

T RADICIÓN, FIESTA Y MODERNIDAD. LA RECEPCIÓN DEL ART DÉCO EN ALICANTE A TRAVÉS DE LOS CARTELES DE LAS HOGUERAS DE SAN JUAN

PABLO SÁNCHEZ IZQUIERDO**

Universitat de València
Pablo.Sanchez@uv.es

Resumen: Desde su creación en 1928, *les Fogueres de Sant Joan* se vincularon estilísticamente con el fenómeno del *Art Déco*. A pesar de la fama de los monumentos efímeros, la modernización artística surgió primero en otros elementos de la festividad, como los carteles anunciadores. En ellos, se plasmará el espíritu de la nueva celebración con propuestas formales renovadoras que, sin embargo, aparecieron unidas a elementos propios del folklore alicantino. Esto se produjo con el fin de agradar tanto a los turistas que llegaban a la ciudad como a la población local, que dio muestras de la aceptación de los afiches en la prensa del momento. Este artículo ofrece una reflexión acerca del encuentro entre la tradición y la modernidad artística en la ilustración gráfica alicantina, así como del impacto social del cartel anunciador en la sociedad del momento.

Palabras clave: Hogueras / Alicante / *Art Déco* / ilustración gráfica / cartel.

Abstract: From when it was created, in 1928, the *Fogueres de Sant Joan* (Bonfires of Saint John, Alicante, Spain) were linked to the *Art Déco* phenomenon. Despite the fame of the ephemeral monuments, the artistic modernization first emerged in other elements of the festivity, like the posters announcing the festivity. On those posters, the spirit of the new celebration was expressed with new designs which appeared together with elements of Alicante's folklore. This happened in order to please the tourists and the citizens, who showed their approval in the local newspapers. This paper offers a reflection about the mixture between tradition and modernity in Alicante's graphic illustration, and about the social impact of the posters on the society of that moment.

Key words: Hogueras / Alicante / *Art Déco* / graphic illustration / poster.

Introducción

Durante las dos primeras décadas del siglo XX el turismo en la ciudad de Alicante asumió una importancia sin precedentes que trajo consigo la promoción de actividades que ampliaran la oferta lúdica y cultural de una ciudad en plena expansión y atrajeran un mayor número de turistas. Una de estas actividades, cuya fama perdura hoy en día, fueron las Hogueras de San Juan. La festividad, anclada en tradiciones paganas y vernáculas a lo largo de los siglos, fue renovada en 1928 obteniendo un carácter bastante similar al de las Fa-

llas de Valencia y al que hoy en día presentan cada año en el mes de junio.

Evidentemente, debido al impulso que desde distintas asociaciones y organismos se intentaba dar a las nuevas actividades, fue necesario promover medios de comunicación que anunciaran la renovada oferta cultural y festiva que ofrecía la ciudad. En este sentido, no podemos obviar la importancia que asumieron los carteles, que comenzaron a ser bastante frecuentes en las calles, dando a conocer a artistas tanto del ámbito local como de las regiones más cercanas a la provincia de Ali-

* Fecha de recepción: 15 de junio de 2016 / Fecha de aceptación: 1 de diciembre de 2016.

** Este trabajo se ha realizado gracias a la Beca Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Cultura (convocatoria de 2014), bajo la dirección del doctor Amadeo Serra Desfilis. La versión que presentamos en estas líneas resulta de la revisión y ampliación de un texto presentado a las V Jornadas de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante, disponible en las actas del mismo. Este nuevo estudio amplía el número de carteles analizados y emplea la revisión de nuevas fuentes para propiciar un acercamiento mayor a la ilustración gráfica de la época. SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, 2016, pp. 69-77.

cante. No cabe duda que en el período de auge de la ilustración gráfica tuvo una considerable importancia el género del afiche turístico, que tenía como fin atraer visitantes a una ciudad que debía aprovechar un clima favorable a lo largo de todo el año. Por esta razón, encontramos ejemplos desde inicios del siglo XX, anunciando incluso las festividades invernales con propuestas bastante cercanas al *Art Nouveau* internacional.

Estos primeros afiches anunciadores de las festividades demuestran la incidencia del Modernismo en el caso alicantino, pese a que al estudiar la ilustración gráfica en la localidad nos encontremos en un terreno aún por explorar. Este proceso de modernización será continuado a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX, haciendo llegar a todas las capas de la sociedad las nuevas propuestas formales por las que optó este importante vehículo de difusión. Así pues, conforme avancen los años asistimos a una paulatina evolución de las formas puramente *Art Nouveau* hacia un *Art Déco* depurado y mucho más innovador. Dentro de este proceso, no podemos pasar por alto el fenómeno como de las *Fogueres de "San Chuan"*, que supondrán un impulso renovador pero también continuista con el camino abierto por los primeros carteles modernistas.

Eclósión de las *Fogueres de "San Chuan"*

El hecho de que las Hogueras naciesen en 1928 quizás se viese facilitado por los signos de debilidad que comenzaba a mostrar el Régimen del General Primo de Rivera (1923-1930). Este ambiente de menor control político pudo propiciar que una festividad, inspirada en las Fallas de Valencia pero renovadora para la realidad alicantina, pudiese abrirse paso en una ciudad que, hasta la fecha, celebraba las Hogueras al modo tradicional.

Por otro lado, desde principios del siglo XX Alicante se vio favorecida por la mejora de sus comunicaciones, tanto marítimas como ferroviarias, que

hicieron de la ciudad un nuevo destino turístico que contaba con la ventaja de ofrecer a sus visitantes unas condiciones climáticas inmejorables alabadas desde el siglo XVIII por viajeros como Swinburne, Laborde o Davilier.¹ Esta tendencia a atraer turismo tendrá un gran continuismo hasta bien entrado el siglo XX, y se materializará a través de proyectos como el de urbanización de las playas de San Juan entre 1926 y 1933.² Por otra parte desde la sociedad se hacía patente la necesidad de fomentar la actividad económica de la ciudad, siendo frecuentes las notas en prensa con propuestas de estrategias de captación de turistas a través del embellecimiento, modernización y creación de zonas de recreo para el visitante.³

Esta dinámica sin duda favoreció que en Alicante surgiesen asociaciones preocupadas por fomentar actividades lúdicas y culturales tanto para los habitantes de la ciudad como para los turistas. De entre todas ellas existió una verdaderamente importante para este trabajo, pues fue la encargada de promover las primeras ediciones de *les Fogueres de Sant Joan*. Hablamos de *Alicante Atracción*, entidad nacida en 1927 gracias al trabajo de personalidades vinculadas al Círculo Unión Mercantil. A través de las iniciativas de sus miembros surgió la nueva festividad en 1928 y, evidentemente, se vio en el cartel anunciador una potente herramienta comunicadora que pudiese ejercer las labores de llamamiento a los ciudadanos y a los visitantes.⁴ De entre todos los miembros de *Alicante Atracción*, la idea de dotar a la ciudad de una celebración similar a la de las Fallas de Valencia, pero con un nombre distinto, correspondió a José María Py, quien había residido durante algunos años en la capital del Turia donde conoció de primera mano la atracción que suscitaba este tipo de festividad.⁵

Con el fin de que el número de visitantes pudiese ser mayor que en las Fallas de Valencia, se optó por cambiar la fecha de celebración de las Hogueras, eligiendo para ello las cercanas a la festividad

¹ Sobre los viajes de Swinburne por España véase: PÉREZ BERENGUEL, José Francisco, 2008, pp. 211-228. Igualmente interesante resulta observar algunos de los grabados que Laborde realizó en sus visitas a la ciudad durante el siglo XIX, dando muestras de la importancia de las instalaciones portuarias alicantinas. En el caso de Davilier véase: SAZATORNIL RUIZ, Luis, 2011, pp. 353-368.

² A.M.A. Legajo-8888-2-4/0.

³ TEJEDA MARTÍN, Isabel, 1995, p. 58.

⁴ MORENO SÁEZ, Francisco, 1990, p. 785.

⁵ José María Py, gaditano de nacimiento, no residió siempre en Alicante sino que previamente había pasado varios años de su infancia en Valencia. Al llegar a Alicante comprendió la necesidad de que la ciudad tuviese unos festejos que traspasasen los términos municipales, por lo que ideó una fiesta a semejanza de las Fallas de Valencia bajo una ambiciosa visión que atrajese un gran número de visitantes. Sobre la figura de José María Py y Ramírez de Cartagena véase: ALDEGUER JOVER, Francisco, 2000, pp. 17-24.

de San Juan. Esto no sólo se hizo para unir el elemento tradicional a una nueva festividad buscando que esta fuese más aceptada; sino también porque al ser fechas estivales los visitantes foráneos podrían aprovechar las delicias del clima alicantino para descubrir la ciudad a la par que las Hogueras.⁶ Esta propuesta tuvo gran aceptación dentro del círculo de amistades de Py, que comenzó a reunirse asiduamente en la sede de *Alicante Atracción* desde febrero de 1928 para perfilar los detalles de la nueva fiesta. Las intenciones de esta asociación pasaban por recoger la tradición de la noche de San Juan otorgándole una apariencia similar a la de las fallas, pero manteniendo el significado ancestral de las fechas estivales vinculadas al fuego.⁷

Finalmente, el día 30 de mayo, el Gobernador Civil de la ciudad concedió la autorización para la celebración de los festejos.⁸ Antes, durante el mes de abril había comenzado a establecerse el número de las distintas comisiones festeras, así como el nombre de quienes las conformaban.⁹ Dentro de este proceso de aceptación de la festividad la prensa local tuvo un papel destacado, pues prácticamente todos los periódicos de la ciudad prestaron su apoyo a la idea reseñando cualquier tipo de actividad relacionada con la organización de la fiesta.¹⁰

El Art Déco en la fiesta de Alicante

Así pues, desde la primera edición de les *Fogueres de "San Chuan"* comenzarán a aparecer carteles anunciadores de la festividad en cada uno de los años en los que se llevó a cabo. En este estudio, debido a la búsqueda de la mezcla entre tradición y modernidad, únicamente contemplaremos cinco ejemplos de los primeros años de las celebraciones: tres afiches del navarro-alicantino Lorenzo Aguirre, uno del artista local Manuel Baeza Gómez y uno del murciano Ramón Gaya. Estos tres pintores contribuyeron, sin duda alguna, a la

renovación del lenguaje artístico alicantino dotando a la tradición de un carácter modernizado a través de sus obras.

En este paso hacia el *Art Déco* de los años veinte, los elementos propios de la historia y el folklore alicantino se verán modificados por la irrupción de la modernidad, llegada a Alicante de la mano de la renovada festividad de las Hogueras. Por esta razón, no nos será extraño encontrarnos con elementos tradicionales entremezclados con nuevos motivos decorativos y dinamistas que atraigan la atención del visitante. De este modo el cartel, a través de una simplificada simbología basada en la linealidad, conseguía un fuerte efecto de atracción.¹¹

En este sentido, los artistas plásticos alicantinos emplearon nuevos motivos decorativos en sus obras buscando la estilización de los elementos folklóricos y tradicionales de la ciudad y su provincia con tintes geometrizarantes y dinamismos neo-cubistas. Por otro lado, la mezcla de la modernidad con los temas más puramente regionales se vio condicionada también por la admiración que surgió en los años veinte en todo el mundo en torno a "lo español" y a las raíces populares de la tradición.¹² De hecho, en prácticamente todas las obras vinculadas a las Hogueras (tanto en los carteles como en los propios monumentos) apareció esta imagen de la nueva festividad asociada tanto a los ritos ancestrales como a las tradiciones o vestimentas típicas de la región como un reclamo añadido en consonancia con la demanda foránea de lo casticista. Tampoco debe sorprendernos que Alicante, como destino vacacional en boga, entrase dentro de esta tendencia de valoración de lo autóctono como atracción, pues incluso desde los afamados Ballets Rusos de Sergei Diaghilev se encargó una obra al conocido compositor alicantino Óscar Esplá (1886-1976) titulada *Cíclopes de Ifach* (1916-1917), aunque esta nunca se llegara a estrenar por la compañía.¹³

⁶ LLORENS FUSTER, Andrés; VIZCAÍNO MARTÍNEZ, Juan Carlos, 1996 a, pp. 10-11.

⁷ SEBASTIÁN GARCÍA, Francisco Javier, 1988, p. 16; LLORENS FUSTER, Andrés; VIZCAÍNO MARTÍNEZ, Juan Carlos, 1996, p. 12.

⁸ ALDEGUER JOVER, Francisco, 1995, pp. 13-14.

⁹ LLORENS FUSTER, Andrés; VIZCAÍNO MARTÍNEZ, Juan Carlos, 1996 b, p. 12.

¹⁰ En 1928 se editaban en Alicante diarios como *El Luchador*, *Diario de Alicante*, *El Día*, *El Correo*, *El Tiempo* y *La Voz de Alicante* entre otros. Sobre el papel y las características de la prensa alicantina en la época que comprende este trabajo de investigación recomendamos la lectura de MORENO SÁEZ, Francisco, 1994 y MORENO SÁEZ, Francisco, 1995.

¹¹ DUNCAN, Alastair, 1994, p. 50.

¹² PÉREZ ROJAS, Javier; GARCÍA CASTELLÓN, Manuel, 1994, pp. 103-104.

¹³ *Cíclopes de Ifach*, pese a ser un encargo de Sergei Diaghilev, fue estrenada en el festival Musical de San Sebastián del 15 al 27 de Septiembre de 1917, bajo la dirección de Fernández Arbós y la Orquesta del Gran Casino. <<http://blogs.ua.es/oscares-pla/2013/01/16/ciclopes-de-ifach/>> (Consultado 04/12/2016).



Fig. 1. Gastón Castelló Bravo. *El món de les imperfeccions*, 1933. Archivo Municipal de Alicante, colección Frías.

Generalmente, y sin incidir demasiado en la estrecha relación que mantuvieron la tradición y lo moderno en la configuración estilística de las primeras Hogueras, se ha pensado en que estas se vieron fuertemente influidas por el *Art Déco*, llegando esta teoría a ser utilizada para diferenciarlas de las Fallas. En muchos casos esta vinculación entre Hoguera y *Art Déco* se ha atribuido al genio del artista alicantino Gastón Castelló Bravo (1903-1986) debido al gran número de trabajos que realizó en la ciudad y a la cantidad de primeros premios que ganó con sus propuestas, llegando su estilo a ser imitado por otros muchos constructores de monumentos.¹⁴

Que Castelló imprimiese un estilo tan moderno a sus construcciones y acabase por determinar el estilo predominante de *les Fogueres de San Joan* durante los años treinta de la pasada centuria no es de extrañar si valoramos que residió por épocas en París entre 1926 y 1928. Allí es muy posible que se viese influenciado por las corrientes estilísticas

más en boga del momento y, de entre estas, el *Art Déco* no puede ser pasado por alto si reparamos en que, en 1925, un año antes de la llegada del artista alicantino a la ciudad de la luz, había tenido lugar la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales, entendida generalmente como punto álgido del movimiento artístico.¹⁵

A su vuelta a Alicante, y estimulado por la creación de la nueva festividad, Gastón Castelló se enroló en una agrupación de artistas con los que comenzó a experimentar en la búsqueda de un estilo innovador pero también de gusto popular donde ya podía apreciarse el interés por las nuevas formas artísticas que había conocido durante su estancia en Francia.¹⁶ De hecho, desde 1930, el colectivo de artistas no pudo ignorar el carácter innovador y moderno de Castelló y la imitación de su estilo se convirtió en una constante de los monumentos que poblaron las calles en los años siguientes. Como ejemplo ilustrativo de una Hoguera de Gastón Castelló se podría citar la que construyó en 1933 en la actual plaza del Ayuntamiento bajo el lema *El món de les imperfeccions* (fig. 1). En ella puede observarse la presencia del elemento tradicional, aunque entremezclado con lo moderno, que acontece a través de la composición del monumento por paneles que albergan figuras –secuenciadas en algunos casos– de perfiles lineales, así como a través de la utilización de formas geométricas.¹⁷

Como hemos dicho, las veces que Gastón Castelló regresó a Alicante desde París se reunió con un grupo de artistas con quienes comenzó a dar forma a los monumentos que poblaron las calles durante los primeros años de existencia de las Hogueras. De entre todos estos, es posible que coincidiese con Lorenzo Aguirre (1885-1942), quien pese a no haber sido considerado como el creador del estilo *fogueril* tuvo un peso significativo en la consolidación del mismo.

¹⁴ La vinculación plena entre el *Art Déco* y el monumento comienza a aparecer de forma más manifiesta en la década de los años treinta, mientras que en 1928 y 1929 el carácter renovador de los monumentos no fue tan evidente. Por otro lado, en los años cuarenta, el constructor Ramón Marco introducirá elementos más clasicistas. Así pues, afirmar que el estilo de las Hogueras es el *Art Déco* es, hoy en día, precipitado. No obstante es indiscutible que su vinculación con el estilo desde 1930 (y desde 1928 en la ilustración gráfica) fue evidente. LLORENS FUSTER, Andrés; VIZCAÍNO MARTÍNEZ, Juan Carlos, 1996 a, pp. 28-32.

¹⁵ Sobre la figura de Gastón Castelló Bravo véase ESPÍ VALDÉS, Adrián; GÁZQUEZ MÉNDEZ, Dionisio, 2001, pp. 174-180. Ambos autores recogen una escueta autobiografía en la que el pintor expone cómo llegó a construir monumentos en las Hogueras de San Juan tras pasar un tiempo en Madrid y París, donde satisfacía encargos publicitarios, asistía a clases nocturnas de pintura y realizaba copias de cuadros de distintos museos para poder venderlas después. Sobre su estancia en la capital francesa, Castelló reconoce la influencia de los impresionistas en su forma de pintar, hecho que podría explicar su interés en las distintas corrientes artísticas que tenían o tuvieron vigencia en la ciudad como pudo ser el caso del *Art Déco*.

¹⁶ MEDINA RAMOS, Agustín; LINARES ALBERT, Santiago, 2002, pp. 18-20.

¹⁷ LLORENS FUSTER, Andrés; VIZCAÍNO MARTÍNEZ, Juan Carlos, 1996 b, pp. 48-57.

Aunque natural de Pamplona, prácticamente toda su trayectoria artística transcurrió en Alicante, ciudad a la que se trasladó siendo un niño.¹⁸ Con la esperanza de labrarse un futuro en el mundo de la pintura marchó a París en 1901 llegando a trabajar en los talleres de escenografía de la Ópera,¹⁹ donde posiblemente entrara en contacto con los decorados de los Ballets Rusos que tantas veces se han estudiado como precursores y difusores de la iconografía *Art Déco*.²⁰ Por otra parte en 1925 presenció la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París nutriéndose de los estilos exhibidos en ella por los distintos artistas puesto que participó en la misma formando parte de la sección de artistas españoles dedicados al arte e industria del libro.²¹

Lorenzo Aguirre. *Sin título*, 1928²²

Sea como fuere, desde el primer momento en el que la obra gráfica de Lorenzo Aguirre comienza a vincularse a las Hogueras se puede apreciar el interés por el nuevo estilo cultivado en Francia durante los años inmediatamente anteriores al surgimiento de la fiesta en Alicante. Por esta razón pensamos que el *Art Déco* y *les Fogueres* comenzaron a vincularse en la ilustración gráfica antes que en los propios monumentos, si reparamos que en el primero de los carteles de las celebraciones de su autoría podemos encontrar ciertos motivos vinculables a las corrientes más renovadoras del momento. En esta obra, sin título y de 1928 (fig. 2), el elemento renovador acontece en la básica tipografía que, a través de su colocación, aporta dinamismo al conjunto gracias a la colocación de la palabra "*Fogueres*" en diagonal para unir el resto de cuerpos escritos que aparecen tanto en la parte superior como en la inferior del afiche.

Pese a todo, nos gustaría incidir sobre la importancia de dos de las figuras que componen la amalgama de personajes que simula ser una Hoguera ardiente. Del cuerpo de llamas –que constituirán un común denominador en prácticamente todos los



Fig. 2. Lorenzo Aguirre Sánchez. *Sin título*, 1928. Archivo Municipal de Alicante.

carteles posteriores, aunque se irán estilizando– surgen dos figuras que llaman especialmente nuestra atención al no ser propias del imaginario alicantino: una bailarina de cabaret y un personaje de raza negra ataviado con un sombrero.²³

El caso de la bailarina ya es de por sí interesante al aportar un toque de cosmopolitismo próximo al *Music Hall* en la obra de Lorenzo Aguirre, aunque es el personaje de raza negra el que llama la atención significativamente al aproximarse más a la *Revue Nègre* que a las Hogueras de Alicante. No obstante, esta ola de innovación se ve enfrentada a otro colectivo de personajes que sí que podríamos relacionar en mayor medida con lo puramente alicantino como es el caso del *tabaletter* que aparece en la parte alta de la composición o el *dolçainer* en el centro de la espiral generada por el conjunto de figuras.²⁴

¹⁸ ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1983, pp. 168-171.

¹⁹ BONET, Juan Manuel (com.), 2010, pp. 20-21.

²⁰ DUNCAN, Alastair, 1994, p. 8.

²¹ En un artículo de *La Esfera* se señala la presencia de Aguirre dentro de la sección dedicada al arte e industria del libro. El hecho de que Lorenzo Aguirre aparezca entre los primeros colaboradores de *La Esfera* (PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 90) nos hace suponer que pudiese ser él a quien se refiere el autor del artículo (PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, pp. 147-149). Para consultar acerca de la presencia española en la Exposición de Artes Decorativas de París véase: FRANCÉS, José, 1925, pp. 14-17.

²² A.M.A. Otros-1905-539-0/0.

²³ Sobre la presencia del fuego en Alicante durante la noche de San Juan véase RIVERA PÉREZ, Luis, 1977, pp. 84-89.

²⁴ El *dolçainer* y el *tabaletter* son los dos músicos típicos del folklore de la actual Comunidad Valenciana, siendo el primero el intérprete de la *dolçaina* o dulzaina y el segundo el encargado de hacer sonar el *tabal* o *tabalet*, una especie de tambor formado por dos membranas de cuero

Retomando la presencia de un personaje de raza negra, debemos tener en cuenta que la vinculación entre modernidad y negritud vino dada por la revalorización del arte africano y primitivo llevada a cabo por los artistas de los años veinte. Es cierto que la utilización de la negritud no era algo insólito en el arte de inicios de siglo pasado, pero sí que fue renovadora la forma de entenderla pasando de la percepción del "negro" como personaje orientalizante a una figura plenamente vinculada a la modernidad e impulsada por la visión que se tenía de ellos como músicos y bailarines asociados a la moda del *jazz-dance* y del *music-hall*.²⁵

Pero más allá de la nota de modernidad que pudiese aportar este curioso personaje al afiche de las Hogueras, sorprende comprobar que su presencia también puede ser explicada recurriendo al imaginario popular alicantino y, más concretamente, a la figura real de un personaje llamado *el Negre Lloma*.²⁶ La historia de este personaje se remonta al año 1914, cuando el petrolero *Tiflis* se incendió en el puerto de Alicante y algunos de sus tripulantes como el *Negre Lloma*, de nombre John Moore, decidieron permanecer en Alicante. Desde este momento, Moore se dedicó a vagabundear por las calles, siendo reconocible su figura no sólo por ser prácticamente la única persona de color en toda la ciudad sino por su actitud perezosa, por los piropos que dedicaba a las mujeres y por ser el blanco de las burlas de los niños.²⁷

Lo cierto es que, conforme pasó el tiempo, este personaje comenzó a ser visto como alguien muy característico de Alicante por parte de los habitantes de la ciudad, quienes le dedicaron sátiras en la prensa local. Así pues, en 1928 (mismo año de la aparición del cartel) se le calificaba de "tipo popular" en la revista *El Tío Cuc*.²⁸

Estos datos explican el hecho de que el personaje de raza negra del cartel de Lorenzo Aguirre pudiese ser el *Negre Lloma*, quien alcanzó bastante fama a nivel local como personaje peculiar y que, dejando a un lado el caso del cartel que comentamos, no tardó en formar parte de las Hogueras de Alicante en forma de *ninot*.²⁹ Así se hace saber en un artículo de prensa publicado un año después de la aparición del cartel de Aguirre, en 1929, cuando se afirma que en la Hoguera de la calle Mayor se plantó un *ninot* del "negrito Lloma (...) muy bien de parecido y actitudes".³⁰

Dejando a un lado las hipótesis sobre el carácter de este personaje, queda patente la renovación a la que Aguirre sometió a la ilustración gráfica en Alicante con la inclusión de figuras provenientes de los ámbitos cosmopolita y tradicional envueltas en una dinámica espiral. No obstante, desconocemos el impacto que este primer cartel de la festividad alcanzó entre el público alicantino, por lo que resulta interesante aproximarse a la opinión popular con el fin de valorar qué tipo de aceptación logró la propuesta del cartelista en una sociedad poco habituada a estas soluciones formales tan innovadoras.

La respuesta la encontramos en la edición del 15 de junio del diario *El Luchador*, en la que se tilda al cartel de magnífico, tanto por el asunto como por el dibujo y el color. Además alude al dinamismo de la escena afirmando que le da "la pauta de lo que debe ser la incipiente fiesta: Una manifestación de arte ligeramente intencionada, de sano humorismo".³¹

Lorenzo Aguirre. Sin título, 1929³²

Los éxitos cosechados en 1928 por Aguirre se repetirían un año después, siendo nombrado vencedor del concurso de carteles para las Hogueras de

²⁵ EGUIZÁBAL, Raúl, 2014, pp. 127-129.

²⁶ En castellano, el *Negro Lloma*. Desconocemos el significado real de la palabra Lloma (o Yoma, según la fuente que se consulte), aunque lo verdaderamente interesante para este estudio es que el personaje fue real y que prácticamente todo el mundo era conocedor de su existencia por aquel tiempo. Para profundizar en las vivencias de este carismático personaje, resulta interesante recurrir al blog del colectivo cultural *Alicante Vivo*: <<http://www.alicantevivo.org/2008/02/la-leyenda-del-negre-lloma.html>> (consultado el 04/12/2016).

²⁷ Sobre los sucesos en los que se vio envuelto el *Negre Lloma* recomendamos consultar la prensa de la época. Desde estas líneas nos remitimos al artículo "¿Por qué se maltrata tan despiadadamente a ese pobre negro?", *El Luchador*, nº 8319, 12 de septiembre de 1935, p. 3.

²⁸ "Tipos populares. El Negrito Lloma", *El Tío Cuc*, nº 273, 20 de junio de 1928, p. 18.

²⁹ El *ninot*, cuya traducción al castellano es la de "muñeco" es el tipo de figura que se utiliza en festividades como las Fallas de Valencia y las Hogueras de Alicante.

³⁰ "Recorriendo las hogueras", *El Luchador*, 22 de junio de 1929, p. 2.

³¹ "Los anuncios de las fiestas de San Juan", *El Luchador*, nº 4991, 15 de junio de 1928, p. 3.

³² A.M.A. Otros-1905-540-0/0.

1929. En esta ocasión los elementos ligados al ámbito vernáculo alicantino serán bastante más evidentes que en el afiche anunciador del año anterior, si bien en los rasgos ligados estrictamente al diseño sí que mostraron un mayor interés por las figuras geométrizadas y por los perfiles angulados tan propios de la estética *Art Déco* (fig. 3).

Respecto al componente tradicional no cabe duda de que el que más peso tiene dentro del conjunto es la *Dama de Elche*, descubierta en el año 1897 y cuyos rasgos faciales se reducen a la mínima expresión en la obra de Aguirre. Desde la fecha de su hallazgo ésta se convertirá en todo un símbolo representativo de la región ilicitana, alicantina y, por supuesto, valenciana.³³ Sin ir más lejos, durante las tres primeras décadas del siglo XX será un tema recurrente incluso para artistas y creadores extranjeros tal y como podemos observar en los vestidos de bailarinas como Ruth Saint Denis, en obras como el *Cartel del 25º aniversario de la fundación de Marsella* de David Dellepiane o en algunas pinturas de Alphonse Mucha y de Georges Rochegrosse por citar sólo algunos casos.³⁴

Con este cartel, Aguirre se sumaba a la moda de representar la talla íbera en las producciones plásticas de la época y, de hecho, su afiche no fue ni el primero ni el último en incorporar la figura en sus composiciones. Como hemos dicho, la efígie íbera fue vista como típica tanto de las regiones valencianas como prácticamente de toda España y fue representada en carteles de tirada nacional, como *El Arte en España* de Oleguer Junyent para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 y el cartel para el Patronato Nacional de Turismo realizado en 1929 por el valenciano Antonio Vercher; o de publicación más reducida como *Elche Grandes Fiestas 1929* del propio Lorenzo Aguirre.



Fig. 3. Lorenzo Aguirre Sánchez. *Sin título*, 1929. Archivo Municipal de Alicante.

La representación de la talla ilicitana en el afiche fue, como hemos podido apreciar en los párrafos anteriores, algo completamente consonante con las corrientes más modernas del momento. La explicación de este fenómeno reside en la admiración por las culturas clásicas que, a principios, del siglo provocó un interés generalizado y masificado debido a la proliferación de hallazgos arqueológicos a lo largo y ancho de todos los continentes. De entre todas las civilizaciones, los exotismos que más impacto generaron en las obras artísticas y arquitectónicas de los años veinte y treinta fueron la maya y la egipcia, aunque en el ámbito es-

³³ Sobre la utilización de la figura de la *Dama de Elche* en la plástica valenciana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX resulta bastante interesante consultar el catálogo de la exposición *Tipos y Paisajes*, celebrada entre el 3 de diciembre de 1998 y el 17 de enero de 1999 en el Museo de Bellas Artes de Valencia y comisariada por Javier Pérez Rojas. El autor señala obras tan interesantes dentro del ámbito valenciano como *Santuario Greco-Íbero*, de José Garnelo Alda (1912); *Dama oferente ibérica*, de Ignacio Pinazo Martínez (1917 ca.) o *Cabeza de mujer con tocado ibérico*, de Manuel González Martí (1920 ca.), PÉREZ ROJAS, Javier, 1998, pp. 221-225.

³⁴ Algunos investigadores como John Moffit, sostienen que la *Dama de Elche* data de fechas cercanas a su descubrimiento. Esta es una cuestión sobre la que no opinaremos en este artículo aunque consideramos la posibilidad planteada por Moffit como demostrativa de la admiración por las culturas antiguas durante los primeros decenios del siglo XX que, a su vez, dio lugar a una infinidad de propuestas plásticas inspiradas en tan singular hallazgo. Sobre las teorías de John Moffit véase: MOFFITT, John, 2005, p. 185-209.

Por otro lado, el hecho de que Georges Rochegrosse se inspirase directamente en la *Dama de Elche* no está probado, aunque sí que es cierto que existen similitudes entre el tocado de la escultura íbera con los personajes femeninos de algunas de sus obras como *Las hijas del Harem* (1921) o *Princesa de Oriente Medio* (fecha desconocida). Pese a todo, se sabe que Rochegrosse fue un gran admirador de las culturas antiguas del mediterráneo, por lo que pudo interesarse por el busto tras su compra el mismo año de su descubrimiento por parte del hispanista Pierre Paris, que la depositaría en el Museo del Louvre. Sobre la figura de Georges Antoine Rochegrosse véase: BÉNÉZIT, Emmanuel, 1999 b (4ª ed.), pp. 793-794.

pañol evidentemente se recurriese a las culturas propias como la íbera.³⁵

Esta atracción por las culturas clásicas de la Península Ibérica se correspondía con el interés que los hallazgos arqueológicos de otras civilizaciones habían despertado en el resto de países, atrayendo a territorio nacional a eruditos extranjeros como Adolf Schulten, quien escribiría “Tartessos, la más antigua ciudad de Occidente” (*Revista de Occidente*, 1923) o “Tartessos: contribución a la historia más antigua de Occidente” (*Revista de Occidente*, 1924).³⁶ Estos textos, si bien no se componían de estudios de la cultura íbera propiamente dicha sí que resultan interesantes para justificar el gran interés suscitado en España por la arqueología en los años veinte. Esta fiebre por los descubrimientos arqueológicos dentro del territorio nacional sería descrita por Ortega y Gasset, quien en su ensayo *Las Atlántidas*, describió la situación llegando a afirmar que el fervor con el que se observaban los hallazgos de culturas primitivas se correspondía con la necesidad de evasión de una sociedad de postguerra que, más allá de preocuparse por resolver los tediosos problemas resultantes del conflicto armado, prefería evadirse contemplando las maravillas de civilizaciones remotas.³⁷

De hecho, es precisamente la talla íbera lo que más se valoró de este cartel por parte de la opinión popular haciendo valer nuestra teoría de que, pese a la renovación formal propuesta por las obras de los artistas gráficos, el éxito de su obra dependía en gran medida de la inclusión de motivos y personajes tradicionales. Si ahondamos en la prensa alicantina del momento, encontramos un artículo dedicado al cartel de Aguirre que acredita nuestro discurso al afirmar que el artista había sabido “(...) darle una bella vistosidad que es la primera condición de estos carteles que han de ser llamativos (...)”. Del mismo modo, afirmaba que “(...) Nos ha satisfecho la obra del artista que una vez más demuestra, no solamente su valía sino también su alicantinismo, porque dejando en secundario lugar el afán de recompensa, siempre está dispuesto a servir a su patria chica en todo lo que puede; que es mucho (...)”.³⁸

Pero más allá del interés que pueda suscitar la figura de la *Dama de Elche* para este estudio consideramos importante centrar ahora nuestra atención en las notas de modernidad que Aguirre aportó a su cartel en consonancia con la corriente del *Art Déco* más internacional. En este sentido nos gustaría valorar las tres figuras que cargan una lira sobre sus hombros puesto que este tipo de recurso, basado en la repetición de una misma silueta generando una especie de cenefa decorativa, fue muy utilizado durante los años de vigencia del estilo y en el cartel de Aguirre no sólo acontece en el flanco derecho, sino que el artista también dibujó tres embarcaciones en la parte izquierda de su obra que, además, dan muestras de innovación estilística si tenemos en cuenta que durante los años veinte y treinta los vehículos –sobre todo aquellos impulsados con motor– comenzarán a tener un papel decisivo en la conformación de la modernidad.³⁹

Por último, si nos fijamos en el resto de rasgos estilísticos del afiche no tardamos en apreciar la utilización de una serie de motivos geométricos como es el caso de la inclusión de espirales o volutas en el pecho y las caderas de la efigie íberica, o las líneas onduladas en el jarrón que sostiene en sus manos y en las olas del mar. Siguiendo la tendencia a geometrizar gran parte de su obra, Aguirre empleó el zigzag como otro recurso decorativo en bastantes zonas de su obra, como en el vestido y el tocado de la *Dama de Elche* o en el fuego que, como ya apuntábamos anteriormente, se convertirá en una constante temática en prácticamente todos los carteles de las Hogueras y que en este caso se estiliza y adopta perfiles más angulosos. Sin ir más lejos, en el artículo que reseñaba el éxito del cartel se llegó a afirmar que “(...) Dentro del estatismo que simboliza la Dama de Elche, ha dado movimiento, ha combinado colores y ha conseguido un admirable conjunto (...)”.⁴⁰

Lorenzo Aguirre. *El epigrama ha de ser pequeño, dulce y punzante* (1930)⁴¹

Encontramos en este ejemplo una obra bastante diferente de las precedentes y donde los rasgos

³⁵ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 271.

³⁶ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, pp. 32-33.

³⁷ ORTEGA Y GASSET, José, 1966, pp. 284-285.

³⁸ “El cartel de Aguirre”, *El luchador*, nº 5297, 12 de junio de 1929, p. 2.

³⁹ DUNCAN, Alastair, 1994, p. 8.

⁴⁰ “El cartel de Aguirre”, *El luchador*, nº 5297, 12 de junio de 1929, p. 2.

⁴¹ A.M.A. Otros-1905-541-0/0. El título del cartel, que hasta la fecha no había sido documentado, ha sido descubierto durante la elaboración del presente trabajo tras la lectura del artículo: “Fogueres de San Chuan. Concurso de carteles”, *Diario de Alicante*, nº 5853, 13 de mayo de 1930, p. 2.

formales que permitirían su vinculación a las corrientes *Art Déco* son menos evidentes que en los trabajos anteriores del artista. Sin embargo, el cartel es interesante para la línea que sigue este artículo al suponer un ejemplo demostrativo del diálogo entre la tradición y la modernidad en una misma obra (fig. 4).

Es innegable que la mujer con pendientes, mantilla y falda es el elemento que aporta la nota casticista al conjunto, si bien en el tratamiento estilístico que la caracteriza podemos apreciar tintes de renovación. Pero volviendo a la aparición de un personaje femenino que parece vestir con un traje propio alicantino no debe extrañarnos que se optara por representarlo con esta indumentaria, si valoramos el interés que invadió a múltiples artistas durante las primeras décadas del siglo XX y que les impulsó a buscar las raíces del carácter propio de las distintas regiones de España influidos por los teóricos de la generación del 98.

Esto nos hace ver que, quizás por resultar una festividad renovada, no se quisiese perder las raíces propias en las manifestaciones artísticas que la caracterizaron con el fin de que la modernización de la noche de San Juan no resultara del todo ajena a los habitantes de Alicante y pudiese triunfar en mayor medida que si los lenguajes artísticos hubiesen sido plenamente renovadores. De hecho José Martínez Ruiz, conocido como Azorín y nativo de la vecina localidad alicantina de Monóvar, ha sido estudiado generalmente como el iniciador de la modernidad en la provincia de Alicante pese a que generalmente viviese en Madrid. Sobre la producción artística de principios del siglo XX en España, el literato afirmaba que:

Lo primero de todo es consignar que España no puede dejar de ser lo que es. [...] España es España y no necesita ser más que España. Los demás países europeos serán lo que sea, y no necesitarán tampoco ser más que lo que son. Es decir, que España, como los demás países, tiene una tradición, un arte, un paisaje, una "raza" suyos, y que á vigorizar, á hacer fuertes, á continuar todos estos rasgos suyos peculiares, es á lo que debe tender todo el esfuerzo del artista y del gobernante. No es á Europa hacia donde debemos mirar, sino hacia nosotros mismos. [...] El progreso estriba en la *continuidad nacional*, no en su

⁴² AZORÍN, 1910, pp. 5-6.

⁴³ BONET, Juan Manuel (com.), 2010, pp. 12-14.

⁴⁴ Según indica José Bauzá Llorca, tanto Gabriel Miró como Emilio Varela y Óscar Esplá solían reunirse en el apartamento que éste último poseía en la Sierra de Aitana, donde conversaban y se influían a la hora de escribir, componer o pintar. Sin ir más lejos, el paraje de Aitana siempre tuvo una fuerte presencia en la obra del escritor (*Las Cerezas del Cementerio* o *Años y Leguas*, por ejemplo), en gran parte de la obra pictórica de Varela y fue motivo principal de la *Sinfonía Aitana* del músico alicantino. BAUZÁ LLORCA, José, 1979; BAUZÁ LLORCA, José, 2001, pp. 28-29; MONZÓ, Rosa María, 2010, pp. 71-81.



Fig. 4. Lorenzo Aguirre Sánchez. *El epigrama ha de ser pequeño, dulce y punzante*, 1930. Archivo Municipal de Alicante.

rompimiento brusco y absurdo. [...] Y así, los artistas que han contribuido á esa fecundísima obra (...) son los verdaderos fomentadores del progreso y no los "modernos", los "progresivos" y los "europeos".⁴²

Paralelamente a Azorín debemos destacar igualmente la visión sobre Alicante de Gabriel Miró, nacido en la ciudad y a cuya geografía dedicó gran parte de su producción literaria llegando a influir a otras personalidades del círculo artístico alicantino como, por ejemplo, al compositor Óscar Esplá y al pintor Emilio Varela.⁴³ Su importancia radica en que generó un clima de admiración por la identidad propia en el panorama artístico local,⁴⁴ pues en sus obras puede apreciarse el aprecio por el paisaje levantino y, en particular,

por los distintos parajes de la provincia de Alicante que pudieron influir en el modo de apreciar lo autóctono por los artistas tanto de su época como de años posteriores.⁴⁵

Estas ideas parecen coincidir con las palabras volcadas en un artículo de *El Luchador* el día 15 de mayo, donde se afirma que el personaje femenino responde a la imagen de una jijonena.⁴⁶ No obstante es fundamental remarcar que la presencia del personaje folklórico en el arte del momento no siempre respondió a impulsos patrióticos sino que, según Pérez Rojas, en muchos casos vendrá dada por la admiración con la que se profesaba más allá de las fronteras de España por lo más típico del país.⁴⁷ Por esta razón no sólo debemos dejarnos guiar por la hipótesis del regionalismo para explicar la aparición de este personaje, sino que también es aconsejable barajar la posibilidad de que en una fiesta pensada para atraer al turista se potenciase lo más castizo en relación con la moda tan extendida por Europa y Norteamérica.

Igualmente, el hecho de que se optara por esta temática no garantizaba que el tratamiento estilístico fuese a ir en consonancia con la elección de una figura típicamente regional. Sin ir más lejos, el personaje en cuestión es objeto de una estilización extrema que es lo que nos permite relacionar al cartel con la estética *Art Déco*. Como podemos ver, los rasgos faciales de la fémina se ven reducidos a la mínima expresión, pues sus ojos quedan delimitados con dos simples líneas, sobre ellas dos más para las cejas, un sencillo trazo para delimitar la nariz y dos pequeñas manchas rojas para los labios. Por otro lado, la propia vestimenta es tratada mediante rasgos geométricos que pueden observarse tanto en los flecos del manto como en el escudo de la ciudad de Alicante que Aguirre dibujó en la falda.

Al hablar de la estilización del trazo y la reducción de los rasgos de las figuras representadas no podemos obviar a los dos personajes que acompa-

ñan a la belleza alicantina: dos faunos o sátiros que pudieron responder al interés suscitado en la corriente del *Art Déco* por las civilizaciones remotas, entre las que cabría situar tanto a la griega como a la romana y sobre las que ya hemos comentado la importancia que adquirieron en el ámbito español al hablar sobre *Las Atlántidas* de Ortega y Gasset. En el artículo de *El Luchador* al que nos referíamos anteriormente se asocia estas figuras a los genios del fuego –en el caso del personaje rojo a la derecha– y de la travesura –el de color verde a la izquierda–, pero lo más interesante en ellos es cómo sus figuras aparecen delimitadas por manchas planas de color a las que se sobreponen leves líneas que marcan los contornos de sus pectorales, extremidades, cornamentas y rostros.

Esta simplificación formal, que asociamos a la modernidad de un cartel, con un elemento regionalista tan evidente fue vista en la época como un rasgo atractivo y que favorecía la atención del espectador. De hecho, remitiendo al mismo artículo de *El Luchador* que nos aportaba los datos para identificar las tres figuras que aparecen en el afiche, hemos recogido la siguiente opinión:

[...] los carteles anunciadores, deben tener un sintetismo muy especial, donde todo se demuestre, sin fatigar a la vista, y sin confusión (...) y por eso siempre se admira el acierto del dibujo y color, tanto o más que la idea original.

Lorenzo Aguirre ya ha demostrado muchas veces que en esta especialidad de carteles sabe el terreno que pisa y ha domado la visualidad bien combinada con los tonos precisos para cautivar la luz del sol sin que le perjudique.⁴⁸

De igual forma, el fuego aparece como una masa roja homogénea sobre la que se sitúan cuatro artificios que podríamos relacionar bien con algún tipo de atracción, bien con monumentos *fogueries* y que denotan cierto interés por el maquinismo que tanto fascinó a los artistas del momento.⁴⁹

⁴⁵ Sirva como ejemplo algunas de las líneas dedicadas a Alicante en la obra *Libro de Sigüenza*, en la que bajo el seudónimo de Sigüenza, Miró nos describe la pasión que le suscita su ciudad de nacimiento: "Bajo las palmeras paseaban los enfermos, los ociosos, los que llegaban de las tierras altas, hoscas y frías, buscando la delicia del templado suelo alicantino". MIRÓ, Gabriel, 1917, p. 68.

⁴⁶ "El cartel de 'les fogueres'", *El Luchador*, nº 6020, 15 de mayo de 1930, p. 1. El personaje de jijonena remite a la población alicantina de Jijona, famosa por sus turrone y a escasos kilómetros de la capital de la provincia.

⁴⁷ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 259.

⁴⁸ "El cartel de 'les fogueres'", *El Luchador*, nº 6020, 15 de mayo de 1930, p. 1.

⁴⁹ De los artilugios a los que nos referimos nos gustaría llamar la atención sobre el primero de ellos empezando por la parte izquierda del cartel. Su semejanza con una grúa de puerto nos hace ver el maquinismo sobre el que escribimos en el párrafo referido en esta cita, aunque el hecho de que de él penda una pequeña figura antropomórfica también hace reflexionar sobre la posibilidad de que se quisiera representar una *Foguera*. La respuesta a esta incógnita la encontramos al estudiar las distintas Hogueras construidas en 1930, puesto que en ese año Lorenzo Aguirre proyectaría un monumento titulado *Tot lo roin*

Por último, nos gustaría referirnos a la tipografía que predomina en la mitad inferior del cartel y en la que la adopción de letras de cuerpos geométricos y tintas planas no hace más que aproximar a la obra a los postulados más modernos del momento.

Manuel Baeza. *Lolón* (1931)⁵⁰

Un ejemplo similar al anterior lo constituye el cartel ganador de 1931, realizado por el alicantino Manuel Baeza (1911-1986), quien pese a formarse de manera autodidacta en la pintura, campo en el que destacaría a partir de 1948, siempre se mostró inquieto al experimentar con otro tipo de manifestaciones artísticas como la orfebrería, la cerámica, o la ilustración gráfica.⁵¹

Como aseverábamos en el párrafo anterior, entre este cartel y el precedente de Lorenzo Aguirre puede establecerse una línea de continuidad en cuanto a los elementos que lo conforman y el tratamiento estilístico que reciben. Es decir, en la obra de Baeza la figura de la folklórica tuvo de nuevo un peso determinante, si bien esta vez no aparece acompañada de personajes mitológicos sino de un tipo alicantino. Por otra parte, acontece por primera vez el motivo de la palmera tan ligada a la festividad alicantina,⁵² el escudo de la ciudad coronado por la bandera de la República y sobre él dos columnas de fuego en las que podemos apreciar el alto grado de refinamiento y esquematismo al que fue reducido este *leitmotiv* de todos los carteles estudiados hasta el momento (fig. 5).

Pero no sólo el fuego fue objeto de la estilización de las formas llevada a cabo en la ilustración grá-



Fig. 5. Manuel Baeza Gómez. *Lolón*, 1931. Archivo Municipal de Alicante.

a la mar en la plaza de Isabel II (actualmente plaza Gabriel Miró). Si atendemos a la explicación de la obra se especifica que se trata de una grúa que saca de Alicante y tira todo lo desfavorable para la ciudad. Por lo tanto, pese a representar una *foguera* adoptó la forma de una cabria portuaria tal y como pensábamos, por lo que la hemos asociado al maquinismo propio del *Art Déco*. Igualmente, los otros tres artilugios también son representaciones de monumentos de 1930, correspondiéndose el segundo dibujo por la izquierda con la *Foguera Mercado*, el tercero con la *Foguera Plaza de la Reina Victoria* y el cuarto con la *Foguera Plaza de Chapí*. Todas las fotografías y expedientes de estas hogueras se encuentran en el Archivo Municipal de Alicante y, en el año 2010, fueron recogidas y publicadas por Armando Parodi: PARODI ARRÓNIZ, Armando, 2010.

⁵⁰ A.M.A. Otros-1905-542-0/0.

⁵¹ Manuel Baeza Gómez provenía de una familia de orfebres, lo que le permitió formarse en este oficio y resultar un artista multidisciplinar. Además, la amistad trabada con el escultor alicantino Daniel Bañuls le permitió cosechar experiencias en el campo de la cerámica y la escultura. Sobre la biografía de Baeza véase: ESPÍ VALDÉS, Adrián; GÁZQUEZ MÉNDEZ, Dionisio, 2001, pp. 121-125.

⁵² La presencia de la palmera en el ideario popular de las Hogueras de Alicante puede deberse, en primer lugar al gran número de ejemplares de este árbol que pueden observarse en la ciudad y que tantos artistas locales quisieron plasmar en sus obras. No obstante, y ciñéndonos más al ámbito de la festividad se hace notar la unión entre el folklore y la palmera al valorar la letra del himno que Luis Torregrosa compuso para la fiesta en 1929 y sobre él creemos conveniente destacar la siguiente estrofa de la letra ideada por José Ferrándiz: *En la mar mansa i lluentosa / qu'abaniquen les palmeres, / i a la llum de les Fogueres, / qu'es la festa més ferrosa, / i en un singular encant / diu al vent: Vixca Alacant! / Vixca Alacant! Vixca Alacant!*. GIL SÁNCHEZ, Fernando, 1979, pp. 179-182. Igualmente, el propio himno de la ciudad, con música del maestro Juan Latorre y letra de Francisco Martínez Yagües y José María Milego, comienza con la estrofa *Som fills del poble / que té les chiques / com les palmeres / de chunt al mar / són molt airoses / molt reboniques / i fan quant volen / riure i plorar*. Sobre la presencia de la palmeta en el ideario artístico alicantino véase: GARCÍA ANTÓN, Irene, 1996.

fica del *Art Déco* alicantino. También los dos personajes ataviados con vestimentas típicas fueron sometidos a un proceso de reducción de sus cuerpos y sus caras. Como podemos ver, ambos folklóricos aparecen de perfil con sus rostros recortados sobre el fondo azul de la escena; además, sus rasgos faciales han sido reducidos a simples líneas y zonas sombreadas. Respecto a sus cuerpos, sorprende que únicamente se conformen de dos grandes rectángulos, sin que se preste atención al resto de su anatomía. Esto quizás se debiese a que lo que verdaderamente se pretendía destacar era la idea de la festividad a través de un mensaje claro y sin ornamentos que distrajesen al espectador, aunque en el caso del personaje masculino podemos ver un interés decorativo en la vestimenta mediante cenefas con motivos geométricos.

Con esto, se lograba aunar en un mismo ejemplo la tradición propia de Alicante y las Hogueras de San Juan con los folklóricos, el fuego y las palmeras; a la vez que mediante el estilo se dotaba a la composición de un aire mucho más innovador y directo que resultase estéticamente agradable y claro a quienes lo contemplasen.

De hecho, es curioso cómo ahondando en la prensa encontramos una referencia al cartel que por primera vez no dirige sus alabanzas a los temas alicantinos, sino a su estilo al afirmar que se trata de un ejemplo "(...) de gran modernidad, bien de tonos y de concepción originalísima, el cartel aceptado responde admirablemente a su finalidad".⁵³

Esto puede ser entendido como un posicionamiento más favorable hacia los lenguajes vinculables al *Art Déco* y, más aún, si advertimos que en los dos años siguientes la presencia del elemento folclórico será menor que en los ejemplos comentados hasta el momento. No obstante, no debemos pasar por alto que pese a las alabanzas recibidas por el estilo quizás no se escribiese acerca de la temática precisamente por ajustarse a lo requerido. Con esto pre-

tendemos decir que si el cartel no hubiese incorporado ningún motivo que remitiese a la ciudad, las críticas en la prensa del momento podrían haber sido bien distintas e incluso se podría haber llegado a juzgar el estilo más duramente.

Ramón Gaya. *Llamada* (1933)⁵⁴

Sorprende encontrar el nombre de Ramón Gaya dentro del colectivo de ilustradores que colaboraron en la realización de los primeros carteles de las Hogueras de Alicante si apreciamos que el artista no residía en la ciudad, sino que provenía de Murcia. Sin embargo, este no fue un hecho aislado ya que también Juan Bonafé, que había realizado el cartel del año anterior, era paisano de Gaya.⁵⁵ El que estos dos artistas figurasen entre los colaboradores de la festividad fue explicado por Juan Manuel Bonet aludiendo a la figura del crítico y editor murciano Juan Guerrero Ruiz (1893-1955), que entre los años 1931 y 1939 ejerció como secretario del Ayuntamiento de Alicante. Una vez afincado en Alicante, éste, que había trabado amistad con los componentes del panorama artístico y literario murciano, pudo atraer a alguno de ellos para que participasen de la vida cultural de la ciudad y, en alguna ocasión, consiguió que incluso pudiesen exponer su obra en el Ateneo, tal y como hizo Gaya en el año 1935.⁵⁶

Este cartel, al no aportar contrastes entre tradición y modernidad quizás sea el más renovador de todos los comentados hasta el momento, además de por el hecho de dar muestra de rasgos formales puramente innovadores como la utilización de figuras realizadas a través de tintas planas. Estas además aparecen en reducido número: dos palmeras, que se vuelven a repetir como en otros carteles; una columna de humo y una figura que sopla en una caracola, lo que simplifica la obra y la convierte en un medio de comunicación más directo, ya que la ausencia de elementos en la ilustración contrasta con la parte escrita y apenas distrae la atención de su lectura (fig. 6).⁵⁷

⁵³ "Un cartel", *Diario de Alicante*, nº 6171, 5 de junio de 1931, p. 2.

⁵⁴ A.M.A. Otros-1905-645-0/0.

⁵⁵ En este estudio se ha optado por no incluir el citado cartel de Juan Bonafé debido a que los rasgos que nos permiten enlazarlo con la corriente artística del *Art Déco* se perciben en menor medida que en el resto de carteles contemplados en el artículo. No obstante y si se quisiese comparar la obra con los otros ejemplos que se han estudiado en este trabajo, se puede consultar a través de la página web del Archivo Municipal de Alicante en el siguiente enlace: <<http://www.alicante.es/es/galeria-imagenes/galeria-carteles-hogueras-san-juan>> (consultado 04/12/2016).

Sobre las noticias que relatan la victoria de Bonafé en el concurso de los carteles de las Hogueras recomendamos la lectura de los artículos de prensa: "Fogueres de San Chuan. El cartel premiado", *El Luchador*, nº 6582, 2 de abril de 1932, p. 2. y "Las 'fogueres'", *Diario de Alicante*, nº 6419, 2 de abril de 1932, p. 1.

⁵⁶ BONET, Juan Manuel (com.), 2010, pp. 24-25.

⁵⁷ En otros carteles de Hogueras comentados en este trabajo se puede apreciar igualmente un gran cuerpo escrito, aunque no aparece tan diferenciado como en el ejemplo de Ramón Gaya en 1933.

Asimismo, la importancia adquirida por el cuerpo escrito en esta obra es también reseñable por el cuidado esmero con el que se realizaron los cuerpos geométricos de los que se componen las distintas letras. La principal novedad aportada por Gaya en la tipografía respecto al resto de carteles radica en que, pese a utilizar también cuerpos geométricos para componerlas, en muchos casos hizo uso de líneas más gruesas o más finas dependiendo de la parte de la letra que se escribiese así como pequeños triángulos u otras formas para sustituir determinados trazos dotando de un aire más grácil a la escritura.

Respecto a la ausencia del elemento tradicional en esta obra no sabemos a ciencia cierta las razones que puedan explicarlo, aunque nos planteamos dos posibles hipótesis: en primer lugar cabe la posibilidad de que, al ser un artista foráneo, desconociese en profundidad el folklore alicantino y en consecuencia no lo plasmase en el cartel. Esta posibilidad es factible si tenemos en cuenta que en el cartel de Bonafé del año anterior tampoco se aprecian rasgos tradicionales y que el artista también era murciano. Por otro lado, puede ser que conforme pasaran los años la asimilación de los lenguajes más modernizadores se asentara en la sociedad alicantina y cada vez se prestara menor atención a la inspiración local. Pese a todo, preferimos declinarnos por la primera de las dos opciones si tenemos en cuenta que en los años posteriores a esta obra pero anteriores al estallido de la Guerra Civil se retoma la utilización de elementos propios de la tradición alicantina.⁵⁸

Además, en los artículos de prensa dedicados a anunciar que el cartel de Ramón Gaya sería el encargado de dar imagen a las Hogueras, se especificó que fue presentado y premiado el año anterior pero que por no ser representativo del espíritu de la ciudad en tan señaladas fiestas se prefirió apartarlo hasta 1933, lo que hace que sigamos pensando que la ausencia del elemento tradicional no dependiese de la total asimilación de los postulados más innovadores sino, quizás, del origen del ilustrador.⁵⁹ Sin embargo, nos gustaría aclarar que esta tendencia a aislar el componente castizo sigue siendo una incógnita sin descifrar. Del mismo modo, vemos necesario remarcar que las dos posibilidades ofrecidas en este estudio son



Fig. 6. Ramón Gaya Pomés. *Llamada*, 1933. Archivo Municipal de Alicante.

juicios extraídos de la observación y el estudio de las colecciones de carteles del Archivo Municipal de Alicante y que, como tales, pueden ser tomados por válidos o no.

Carteles de Hogueras y carteles de Fallas. Una comparativa necesaria

Tal y como hemos estudiado, las Hogueras surgieron en Alicante como una festividad que, a imitación de las Fallas de Valencia, quiso atraer una cantidad considerable de turistas a una ciudad que se encontraba en pleno proceso de crecimiento y apertura internacional. Dentro de esta diná-

⁵⁸ En el año 1934 José Barahona representará las columnas salomónicas del Ayuntamiento de Alicante en su cartel, en 1935 Antonio Marco incluirá en el cartel tipos alicantinos y en 1936 Melchor Aracil incorporará dos folklóricos bailando entre las llamas. Todos los carteles pueden consultarse en: <<http://www.alicante.es/es/galeria-imagenes/galeria-carteles-hogueras-san-juan>> (consultado 04/12/2016).

⁵⁹ "Fogueres de San Chuán. El cartel anunciador", *El luchador*, nº 6822, 16 de febrero de 1933, p. 1.

mica de imitación entre festividades es lógico que la inspiración tomada de las Fallas trascendiese más allá de los conocidos monumentos efímeros y se trasladase a otros ámbitos como la vestimenta, la pirotecnia, la música y, claro está, la ilustración gráfica.

No obstante y pese a que existen semejanzas entre los ejemplos valencianos y alicantinos sorprende comprobar que, a diferencia del resto de ámbitos que caracterizan a las fiestas, el primer cartel alicantino no pudo imitar al primero de los valencianos por ser anterior a este. El cartel más antiguo de las Hogueras de Alicante data del año de su creación, 1928, mientras que el primer cartel de las Fallas fue creado por José Segrelles en 1929.

Este hecho puede explicarse debido a que, desde su origen, las Hogueras fueron ideadas como un medio para atraer visitantes y que, como tal, necesitasen de medios útiles para llamar la atención de los mismos. En cambio, el origen de las Fallas cabe buscarlo en los barrios valencianos y su apertura hacia los turistas no se produjo hasta finales del primer tercio del siglo XX, razón por la cual los primeros carteles aparecieron de manera tan tardía.⁶⁰

Como afirmábamos anteriormente, es innegable que dos fiestas tan semejantes compartieron y comparten motivos decorativos y temas que se repiten en todas las manifestaciones artísticas ligadas a las celebraciones. Este es el caso del fuego, de las vestimentas, los *ninots*, los monumentos efímeros o la pirotecnia. Por otro lado, se conservan noticias de prensa que relatan cómo en Alicante se recibían los carteles de las Fallas y se exponían en el Ayuntamiento, razón por la cual cabe pensar que los artistas locales pudieron imitar alguno de los aspectos de estas obras.⁶¹

Por otro lado son evidentes las diferencias que existen entre ambos tipos de carteles, pues mientras que el cartel de Hogueras se aproximó más al *Art Déco*, los afiches valencianos optaron por lenguajes más barroquizantes y recargados, quedando los estilos más modernos relegados a la rotulación.⁶²

Si comparamos directamente los carteles de ambas festividades podemos certificar que, efectivamente, existen tanto similitudes como diferencias.

Así pues, entre el cartel de 1928 de Lorenzo Aguirre para las Hogueras y el de 1929 de José Segrelles para las Fallas encontramos el elemento común del fuego que, en ambos casos, acontece como una espiral ígnea de la que surgen otras figuras. Pero es precisamente en el tratamiento que reciben éstas donde radican las diferencias más evidentes entre ambas obras, pues mientras que en el cartel de Aguirre los personajes que salen del fuego son de tamaño reducido y de gran colorido; en la obra de Segrelles son de mayores dimensiones y con una iluminación muy próxima al cine expresionista alemán que, según Contreras Juegas, es reflejo del juego de luces y sombras provocado por las llamas durante la quema de los monumentos falleros.⁶³ Si hubiese que comparar las figuras de Lorenzo Aguirre con algún otro cartel de las Fallas, consideramos interesante el ejemplo de 1933 de Salvador Mollá Biosca por el estilo con el que pintó a los dos personajes de su obra que, al igual que en el ejemplo alicantino de 1928, salen de entre las llamas y representan a un *dolçainer* y un *tabaleter*.

Es más sencillo encontrar similitudes entre los carteles anteriormente comparados que entre el cartel de Segrelles y el cartel de las Hogueras de 1929, aunque es cierto que entre todos los carteles, tanto Fallas como de Hogueras, destaca el motivo del fuego como recurso decorativo predominante. Sin embargo, es el cartel de las Fallas de 1931 de José Bellver y Manuel Diago el que a nuestro parecer mantiene más similitudes con los carteles de las Hogueras que hemos estudiado en este trabajo.

Las razones que nos hacen decantarnos por este ejemplo como una muestra similar a la de los carteles de Hogueras varía en función de la obra alicantina a la que nos remitamos. Así pues, respecto a los carteles de 1930 (de Lorenzo Aguirre) y de 1931 (de Manuel Baeza) las similitudes estriban en la aparición del personaje ataviado con vestimentas regionales pese a que en los carteles de Alicante, y sobre todo en el de Baeza, la estilización de las figuras hacia el *Art Déco* sea más evidente. Por otro lado, que Bellver y Diago representasen a la figura de su cartel soplando por una caracola nos remite al cartel de las Hogueras de 1933, para el que Ramón Gaya utilizó un recurso similar aun-

⁶⁰ CONTRERAS JUEGAS, Rafael, 1998, p. 35.

⁶¹ Sirva como ejemplo la breve noticia "Las fiestas de Valencia", *Diario de Alicante*, nº 5798, 5 de marzo de 1930, p. 3.

⁶² CONTRERAS JUEGAS, Rafael, 1998, p. 36.

⁶³ CONTRERAS JUEGAS, Rafael, 1998, p. 37.



Fig. 7. Carteles de Fallas ordenados según mención en el trabajo: José Segrelles, 1929; Salvador Mollá, 1933; José Bellver y Manuel Diago, 1931 y Rafael Raga, 1932.

que desprovisto de todo elemento folclórico. Esta última obra del artista murciano recuerda también al cartel de las Fallas de 1932, obra de Rafael Raga Montesinos, por la esquemática columna de humo que acontece en ambos ejemplos (fig. 7).

Conclusiones

Tras el estudio de los distintos carteles que ilustraron la imagen de la festividad de las Hogueras de San Juan en Alicante durante sus seis primeros años de existencia podemos concluir estableciendo una serie de juicios extraídos de nuestro trabajo.

En primer lugar, las Hogueras de Alicante como monumentos empiezan a vincularse a la estética del *Art Déco* en la década de los años treinta de la centuria pasada con el fin de aportar un toque de cosmopolitismo a una celebración que quería nutrirse de una nueva estética, queriendo modernizar los ritos ancestrales que se realizaban la noche de San Juan para atraer turismo. En este sentido Gastón Castelló, que en su día fue el constructor más afamado de estos monumentos, ha sido visto como el introductor de esta corriente estilística en la festividad. Sin embargo, y como se ha demostrado en este trabajo, los carteles dieron muestra de la vinculación al *Art Déco* desde el primer año de las celebraciones; razón por la cual habría que valorar la figura de artistas como Lorenzo Aguirre –vencedor del concurso de afiches en las tres primeras ediciones de las Hogueras– en este proceso de asimilación de la modernidad artística.

Por otra parte no debemos olvidar que, pese a los intentos renovadores de los lenguajes artísticos, los pintores y escultores volcados en el mundo de

las Hogueras no quisieron dar la espalda a las tradiciones propias de la ciudad de Alicante, ya fuese por temor al rechazo de la población autóctona ante un estilo artístico que les era ajeno o debido a las influencias de los distintos pensadores y escritores tanto del ámbito local como del nacional.

Tomando como pretexto esta última idea, en este trabajo se ha pretendido demostrar que los artistas gráficos vinculados a la fiesta alicantina no idearon un estilo nacido de la nada, sino que se nutrieron tanto de influencias nacionales como extranjeras a la hora de componer sus carteles. Así pues, estos son demostrativos del complejo momento artístico que se vivía en España y que, pese a que generalmente se denomina como *Art Déco*, aunó el estilo más innovador con temas castizos y folclóricos resquebrajando la visión del movimiento como algo propio de la élite social más cosmopolita y desligada de las raíces populares del país.

Así pues podemos llegar a comprender que, contrariamente a lo que se deduce de publicaciones historiográficas más localistas, a principios del siglo XX nace en Alicante una época de modernidad de la cual Juan Manuel Bonet señala a Azorín como precursor y en la que las Hogueras tomaron una considerable importancia al aportar modelos visuales completamente renovadores.⁶⁴

Con esto, se hace notar la falta de estudios que analicen este interesante apéndice de la historia del *Art Déco* en España, estilo que, por su parte, también ha permanecido durante bastante tiempo en el olvido para la historiografía del arte dentro de nuestras fronteras.⁶⁵ No obstante, y más allá del in-

⁶⁴ BONET, Juan Manuel, 2010, p. 11.

⁶⁵ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 11.

terés que las Hogueras hayan podido despertar por parte de los distintos historiadores como foco difusor del *Art Déco* en el levante español, generalmente la visión de ellas como una festividad más propia del folklore que del ámbito de las Bellas Artes ha jugado igualmente en contra de que se conozcan sus orígenes tan interesantes para estudios como este.

Respecto a este tema nos gustaría llamar la atención sobre la lacra que suponen los prejuicios a la hora de valorar las festividades tradicionales como elementos articuladores de la adopción de distintos lenguajes artísticos. Una concepción peyorativa del folklore como algo ajeno al concepto de lo artístico supone que toda manifestación plástica vinculada a la festividad caiga en el olvido pese a resultar de gran interés para el estudio de los distintos episodios de la Historia del Arte.

Bibliografía y fuentes

- ALDEGUER JOVER, Francisco. *De José María Py a José Manuel Lledó*. Alicante: Agost, 2000.
- AZORÍN. "La continuidad nacional". *ABC*, 21-5-1910, pp. 5-6.
- BAUZÁ LLORCA, José. *Varela y su entorno (notas para una biografía)*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1979.
- BAUZÁ LLORCA, José. *Emilio Varela 1887-1951. Homenaje en el cincuenta aniversario del fallecimiento del pintor alicantino*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2001.
- BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. París: Editions Gründ, 1999 a (4ª ed.), 14 vols., vol. 3.
- BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. París: Editions Gründ, 1999 b (4ª ed.), 14 vols., vol. 11, pp. 793-794.
- BONET, Juan Manuel (com.). *Alicante Moderno. 1900-1960* (Exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante entre el 3 de junio y el 26 de septiembre de 2010). Alicante: Diputación de Alicante, 2010.
- CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa Mª; PIQUERAS MORENO, José. "Dibujos, carteles y otros materiales gráficos (1918-1960)". En: GÁZQUEZ MÉNDEZ, Dionisio (com.). *El arte del siglo XX en Alicante. 1918-1960*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2001, pp. 291-351.
- CONTRERAS JUESAS, Rafael. *Los carteles de Fallas de Valencia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1998.
- DUNCAN, Alastair. *El Art Déco*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994.
- EGUIZÁBAL, Raúl. *El cartel en España*. Madrid: Cátedra, 2014.
- ESPÍ VALDÉS, Adrián. *Casanova y su "círculo" alicantino de pintores y escultores*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983.
- ESPÍ VALDÉS, Adrián; GÁZQUEZ MÉNDEZ, Dionisio. *Pintores alicantinos: 1900-2000*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2001.
- FRANCÉS, José. "La sección española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas". *La Esfera*, 1925, nº 603, pp. 14-17.
- GARCÍA ANTÓN, Irene. "La palmera, un símbolo nuevo en la ciudad de Alicante". En: BÉRCHEZ, Joaquín; SERRA, Amadeo (coord.). *El Mediterráneo y el arte español: actas del XI Congreso del CEHA, Valencia, septiembre 1996*. Madrid: Comité Español de Historia del Arte, 1998, pp. 266-269.
- GIL SÁNCHEZ, Fernando. *Crónicas de la Terreta*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1979.
- HERRERO RIQUELME, Rocío. "El cartel como instrumento de promoción en los inicios del turismo español (1900-1936)". En: JIMÉNEZ CABALLERO, José Luis; FUENTES RUIZ, Pilar; SANZ, Carlos. *V Jornadas de investigación en turismo. Turismo y sostenibilidad. Sevilla 17 y 18 de mayo de 2012*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 173-196.
- LASTRES, Eduardo. "El sentido de la obra de Emilio Varela". En: CASTELLS, Rosa María; LASTRES, Eduardo (com.). *1887-1951. Emilio Varela. Pintor Universal*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 2010.
- LLORENS FUSTER, Andrés; VIZCAÍNO MARTÍNEZ, Juan Carlos. "Hogueras para una ciudad turística (1928-1930)". En: VICENTE FERRIS, José Luis (coord.). *Un lugar en el fuego. El libro de la fiesta de les Fogueres de Sant Joan de Alicante*. Alicante: Almar Ediciones, 1996 a, pp. 9-32.
- LLORENS FUSTER, Andrés; VIZCAÍNO MARTÍNEZ, Juan Carlos. "La identificación popular". En: VICENTE FERRIS, José Luis (coord.). *Un lugar en el fuego. El libro de la fiesta de les Fogueres de Sant Joan de Alicante*. Alicante: Almar Ediciones, 1996 b, pp. 33-64.
- MAENZ, Paul. *Art Déco: 1920-1940*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- MEDINA RAMOS, Agustín; LINARES ALBERT, Santiago. *Gastón Castelló y las hogueras de San Juan, 1928-2002; su manera de interpretar este arte efímero*. Alicante: Patronato Municipal de Cultura, 2002.
- MIRÓ, Gabriel. *Libro de Sigüenza*. Barcelona: Casa Editorial Eduardo Doménech, 1917.
- MOFFITT, John. "La Dama de Elche tras diez años polémicos". *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 2005, nº 10, 185-209.
- MONZÓ, Rosa María. "Los amigos de Varela". En: CASTELLS, Rosa María; LASTRES, Eduardo (com.). *1887-1951. Emilio Varela. Pintor Universal*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 2010.
- MONZÓ, Rosa María. "Los amigos de Varela". En: LASTRES, Eduardo (coord.). *Emilio Varela. Pintor universal. 1887-1951*. València: Generalitat Valenciana, 2010, pp. 70-81.
- MORENO SÁEZ, Francisco. "La cultura en el siglo XX". En: MORENO SÁEZ, Francisco (dir.). *Historia de Alicante. Tomo II*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1990, pp. 781-800.
- MORENO SÁEZ, Francisco (ed.). *La prensa en la provincia de Alicante durante la Segunda República: (1931-1936)*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1994.
- MORENO SÁEZ, Francisco (ed.). *La prensa en la ciudad de Alicante durante la dictadura de Primo de Rivera: 1923-1931*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1995.
- MORGAN, Sarah. *Art Deco: the European style*. Greenwich: CT, Dorset Press, 1990.
- ORTEGA Y GASSET, José. "Las Atlántidas". En: ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas (6ª ed.)*. Madrid: Revista de Occidente, 1966, pp. 282-316.

- PARODI ARRÓNIZ, Armando. Alicante. Arte y fuego. *Expedientes y bocetos de les Fogueres de Sant Joan que se conservan en el Archivo Municipal de Alicante. 1928-1936*. Alicante: Foguera Gran Via – La Ceràmica, 2010.
- PATERNINA BONO, M^a Jesús. “Los documentos e imágenes de una ciudad”. En: CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa M^a (com.). *De las colecciones municipales*. Alicante: Excmo. Ayuntamiento de Alicante, 2001, pp. 76-165.
- PÉREZ BERENGUEL, José Francisco. “La figura de Henry Swinburne y las características de su *Viaje por España*”. *Cuadernos dieciochistas*, 2008, n^o 9, pp. 211-228.
- PÉREZ ROJAS, Javier. *Art Déco en España*. Madrid: Cátedra, 1990.
- PÉREZ ROJAS, Javier; GARCÍA CASTELLÓN, Manuel. *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. Madrid: Silex, 1994.
- PÉREZ ROJAS, Javier (com.). *Tipos y paisajes 1890-1930* (celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia del 3 de diciembre de 1998 al 17 de enero de 1999). Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 1998.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. “La exposición internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925 y la crítica española”. *Aldaba*, 2008, n^o 33, pp. 17-101.
- SATUÉ, Enric. *El diseño gráfico desde los orígenes hasta nuestros días* (12^a edición). Madrid: Alianza Forma, 2006.
- SAZATORNIL RUIZ, Luis Santiago. “El barón Davillier: hispanista, anticuario y viajero por España”. En: CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia; RINCÓN GARCÍA, Wifredo (coord.). *El arte y el viaje*. Madrid: CSIC, 2011, pp. 353-368.
- SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo. “La renovación de la ilustración gráfica alicantina y la eclosión del Art Déco en dos carteles de *les Fogueres de ‘San Chuan’*”. En: CUTILLAS ORGILÉS, Ernesto (coord.). *La diversidad en la investigación humanística. V Jornadas de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante (Alicante, 26 y 27 de marzo de 2015)*. Alicante: Universidad de Alicante, 2016, pp. 69-77.
- TEJEDA MARTÍN, Isabel. *El arte popular en la fiesta de ‘Les Fogueres de Sant Joan’*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995.
- VILLALBA SALVADOR, María. “La participación española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas (París, 1925): un proyecto del Museo Nacional de Artes Industriales (hoy Museo Nacional de Artes Decorativas)”. En: ASENSIO, MOREIRA, ASENJO & CASTRO (eds.). *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología*. Vol. 7. Madrid, 2012.
- WEBER, Eva. *Art Déco*. Madrid: Lisba, 1993.

