liberalismo en 1874, fue tenida en cuenta por generaciones posteriores de pensadores. Especialmente importantes fueron las visiones de los literatos de la Generación del 98 que, tras la pérdida de las últimas colonias y el cuestionamiento del imperialismo español, sentaron las bases de la renovación sociocultural del país con base en el estudio de las tradiciones, el folclore y los entornos naturales.<sup>20</sup>

Pese a la fuerte insistencia de los círculos noventayochistas sobre los paisajes castellanos como los más representativos del carácter español, la pluralidad de la geografía patria desembocó en apreciaciones sobre otras realidades que contribuyeron a la configuración de identidades locales que atendieron a sus entornos naturales más inmediatos y los entendieron como propios.

Sin ir más lejos, mucho antes de que se crease la cátedra de paisaje en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en zonas como Cataluña ya se valoraba la pintura de los entornos naturales como una herramienta a través de la cual valorar la realidad propia. De hecho, esta misma cátedra fue fundada en la Escola de la Llotja de Barcelona en 1824 bajo la direc-

ción de Pau Rigalt, quien fue sucedido por su hijo Lluís Rigalt en 1840 y hasta 1894.<sup>21</sup>

Situaciones como esta resaltan la complejidad de estudiar casos particulares como el de Alicante e invitan a cuestionar hasta qué punto tuvieron incidencia las teorías emanadas desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como las propuestas por los pensadores y literatos de la Generación del 98. No obstante, es conveniente reseñar la importancia de Azorín y sus ideas acerca del paisaje, no solo porque fuese natural de la provincia, sino porque mantuvo relación con alguno de los artistas plásticos de la capital o, al menos, conoció su obra a juzgar por el prólogo que escribió para *Artistas levantinos* (1899), un compendio biográfico de pintores y escultores radicados en Alicante escrito por el abogado e historiador del arte Luis Pérez Bueno.<sup>22</sup>

Al igual que muchos de sus contemporáneos, Azorín mostró un elevado interés por el entorno natural como un elemento a través del cual el hombre podía reconocerse a sí mismo sin necesidad de leer pues, según expuso en *Tiempos y cosas* (1929), ningún libro podía enseñar al ser humano lo que era capaz de transmitir la naturaleza.<sup>23</sup> No obstante, no era cualquier paisaje al que se refirió Azorín en la mayoría de sus escritos, sino que al igual que la mayoría de teóricos del 98 dirigió su mirada al interior de España, donde creyó encontrar la mejor representación del espíritu del país.<sup>24</sup>

En una fecha tan temprana como 1905, el escritor de Monóvar describió, en *La ruta de Don Quijote*, la meseta en términos muy similares a los empleados por Francisco Giner de los Ríos. De hecho, Azorín afirmó que, tras horas de caminata, se sentía como Alonso Quijano, abrumado «[...] por la llanura inmutable, por el cielo infinito, transparente, por la lejanía inaccesible [...]».<sup>25</sup>

Las ideas expuestas tanto en *La ruta de Don Quijote* como en *Tiempos y cosas* nos demuestran que Azorín valoró el paisaje castellano como representativo de la idiosincrasia española, así como a los artistas que trataron de entender y comunicar el valor de los parajes mesetarios en los procesos de conformación de una nueva identidad nacional.<sup>26</sup> Son interesantes, en este sentido, algunas de sus ideas en *La voluntad* (1902):

[...] Lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje [...]. Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la emoción del paisaje [...]. Pues bien: para mí el paisaje es el grado más alto del arte literario. [...]<sup>27</sup>

Azorín ofreció descripciones del interior de la península en muchos de sus escritos, la totalidad de los cuales es imposible reseñar en un trabajo de

18 M. C. PENA LÓPEZ, *Pintura de paisaje...*, p. 168-170; C. PENA LÓPEZ, *Territorios...*, p. 102-103.

19 M. C. PENA LÓPEZ, *Pintura de paisaje...*, p. 60-64, 171-172.

20 C. PENA LÓPEZ, «Paisajismo...», p. 511. Si se desea profundizar en el estudio de las apreciaciones sobre el paisaje de los teóricos de la Generación del 98 también recomendamos la lectura de: J. TUSELL y Á. MARTÍNEZ NOVILLO, *Paisaje...*

21 Francesc FONTBONA, *El paisatgisme a Catalunya*, Barcelona, Destino, 1979, p. 22, 32.

22 José MARTÍNEZ RUIZ, «Prólogo», Luis PÉREZ BUENO, *Artistas levantinos*, Madrid, Imprenta del Cuerpo de Artillería, 1899, p. 5-9.

23 José Luis BERNAL MUÑOZ, *Tiempo, forma y color: el arte en la literatura de Azorín*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001, p. 44.

24 J. L. BERNAL MUÑOZ, *Tiempo...*, p. 50.

25 J. L. BERNAL MUÑOZ, *Tiempo...*, p. 45.

26 Miguel Ángel LOZANO MARCO, *Azorín. Teatro, cuentos, memorias, epistolario*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 20-23.

27 José MARTÍNEZ RUIZ (AZORÍN), *La voluntad*, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 85.

28 Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA, «Territorio y paisaje de Levante en Azorín y Miró», José Fernando VERA REBOLLO (ed.), *Paisaje, cultura territorial y vivencia de la geografía. Libro homenaje al profesor Alfredo Morales Gil*, Alicante, Universidad de Alicante, 2016, p. 73-96: 75-78.

29 José MARTÍNEZ RUIZ (AZORÍN), *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. 37-39.

30 M.C. PENA LÓPEZ, *Pintura de paisaje...*, p. 63.

estas características, prestando especial atención a la Mancha, pero también a Yecla, València o Madrid, ciudades en las que transcurrió gran parte de su vida. Por supuesto, y al ser natural de Monóvar, el paisaje de la provincia de Alicante también tuvo presencia en alguno de sus escritos, pero el literato centró sus esfuerzos en destacar los parajes de las comarcas de la región más próximas al centro peninsular, las cuales eran accesibles desde Alicante no solo por carretera, sino también gracias a la línea ferroviaria que conectaba la capital de la provincia con Madrid efectuando parada en municipios de las comarcas del Medio y el Alto Vinalopó como Villena, Sax, Elda-Monóvar y Novelda-Monforte.

Aunque en *Antonio Azorín* (1903) dedicase cortos pasajes a describir algunas zonas de la capital, en la introducción de *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1909) fueron más habituales las referencias a municipios del Medio y el Alto Vinalopó, a los que el propio literato consideraba representativos del verdadero paisaje castizo alicantino:<sup>28</sup>

Quiero escribir algunas líneas para esta nueva edición de mi libro. Lo mejor será que yo cuente dónde lo he escrito. Lo he escrito en una casa del campo alicantino castizo. El verdadero Alicante, el castizo, no es el de la parte que linda con Murcia, ni el que está en los aldeaños de Valencia; es la parte alta, la montañosa, la que abarca los términos y jurisdicciones de Villena, Biar, Petrel, Monóvar, Pinoso. En uno de estos términos está la casa en que yo escribí este libro. Su situación es al pie de una montaña; el monte está poblado de pinos olorosos y de hierbajos ratizos, tales como romero, espliego, eneldo, hinojo; entre estas matas aceradas y oscuras aparecen a trechos las corolas azules o rosadas de las campanillas silvestres, o la corona nívea, con su botón de oro. que nos muestra la matricaria; peñas abruptas, lisas, se destacan sobre un cielo límpido, de añil intenso, y en los hondos y silenciosos barrancos, escondiendo sus raíces en la humedad, extienden su follaje tupido, redondo, las buenas higueras o los fuertes nogales. Y luego, en la tierra llana, aparece una sucesión, un ensamblaje de viñedos y de tierras paniegas, en piezas cuadradas o alongadas, en agudos cornijales o en paratas represadas por un ribazo. Los almendros mezclan su fronda verde a la fronda adusta y cenicienta de los olivos. [...] <sup>29</sup>

Es importante reseñar cómo alguno de los adjetivos empleados por Azorín para describir el paisaje de los alrededores de Monóvar se aproximan a las consideraciones sobre los parajes de la meseta establecidas por Francisco Giner de los Ríos. Así, calificativos como «ratizos», «aceradas», «abruptas» o «adusta», recuerdan a las apreciaciones establecidas por el ideólogo de la Institución Libre de Enseñanza para referirse a Castilla como un lugar

que, por ser austero, contrastado e inarmónico, era representativo de los ideales de lucha que habían de caracterizar al pueblo español.<sup>30</sup>

Quizás una de las descripciones más interesantes del escritor sobre el Medio Vinalopó sea la contenida en *Antonio Azorín*, pues engloba los parajes de Petrer —o Petrel, según el literato—, Elda y Monóvar; describiéndolos de una forma muy similar a la expuesta en el preámbulo de *Las confesiones de un pequeño filósofo*:

[...] Hoy Azorín se ha marchado a Petrel. Petrel se asienta en el declive de una colina, solapado en la fronda, a la otra banda del valle de Elda, dominando con sus casas blancas y su castillo bermejo el oleaje, verde, gris, azul, de la campiña. Monóvar está a la parte de acá, frente a frente, sobre una ancha meseta. El camino descende en empinados recuestos, culebrea entre rapadas lomas, toca en un huertecillo de granados, se acosta a un plantel de oliveras, empareja con un azarbe de aguas tranquilas, pasa rozando el cubo de un molino, entra, por fin, en las huertas frescas y amenas de Elda. Y he aquí la misma Elda, que los iberos, grandes poetas, llamaron Idaella, de Daellos, que en nuestra lengua es casa de regalo. El palacio vetusto de los Coloma, virreyes de Cerdeña, muestra en lo alto sus dorados muros ruinosos; abajo, el pueblo se extiende en tortuosas callejas apretadas. El Vinalopó corre en lo hondo. Y dos fuentes, la de Alfaguar y la Encantada, parten y reparten sus aguas en una red de plata que se esparce y refulge por la llanura. Espaciosos cuadros de hortalizas ensamblan con plantaciones de viñedos; junto a los granados se enhiestan los almendros. Y los anchos y redondos nogales ponen con su penumbra, sobre el verde claro de la alfalfa, grandes círculos de azulado verdoso. Elda es un pueblo activo. La agricultura no bastaba para su vida: ha nacido la industria. Y es una sola industria, que hace trabajar a todos los obreros en lo mismo, que los conforma con iguales aptitudes, que mueve toda la actividad del pueblo en una orientación idéntica. Cuatro, seis fábricas alientan rumorosas. Y en todas las calles, en todas las casas, en todos los rincones suena el afanoso y sonoro tac-tac del martillo sobre la horma. [...] ]<sup>31</sup>

Pese al alto carácter descriptivo del paisaje en los escritos de Azorín, la influencia en la plástica alicantina y, por ende, en el paisajismo pictórico local fue bastante limitada, por más que fuese conocedor del tipo de pintura que se producía en la capital de la provincia, si tenemos en cuenta el prólogo de *Artistas levantinos*. No obstante, a lo largo de su carrera dio muestras de admiración o mantuvo relación de amistad con otros pintores españoles como Beruete, Regoyos, Sorolla, Zuloaga, Ricardo Baroja, Juan Espina, Jaime Morera o Agustín Lhardy.<sup>32</sup>

31 José MARTÍNEZ RUIZ (AZORÍN), *Antonio Azorín*, Barcelona, Orbis, 1982, p. 75-76.

32 Eduardo MARTÍNEZ DE PISÓN, «Azorín y el paisaje», *Canelobre*, n.º 67, 2017, p. 92-103: 98-99.

33 J. MARTÍNEZ RUIZ (AZORÍN), *Antonio...*, p. 75-76.

Que el entorno paisajístico en el que se desarrolló la carrera del escritor fuese notablemente distinto a aquél donde se desarrollaron los artistas de Alicante explica que entre la pintura de paisaje de estos y las descripciones azorinianas apenas existan semejanzas. Solo Adelardo Parrilla, hacia 1900, regaló al literato un cuadro que representa la ribera de un río, quizás el Vinalopó, cuyo cauce discurre por las proximidades de Monóvar (Fig. 1). En él, los tonos rojizos y amarillentos sugieren una aridez acentuada por el escaso caudal, muy cercana al gusto de Azorín, a juzgar por las palabras que este le dedicaría:

[...] El segundo cuadro es un paisaje al óleo de un pintor desconocido y meritísimo: Adelardo Parrilla. Es una tabla pequeña. En el fondo cierra el horizonte una fronda verde y bravía; cuatro, seis álamos esbeltos se han separado del bosque y se adelantan a mirarse en un ancho y claro arroyo; sus hojas tiemblan de placer; el cielo es de un violeta pálido, tenue. Y el agua –a través del cristal en que sabiamente está puesto el cuadro– parece que corre, irisa, palpita bajo la luz suave. [...] <sup>33</sup>

No sabemos si los lazos que Parrilla mantuvo con Azorín fueron mayores que los del resto de pintores alicantinos, pero es cierto que el literato apenas mantuvo vínculos directos con la capital de la provincia, por lo que resulta más sencillo encontrar paralelismos entre la pintura de paisaje de los artistas locales con la obra de escritores que o bien permanecieron largo tiempo en la ciudad, o bien describieron en sus escritos parajes más próximos al Levante que Castilla.



Fig. 1. Adelardo Parrilla. *Paisaje*, 1903 ca. Óleo sobre lienzo (medidas desconocidas). Casa-Museo Azorín, Monóvar. Fundación Caja de Ahorros del Mediterráneo.

### 3. Gabriel Miró, Emilio Varela y la renovación de la mirada hacia la naturaleza

El escritor que más influyó en el paisajismo alicantino fue Gabriel Miró, que no perteneció a la Generación del 98, pero apreció del mismo modo el paisaje: como la representación más honda del espíritu regional —y no tanto nacional—, donde la vida transcurría de la forma más límpida y donde el espectador podía proyectar y encontrar el reflejo de su personalidad y sus sentimientos.<sup>34</sup> No es de extrañar la postura de Miró si tenemos en cuenta que la Generación del 14, a la que quedó adscrito el alicantino, fue deudora del paisajismo noventayochista. De hecho, muchos escritores de ambas vertientes literarias mantuvieron lazos de amistad y se influyeron hondamente.<sup>35</sup>

Tal fue el caso de Azorín y Miró, llegando el primero a influir al segundo en el modo de describir los entornos naturales en sus novelas más tempranas, como *La mujer de Ojeda* (1901) o *Hilván de escenas* (1903). No obstante, a partir de la publicación de *Del vivir* (1904), la prosa mironiana comenzó a distanciarse del estilo del escritor de Monóvar, si bien continuaron entendiendo el paisaje como la más fiel representación del espíritu de un territorio y de sus gentes.<sup>36</sup>

No es de extrañar que la forma de Miró de describir la naturaleza comenzase a ser distinta de la de Azorín si tenemos en cuenta que la fuerza de los regionalismos, al igual que sucedió con las artes plásticas, influyó poderosamente a muchos escritores que comenzaron a apreciar los espacios naturales y las gentes de las provincias. Este hecho explica que sea posible establecer comparaciones entre disciplinas y trazar un estudio transversal entre la literatura y la pintura que tomaron el paisaje como tema principal en Alicante.

De este modo Miró, más que hacia Castilla y el interior de la provincia de Alicante, centró sus intereses paisajísticos en las comarcas de la Marina Baja y la Marina Alta, buscando la inspiración tanto en los pueblos costeros como en los localizados en las sierras litorales. Fue habitual la descripción de parajes cercanos a Guadalest, Calp, Xàbia, Tàrbena, Parcent, Benimantell, Altea, Polop, Bolulla, Sella o Benidorm. También son frecuentes las alusiones a la Sierra de Bèrnia o la de Aitana, que inundaron al literato de impresiones que más tarde plasmaría en sus escritos. Todo le asombró, describió todo al detalle con gran atención en las emociones sensoriales, utilizando multitud de adjetivos con el fin de recrear una expresión hiperestética.<sup>37</sup>

Miró trató de incorporar calificativos que fuesen capaces de sugerir las impresiones perceptibles por el oído, el tacto, el gusto, el olfato y, por supuesto, la vista. Fueron habituales en sus novelas las referencias a los llamativos colores de su entorno que, de un modo u otro, también incorporaron los ar-

34 Paciencia ONTAÑÓN DE LOPE, «Gabriel Miró, el paisaje y la generación del 98», *Anuario de letras, lingüística y filología*, nº 9, 1971, p. 229-233.

35 C. PENA LÓPEZ, «Paisajismo...», p. 526-529.

36 F. J. DíEZ DE REVENGA, «Territorio...», p. 76.

37 Lía Noemí URIARTE REBAUDI, «Paisajes en el Libro de Sigüenza, de Gabriel Miró», Florencio SEVILLA ARROYO y Carlos ALVAR EZQUERRA (coord.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Volumen II*, Madrid, Castalia, 2000, p. 779-784: 779. Véase también: F. J. DíEZ DE REVENGA, «Territorio...», p. 80.

38 Rosa María MONZÓ, «Los amigos de Varela», Rosa M.<sup>a</sup> CASTELLS y Eduardo LASTRES (ed.), *Emilio Varela (1887-1951). Pintor Universal* (catálogo de exposición, Alicante, Lonja del Pescado, 2010), València: Generalitat Valenciana, 2010, p. 71-81. También José PIQUERAS MORENO, «Varela. Paisajes emocionales», Rosa M.<sup>a</sup> CASTELLS y Eduardo LASTRES (ed.), *Emilio Varela (1887-1951). Pintor Universal* (catálogo de exposición, Alicante, Lonja del Pescado, 2010), València: Generalitat Valenciana, 2010, p. 82-97: 84.

39 José BAUZÁ, *Varela y su entorno. Notas para una biografía*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1979, p. 95-106. Recomendamos igualmente la lectura de R. M. MONZÓ, «Los amigos...», p. 75-76.

40 J. PIQUERAS MORENO, «Varela...», p. 87.

41 L.N. URIARTE REBAUDI, «Paisajes...», p. 780. Recomendamos igualmente la lectura de M.A. LOZANO MARCO, *Azorín...*, p. 273-288. También F.J. Díez DE REVENGA, «Territorio...», p. 77-78.

42 J. BAUZÁ, *Varela y su entorno...*, 1979, p. 17. Si se desea consultar una selección de paisajes, tanto urbanos como de los entornos naturales de Alicante realizados por Emilio Varela véase Rosa M.<sup>a</sup> CASTELLS; Eduardo LASTRES (ed.), *Emilio Varela...*, 2010, p. 167-211.

tistas plásticos alicantinos que se dejaron seducir por las comarcas del litoral alicantino. De entre todos ellos, fue Emilio Varela quien, a través de sus pinturas, más se aproximó a la manera de sentir el paisaje de Miró, pues mientras que este hizo uso de numerosos adjetivos, Varela empleó una paleta vibrante con el fin de sugerir las emociones que en él provocaron los parajes.

No es de extrañar que ambos tuvieran un modo similar de entender el paisaje si consideramos la amistad que les unió. Estrecharon lazos en las tertulias del Ateneo, a donde también asistían otros amigos comunes como el economista Germán Bernácer, el periodista Eduardo Irles, el escultor Daniel Bañuls, el músico José Juan Pérez o los fotógrafos Ángel Custodio y Francisco Sánchez; pero fue en las excursiones a las sierras alicantinas donde de verdad se fraguó su amistad.<sup>38</sup>

Estas excursiones tuvieron como objetivo, en muchas ocasiones, celebrar reuniones de amigos en la masía *El Molí* de Benimantell, propiedad del compositor Óscar Esplá, a quien Varela conoció por mediación de Joaquín Sorolla durante la visita de este a Alicante en 1919.<sup>39</sup> De este modo, reunidos todos en la propiedad de Esplá, pudieron percibir, de una forma muy similar pero cada uno desde su disciplina y su sensibilidad, los paisajes típicos de las comarcas alicantinas.<sup>40</sup>

Pero las similitudes entre las obras de Miró y de Varela no solo son apreciables en el tratamiento estético que aportaron a sus novelas y sus pinturas. En ambos casos, algunos expertos coinciden en señalar que para los dos artistas el paisaje no solo representó la forma más pura del alma alicantina, pues también le atribuyeron un poder sanador, capaz de evadirles de una ciudad que les oprimía.

En el caso de Gabriel Miró, el paisaje adquirió un sentido de belleza que se oponía a los sentimientos de dolor experimentados por Sigüenza, *alter ego* del literato, que tuvo que abandonar su tierra para trabajar en la gran ciudad, pero que sanaba cuando se reencontraba con los parajes de su infancia y juventud.<sup>41</sup> Respecto a Emilio Varela, algunos autores sostienen que cuando pintó la naturaleza lo hizo de forma desenvuelta, mientras que cuando captó los paisajes urbanos se escondió de las miradas de los curiosos, falto de confianza en sí mismo.<sup>42</sup> Por lo tanto, es sencillo encontrar paralelismos entre las formas de describir los parajes alicantinos por parte de Miró y Varela, buscando en las novelas de uno y los cuadros de otro, y estableciendo comparaciones entre la literatura y los óleos.

La estrecha relación surgida entre Varela y Miró explica que las influencias del literato puedan ser percibidas en una innumerable cantidad de cuadros del pintor, cuya carrera fue, sin duda, prolífica. Por este motivo, la selección de óleos y cartones comentada en este estudio no hace justicia al conjunto total de obras del pintor, diseminadas tanto en colecciones públi-

cas como privadas, pero que pudo ser apreciada, casi en su totalidad, en las exposiciones dedicadas a su figura en Alicante en 2010 y entre 2017 y 2018.

Dejando al lado esta cuestión, es interesante comprobar cómo tanto Miró como Varela retrataron los pueblos de las comarcas alicantinas, pues el pintor llevó al lienzo las tonalidades que el escritor había sugerido al detallar los rasgos de algunos pueblos en sus novelas. Así sucedió, por ejemplo, con Benimantell, cuya plaza representó Emilio Varela hacia 1929 (Fig. 2), pero que había sido descrita en términos muy similares por Gabriel Miró en *Años y leguas* un año antes:<sup>43</sup>

[...] Desde el camino viejo, Sigüenza destapó y sacó Benimantell de una caja de porcelanas y cartones, pintados de verde, de amarillo, de blanco, de almagre, de azul. Frutales de lacas. Las sombras de los callizos, como si las diesen unas lonas de color de naranja y de geranios. El recuesto del Calvario, de un sol de ponciles maduros. Los cipreses, con brillo de floreros de altar, de pie en sus redondeles morados. El campanario, de albañilería de yeso y añil; detrás, una nube redonda de lana. [...] <sup>44</sup>



Fig. 2. Emilio Varela. *Plaza de Benimantell*, 1929. Óleo sobre lienzo (69x65 cm.). Colección particular.

43 J. PIQUERAS MORENO, «Varela...», p. 87-88.

44 Gabriel MIRÓ, *Años y leguas*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1928, p. 273.

45 G. MIRÓ, *Años...*, p. 269-270.

46 G. MIRÓ, *Años...*, p. 217-218.

Emilio Varela, inspirado en las descripciones de Miró, representó la plaza del pueblo desde el campanario de su iglesia, aplicando los mismos colores que había propuesto Miró en su escrito: amarillo, naranja y blanco para las fachadas de los edificios; verde para las laderas del valle al fondo de la representación; y azul y añil para los reflejos en los tejados de las casas y las nubes de humo que salían de las chimeneas.

Pero Benimantell no fue el único pueblo que sugirió sensaciones similares al pintor y el literato. Otros pueblos de la sierra de Aitana, como Guadalest, fueron idénticamente representados por ambos, siendo posible establecer paralelismos entre las descripciones en *Años y leguas* y algunos óleos del pintor, llevados a cabo en 1932:

[...] Guadalest. Túnel con puertas clavadizas y poyo de cal. Encima, un balcón cavado. Galerías que corren por rocas verticales, donde se descuelgan los cactus, los algarrobos. Torres-Orduña miraba desde allí las leguas y los siglos de su heredamiento. Macizos volcados, volúmenes de piedra encarnada, morada, plateante, abiertos por los terremotos. Así quedó Guadalest esculpido en peñones fundamentales de un rango de paisaje y de linaje. [...] [...] Se despeña el silencio en un torrente de años, se pierde el sol entre las ortigas, y cae la luna como un sudor que se hiela en los escombros huesudos. Arriba, solo, en un prisma de pedernal, el campanario con esquilonas que se cogen de las manos abiertas. [...] ]<sup>45</sup>

En esta línea, un óleo de Varela presenta *El portal de Guadalest* prestando especial atención al túnel descrito cuatro años antes por Miró en su novela (Fig. 3). Por otro lado, en *Castell de Guadalest*, el pintor representó el campanario en lo alto de la peña, de tonos violáceos muy similares a los propuestos por el literato, y de la que se descolgaban distintas especies vegetales (Fig. 4).

Por último, Calp y su entorno también fueron enclaves apreciados por ambos creadores. De hecho, Miró describiría el pueblo como un lugar tranquilo y desierto, ajeno al bullicio del verano y junto a un mar en calma que aportaba serenidad a quienes lo visitaban:

[...] En el aire de Calpe se transparenta la gloria del Ifach como una sangre antigua. Pueblo callado. Pureza y quietud junto a la exaltación de las rocas encarnadas. Mar grande. Mar que desde la orilla tiene ya un aliento de navegación; mar sin bullicio democrático de verano. Calpe todo de lumbrer ancha de verano, sin jovialidad, en una íntima clausura. Cantonadas y callejones con calma de portal en un atardecer de invierno; calma que se queda respirando entre los aletazos y torbellinos del viento salobre. Pasos que siempre parecen venir de lejos subiendo una cuesta. [...] ]<sup>46</sup>



Fig. 3. Emilio Varela. *El portal de Guadalest*, 1932. Óleo sobre lienzo (72x67,2 cm.). Colección particular.

Por supuesto, y al igual que sucede con otras muchas descripciones de pueblos y parajes, la imagen de Calp ofrecida por Miró tuvo su reflejo en el lienzo *Calle de Calpe*, pintado por Varela en 1932 (Fig. 5). En la obra, la estrecha calle, en la que solo una figura deambula cargando leña, traslada al espectador la sensación de calma y silencio descrita por el literato en 1928, mientras que la quietud del mar al fondo también sugiere las sensaciones de tranquilidad y pureza relatadas en *Años y leguas*.

Tomando como pretexto las representaciones de Miró y Varela sobre Calp, conviene señalar que estas sensaciones de quietud y silencio fueron comunes en otras tantas obras del pintor, donde la figura humana fue reducida a la mínima expresión. Pero no fue este un hecho aislado pues, por lo general, el género paisajístico siempre tendió a empequeñecer la presencia del hombre, sumergiéndolo en la naturaleza para remarcar su insignificancia ante el paisaje, imperecedero ante el tiempo y garante de las tradiciones y el alma de los territorios.<sup>47</sup>

De hecho, si Miró y Varela representaron un paraje ante el cual la figura humana se empequeñecía, ese fue el peñón de Ifach, que también inspiró a Oscar Esplá en *Cíclopes de Ifach*, una composición de 1917 para los Ballets Rusos.<sup>48</sup> Pero volviendo a *Años y leguas*, el escritor emplearía un sínfin de adjetivos y colores para describir el promontorio:

47 M.C. PENA LÓPEZ, *Pintura de paisaje...*, p. 99-104.

48 Gonzalo BADENES MASÓ (ed.), *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, València, Prensa Valenciana, 1992, p. 93-95.



Fig. 4. Emilio Varela. *Castell de Guadalest*, 1932. Óleo sobre lienzo (100x82'5 cm.). Colección Ayuntamiento de Alicante.



Fig. 5. Emilio Varela. *Calle de Calpe*, 1932. Óleo sobre lienzo (64x72 cm.). Colección Particular.

[...] A lo último, el Ifach, desprendido, solo, encantado. Dentro de las calmas y del batido profundo del mar se sumergen, se tienden, se tuercen, se doblan y encogen los rosas, los granas, los verdes, los morados, todos los colores tiernos y viejos del Ifach. Ifach es de paños preciosos, de bronces ardientes, de piedras de gloria. Rocas encendidas, talladas por el filo del viento. [...] <sup>49</sup>

49 G. MIRÓ, *Años...*, p. 214.

Al igual que sucedió con otros parajes de las comarcas de la Marina, las palabras de Miró fueron reproducidas, pocos años más tarde, en alguno de los muchos lienzos que Varela dedicó a Ifach. De hecho, en 1932 Varela pintaría una vista del peñón a la que incorporaría todas las tonalidades sugeridas por el escritor: rosas y granas en las paredes verticales iluminadas, verdes para las zonas cubiertas por la maleza y morados para las rocas menos expuestas al sol, a los que añadiría marrones para la tierra y el azul para el mar (Fig. 6).

Al margen de las visiones que tanto el escritor como el pintor dedicaron a las comarcas, los entornos de la capital de la provincia también causaron



Fig. 6. Emilio Varela. *Peñón de Ifach*, 1932. Óleo sobre lienzo (100x82'3 cm.). Colección Ayuntamiento de Alicante.

50 Así lo relata Viravens en su crónica de Alicante: Rafael VIRAVENS Y PASTOR, *CRÓNICA DE LA MUY ILUSTRE Y SIEMPRE FIEL CIUDAD DE ALICANTE*, Alicante, Imprenta de Carratalá y Gadea, 1876, p. 59-63. Acerca del estudio de la arquitectura residencial de en la huerta de Alicante véase: Santiago VARELA BOTELLA, *Arquitectura residencial en la huerta de Alicante*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1995. Igualmente enriquecedora resulta la lectura de: María Teresa RIQUELME QUIÑONERO, «Un paseo por la arquitectura residencial del siglo XIX en Alicante», *Canelobre*, nº 64, 2014, p. 342-357.

51 M.C. PENA LÓPEZ, *Pintura de paisaje...*, p. 89-98.

impresiones muy similares en ambos. La huerta de la Alicante, que constituía un reducto de paz más allá de la vorágine de la metrópolis, también atrajo por igual la atención de Miró y de Varela. Ciertamente, este espacio fue visto como un emplazamiento idóneo para el retiro, hecho que explica la elevada cantidad de quintas de recreo que se construyeron en poblaciones como San Juan, Campello, Tángel, la partida de la Condomina, Busot o Mutxamel desde mediados del siglo XIX.<sup>50</sup>

Pero no solo las fincas constituyeron el entorno de los alrededores de la urbe, sino que también los campos y los cultivos, así como las acequias, contribuyeron a que este fuese considerado por los ciudadanos y forasteros como un agradable enclave alejado de una ciudad en constante crecimiento. Esta mirada, aparentemente relacionada con la concepción casticista y noventayochista del paisaje, se aleja en parte de esta por no revalorizar tanto lo castellano como lo levantino.

De hecho, el interés por los campos de cultivo de levante difirió de las formas de representación de los campos de Castilla. Así, mientras que las representaciones de la meseta se caracterizaron por aportar vistas del paisaje árido, de grandes llanuras y austero; los artistas valencianos y alicantinos optaron por mirar a su entorno natural aportando grandes dosis de luz y de color, de una forma un tanto subjetiva, haciendo llegar al espectador las impresiones que el paisaje producía en el pintor o escritor que lo representó y la sensación de prosperidad de la huerta.<sup>51</sup>

El hecho de que la huerta de los alrededores de Alicante fuese visto como un lugar tan pintoresco atrajo la atención de los artistas locales que, ya fuese a través de sus escritos, pero también de sus pinturas, trataron de plasmar las peculiaridades del entorno rural de la ciudad. De hecho, la grata impresión que producía la huerta en los artistas de Alicante es ya perceptible en novelas de Gabriel Miró como *El libro de Sigüenza* (1917), donde describe los alrededores de la urbe como:

[...] un hondo llano de jardines sedientos y de tierras labradas, de árboles viejos, grandes, patriarcales, de vides robustas y ardientes. La alegría, el halago fresco y azul del mar va siguiéndole hasta doblar los montes del confin, los bellos montes lisos y zarcos; y por las tardes, el sol muestra redondeces, collados, angosturas, casales y arboledas, todo rubio y de un color de carne y de rosas.

[...] Cruzan el cielo los pájaros buscando la querencia de las palmeras, de los cipreses solitarios que dan compañía y una sombra larga a los torreones moriscos, a las casas de placer, antiguas, venerables, las únicas que todavía dejan una evocación señorial en este paisaje roto por edificios nuevecitos, por hoteles pulidos, que no saben qué hacer en el silencio campesino... [...] <sup>52</sup>

Este fragmento resulta ilustrativo de cómo Miró apreció la huerta como un atractivo lugar de tranquilidad en los entornos de la capital de la provincia, si bien desprende cierto desinterés por las fincas burguesas, que rompían la armonía de un paisaje formado a lo largo del tiempo. Por el contrario, el escritor alabó la existencia de «torreones moriscos» que se corresponden con las torres de la huerta, levantadas entre los siglos XVI y XVII para proporcionar seguridad a los señores de las tierras y a quienes trabajaban en ellas, debido a las incursiones berberiscas que asolaban la costa alicantina y que, a juzgar por las palabras del cronista Viravens en 1876, pudieron tener un papel relevante durante el breve lapso de tiempo en el que la revuelta de las Germanías se dejó sentir en las proximidades de Alicante.<sup>53</sup>

Estos paisajes cercanos a Alicante fueron vistos de un modo muy similar por el pintor Emilio Varela, quien frecuentó la huerta buscando enclaves alejados de la ciudad en los que encontrar la esencia del espíritu alicantino. Su visión del área periurbana concuerda en gran medida con las palabras de Gabriel Miró, pues rara vez representó las nuevas fincas de recreo, prefiriendo centrar su atención en casas más humildes, la naturaleza o las torres defensivas de los siglos XVI y XVII.

Por citar algunos ejemplos de su producción, *Paisaje de Busot* (1920; Fig. 7) y *Finca «La Torreta»* (1920; Fig. 8) dan muestras de esta admiración por el paisaje rural alejado del alboroto de Alicante. En el primero de estos dos lienzos Varela elimina cualquier referencia a la vida urbana para centrarse en la fuerza plástica de la naturaleza y la vida en el campo, mientras que en el segundo representa una humilde villa rodeada de vegetación.

Respecto a las torres de la huerta, el hecho de que la gran mayoría de cuadros en los que Varela las representó estén sin datar, nos lleva a relacionarlas con la obra de Miró con cautela dentro de nuestro estudio. No obstante, obras como *Entrada a «Torre de Reixes»* (Fig. 9) o *Paisaje* (Fig. 10), muestran estas construcciones que, siguiendo las palabras del escritor, convivían con la rica vegetación de la huerta de Alicante.

#### 4. La consagración del paisajismo alicantino a través de la crítica artística a Emilio Varela

Ahora que conocemos el gusto de Varela por el paisaje, la similitud de su obra con la literatura mironiana y cómo plasmó las hondas impresiones que en él producían los parajes de las comarcas costeras de Alicante, conviene cuestionarnos si la sociedad valoró sus apreciaciones como representativas del alma alicantina. Para ello, son fundamentales las críticas sobre su obra

52 Gabriel MIRÓ, *Libro de Sigüenza*, Barcelona, Eduardo Domènech, 1917, p. 33.

53 Las torres de la huerta han sido tratadas en profundidad en estudios como: Francisco JAVIER JOVER MESTRE y José Luis MENÉNDEZ FUEYO, «Estudi arqueològic de les torres de l'horta d'Alacant. Un exemple de defensa en una explotació agrícola», *Butlletí de l'associació arqueològica de Castelló*, nº 13, 1993, p. 35-49; Javier JOVER MESTRE y José Luis MENÉNDEZ FUEYO, «Torres de Costa y Huerta en el siglo XVI: el ejemplo de la ciudad de Alicante», AA.VV., *IV Congreso de Arqueología Medieval Española. "Sociedades en transición"*. Actas II. Comunicaciones, Alicante, Diputación de Alicante, 1993, p. 509-516; Javier JOVER MESTRE y José Luis MENÉNDEZ FUEYO, «Las torres-refugio de la huerta de Alicante en el siglo XVI», *Castillos de España*, nº 107, 1997, p. 15-24; José Luis MENÉNDEZ FUEYO, «Guardianes del miedo. El sistema de defensa de la huerta marítima de Alicante durante el siglo XVI», AA.VV., *FORTMED 2015. I Congreso Internacional de Fortificaciones del Mediterráneo*, València, Editorial Universitat Politècnica de València, 2015, p. 1-8.

54 «Notas de arte. Emilio Varela», *Diario de Alicante*, n.º 3586, 20 de mayo de 1919, p. 1.

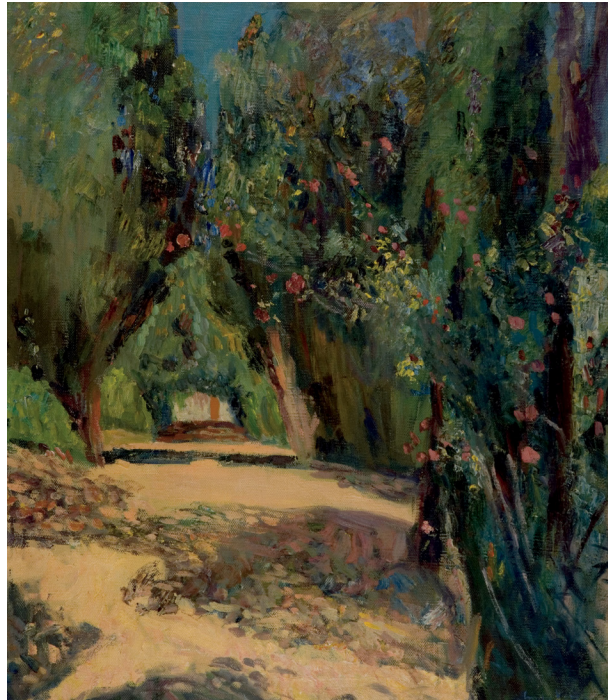


Fig. 7. Emilio Varela. *Paisaje de Busot*, 1920. Óleo sobre lienzo (74x64 cm.). Colección Caja Mediterráneo.

recogidas en alguno de los diarios de la capital, como el *Diario de Alicante*, que en fechas tan tempranas como 1919 señaló:

[...] Pocas veces el paisaje alicantino, tan nuestro, tan de nuestra tierra, habrá sido comprendido con la exactitud en que lo hace aparecer, en estos cuadros, el joven y notabilísimo pintor. [...] Todo esto tan peculiar y tan inconfundible, y que tan pocos espíritus, sin embargo, saben verlo como cosa nuestra tan levantina [...]»<sup>54</sup>

Tres años después, los críticos reconocerían que el colorido de los cuadros del pintor alicantino resultaba bastante novedoso respecto al tipo de obra que se había producido hasta entonces en la ciudad, quizás por el escaso interés que el paisaje había despertado en el resto de creadores locales años atrás. No obstante, este aire renovador no impedía que los lienzos de Varela pudiesen expresar, mejor que los de ningún otro artista, el espíritu de la región de un modo similar al que lo hacían Miró con sus escritos o el compositor Óscar Esplá con sus composiciones:



Fig. 8. Emilio Varela. *Finca "La Torreta", Busot, 1920*. Óleo sobre lienzo (74x64 cm.). Colección Caja Mediterráneo.

[...] En el arte alicantino, la pintura de Varela da una nota nueva y extraña. Y, sin embargo, es lo más de la tierra que aquí se ha hecho, todo lo internamente típico y de casta, lo racional, lo inmutable y lo inconfundible, está en los cuadros de este joven y fornido pintor. Es decir, lo que no se encuentra en los otros cuadros a base de exteriorizaciones decorativas: los de la jijonenca, las palmeras y las frutas del país, pongamos como elementos característicos. Varela ha sabido ver y sentir nuestro paisaje, nuestra casa, nuestro mar y nuestro sol, que no son ni el paisaje, ni la cara, ni el sol de todo el mundo, sino nuestros, esencial, indestructible, ahincadamente nuestros. Así lo ve, en las letras, Gabriel Miró, y lo ve, en la música, Óscar Esplá. Faltaba el pintor que recogiera nuestro espíritu y nuestro ambiente en los colores y en la forma, y ese pintor es Emilio Varela.

Nos resistimos a clasificar, a encasillar la pintura de nuestro amigo. ¿Impresionismo? ¡Bah! lo importante es que sea de él y que no pueda ser otro en el fundamento y en la esencia: el todo es la sinceridad, la espiritualidad y el carácter. [...]

[...] Estos cuadros que expone ahora y que son el reciente producto de un trabajo silencioso y cordialísimo, nos revelan con vigor la excelencia espiri-

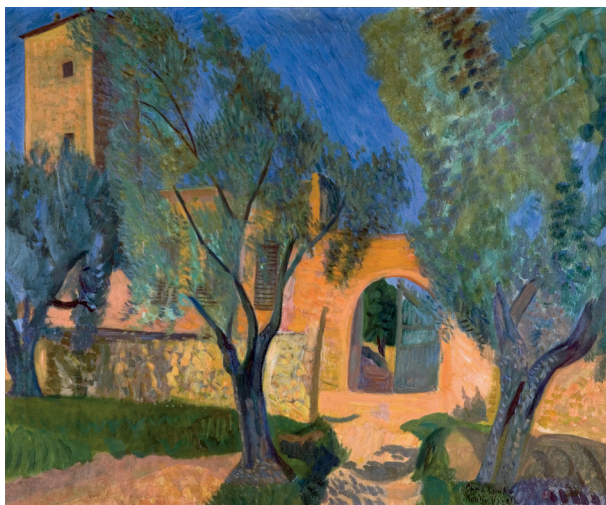


Fig. 9. Emilio Varela. *Entrada a "Torre de Reixes"*, sin datar. Óleo sobre lienzo (64'5x79 cm.). Colección particular.



Fig. 10. Emilio Varela. *Paisaje*, sin datar. Óleo sobre lienzo (71'5x64'5 cm.). Colección particular.

tual del artista en todos sus altos valores; del artista que siendo tan de Alicante no habrá de esperar que Alicante le desconozca y le olvide.<sup>55</sup>

Las alusiones al carácter alicantino de la obra de Emilio Varela comenzaron a ser habituales en la prensa local conforme sus exposiciones se sucedieron en los distintos espacios expositivos de la localidad. De hecho, en las décadas de los años veinte y treinta, Emilio Varela expuso en el Ateneo de Alicante al menos nueve veces de forma individual entre 1923 y 1935.<sup>56</sup> Además, resulta conveniente recordar cómo en este tipo de instituciones se dio apoyo a todo tipo de manifestaciones que contribuyesen a revitalizar el carácter propio y la idiosincrasia de la región.<sup>57</sup> Como ejemplo de las apreciaciones recibidas por la obra que Emilio Varela recibió con motivo de sus exposiciones son interesantes los juicios del periodista Eduardo Irlés, quien sostuvo que aunque Varela innovase en su técnica pictórica:

[...] es el de siempre. Y en sus cuadros está ahora como antes ese «algo» a que nos referíamos, que es el «todo» en arte, porque es el espíritu vivificador de las cosas, y es el carácter y la emoción del mundo exterior. De modo, que en los cartones y telas del artista no solo están los campos, y las masías, y los montes, y el cielo, sino toda la espiritualidad, sensitiva y profunda del paisaje. [...]»<sup>58</sup>

En otros artículos incluso se llegó a pedir a la Diputación y al Ayuntamiento que adquiriesen obras de Varela, no solo para alentar su carrera, sino también para engalanar los salones de las corporaciones con vistas del paisaje alicantino del pintor que mejor había sabido captar su esencia:

[...] Emilio Varela es además de un gran pintor, un pintor alicantino. Nació en nuestra ciudad, se inicia aquí en sus estudios y en su trabajo artístico y recogió más tarde, en su obra toda la luz, todo el color y todo el ambiente de la tierra natal. Los cuadros de Varela son admirables obras de arte. Y son siempre una ofrenda y un tributo de amor cordialísimo a Alicante, a sus paisajes y a sus pueblos...

[...] Pues bien; a la cultura, al patriotismo de nuestras autoridades acudimos hoy solicitando que el Ayuntamiento y la Diputación Provincial adquieran a su vez varias obras de las expuestas en el Ateneo que habrá de pasar así al patrimonio de Alicante, que quedarán en los salones de nuestros Corporaciones representativas (hasta que el Museo proyectado sea un hecho), como prueba ejemplar de nuestra gratitud y nuestra devoción hacia nuestros grandes artistas.<sup>59</sup>

55 «En el Circulo de Bellas Artes. Exposición Varela», *El Luchador*, nº 2582, 3 de julio de 1922, p. 1.

56 Se han documentado exposiciones de Varela en el Ateneo de Alicante en 1923, 1925, 1926, 1927, 1929, 1931, 1932, 1934 y 1935. Véase: P. SÁNCHEZ, *Arte y ciudad...*, p. 244-258.

57 C. PENA LÓPEZ, «Paisajismo...», p. 529 y 530. Sobre el Ateneo de Alicante y las exposiciones celebradas allí durante el primer tercio del siglo XX: VICENTE RAMOS, *Breve historia del Ateneo de Alicante*, Alicante, Ateneo Científico, Literario y Artístico de Alicante, 1992. P. SÁNCHEZ, *Arte y ciudad...*, p. 244-258.

58 Eduardo IRLES (E.I.), «En el Ateneo. Las obras de Emilio Varela», *Diario de Alicante*, nº 4002, 3 de marzo de 1925, p. 1.

59 «Alicante y Varela. A los señores Alcalde y Presidente de la Diputación Provincial», *Diario de Alicante*, nº 4009, 11 de marzo de 1925, p. 1.

60 Carlos SWANN, «Ateneo. Exposición Varela I», *Diario de Alicante*, nº 5044, 1 de diciembre de 1927, p. 1.

61 ANÓNIMO, *Alicante (España). Estación invernal*, Alicante, Talleres Tipográficos de Sucr. de Such, Serra y C<sup>a</sup>, 1925 ca., p. 18-19; ANÓNIMO, *Descriptive guide of Alicante*, Madrid, Publicaciones de «Álbum Nacional», 1925 ca., p. 11-14.

Este tipo de alusiones al alicantinismo de Varela fueron bastante habituales en el tiempo, así como a la similitud entre sus paisajes y las novelas de Miró o las composiciones de Esplá, a juzgar por algunas críticas como la de Carlos Swann en el *Diario de Alicante* en 1927. Este dijo de Varela que había conseguido consagrarse como un artista verdaderamente contemporáneo, cuya obra era el reflejo de su época:

[...] Cómo es Varela tan distante y tan próximo en sus pinturas del Salón del Ateneo, sería fácil explicarlo: su personalidad legítima, cuanto en él hay de actuación absolutamente privada, es peculiar a todos sus cuadros y vive en todos ellos con la fuerza de su vigorosa vitalidad. Tal (es) su sentido artístico que pudiéramos –que deberíamos– llamar «levantino» –prosas de Miró, músicas de Esplá– de horizontes muy lejanos y de luces radiantes. Ese sentido aparece en idéntica proporción en toda su obra, aún en la de matices grises y nacarados, a los que Varela recurre con bastante frecuencia. Y a pesar de eso, tan distante, en unas de otras obras, porque Varela es antes que nada un artista nuevo, de su tiempo –no puede llamarse artista verdad a quien no refleje la orientación de su época– y Varela, que ha ido trazando la marcha evolutiva de su arte sin perder de vista el progreso del arte contemporáneo, ha escogido, de entre las escuelas pictóricas [...] las cualificaciones más concentradas, más esenciales, y las ha incrementado a su concepto pictórico, que con ello ha ido ganando siempre en expresión, sin perder el sedimento persona, levantino, gozoso de luz y de colores, del artista. [...] <sup>60</sup>

No es de extrañar que los paisajes de Varela causasen tan grata impresión a la crítica local si valoramos cómo, desde principios de siglo, los enclaves en los que Varela se inspiró ya eran considerados como representativos de la región alicantina. De hecho, aparecieron publicitados en algunas guías de turismo, que planteaban excursiones hacia algunas de las localidades que motivaron las composiciones del pintor o de Gabriel Miró, como Calp, Guadalest, Benidorm o Xàbia.<sup>61</sup> Este interés por descubrir el territorio a los visitantes puede situarse con la valoración de los parajes dentro del ambiente del regionalismo, que apreció lo rural como la esencia del alma de los pueblos y del que hicieron acopio distintos artistas de Alicante.

## 5. Más allá de Emilio Varela. Nuevos paisajistas en Alicante

La admiración con la que se percibieron los paisajes de Varela en la capital de la provincia coincidió con los años de mayor efervescencia expositiva en

el Ateneo de la ciudad. Es posible, de hecho, que las alabanzas recibidas por el pintor desde su primera exposición en la institución en 1923, 1925 y 1926 motivaran a otros creadores a ofrecer sus vistas sobre la naturaleza y los pueblos de las diferentes comarcas alicantinas a partir de 1927.

En estos casos, sin embargo, las críticas artísticas no evidencian una relación directa de los pintores con la literatura de Gabriel Miró, pero sí corroboran el renacer del paisajismo alicantino tras la irrupción de Emilio Varela en la atmósfera cultural alicantina. En este grupo de artistas cabe situar a Joaquín Mompó Salvà, discípulo valenciano del paisajista Genaro Palau que en 1927 dio a conocer en el Ateneo sus paisajes alicantinos, cuya luz plasmó prodigiosamente a ojos de la crítica.<sup>62</sup>

Tal fue su éxito que distintas personalidades adquirieron sus cuadros, hecho que permite que, ante la imposibilidad de conocer el aspecto de los mismos, podamos constatar que algunos fueron paisajes de las comarcas de Alicante. Así, Antonio Vigrana adquirió *Efectos de sol* y *Alquería de las adelfas*; Francisco Arques compró *La hoya de Altea* y *Vista de Altea*; Vicente Oltra obtuvo *Casa de campo de Altea la vieja* y *La playa de Albir*; mientras que Antonio Martínez Torrejón se hizo con *Playa de Altea*.<sup>63</sup>

Un año más tarde el radiofonista y dibujante Antonio Suau también tuvo la oportunidad de dar a conocer su actividad más reciente en el Ateneo de Alicante. Pese a no tener apenas datos acerca de la carrera de este pintor, sabemos que en la exposición de 1928 expuso varios paisajes, algunos de los cuales despertaron la admiración de la crítica por estar inspirados en localidades de la región, tales como Castalla o la propia capital.<sup>64</sup>

También Benjamín Palencia, pese a no ser oriundo de la provincia, pasó largas temporadas pintando los paisajes de pueblos como Altea y Calp y acompañó a alicantinos como Óscar Esplá o el propio Varela en sus excursiones por algunas zonas del litoral alicantino.<sup>65</sup> Algunas de las acuarelas que pintó en estas incursiones por los pueblos de la costa fueron expuestas en 1928 en el Ateneo, en un homenaje a Esplá, recibiendo elogios de los críticos locales, que alabaron su carácter:

[...] En unas pocas horas se había preparado el salón del Ateneo para que pudiera acoger con sencilla eficacia la obra admirable de Palencia que en las desnudas paredes, bajo la luz central, fina y cernida, destaca en la plenitud de sus raras y nítidas virtudes. Obra de avance audaz y gentilísimo, pero exenta de todo alarido destemplado y chirriante, y con un fondo e intención de efusividad, de pureza y anhelos de amplios y lejanos horizontes.

Paisajes construidos en este levante alicantino cuya esencia y fragancia quedó toda entre el primor y encaje de la técnica radical; naturalezas muertas pero animadas todas de espiritualidad y luz vivísimas... [...]»<sup>66</sup>

62 «Una exposición en el Ateneo. El arte joven de Joaquín Mompó Salvà. Luz y panoramas alicantinos», *Diario de Alicante*, nº 4862, 21 de abril de 1927, p. 4.

63 «En el Ateneo. Exposición Mompó Salvat», *El Día*, nº 3656, 26 de abril de 1927, p. 1.

64 «Exposición Suau en el Ateneo», *El Día*, nº 3890, 18 de febrero de 1928, p. 1; Rafael PIQUERES MUÑOZ, «En el Ateneo. Exposición Suau», *El Día*, nº 3892, 23 de febrero de 1928, p. 2.; Eois, «En el Ateneo. Los paisajes de Antonio Suau», *Diario de Alicante*, nº 5116, 25 de febrero de 1928, p. 1.

65 Juan Manuel BONET (ed.), *Alicante moderno 1900-1960* (catálogo de exposición, Alicante, Museo de Bellas Artes Gravina, 2010), Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 2010, p. 19-22.

66 «Ayer en el Ateneo. Benjamín Palencia a Oscar Esplá», *Diario de Alicante*, nº 5219, 28 de abril de 1928, p. 4.

67 «Exposición Aguirre», *El Luchador*, nº 5306, 22 de junio de 1929, p. 2; «En el Ateneo. Exposición de pinturas de Lorenzo Aguirre», *El Luchador*, nº 5307, 24 de junio de 1929, p. 2; Eduardo IRLES (E.I.), «En el Ateneo. La Exposición Lorenzo Aguirre», *Diario de Alicante*, nº 5590, 5 de julio de 1929, p. 1; Sinesio GÓMEZ, «En el Ateneo. Exposición Lorenzo Aguirre», *Diario de Alicante*, nº 5595, 11 de julio de 1929, p. 4.

68 Sobre estos y otros paisajes alicantinos de Aguirre véase J. M. BONET, *Alicante...*, p. 116-118 y José Luis FERRIS (ed.), *Lorenzo Aguirre* (catálogo de exposición, Alicante, Museo de Bellas Artes Graviña, 2003), Alicante; Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2003.

Al año siguiente Lorenzo Aguirre dio a conocer sus últimos trabajos, que fueron muy del agrado de la crítica local. Esta, pese a que mayoritariamente alabó sus cualidades como retratista, no dudó en señalar las aptitudes del pintor para captar la luz en sus paisajes. De hecho, algunos periodistas como Eduardo Irles no dudaron de hablar del levantínismo en la producción de Aguirre que, no obstante, jamás se caracterizó por emplear unos colores tan vivos como Emilio Varela.

Pese a la diferencia entre el estilo de ambos pintores, las aportaciones de Lorenzo Aguirre al paisajismo alicantino también deben ser tenidas en cuenta, si bien se conocen pocos ejemplos dentro de su corpus de obra que remitan a la provincia. Lamentablemente ninguno de los artículos que se refirieron a su exposición en el Ateneo hizo mención a ningún título de sus paisajes, si bien el carácter levantino que se les atribuyó conduce a pensar que alguno de ellos hubiese estado inspirado en algún pueblo del litoral de Alicante.<sup>67</sup> No en vano, se sabe acerca del gusto del artista por zonas costeras como la playa de San Juan o Moraira, que inmortalizó en composiciones como *Playa de Sant Joan* (1928; Fig. 11), *El Portet* (1930; Fig. 12) o *Peixcaters de Moraira* (1933; Fig. 13).<sup>68</sup>

Tiempo después, en 1934, Manuel González Santana expuso de forma individual en las mismas salas que Varela, Mompó o Palencia. En su muestra, el joven pintor local dio a conocer varios paisajes, algunos de los cuales no presentaron títulos tan alusivos a la provincia como *Almendros*, *Día gris* o *Chalet de M. B. M. y Torre Sofía*. Por el contrario, otros tantos ensalzados por la crítica local



Fig. 11. Lorenzo Aguirre. *Playa de Sant Joan*, 1928. Óleo sobre lienzo (79x93 cm.). Colección particular.



Fig. 12. Lorenzo Aguirre. *La cabrita o El Portet*, 1930. Óleo sobre lienzo (96'5x100 cm.). Museo de Navarra, Pamplona.



Fig. 13. Lorenzo Aguirre. *Peixcaters de Moraira*, 1933. Óleo sobre lienzo (150'5x145'3 cm.). Colección Ayuntamiento de Alicante.

69 José FERRÁNDIZ TORREMOCHA (J.F.T.), «Pintura. González Santana», *El Luchador*, n.º 7834, 7 de mayo de 1934, p. 1; Antonio BLANCA, «Pintura. La exposición de González Santana», *El Luchador*, n.º 7847, 19 de mayo de 1934, p. 4.

70 Acerca de la primera edición de *Del Huerto Provinciano*, con portada y exlibris de Parrilla véase: [De Gabriel Miró (Alicante) a Enrique Puigserver y Ernesto Chápuli (Alicante). 22 de noviembre de 1909.] Contendida en I. MACDONALD y F. BARBERÀ (eds.), *Gabriel Miró...*, p. 95-98. Acerca de la participación de Parrilla en la portada de *Del Vivir*: I. MACDONALD y F. BARBERÀ (eds.), *Gabriel Miró...*, p. 96, nota 71.

71 M. C. PENA LÓPEZ, *Pintura de paisaje...*, p. 104-105.

72 M. C. PENA LÓPEZ, *Pintura de paisaje...*, p. 104-105.

como Árboles y mar, Pinos y playa de San Juan, Lo de Díez (Condomina), Postiguet o *Bahía de la Albufera* sí advierten relaciones con el litoral de Alicante.<sup>69</sup>

Ese mismo año Adelardo Parrilla, que a principios de siglo se había aproximado a la literatura de Azorín, también expuso algunos bodegones y paisajes en el Ateneo y, aunque no conocemos el aspecto de sus vistas sobre emplazamientos de la provincia de Alicante, sabemos que no gozaron de mucho éxito. Sin embargo, en una exposición previa en 1930 sí se alabaron sus marinas y otras obras inspiradas en la localidad de Cocentaina. Con posterioridad, en 1936 volvió a exponer este tipo de obra junto a retratos y naturalezas muertas, si bien no conocemos título alguno.

Pese a que los paisajes de Parrilla nos son completamente desconocidos, su vertiente como paisajista resulta enriquecedora para este estudio por la relación que, al igual que Emilio Varela, estableció con Gabriel Miró. Es imposible establecer un vínculo directo entre sus obras y las del literato, pues el aspecto —e incluso el título— de los cuadros nos es completamente desconocido. Sin embargo, no es del todo descabellado suponer que en algún momento el escritor ejerciese influencia sobre el artista plástico. No en vano, Parrilla llegó a ilustrar con paisajes las portadas de las primeras ediciones de *Del vivir* (1904) y de *Del huerto provinciano* (1912; Fig. 14).<sup>70</sup>

## 6. Conclusiones

Ahora que conocemos cómo se desarrolló el paisajismo en Alicante durante el primer tercio del siglo xx, debemos destacar una serie de ideas que sintetizan los contenidos del presente artículo. En primer lugar, es necesario remarcar la importancia del género pictórico en la conformación del regionalismo local, pues la representación de los entornos rurales y naturales de la zona tuvo un peso determinante en los procesos de ensalzamiento de la idiosincrasia de la región.

Esta voluntad de hallar el alma de las distintas regiones de España tiene su origen en los fracasos del liberalismo en 1874 y del colonialismo en 1898, tras los cuales distintos teóricos argumentaron que Castilla ejemplificaba, a través de sus parajes, el espíritu de la regeneración nacional.<sup>71</sup> No obstante, con el paso de los años, en distintas zonas del país surgieron iniciativas similares que, auspiciadas por instituciones como los Ateneos, por intelectuales o por grupos excursionistas, trataron de poner en valor la diversidad de los paisajes españoles. Fue este el caso de algunos escritores y artistas plásticos del País Valenciano, representantes de una corriente pictórica de gran luminosidad y con un fuerte componente sensitivo expresado a través del color.<sup>72</sup>

En el caso concreto alicantino, Azorín, que compartió su punto de vista sobre el paisaje español con pintores como Aureliano Beruete, Ignacio Zu-

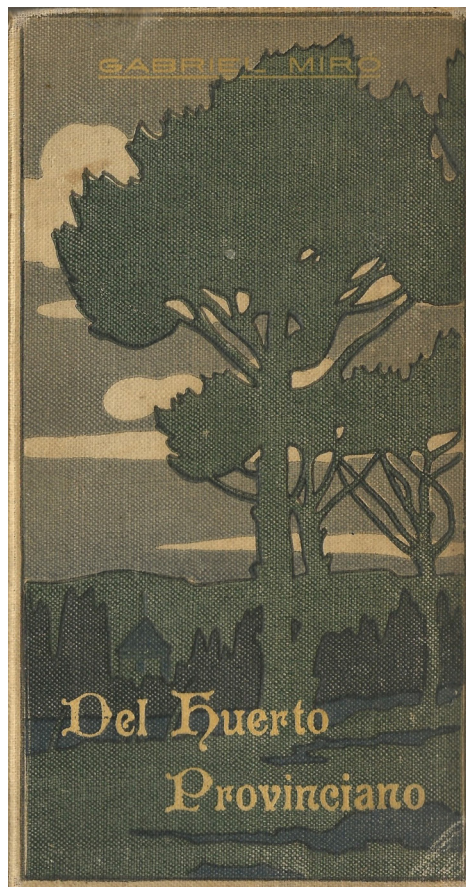


Fig. 14. Adelardo Parrilla. Portada para *Del huerto provinciano*, de Gabriel Miró. 1912. Colección particular.

loaga, Juan Espina, Jaime Morera o Agustín Lhardy; apenas tuvo incidencia en la forma de entender el género pictórico de artistas plásticos locales como Emilio Varela, que se aproximó a la literatura de Gabriel Miró y a sus visiones hiperestéticas de los parajes de las sierras litorales alicantinas.

Las aportaciones de Varela al paisajismo en Alicante fueron bien recibidas por la crítica local, que en numerosas ocasiones alabó el alicantinismo de las obras expuestas en instituciones como el Ateneo. En esta línea, es posible afirmar que la voluntad persiguió el artista de plasmar el espíritu de la región en sus óleos alcanzó el propósito de que aquellos que las observasen se sintiesen identificados con ellos. Del mismo modo, desde los periódicos de la ciudad se celebró que tanto pintores, como escritores o compositores

hiciesen gala de los mismos temas en sus obras, contribuyendo a la valoración del folclore, las tradiciones y los paisajes propios.

La magnitud de la figura de Emilio Varela para la consagración del paisaje en Alicante es evidente por cómo se multiplicaron las exposiciones de este género en la ciudad tras sus éxitos. En cambio, la influencia de Gabriel Miró en el resto de artistas plásticos que dieron a conocer sus vistas sobre enclaves de la región no es tan manifiesta, aunque algunos de ellos, como Adelardo Parrilla, colaboraron con él en otros proyectos.

Este dato debe conducir a investigaciones que consideren el protagonismo de Miró en los procesos de conformación de la idiosincrasia alicantina a través de las artes plásticas y, sobre todo, a través del paisaje. De hecho, aunque no se ha conseguido constatar una relación directa entre pintura y

literatura en las exposiciones antes reseñadas sí que es posible afirmar que muchos de los pintores que colgaron sus obras en el Ateneo admiraron al escritor. Sin ir más lejos, el propio Varela, pero también Parrilla, Lorenzo Aguirre y otros artistas locales parcialmente desconocidos como Miguel Abad Miró, Rafael Azuar, Daniel Bañuls o Vicente Olcina ilustraron, en muchos casos con paisajes, la *Biografía íntima de Gabriel Miró* tras la muerte del prosista en 1935.

Pablo Sánchez Izquierdo  
pablo.s.izquierdo@outlook.com

«TAN NUESTRO, TAN DE NUESTRA TIERRA». LA CONSAGRACIÓN DEL PAISAJISMO EN ALICANTE A TRAVÉS DE LA LITERATURA DE GABRIEL MIRÓ Y LA PINTURA DE EMILIO VARELA

Desde mediados del siglo XIX, la pintura de paisaje gozó de reconocimiento en España. Determinados teóricos de la Generación del 98 estructuraron el discurso sobre los espacios naturales del país con base en una concepción ensalzadora de Castilla. No obstante, en determinadas regiones del Estado surgieron apreciaciones de enclaves nada similares al centro peninsular. Como ejemplo, este artículo analiza el nacimiento y la consagración del paisajismo en Alicante a través de la literatura de Gabriel Miró y la pintura de Emilio Varela. Se consideran cuestiones como las relaciones entre las novelas del escritor y los óleos del artista plástico, la recepción de estas manifestaciones en Alicante a través de la crítica de arte y la proliferación de exposiciones de paisaje en la capital de la provincia tras la irrupción de estos dos creadores.

Palabras clave: paisajismo, pintura, literatura, Alicante, Gabriel Miró, Emilio Varela

«TAN NUESTRO, TAN DE NUESTRA TIERRA». THE RECOGNITION OF LANDSCAPING IN ALICANTE THROUGH GABRIEL MIRÓ'S LITERATURE AND EMILIO VARELA'S PAINTINGS.

Since the middle of the 19th century, landscape painting became recognized in Spain. Certain theorists of the Generation of 98 structured based their discourses discourse about the country's natural spaces on a glorifying conception of Castile. However, in certain regions of the State, many artists appreciated different enclaves that were not similar to the centre of the peninsula. As an example, this article analyses the birth and recognition of landscaping in Alicante through the literature of Gabriel Miró and the painting of Emilio Varela. Some issues are studied in this paper: the relations between Miró's literature and Varela's paintings, the success of these artistic manifestations through art criticism, and the proliferation of landscape exhibitions in the provincial capital after the appearance of these two creators.

Keywords: landscaping, painting, literature, Alicante, Gabriel Miró, Emilio Varela

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

# MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

