Real Academia de Bellas Artes de San Telmo

ARS & TECNÉ

Miscelánea homenaje al profesor

Rafael León

Programa de Doctorado en Bellas Artes, Diseño y Nuevas Tecnologías

Universidad de Málaga

ARS & TECNÉ

Sebastián García Garrido (ed.)

ARS & TECNÉ

Miscelánea homenaje al profesor

Rafael León

Programa de Doctorado en Bellas Artes,
Diseño y Nuevas Tecnologías. Universidad de Málaga

Real Academia de Bellas Artes de San Telmo

Rafael León

Colaborador Honorario del área de Dibujo de la Universidad de Málaga, desde 2001, en que se crea el *Doctorado en Bellas Artes, Diseño y Nuevas Tecnologías*, hasta 2011. En esta actividad fue profesor responsable de uno de los cursos y miembro del grupo de investigación *HUM576 Lenguaje Visual y Diseño Aplicado*, dependiente de la Dirección General de Universidades e Investigación de la Junta de Andalucía.

© De los textos: sus autores
© De esta edición, las instituciones coeditoras

Esta publicación ha sido realizada con financiación de la Consejería de Economía, Innovación, Ciencia y Empleo de la Junta de Andalucía, a través del grupo HUM576

COEDICIÓN
Programa de Doctorado en Bellas Artes, Diseño y Nuevas Tecnologías de la Universidad de Málaga.
Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

EDICIÓN
Sebastián García Garrido
Universidad de Málaga

DISEÑO
Enrique López Marín
Universidad de Granada

IMPRIME
Podiprint

ISBN
978-84-697-8908-7

DEPÓSITO LEGAL
MA 1746-2017

Índice

9
Presentación
José Manuel Cabra de Luna
PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

11
Dedicatoria
María Victoria Atencia
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. DOCTORA HONORIS CAUSA. POETA.
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

13
Introducción
Sebastián García Garrido
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. CATEDRÁTICO DE UNIVERSIDAD, BELLAS ARTES.
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
SOCIEDAD ERASMIANA DE MÁLAGA

31
Rafael León
Francisco Ruiz Noguera
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. PROFESOR TITULAR DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN.
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

39
Inteligencias múltiples y dimensión fractal
en el pensamiento de Rafael León
Pablo Alonso Herraiz
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA, MÉXICO. GRUPO DE INVESTIGACIÓN LENGUAJE VISUAL
Y DISEÑO APLICADO DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. ACADÉMICO ELECTO,
CORRESPONDIENTE EN MÉXICO, DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

45
Iconografía heráldica de la Ciudad de Málaga
Sebastián García Garrido
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. CATEDRÁTICO DE UNIVERSIDAD, BELLAS ARTES.
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
SOCIEDAD ERASMIANA DE MÁLAGA

77
Pluma, tinta y papel
Un plano de 1770 de la Plaza Mayor de Málaga
Rosario Camacho Martínez
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. CATEDRÁTICA DE UNIVERSIDAD, HISTORIA DEL ARTE.
VICEPRESIDENTA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

95
David Roberts y su visión de Ronda
La imagen romántica, pintoresca y sublime de la ciudad del Tajo
Rafael Valentín López Flores
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE POR LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.
MUSEO JOAQUÍN PEINADO. RONDA

131
El sueño veneciano
Mercedes Siles Molina
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. CATEDRÁTICA DE UNIVERSIDAD, MATEMÁTICAS
SOCIEDAD ERASMIANA DE MÁLAGA

137
Sobre las horas
Suso de Marcos
ESCULTOR. REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

139
Oficio no mecánico
Patricio Carretié
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. DIRECTOR DE LA BIBLIOTECA GENERAL.
LICENCIADO EN BELLAS ARTES

149
Antes de la imprenta
Encuadernación medieval española y su valor para el diseñador
Rosana Bazaga Sanz
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. PROGRAMA DE DOCTORADO EN BELLAS ARTES,
DISEÑO Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

167
La pintura de El Greco
Revisión y actualización
Ángel Rodríguez Cabezas
ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE MÉDICOS ESCRITORES. SOCIEDAD ERASMIANA DE MÁLAGA

173
Del arte popular al artificio comercial
Simulacro y redención en Plaza Mayor
Sebastián Arteaga
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE

187
Picasso, la cerámica y el arte
Salvador Haro González
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. PROFESOR TITULAR, BELLAS ARTES

203
Ordine e disordine in architettura
Rosa Mª Giusto
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II. PROFESORA FACOLTÁ DI ARCHITETTURA

215
Ceremonial y protocolo del Cabildo Municipal malagueño en la Edad Moderna
El libro del ceremonial de Rivas Pacheco y el papel de los escribanos capitulares
Eva María Mendoza García
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE LA HISTORIA EN ANDALUCÍA, CRISOL MALÁGUIDE

241
Los desastres de la guerra en Ronda
Manuel Garrido Oliver
EX-CRONISTA OFICIAL DE LA CIUDAD DE RONDA

257
Nuevos medios, viejos conflictos
El libro y la lectura en un mundo digitalizado
Enrique López Marín
UNIVERSIDAD DE GRANADA. PROFESOR TITULAR, BELLAS ARTES

PRESENTACIÓN

Rafael León

El hombre que lo sabía todo

En aquella pequeña sala de actos del antiguo Ateneo de la Plaza del Obispo de Málaga se produjo uno de mis encuentros fundacionales con la poesía. Corría el año 1978; sobre un pequeño estrado y tras un atril que le concedía una cierta distancia —no solo física— del público, Rafael León nos fue desgranando con voz potente y grave, los versos de su *Homenaje a Dioscórides*. Algunos de esos versos me han acompañado toda la vida, permaneciendo vivos en mi memoria. Esas palabras han retumbado insistentemente en mi interior como un claro ejemplo de que la poesía se hace desde la más profunda realidad y de que, al cabo, no es sino otra mirada sobre las cosas y sobre nosotros mismos. Una mirada que nos transporta a otros mundos, sin dejar de estar en éste.

Luego vendría una amistad larga y muy estrecha con Rafael y con María Victoria. Muchas tardes, doradas por el lienzo del ocaso, me han acogido en aquel sofá que se extendía con amplitud bajo un tapiz de Pablo García Baena, que representaba una idealizada escena medieval.

Me he permitido tomar prestado el título de esta presentación al escritor Fernando Ortiz por parecerme una afirmación certera y ajustada plenamente a cómo era Rafael. Lo sabía todo. De la gramática a la botánica, de la imprenta a la heráldica, las improntas o la mineralogía y, sobre todo ello y con el tiempo, el que se iría convirtiendo en el gran tema de su vida, el papel. Lo estudió desde todas las perspectivas posibles, desde la histórica hasta la química y desde la geográfica hasta la técnica. Acudió a las fuen-

tes documentales más conspicuas y aprendió las técnicas artesanales originarias, hablaba con prolijidad de los trapos, del cedazo, de la marca de agua y de tantas y tantas cosas maravillosas que hacen del papel un material cargado de misterio. Mi admiración llegó al límite cuando una tarde me dio una extensísima lección sobre las orquídeas silvestres de la provincia de Málaga, pasando sin solución de continuidad a lo cuidadoso que debíamos ser en la utilización del verso libre. Así era Rafael y así lo recordamos.

Mas estas palabras, que no pueden dejar de estar cargadas de evocaciones personales por tener origen en el cariño, estarían faltas de un elemento esencial si no trajésemos a colación la labor que Rafael desarrolló para con Málaga y los ciudadanos de esta ciudad y, más tarde, para su Universidad. Fue primero en solicitarla cuando era Concejal de Cultura de nuestro Ayuntamiento, consiguiendo que la Corporación lo acordase por unanimidad.

Bajo su mandato como edil se celebró un Congreso internacional sobre la figura de Ibn Gabirol, al que acudieron figuras destacadísimas internacionales de la filosofía y la literatura y del que quedaron dos testimonios señeros, una publicación que contenía las intervenciones y trabajos llevados a cabo (aún hoy con plena vigencia) y la estatua de Ibn Gabirol, obra del escultor americano Amstrong; que, junto con la dedicada a Cánovas del Castillo, obra de Martínez Labrador, erigida también en tiempos de Rafael León en el Ayuntamiento, constituyen las dos mejores estatuas públicas del siglo xx que tiene Málaga.

En modo alguno debemos olvidar tampoco su directa relación con la Universidad. El profesor García Garrido hizo un gran favor a sus alumnos al contar con la participación y enseñanza de Rafael León. No es frecuente que nuestras universidades tengan ese criterio de apertura y den acceso entre su profesorado a figuras tan extraordinariamente singulares como Rafael León. Estoy convencido de que sus alumnos nunca olvidarán sus enseñanzas, su curiosidad universal que, de seguro, les transmitió y su capacidad de apasionamiento por el saber, por todos los saberes, o sea, por el conocimiento en general. Con maestros así el mundo se ensancha para siempre.

Hay también una faceta en el discurrir intelectual y creativo de Rafael que creo no debe ser soslayada y me refiero a su ingreso en la nómina de los que se han dado en llamar "escritores del NO". Es muy conocida la obra de Herman Melville, *Bartleby, el escribiente.* Y en la historia de la literatura contemporánea la frase "preferiría no hacerlo", que reiteradamente pronunciaba el protagonista, ha quedado como paradigma de una actitud inapetente, de máxima indiferencia que conduce a la inacción. Muchos escritores, por razones múltiples las más de ellas nunca aclaradas, llegan a un momento en que prefieren dejar de escribir.

En 1976 Rafael León publicó el ya citado *Homenaje a Dioscórides* y en 1978, en una edición excepcionalmente bella de veinticinco ejemplares de tirada, dio a la imprenta su *Cántico Espiritual.* Obra intensamente poética, con versos del poema homónimo de San Juan de la Cruz que se entreveran con los suyos. Después, el silencio. Y así hasta su muerte. La elección por habitar las provincias de las no palabras es siempre una misteriosa elección del poeta. Pero en este caso debe constatarse el hecho porque, además, esas dos obras citadas son de una profunda entidad.

Y ya concluyo esta breve reflexión, no sin recordar que, siendo ya miembro de la Academia, tuve el honor junto a otros dos compañeros académicos, como es preceptivo, de solicitar que le fuera concedida a Rafael la Medalla de Honor de la Institución, que le fue entregada en acto solemne en el Salón de los Espejos de nuestro Ayuntamiento. Su discurso de aceptación fue elegante y sabio, como él era.

José Manuel Cabra de Luna

PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

DEDICATORIA

Papel

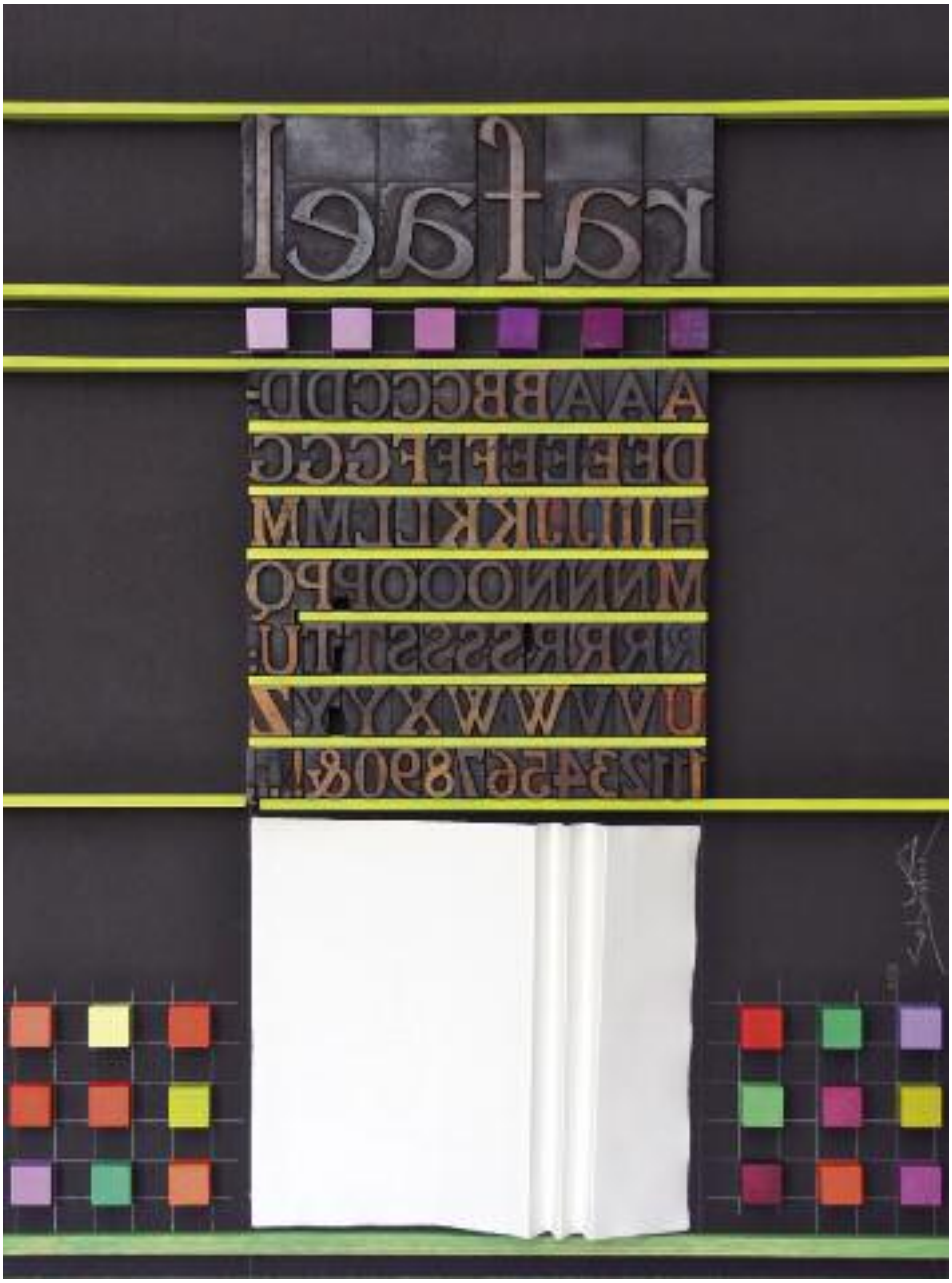
Para Rafael

Un estado anterior a la página en blanco
son las fibras de hilo
que antes vistieron, desnudaron cuerpos,
y luego, laceradas, el agua puso a flote.
Sobre la blanca superficie contiendo mi batalla,
mi agresión a los signos de los que alzo un recado
que en el papel silencia su confidencia apenas; el papel,
mi enemigo y mi cómplice, mi socio deseado, mi delator
herido sin piedad a lo largo del alma.

[Del libro: *La pared contigua.* Hiperión. Madrid 1989]

María Victoria Atencia
POETA. DOCTORA HONORIS CAUSA POR LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Elogio al Maestro impresor. Sebastián García Garrido, 2012. 50x66 cm. Colección del autor. Óleo, acrílico, lápiz, tipos móviles de madera originales y marca de maestro impresor originaria de Gran Bretaña.



Elogio a Rafael León, maestro impresor y experto en historia y técnicas del papel. Sebastián García Garrido, 2013. 50x66 cm. Colección particular de María Victoria Atencia. Óleo, acrílico, lápiz, papel del molino papelero de Basilea con filigrana del papel del primer libro impreso diferentes maderas y tipos móviles de madera originales Richmond, ref.ª 692699

Componedor de líneas de texto usado en la imprenta tipográfica tradicional, con tipos de latón empleados en el grabado a fuego de las encuadernaciones.

INTRODUCCIÓN

Rafael León

Erudición en el devenir de lo cotidiano

Se convoca para esta miscelánea a quienes tuvieron una relación más estrecha y afín en sus investigaciones, al profesorado de este programa de doctorado en *Bellas Artes, Diseño y Nuevas Tecnologías*, creado en 2001 como motor de prestigio para la futura facultad–; a los alumnos del mismo que son hoy académicos y doctores en Bellas Artes; al profesorado de la Facultad a la que contribuyó con tan destacado precedente; a todo el profesorado de esta Universidad por la que tanto luchó para su creación[1] y tan alto nivel aportó con su docencia e investigación, al que suma el honor de contar con su mujer María Victoria Atencia como *Doctora Honoris Causa*; a los compañeros académicos de Bellas Artes de San Telmo, de la que fue *Medalla de Honor* en 2008; a quienes trabajan por la Ciudad de Málaga y por su provincia, de las que el Dr. León[2] era Cronista Oficial de ambas, a las que tanto aportó desde sus estudios y publicaciones, y a la que tanto honró

1. Como Teniente de Alcalde de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, fue quien propuso en 1968 la creación de la Universidad de Málaga, cuyo proyecto fue aprobado por unanimidad.
2. Colaborador Honorario del área de Dibujo de la Universidad de Málaga, desde 2001, en que se crea el *Doctorado en Bellas Artes, Diseño y Nuevas Tecnologías*, hasta su fallecimiento en 2011. En esta actividad fue profesor responsable de uno de los cursos y miembro del grupo de investigación *HUM576 Lenguaje Visual y Diseño Aplicado*, dependiente de la Dirección General de Universidades e Investigación de la Junta de Andalucía.

editando, a su cargo y cuidado, tan exquisitas obras no venales en tiempos en que existía una especial inquietud, y muy pocos medios públicos, para avanzar hacia el más alto nivel de la cultura.

Una miscelánea cuya coedición se solicitó a la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, de la que fue Medalla de Honor, y que los señores académicos aprobaron en pleno del pasado veintitrés de enero de 2014. Sesión en la que el catedrático y académico Pedro Rodríguez Oliva, propuso la reedición de su primer libro editado por la Universidad: *Papeles sobre el papel.* Este proyecto de libro homenaje, que es tradición hacia aquellos profesores universitarios sobresalientes en su labor, contó desde su idea inicial con el ánimo y confidencia de Pepe Infante, a quien debo agradecer este apoyo. Un proyecto que pretendía unir la real academia clásica con la academia real universitaria, como unidad institucional en el ámbito de las Bellas Artes. Una feliz unión que el destino ha querido que refrende con su presentación, como presidente de esta Real Academia, quien en su momento, como presidente del Consejo Social de la Universidad, promovió y consiguió que se aprobase la creación en Málaga de la Facultad de Bellas Artes, José Manuel Cabra de Luna.

Se reúnen aquí una colección de trabajos, recogidos en este libro que rinde tributo de cuantos disfrutamos de tan afortunada relación con Rafael León, al mismo tiempo, en la acepción más lúdica y erudita, en cada clase, en cada palabra precisa de su discurso y en cada actividad práctica emprendida tras su enseñanza, fabricando papel o haciendo estampaciones de tintas en agua. También personalmente disfrutamos en cada encuentro, en cada carta, en cada dedicatoria –de libros e incluso cuadernillos que editaba y no olvidaba escribir a mano para el destinatario–, en cada expresión y en cada gesto de admiración y amor a María Victoria. Su polo complementario, como indisociable contrapunto de equilibrio para sentirse en presencia de la sabiduría más

noble y delicada que puedan encarnar en su peculiar manera un hombre y una mujer.

Nada había que a Rafael le gustase más que una conversación con amigos, de temas comunes y de lo que en ese momento despertara la ocasión… Una charla con ese tono y expresiones del diálogo distendido, tantas veces provocador, como medio didáctico eficaz, para mantener la buena predisposición en la más apacible confianza.

La misma afinidad, entabla de entrada, con sus alumnos de posgrado universitario, hacia quienes el mismo deseo de conocimiento les otorga una cercana intimidad. Esta experiencia universitaria, de Rafael –como firmaba, todo en minúsculas, con la cercanía de un abrazo que escrito así ya no era necesario expresar– es la que tengo el honor de presentar en este libro.

Todo se inicia un día, al abrigo que supone encontrarse en puerto, y que se sentía en el espacio de sucesivo sofá cuadrangular del salón de Rafael y María Victoria, junto a *La Farola* del puerto de Málaga, y con la luz de fondo en la imagen –abierta en el roble de las paredes– del resto de barcos anclados, cuando en algún momento surgió transmitirles la ilusión que me supuso que nuestro Rector, Antonio Díez de los Ríos, me confiara la opinión de orientar la entonces inminente facultad de Bellas Artes de Málaga al diseño y las nuevas tecnologías. Una idea clarividente, para diversificarla de las de Sevilla y Granada, en consonancia con la naturaleza e identidad más técnica de nuestra universidad y ese carácter industrial, abierto e innovador de nuestro entorno.

Esa ilusión, que me confirió el Rector con su propuesta, trascendió el reto de ser entonces el único doctor en Bellas Artes de Málaga, y originó la principal misión personal, pues había accedido ya a la cátedra de escuela hacía unos años. Su cualificación como Maestro Impresor y su valiosa experiencia en diversos componentes de las artes del libro me animaron a proponerle participar en actividades introductorias a esa nueva titulación. Pero su apasionada predisposición a colaborar me animó a ir mucho más allá: crear un programa de doctorado en *Bellas Artes,*

Diseño y Nuevas Tecnologías (que estuvo vigente desde el bienio 2001-2003 hasta el 2007-2009).

El privilegio de contar con sus enseñanzas y su discurso, tan erudito como ameno, posibilitó por tanto iniciar este doctorado, cinco años antes de que naciera la Facultad, e influyó, sin duda, su prestigio y condición de miembro de la Real Academia de Doctores, correspondiente de las Reales Academias de San Fernando de Madrid, Cádiz, Córdoba, Sevilla, Toledo y Valladolid, para que éste llegase a obtener una alta calificación en la Evaluación externa de la Calidad, a falta de contar con un número mínimo de tesis leídas en ese momento, y que era condición imprescindible para haber obtenido la más alta distinción.

No importaba que no hubiese más doctores en Bellas Artes en la universidad. Su prestigio y sólido apoyo, entusiasmado igualmente en participar en un proyecto personal, por haber sido agente decisivo en lograr la universidad en Málaga, siendo Primer Teniente de Alcalde y Delegado de Cultura, y tratándose de algo tan motivador como la actividad académica e investigadora, le llevó a aceptar la propuesta como Colaborador Honorario del área de Dibujo, que la Universidad atendió ininterrumpidamente desde 2001 hasta el curso 2011-2012. Rafael obtuvo, por su parte, la satisfacción de participar en las enseñanzas de esa universidad que ayudó a crear, entre otros proyectos personales para su ciudad, que serían incontables pero nos ofrecen una idea de su relevancia sólo con saber que promovió el reconocimiento de malagueños ilustres de diferentes épocas y disciplinas. En este sentido, encargó la placa conmemorativa en la casa natal de Picasso tras emprender la localización del lugar de la misma; encargó la escultura al poeta y filósofo hebreo, nacido en Málaga en el siglo XI, Salomón ibn Gabirol, y la del destacado político del XIX, Antonio Cánovas del Castillo, cuya elegante y espontánea estética destacan en la ciudad.

El resto del cuerpo docente del programa de doctorado, inviable en facultades ya creadas pero aún jóvenes como las de Murcia o Vigo, se completó con amigos de otras universidades que venían a impartir sus cursos a la vez que pasábamos unos días juntos. A

ellos debo agradecer aquí su desinteresada y continuada colaboración. Completaban el profesorado afín compañeros de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, con quienes había colaborado, en su momento, para poder ofertar su primer programa de doctorado, conjunto en Periodismo, Comunicación Audiovisual y Publicidad.

Su destacado prestigio como autoridad en el ámbito de los estudios sobre el papel, fue igualmente transferido a la Universidad, desde el momento en que el Servicio de Publicaciones de la misma edita su primer libro sobre esta materia, en 1997, con la presentación de sus *Papeles sobre el papel* agotado rápidamente y que hoy sigue aportando ingresos a la institución con la venta de su edición digital. Sobre este tema publica en los años siguientes la traducción de las *Memorias de Desmarest. Sus Memorias sobre el papel holandés en el siglo XVIII* (2007), sobre los ordenamientos de la antigua fabricación del papel en Holanda (en una cuidada edición a su cargo y no venal); artículos en la revista *Investigación y técnica del papel,* y en las actas de diversos congresos de la Asociación Hispánica de Historiadores del Papel.

Esa primera publicación en la universidad, por la que sentía tanta veneración, supuso un entusiasmo inesperado en alguien autor, editor y cuidador de tantos otros libros. En la propuesta para la edición de este primer libro en la Universidad de Málaga, que presenté entonces como miembro del consejo asesor de publicaciones por parte de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, debo dejar constancia del decisivo e incondicional apoyo obtenido para ello de mis compañeros representantes de la Facultad de Ciencias, el catedrático de Botánica Prof. Dr. Baltasar Cabezudo y del Prof. Dr. Jesús Castellanos, de la Facultad de Medicina, a quien también echamos enormemente en falta.

El éxito de *Papeles sobre el papel* no requirió, sin embargo, apoyo alguno para la edición de su segundo libro, en 2001: *Se trata del papel.* Un tercer libro, *Memorias del papel,* completó su trilogía sobre los esperados estudios del papel en España, como se publicaron en otros países de nuestro entorno cultural. Aunque las pruebas de este último las recibió Rafael en las Navidades

de 2010, con no menos entusiasmo que el primero de ellos, quedó pendiente de la revisión de pruebas, que tuve el honor de asumir, con el prólogo, gracias al encargo de María Victoria. Un prólogo que no podía tener otro título que un profético verso de ella misma, al que aquí daba cumplimiento: *Tu barco de papel salvaré del naufragio.* Este libro contó con el incondicional apoyo y extremo cuidado, para que se editara y se hiciera con la calidad que exigía su autor, de la entonces directora del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Ana María Prieto del Pino. En 2014 sale a la venta y se presenta finalmente, ya bajo el auspicio y supervisión de la nueva directora Rosario Moreno-Torres, que propone celebrar, al mismo tiempo, un homenaje a Rafael León, en que intervendrían también Antonio M. Garrido Moraga, Francisco Ruiz Noguera y Carmen López Ramírez, esta última como alumna del programa de doctorado, hoy reconocida poeta y profesora de la Universidad. Sin embargo, la iniciativa obtiene el máximo apoyo por parte de la Rectora y de la Vicerrectora de Investigación y Transferencia, que transforman el acto previsto, el diecisiete de marzo, en un homenaje institucional de la Universidad, presidido por ella y en el que se invita a su sobrino y profesor de Arqueología de nuestra universidad, el Dr. Rafael Atencia, y yo mismo como autor del prólogo del libro que se presenta.

Heredero del movimiento de Artes y Oficios, en lo que supuso el renacimiento de la esencia del libro, en lo que a la integración de las artes responde. Sucesor en Málaga de Joaquín Ibarra, como impresor emblemático de la más refinada tradición en la producción del libro en la España del siglo XVIII, al mismo tiempo que del editor inglés William Pickering (1796-1854), que con su sistema de codificación de la geometría mediante colores (*The Elements of Euclid,* 1847) anticipó el arte geométrico; y de Williams Morris que, como sabemos apostaba por el diseño y el regreso a la artesanía, despreciando los productos 'baratos y horribles' –como los calificaba el mismo– fabricados en serie du-

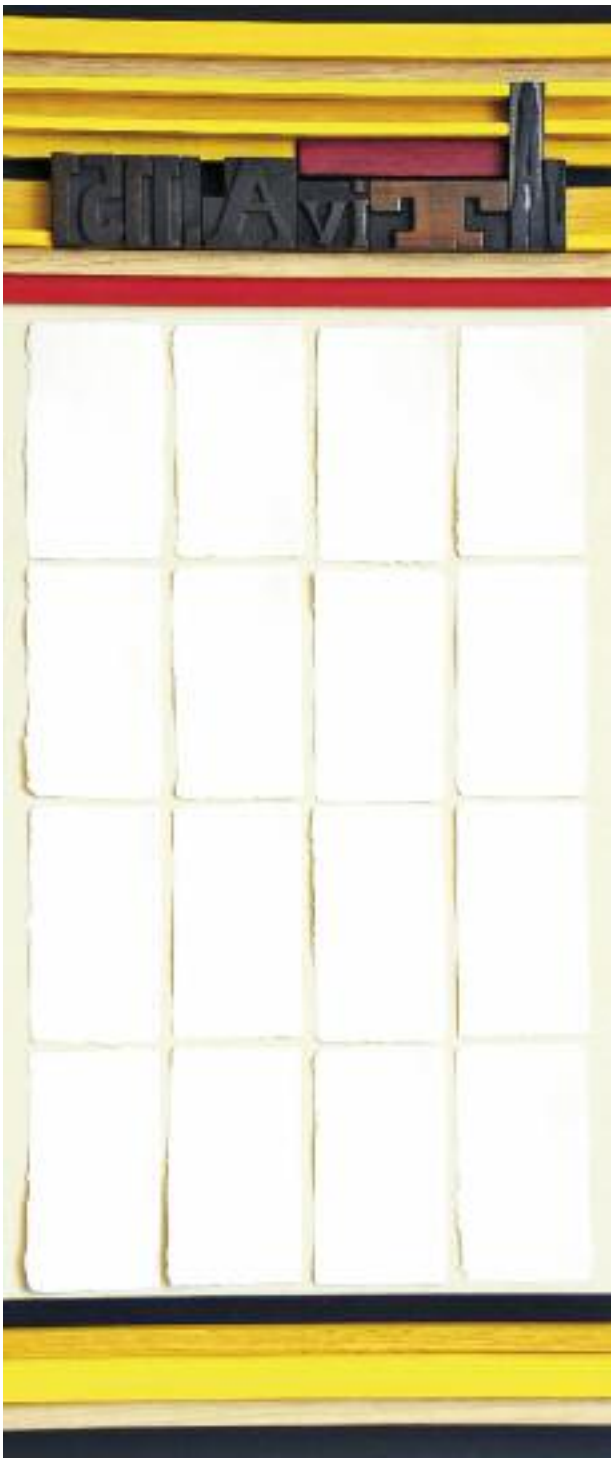
rante la época victoriana. Con su empeño en hacerse maestro impresor, y conocer la historia y técnicas del papel hasta la última fibra de trapo, domina esta noble materia prima desde el conocimiento pleno del noble soporte de la cultura y el conocimiento. Que su más deseada misión al caer de la cama fuese meterse en la imprenta, y apoyar sin reservas aquella iniciativa que encontraba en el día a día, empeñando su ingenio en promover, en su faceta de asesoramiento de sabio maestro y como sería propio verdadero mecenas y protector, la labor de quienes tenían cualquier iniciativa espontánea de verdadera y huérfana cultura. En él veo el reflejo verosímil de los principios de Morris: "tanto el diseñador como el obrero tenían que adecuarse a la finalidad y respetar la naturaleza de los materiales y los métodos de producción, y defender la expresión individual" [3].

Rafael no se conformaba con visitar los pocos molinos papeleros que quedaban ya en España y preguntar con la insistencia y curiosidad del apasionamiento de un adolescente, ni bastaba meter sus manos y probar, lograr y asumir las maneras de hacer. Quedó satisfecho únicamente cuando pudo prepararse los utensilios y materia necesaria para fabricarlo en los confines de su casa y adoptar así una milenaria técnica que nos viene soportando los deseos e ideas de poetas, artistas y todos aquellos que disfrutamos con lo que logramos disponer en tan curiosa forma natural y al mismo tiempo sofisticado artificio del quehacer humano. Una técnica que acercó a nuestros días, lejos de los procedimientos que narraban los antiguos manuales y de la sofisticada fabricación industrial, escribiendo un interesante librito, *Papel hecho en casa* (2001), que tuve el honor de ilustrar.

De esta inmensa curiosidad, que caracteriza al verdadero investigador, viene su afición a las notas al pie. Cuando, en los primeros años de conocerle, le oí decir que a él le interesan de los libros sólo las notas… sin el mayor reparo por lo que decía… comprendí luego que no se trataba únicamente de provocar la

3. Meggs, Ph.B.-Purvis, A.W. *Historia del diseño gráfico,* RM, México DF 2009, p. 167.

Elogio al primer papel de Europa: siglo x Córdoba, Toledo y Játiva 1151. Sebastián García Garrido, 2013. 24x56 cm. Óleo y diferentes maderas, papel hecho a mano y tipos móviles de madera originales, sobre tabla.



Rafael León aporta en su último libro *Memorias del papel* (Universidad de Málaga, 2014) que en el citado siglo debió fabricarse papel igualmente en la Córdoba árabe y en la Toledo de la Escuela de Traductores, que añade al conocido origen del papel en Játiva, que se desconocía cuando se realizó esta obra, y que su nombre pretende completar. Las hojas de papel de la obra fueron realizadas a mano por el propio Rafael León en su casa, para regalar a nuestro querido amigo y poeta Pablo García Baena para que se hiciera tarjetas de visita, y que éste me regaló a su vez para ello.

respuesta de su interlocutor, sino que efectivamente es donde se encuentran los hallazgos del investigador que, sin venir a hilo del texto, considera necesarios rescatar y publicar como regalos al lector.

En sus *Memorias del papel* recoge su trayectoria de estudio e investigación sobre el tema, sus trabajos y publicaciones, algunas de ellas en edición no venal, en cuadernillos que teníamos la suerte de recibir sus amigos. En este sentido suena realmente entrañable y conmovedor leer su expresión "…que he ido editando para mis amigos". El carácter erudito de esta trilogía parte precisamente de esa diversidad de temas, los razonamientos puestos en juego cuando haya algún conflicto, que no son pocos en el caso de quienes llama rehistoriadores del papel en Cataluña, así como el perfecto dominio de la evolución de esa lengua y la nuestra, de etimología, y de todo un profundo conocimiento global que es difícil de encontrar en cualquier otro investigador.

Disfruta desmontando pieza a pieza argumentos, más que erróneos falsificados por la ignorancia o por la rehistoriación interesada en sacar partido de los verdaderos acontecimientos, como si de un investigador y abogado de la verdad se tratase. No hay que olvidar que su licenciatura y doctorado son en derecho pero que si algo le apetecía defender en su carrera profesional era la verdad y la honestidad, comenzada por él mismo. Pero lejos de ser inflexible en su rigor informa de ciertas leyendas inventadas en algún momento para exaltar cuestiones que, aunque de categoría destacable, quizá no hayan disfrutado de la consideración suficiente, como es el caso de Carlos Sarthou sobre Játiva o Ambert. Intercala numerosos conocimientos en detalles y anécdotas que amenizan y hacen más eficaz el aprendizaje, tras los que retoma el hilo narrativo: "Habíamos abandonado a nuestro sacador o laurente con el molde entre sus manos después de pasear la pasta y dejarnos ver sobre la tela el primer pliego de papel, y debemos recuperar a ese operario ahora".

Evidentemente no se satisface con el mero oficio del papel y su trasiego en el molino, aunque disfrute enormemente con ello, y se ocupa del modo de hacer las filigranas como marcas de agua

y traernos procedimientos del lejano Japón, de informarnos que éstas tardaron siglos en llegar a ese insular extremo; y contarnos la otra manera a que estaban dedicados para identificar y personalizar estéticamente el papel mediante interposiciones de dos hojas entre la que se reparten hebras de hilos de colores, alas de libélulas, pétalos de flores, finas hojas o incluso figuras recortadas en papel, y denominadas sorprendentemente como 'almas'. Cualquier ocasión, por tanto, de expresar los sentimientos, personalidad, identidad, caprichos o, simplemente, de transgredir lo convencional y previsto se convierte en fuerte deseo de liberar la rutina para dejar el trazo de ser tocado por la humanidad imperfecta y creadora al mismo tiempo.

En su amor por el libro y el papel como materia del mismo, siente un apasionado deber con la lengua. Desde el buen uso a la frecuente aclaración de acepciones y términos, en sus obras, que incluso elaboraba documentadamente, para tramitar a la RAE, que le responde agradecida a sus aportaciones, y en amable carta –de la que me envía una copia en la última correspondencia que tuve de él– le informa de que serán asumidas en la siguiente edición del diccionario.

Disfruta con la provocación, con la incursión en mundos inesperados para un erudito de esta o cualquier otra disciplina: "hacemos de traperos" titula un apartado en el que se incluye, y pretende arrastrar a los interesados, en esta categoría profesional cuando recoge papeles poco entintados, pidiendo recortes en las imprentas y celebrando la circunstancia de que tengan restos de papel de hilo, de ediciones de lujo o tarjetas de protocolo. Por supuesto, disfruta también –minuto a minuto diríamos quienes le conocimos bien– del encanto y el atractivo de la imperfección, llevada al unísono con el intenso deseo de hallar el más alto nivel de conocimiento en todo y la perfección en los más mínimos detalles, es la ley del contraste que nos hace maravilloso el negro sobre el blanco o un color junto a su complementario. En este sentido resaltamos la advertencia de no cortar o evitar las 'barbas' que da en llamar 'excrecencias irregulares': "porque son uno de los encantos de ese papel y un testimonio de su hechura a mano".

A este espíritu que alterna los contrarios con tal oficio no se le podía escapar el sentimiento del elevado "orgullo profesional muchas veces tiránico" que marcaba a los papeleros hasta el punto de sentirse envidados por el propio rey, a pesar de una vida de lo menos saludable que les proporcionaba una labor y condiciones de esa naturaleza.

Él mismo, advierte en su texto determinadas licencias que, al mismo tiempo, expresa confiar no haberse desviado demasiado con ello. Es un apasionado de hacer lo que le pide su instinto, indistintamente o al unísono el animal y el culto, y tienta a otros a que se dejen llevar por sus actos que no requieren permiso de la razón, como se aprecia cuando en los primeros pasos del libro cuenta cómo fabricar papel en la propia casa: "…si nos diera por esto de la papelería".

Disfrutó llegando a escribir de la manera más sencilla y erudita y, al mismo tiempo, a crear con la palabra en traducciones magistrales, de complicado latín, que cobran más autoría y valor que incluso sus propios, cuidados y delicados versos. Pero también disfrutó conociendo a fondo las artes del libro como maestro impresor, que fue el título que más le llenaba de orgullo entre doctorados y académico de todas las Reales instituciones en las que quiso estar. Y más allá de este arte de imprimir, con el mismo gusto austero y rotundo, al mismo tiempo delicado y elegante, que achacaba a su ascendencia granadina del León, y que le llevó a profundizar en la historia, la técnica y las raíces del papel. Evidentemente no se quedaría ahí y habría terminado cultivando fibras vegetales para producir su propia mezcla personal, que ofreciera a la creatividad plástica o literaria.

De hecho, en los últimos meses, el enamoramiento que le daba por las cosas pequeñas e insignificantes le asedió en el cariño que tomó por el cultivo y reproducción de lo que no eran vulgares cactus de hojas radiales, porque eran sus 'cráusulas' o suculentas, que le gustaba coger, a modo furtivo, de un jardín de quien quiera que fuese y sin ningún temor de hacerlo delante del dueño, porque elegirlas en un vivero no era tarea tan interesante. Por supuesto, no se conformaba con decenas de otras que le ofrecieras

para que no te cogiera la que le había dado el flechazo al entrar en la casa… y que posteriormente intenta reparar enviando esos carnosos pétalos, embarcados en un sobre formato 'ministro', con el descargo a su querido amigo para que pueda recuperarla nuevamente en el lugar del asedio.

En resumen, disfrutó como nadie de tantos 'apasionamientos' y conocimientos siempre aplicados a alguna técnica, alterando y al mismo tiempo tejiendo los hilos de la sabiduría y la sencillez, disfrutando estrechamente de su familia extendida a sus amigos, a quienes desbordaba cariño disimulado y alterado con finas gotas de limón y granos de sal que te hacían más dulce y sabrosa aún su presencia. Por todo ello, que este papel, que tanto amaste, mantenga también tu grato recuerdo mucho más allá del que podremos disfrutar quienes tanto te seguimos admirando y queriendo cada día.

Sebastián García Garrido

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. CATEDRÁTICO DE UNIVERSIDAD, BELLAS ARTES.
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
SOCIEDAD ERASMIANA DE MÁLAGA

Francisco Ruiz Noguera

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. PROFESOR TITULAR DE TRADUCCIÓN
E INTERPRETACIÓN. REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

Rafael León

Conocía yo a Rafael León desde mediados de los años setenta: un conocimiento, entonces, en una distancia impuesta por el respeto que me causaba y también –por qué no decirlo– desde la distancia que imponía mi propia timidez. Fue por entonces cuando lo leí por vez primera: entré con cierto asombro en los poemas de su libro *Homenaje a Dioscórides*, que publicó la editorial ligada a la madrileña revista *Ínsula* en 1976. Traté de indagar algo más en su obra, pero no hubo manera de encontrar otros títulos; solo más adelante supe del carácter no venal y casi secreto –muy cavafiano, por cierto– de sus primeras publicaciones.

Ese carácter de apartamiento, casi de misterio en cuanto a su labor creativa, hizo que el respeto y la curiosidad se acentuaran en mí, cuanto más si se tiene en cuenta que, frente a esa casi renuncia y casi ocultamiento de su faceta lírica, Rafael fue una persona volcada, desde muy joven, en empresas de muy diversa naturaleza que tenían que ver con la cultura: en su etapa de estudiante de bachillerato y de los primeros cursos de Derecho en el Real Centro Universitario María Cristina de El Escorial dirigió, junto a otros como, por ejemplo, el casi malagueño Rafael Rodríguez-Moñino (sobrino del gran filólogo y bibliógrafo don Antonio Rodríguez-Moñino) la revista *Nueva Etapa* que, años antes, había dirigido Dámaso Alonso.

El joven Rafael León (Málaga, 1931-2011) estaba, por entonces, entre Málaga y Madrid. Así lo recuerda él mismo en la introducción a *Voz propia*[1], el volumen que reúne sus poemas:

Yo comencé a escribir en El Escorial, terminando el bachillerato aquel de siete años y una reválida y comenzando mi carrera de Derecho de la que sólo pude hacer allí los tres primeros cursos porque los frailes tardaron algún tiempo en disponerlo todo para que pudiera hacerse la carrera completa. Después de ocho años terminé pues mi internado [...].

En la Universidad de El Escorial había sido yo bibliotecario y colaborador y luego director de la revista *Nueva Etapa* que, en su día, había fundado y dirigido Dámaso Alonso cuando cursaba allí Derecho, licenciatura suya que casi nadie sabe. Y aquello y aquel ambiente me tenían de lleno en el mundo de la escritura y de la imprenta. De regreso a Málaga conocí a María Victoria Atencia, con quien desde entonces comparto mis días, y a Alfonso Canales, que me introdujo en la revista de poesía recién fundada en nuestra ciudad: *Caracola*. Comencé a colaborar en sus páginas, de la mano siempre de Alfonso, y al mismo tiempo fui a dar en la imprenta de la que salía aquella publicación: la antigua imprenta «Sur» de Prados y Altolaguirre. Entonces, de la mano en esto de Bernabé Fernández-Canivell, colaboré en la realización material de la revista incluso como Maestro Impresor, con mi correspondiente titulación sindical.

Este es, pues, el joven Rafael León, apasionado por la poesía y por todo lo que tuviera que ver con la cultura, el joven Rafael de entonces que, de hecho, siguió en ese rumbo el resto de su vida. Cuando muchos años más tarde, el 14 de diciembre de 2011, María Victoria Atencia es investida como Doctora Honoris Causa de la Universidad de Málaga, incluye en su discurso de aceptación lo que sigue:

Permitidme también expresar mi agradecimiento a Rafael León, mi maestro en tantas cosas y en particular en mi vida lite-

1. León, R. *Voz propia*, edición de Rafael Inglada, Centro Cultural Generación del 27, Málaga 2008, pp. 18-19.

raria. Creo que el honor que hoy se me concede debió en verdad recaer en él, pues tanto ha hecho y hace por la cultura malagueña.

Cuando María Victoria pronuncia estas palabras, Rafael vive ya el último día de su vida (murió el 15 de diciembre de 2011): la vida de una persona que tuvo mucho de auténtico hombre de acción en el ámbito de lo literario y lo cultural Málaga.

Pero volvamos al joven Rafael León. A partir de su regreso a Málaga, a principios de la década de los cincuenta, para continuar su licenciatura en Derecho como alumno libre de la Universidad de Granada, en la que, más adelante, haría también el doctorado, el suyo es un nombre fijo en casi todas las actividades culturales de interés que hubo en la ciudad:

Lo encontramos en *Caracola*: entró en contacto con el equipo de la recién fundada revista a través, como hemos visto, de Alfonso Canales. *Caracola*, que había sido fundada por José Luis Estrada Segalerva, y contaba con un equipo de redacción del que formaban parte personalidades de la cultura malagueña (Muñoz Rojas, Salas y Guirior, Rodríguez Spiteri, Baltasar Peña Hinojosa, Elena Villamana, María Antonia Sanz Cuadrado, Ángeles Rubio-Argëlles, Sebastián Souvirón, entre otros), estaba de hecho, coordinada por Bernabé Fernández-Canivell, que se rodeó de un equipo de jóvenes (Alfonso Canales, Vicente Núñez, Rafael León, Enrique Molina Campos, María Victoria Atencia). La primera colaboración de Rafael en la revista fue en el número 8, en junio de 1953, y, a partir de entonces, su nombre está ligado a ella. En el número 27, de enero de 1955, aparece ya como miembro del consejo de redacción; Rafael, que tenía entonces 23 años, se convirtió en mano derecha de Bernabé Fernández-Canivell en lo relativo al cuidado y la impresión de las entregas durante la espléndida primera etapa de la publicación, etapa que termina con el número 106 de agosto de 1961, cuando, al retirarse de la coordinación don Bernabé[2], él también lo hace en solidari-

2. Esta retirada tuvo lugar a raíz de unas declaraciones hechas a la prensa local por el director de la publicación, José Luis Estrada Segalerva, en las que no menciona la labor fundamental que lleva a cabo en la revista Fernández-Canivell.

dad con el maestro. Si en esa primera etapa de *Caracola* llegó Rafael a publicar en 40 entregas, en las dos etapas que la revista tuvo en lo sucesivo solo lo hizo en cuatro ocasiones, y una quinta vez en el número homenaje que se publicó más tarde, en 1980, en homenaje al fundador y director, José Luis Estrada, que había fallecido en 1976.

Lo encontramos, en 1961, junto con Edgar Neville, y el equipo casi al completo de *Caracola*, formando parte del grupo de escritores que recibió en el aeropuerto a Jean Cocteau en su visita a Málaga.

Lo encontramos, entre finales de los años sesenta y principios de los setenta, como concejal de cultura del Ayuntamiento de Málaga. Precisamente por entonces, en 1972, a raíz del proyecto municipal de adquisición de la casa natal de Picasso para convertirla en museo, intervino en la investigación para fijar el lugar concreto. La placa que se colocó en aquella ocasión en el inmueble se debe a su iniciativa.

Lo encontramos como cronista oficial de Málaga y de la provincial, como profesor de literatura en el Seminario, como impulsor oficial de la solicitud, en 1968, de una universidad para Málaga, como vocal de la comisión diocesana de Arte Sacro, como miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y de la de Doctores, también de Madrid, y de las Academias de Cádiz, Córdoba, Sevilla, Valladolid y Toledo, y, en fin, más recientemente como Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, etc., etc.

Pero junto a ese cúmulo de actividades más bien de carácter público, estuvo siempre el Rafael León poeta, investigador minucioso, traductor de varias lenguas y de varios géneros (poesía, tratados de meditación, textos jurídicos: ahí queda, para la historia malagueña, la traducción que con Alfonso Canales hizo de la *Lex Flavia Malacitana*) y, en fin, el Rafael León editor exquisito.

Hablaba yo al principio de un conocimiento en la distancia, ese conocimiento pasó a la cercanía a mediados de la década de

los ochenta. Me encargó por entonces el Centro Cultural Generación del 27 la preparación de un catálogo de publicaciones poéticas malagueñas con motivo del cincuentenario del célebre congreso de intelectuales celebrado en Valencia en 1937. Llamé a Rafael para resolver algunas dudas que tenía sobre las colecciones de poesía que, fundadas por José Antonio Muñoz Rojas, Alfonso Canales y José Salas y Guirior, habían terminado siendo cuidadas por Fernández-Canivell y él mismo (El Arroyo de los Ángeles, A quien conmigo va), o sobre las publicaciones fundadas por el propio don Bernabé (la colección Villa Jaraba y la revista *Caballo griego para la poesía*, que también cuidó él), o sobre las que habían fundado Rafael y María Victoria (Cuadernos de poesía, Europa, Nuevos Cuadernos de poesía, Juan Yepes, Papeles del alabrén, Las entregas de Elena…). Recuerdo que me dijo que eso no era cosa de hablarla por teléfono, así es que me abrió las puertas de su casa y, además de mostrarme las auténticas maravillas editoriales que él y María Victoria guardaban, me puso en el camino de ir descubriendo, con la naturalidad que da la conversación distendida, sin afectación alguna, una personalidad realmente singular y cautivadora. Frecuenté aquella casa entonces.

A Rafael León le interesaba todo lo que tenía que ver con la cultura. Tenía un saber sólido en muchos saberes (literatura, epigrafía, botánica, tipografía, arte papelero…), era la suya una erudición no cargante, de la que te hacía partícipe como quien no quiere la cosa, propiciando esa cercanía de la que ahora hablo, y, además, era persona de gran generosidad; me dio abundantes muestras de esto; he aquí una: ante mi ponderación de las maravillas de las publicaciones en papel hecho a mano (papel de tina, como a él le gustaba precisar), me regaló dos grabados a punta seca hechos por María Victoria sobre papel fabricado por ellos mismos. Rafael me propuso que, si quería, podía editar así algunos de mis poemas pero que lo interesante sería que el papel lo hiciera yo mismo, así es que, ante mi estupefacción, empleamos varias tardes, allí en su casa, yendo y viendo, con una palangana y un molde (y a la vez cedazo), de la cocina al baño, hasta que tuvimos pasta suficiente para obtener el papel en el que habría

de hacerse la corta tirada de un cuaderno cuyo colofón redactamos entre ambos: «Este cuaderno, con un dibujo de Pablo García Baena, se compuso a mano y acabó de imprimir el 4 de octubre de 1989 en los talleres de Dardo, antes Sur, al cuidado del Dr. Rafael León, maestro impresor, sobre papel de tina hecho por el autor en casa de María Victoria Atencia». Naturalmente, tengo este como un regalo impagable, no ya en lo material, sino en lo afectivo: una muestra entre muchas, como decía, de su generosidad; como generosidad fue también, su disposición para intervenir públicamente –haciendo una excepción a su costumbre– en el II Coloquio sobre Grecia, dedicado a Cavafis, organizado en la Universidad de Málaga por mi colega y amigo el profesor Vicente Fernández en 1998, donde se presentó la edición facsímil de la primera traducción cavafiana, de Elena Vidal y José Ángel Valente, publicada en España, que editaron en Málaga, en 1964, Ángel Caffarena y Rafael León, edición rarísima de conseguir por motivos que él me contó y que ahora no vienen al caso.

Rafael León fue un hombre radical y apasionadamente entregado a la poesía; yo diría que juanramonianamente entregado a la poesía en todas las instancias en que es posible acercarse a ella: entregado como creador, como lector, como traductor, como impresor. Yo creo que el interés de Rafael por el papel –la pasión también y la profundidad con la que se entregó a su estudio, tal como lo acreditan sus muy solventes publicaciones en este campo– está en relación con que ese es el soporte donde el poema se «hace cuerpo». Y creo que esa dedicación apasionada y minuciosa, hasta el detalle, a lo poético tiene que ver bastante con el rigor y la exigencia con que él afrontaba el uso literario (y no literario) de la palabra: en 1968, en las ediciones El Guadalhorce de Ángel Caffarena, publicó un breve cuaderno titulado, con guiño platónico, *Cratilo, o de la exactitud de las palabras*, (con un dibujo original, por cierto, de Alberti), donde leemos: «Lo que no quiere Sócrates es la imprecisión. No es sólo un daño al lenguaje, dice Sócrates, sino un daño al alma». Esta concepción de la exactitud que apunta a lo metafísico, es lo que lo llevó a poemas precisos, ajustados (construcción breve y cerrada) en

forma, ritmo y léxico, como, por ejemplo este con el que se cierra, –cediéndole a él la palabra– este texto de rememoración de un maestro:

Si digo vida, digo
el muchacho de ayer,
que ayer, no más, estaba
–burla del riesgo– dando

al aire, al terciopelo
del aire su mirada.
Encendía unas ascuas
como peces en todo,

y todo aleteaba
dentro de su cristal
y por sus ojos. Era
la vida, ayer. Su vida

que hoy llamamos también
–y ayer, ¡tan lejos!– vida
quizá porque sabemos
que nos faltan palabras.

Pablo Alonso Herraiz

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA, MÉXICO. GRUPO DE INVESTIGACIÓN LENGUAJE VISUAL Y DISEÑO APLICADO DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. ACADÉMICO ELECTO, CORRESPONDIENTE EN MÉXICO, DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

Inteligencias múltiples y dimensión fractal en el pensamiento de Rafael León

Y bebí un vino fuerte, como los audaces beben el placer.

Kavafis

En este texto ideal, abundan las redes que actúan entre sí sin que ninguna pueda imponerse a las demás; este texto es una galaxia de significantes y no una estructura de significados; no tiene principio, pero sí diversas vías de acceso, sin que ninguna de ellas pueda calificarse de principal; los códigos que moviliza se extienden hasta donde alcance la vista; son indeterminables...; los sistemas de significados pueden imponerse a este texto absolutamente plural, pero su número nunca está limitado, ya que está basado en la infinidad del lenguaje.

Roland Barthes

Hablar de la vida de Rafael León Portillo (Málaga, 1931-2011) implica sumergirnos en una vida singular, tetradimensional y plural en la que no existe una única dimensión sino variadas y poliédricas misiones comprometidas con la cultura, como se llame; alta, baja, salvaje, pequeña, grande, popular, culta, sublime o esperpéntica, bonita o imperfecta; existencia hipertextual entregada al trabajo y a su pasión desbordada por la palabra escrita, labor misional de la que no podemos determinar su perímetro ni su centro creativo, múltiple y mutable. Agotador peregrino creativo por el mundo, espigador en la gramática tradicional tras la siega de la historia León Portillo pertenece a ese antiguo linaje de intelectuales, pensadores que han dedicado su vida a La Cru-

zada del conocimiento. Vida especular, fractal, espacial y a la vez plano. La obra de León Portillo está formada por componentes infinitos un hipercubo cuya estructura se repite a diferentes escalas, con ordenada mente matemática representa la infinitud fundamental para la comprensión de la potencia, tanto en Dios como en los individuos. Poeta anfibio en un cruce de fronteras, maestro impresor y bulímico bibliófilo, virtuoso del pliegue y el repliegue de la piel desnuda de la hoja que sobrevive en tierra firme, caballero medieval que ligó su vida a la literatura de todas las maneras posibles e imposibles. Latinista, traductor de autores de la talla de Kavafis; fue primer vocal de *Literatura del Ateneo de Málaga* y diestro artesano del papel. Para quienes tuvieron el privilegio de conocerle fue una persona de una cultura extensa y un gran poeta que nos ayuda a pensar en nosotros mismos; un hombre muy divertido y ocurrente. Rescatan entre sus virtudes la alta densidad de su modestia y su insobornable generosidad.

Es de todos sabido que, Rafael León es definido como de esas personas corales, polifónicas, sabias que le gustaba absorber todo, lo cual, con el tiempo, lo llevo a ser un pilar indiscutible en la edición e imprimación de la cultura malagueña. Según José Antonio Mesa Toré: "Rafael León era un hombre verdaderamente sabio, no sólo sabía mucho de literatura, sino de todo lo que despertara su curiosidad." Su minuciosidad de orfebre, lo convirtió en una figura clave en la cultura, no sólo por su obra, sino por su papel en el desarrollo de la ciudad.

Asimismo, el poeta, editor y experto en Picasso, como se dijo anteriormente, fue traductor de autores como Constantino Kavafis, entre otros de los más importantes de ese momento, llegando a imprimirlos y darlos a conocer en el mundo literario en castellano. Es considerado como uno de los pilares fundamentales de la impresión y edición. Publicó, entre otras, la conocida revista *Caracola* junto a otros poetas contemporáneos como Alfonso Canales, con quien también realizó la versión de la *Lex Flavia Malacitana*. Al mismo tiempo era impresor, dentro de la prestigiosa tradición malagueña, de la antigua *Litoral*. Imposible olvidar la legendaria *Imprenta Sur*, en la que el propio León

mantuvo una tradición tipográfica local durante décadas. Así como entre sus últimos trabajos pudo reunir su poética en el libro *Voz propia*.

Para lograr una comprensión más acabada, entre tantas cosas, no hay que olvidar, que también fungió como Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Málaga durante la década de los setenta. Doctor en Derecho, profesor colaborador honorífico de la Universidad de Málaga y académico correspondiente de San Fernando, Cádiz, Córdoba, Sevilla, Valladolid y Toledo; recibió en 2008 la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo como reconocimiento a su dedicación al mundo de la cultura.

Cabe añadir que, Rafael León, procuró toda su vida de diferenciarse de su cuasi homónimo, el sevillano Rafael de León Saavedra, por lo cual, se concentró en escribir una poesía concisa y críptica. Cada uno de sus breves poemas estaba perfectamente configurado y lleno de simbologías. Frente y contra la facilidad popular de Rafael de León Saavedra y de José Luis Tejada, Rafael León Portillo era un poeta emblemático y difícil.

Para Aquilino Duque, León Portillo vivió con, de, en, por, si, sobre, tras la poesía, y le parece difícil concebir cómo alguien poseído de esa pasión y esa obsesión dejara de escribir y publicar. Atribuye al enmudecimiento poético de Rafael, –quien se despidió de la afición con su *Homenaje a Dioscórides* y con los pliegos de La Cónsula–, a que se convirtió en un maestro de la edición e impresión, trabajo que exalta destacando su importancia: "Rafael maestro impresor, fabricante de papel, diseñador de portadas, cuidador de ediciones; en esas actividades disimuló Rafael la misma actividad poética que otros, como Machado o Pessoa, encauzaron en apócrifos y heterónimos".

Según Pepe Bornoy, hubiera podido volar mucho más alto, pero Rafael León Portillo prefirió la beatitud a su esposa, en la contemplación, y dejarle el camino a María Victoria Atencia, –con la que se casó en 1957– y quien siempre lo reconoció como "maestro en tantas cosas y en particular en mi vida literaria". Para Bornoy, volcarse totalmente a difundir la obra de su esposa es

sólo una muestra más de una generosidad que mantuvo hasta su último aliento; el cual exhaló apenas horas después de que su esposa fuera nombrada Doctora Honoris Causa por la Universidad de Málaga. "Incluso ha esperado a que su mujer tuviera su momento de gloria", recalcó.

> *Su afán de conocimiento era enorme, una persona de una talla intelectual extraña en los tiempos que vivimos porque dominaba muchísimos temas, además de ser un maestro impresor exquisito.*
>
> Bornoy

Leer la obra de Rafael León nos permite ver crecer y madurar al hombre. Mientras lo acompañamos, verso a verso, percibimos como descubre y construye su vida, lo que acepta o espera, lo que desea del futuro. Una de las imágenes con una presencia muy fuerte en sus poemas es Dios: mudo testigo de lo que le ocurre, propiciador de recompensas, consuelo de penas. Ir de la mano junto con él, es apreciar lo que le ofrece el mundo: la naturaleza, los sentimientos y ese deseo siempre insaciable de la búsqueda de conocimiento. Dios no sólo como la verdad a la que aspira el conocimiento sino el fin al que tiende la vida del hombre.

Así pues, desde sus primeros libros, *Primavera en la frente* (1956), *Salvación de la rosa y otros poemas* (1956) y *Simple idea* (1959), podemos percatarnos de como el poeta se cuestiona a sí mismo, a la naturaleza, al amor, la nostalgia y la brevedad de la vida. En *Simple idea*, los lectores divisamos una nostalgia cada vez más profunda: la lejanía, la fragilidad de las circunstancias, el estado de contemplación y añoranza de la infancia y esa dualidad entre la tristeza y la esperanza. De nuevo es Dios quien ofrece el consuelo, quién lo defiende incluso de él mismo y termina reflexionando sobre el olvido como la verdadera muerte.

Ya para 1961, se puede advertir un fuerte cambio de intereses, en busca de tintes de refinamiento para expresar sus dudas y su fe, publica *Historias de Job*. Luego, en 1976, decide manifestar su admiración por la ciencia en su *Homenaje a Dioscórides*, en donde cada poema hace descripciones de plantas medicinales y

ofrece remedios botánicos. Después, en 1978, decide retomar su profundo interés por los temas religiosos escribiendo *Cántico espiritual* en donde recurre a la prosa poética inspirándose en el *Cantar de los cantares*; por supuesto, pondera la imagen de la amada transformada a través del amado.

Así, simultáneamente, en 1963, publica *Poemas en nueva etapa* y *Poemas de la voz y el eco*, que reúnen su trabajo de 1951 a 1963, rindiendo homenaje a la tradición *Al- Andalus*, abordando la poesía a través de *Qasidas* en donde, respetuoso al género y a las adaptaciones usuales ya en esa época habla acerca de la nostalgia y reflexiones sobre el alma, la soledad, los recuerdos. Haciendo alusión a los elementos propios de la naturaleza.

Más adelante, cuando se publica *Poemas en Caracola* (1954-1969), se pueden distinguir sus puntos de interés aunque tornados en su dimensión más oscura. El poemario se posesiona en reflexiones mucho más hondas sobre el pasado, el olvido, el duelo; sobre los sentidos del ser humano perdidos (ciego-vista, desnudo-sensación táctil), mientras que los caminos se llenan de piedras y de inviernos.

En *Poemas en poesía española* (1955) y en *Poemas dispersos* (1957-1986), se conjuntan las figuras que le resultan oscuras y difíciles de enfrentarse: el sentir que se derriba, la necesidad de seguir buscando, el dilema entre callar y no hacerlo, el silencio, la necesidad de desaparecer, de huir, de buscar un refugio: Por otro lado, está la presencia de Málaga y otras ciudades andaluzas, así como su fervor religioso esta vez encarnado en la Virgen María.

Después de largos años de silencio como escritor, a comienzos del milenio, vemos a Rafael León, compartiendo sus intereses profundos. En el 2001 pública *La Cónsula* en donde aborda, nuevamente, haciendo uso de la prosa poética, reflexiones sobre la naturaleza: flores, hojas, árboles, arena, cañadas, sol; así como sobre botánica relacionándola con las experiencias propias de la vida.

Finalmente, cabe mencionar que, a pesar de que en apariencia, León Portilla se alejó de su obra poética desde 1986 hasta el 2001,

la verdad es que no paró un segundo. Trabajó incansablemente en traducciones, en sus revistas y en la Imprenta Sur; además de apoyar siempre el trabajo de su esposa y su constante trabajo en beneficio de Málaga, la ciudad que tanto amó. Si bien, aquí se abordan en pocas palabras sus trabajos más representativos, es el lector quien disfrutando de la lectura de su obra podrá constatar su trabajo y su proceso de madurez en ella.

Sebastián García Garrido

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. CATEDRÁTICO DE UNIVERSIDAD, BELLAS ARTES.
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
SOCIEDAD ERASMIANA DE MÁLAGA

Iconografía heráldica de la Ciudad de Málaga

1. Escudo de Málaga. *Real Cédula* de Felipe IV, de 9 diciembre 1642. Archivo Municipal

De la riqueza heráldica que refleja la Ciudad de las nobles y destacadas familias que la habitaron, incluso de algunas que desarrollaron su importante comercio y floreciente industria en el siglo XIX, no quedan muchos ejemplares en las fachadas de sus casas, que se reconstruyeron en épocas que no tenían hábito de colocar el blasón labrado en las mismas. En cambio, existe una interesante muestra en las principales calles de la época más antigua: Álamos, Granada, Carretería, Paseo de Reding, etc. Nobles titulares de magníficas obras como los escudos de Fray

Bernardo Manrique –V Obispo de Málaga– hijo del Canciller Mayor de Castilla, importante familia castellana con lazos de sangre con la propia casa real y de la que heredó una importante fortuna que dedicó a iniciar las obras de la catedral y construir el antiguo palacio episcopal de verano en Coín. Destaca entre ellos, el labrado en mármol de Carrara, de su tumba en la que está su figura orante, en la capilla de la Anunciación, que ocupa la cabecera de la catedral. Otras versiones de sus armas presiden la entrada oriental del patio de las Cadenas de la Catedral, o indican en su interior la altura del edificio alcanzada durante su mandato. Pero quizás el ejemplar más sorprendente, del esplendor del barroco, es el de otro prelado, promotor del Palacio Episcopal, José de Franchi Lasso de Castilla, que como Catedrático de Artes, que fue previamente en la Universidad de Salamanca[1], logró esta magnífica obra, tanto el proyecto del palacio como las armerías que presiden la portada (fig. 2). Otros representantes de la nobleza local, como los Ugarte, conservan sus armas en lo que fue casa familiar en el edificio de Puerta del Mar, esquina con la Alameda. En el patio de entrada de la casa de los Ordóñez en calle Álamos se ha mantenido el espléndido escudo en mármol de la familia. También quedan ejemplares de la importante burguesía malagueña, como las armas de los Gálvez en la fachada de su casa en la calle Císter. Menos valor material pero no menos importante en lo que es el patrimonio cultural de la Ciudad son las armas de los Crooke[2], en la etiqueta del brandy *1866,* o el

1. Archivo Catedral de Málaga. *Catálogo de los Obispos de Málaga* (anexo de «cronología Episcopal o Sucesión Pontificia de los Sres. Obispos de Málaga», Anónimo, Málaga 1776), leg. 675, pieza 3. Véase más sobre el mismo y otras versiones de su escudo en García Garrido, S. *Heráldica nobiliaria de la Ciudad de Ronda,* I+Diseño/Servicio de Publicaciones Universidad de Málaga, Málaga 1998, pp. 505-517.

2. Labrado en piedra lo encontramos en el frontal de la chimenea interior del palacete de la familia Martos-Crooke, en la plaza del Campillo, en Ronda, y se estudia y reproduce este ejemplar y el modelo, que el titular actual del Marquesado tuvo la amabilidad de enviarme, que trajo su familia originaria del Condado de York en Gran Bretaña. García Garrido, S. *op. cit.* pp. 439-444. En la misma Ciudad encontramos dos magníficos ejemplares, flanqueando las armas del emperador, en el altar

águila de la cimera de los Larios en la de ginebra, en recuerdo de la asociación del Marqués del Genal y el Marqués de Larios, cuñados y socios de esta destacada empresa nacida en Málaga. Otros ejemplares que se rescataron de edificios desaparecidos pueden verse hoy en la subida a la Alcazaba o en el patio exterior del Museo de Artes y Costumbres Populares del Pasillo de Santa Isabel. También se recogían de la misma manera en el zaguán de entrada al Museo de Bellas Artes cuando estaba en el palacio de Buenavista.

2. Escudo de José de Franchi Lasso de Castilla, Obispo de Málaga promotor del Palacio Episcopal

Por su parte, el símbolo heráldico de la ciudad se conserva aún a lo largo de un interesante itinerario por sus calles, como se muestra tras el estudio del mismo.

El escudo de la Ciudad de Málaga es pieza iconográfica fundamental de su patrimonio no sólo por los más de cinco siglos de existencia y usos sino por ser su distintivo oficial, concedido expresamente por los Reyes Católicos, en Segovia 30 agosto 1484[3], poco después de la reconquista de la ciudad, importante fortaleza y puerto principal del antiguo emirato, cuya conquista sería premiada con la entrega de la propia Ciudad de Granada[4].

mayor de la iglesia del Espíritu Santo, construida por mandato de los Reyes Católicos en conmemoración del día de la toma de la ciudad, y levantada por el obispado de Fray Bernardo. Véanse en García Garrido, S. «El diseño de las armas del V Obispo de Málaga: fray Bernardo Manrique», en *Boletín de Arte,* núm. 18, Departamento de Historia del Arte - Universidad de Málaga, Málaga 1997, pp. 91-100.

3. Archivo Municipal de Málaga. *Real Cédula* de los Reyes Católicos. *Provisiones*, vol. 1, fol. 51 y vº.

4. «En 1484, cayeron Álora y Setenil, y se esbozaron las líneas de avance decisivas hacia Málaga y Ronda, que eran el corazón económico del emirato, junto con la Vega granadina, además de su parte más poblada (…) el asedio malagueño fue largo y difícil, obligó a un esfuerzo militar y económico inesperado y concluyó con el cautiverio de los doce a quince mil habitantes de la ciudad, medida de dureza inusual en aquella guerra. La resistencia de la plaza había sido un intento desesperado para demostrar la validez de los esfuerzos del Zagal en pro de la guerra, mientras que Boabdil era ya dueño de la ciudad de Granada y ofrecía su entrega,

4 y 5. Sello en seco en un documento de 1518, en Archivo General de Simancas y reproducción del mismo, como sello editorial de las publicaciones municipales desde 1943

3. Real Cédula de los Reyes Católicos en que se concede el escudo a la ciudad. Provisiones, vol. 1, fol. 51 y v. 30 agosto 1494

6. Escudo en el título de Regidor Perpetuo de la Ciudad a Godoy, 1796

7. Escudo oficial hasta su restauración en 1969

cuando el Zagal fuera vencido, a cambio de un amplio señorío en la parte oriental del emirato». LADERO QUESADA, M.A. «La conquista de Granada», en *Isabel la Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada,* Arzobispado de Toledo 2005, pp. 347 y 348.

La trascendencia de este enclave determinó, sin duda, que las armas otorgadas a la misma fuese la propia imagen de la ciudad, con su castillo y la referencia al puerto, además de venir acompañadas, expresamente, de los símbolos personales de los monarcas: las divisas del yugo y las flechas. Efectivamente, el propio texto de la concesión así lo indica: *De las quales armas nos por la presente fazemos merced a la dicha cibdad, por la onra e noblecimiento della.*

Este estudio sobre el escudo de la ciudad se realiza después de otros que han venido aportando interesantes datos y conclusiones en la última mitad del siglo pasado, aparte de otros referentes previos que nos han ayudado a lograr un mayor acercamiento. Con ello se pretende difundir el mayor conocimiento del escudo y analizar su evolución, marcada por las dificultades que conlleva materializar un concepto iconográfico complejo, para que finalmente se puedan admirar y valorar mejor las diferentes versiones existentes y evidentemente las que se realicen después. Debe partirse de la transcripción que permita a todos saber qué dice literalmente la *Real Cédula* en su definición original de las armas concedidas a la Ciudad:

> (…) le damos por armas la forma de la mesma Ciudad e fortaleza de Gibralfaro con el corral de los cautivos en un campo colorado: e por reverencia de los bienaventurados mártires San Ciriaco e Santa Paula, que en la dicha Cibdad fueron martirizados, mandamos poner su ymagen de cada uno dellos en par de las torres de Gibralfaro; e por la onra del puerto le damos las ondas de la mar; e por orladura de las dichas armas nuestras devisas, que es el yugo e las flechas.

Aunque todas las ciudades importantes cuentan con su escudo oficial, como representación visual de su identidad corporativa, desde que en la alta Edad Media se desarrollara el lenguaje heráldico para definir los símbolos propios de las diferentes corporaciones y gremios profesionales que surgieron en esta época, son escasas las que han tenido el privilegio de contar con una concesión Real del mismo. El hecho resulta especialmente significativo en esta época del Renacimiento, en que los símbolos y signos externos juegan un papel fundamental en la cultura y la vida de la época.

La representación de la imagen de la ciudad y otros detalles de la misma

El propio valor estético de la imagen de la ciudad debía ser tan destacado entonces como para que ese complejo referente sea el motivo más apropiado para sus armas. Es poco habitual y menos recomendable que un símbolo sea tan complicado, aunque hay ejemplos surgidos en la Edad Moderna –especialmente en el ámbito de influencia española– que dificultan esa cuidada sencillez y esquematismo que desarrolló este lenguaje destinado a la creación de la identidad visual corporativa. Por otra parte, conceptualmente no hay mejor símbolo de una ciudad que su propia imagen, totalmente imparcial y objetivo. La Ciudad de Praga tiene en su escudo el castillo, como símbolo más destacado de la misma y su representación ha evolucionado con su apariencia hasta la imagen actual. El propio acueducto que trae la Ciudad de Segovia por escudo, es réplica del mismo. La República de San Marino es un ejemplo más próximo al nuestro, pues recoge en su escudo la imagen de su pequeño territorio, con el monte Titán y sus tres cimas, en las que trae una torre sumada de una pluma (*penna* en italiano), en alusión a su ubicación en la cadena de los Apeninos.

8, 9 y 10. Esquema del territorio de San Marino y dos versiones del escudo que lo representan

La *Real Cédula* no viene acompañada de un modelo que ilustre el blasón, aunque no por ello se resuelven las dudas de su ejecución en los casos poco frecuentes en los que existe. Pues el referente documental de todo escudo es el blasonamiento; es decir, la descripción heráldica de las armerías, que aquí tenemos. Sin embargo, no todos los detalles que recoge el blasón de Málaga son concluyentes para su posterior interpretación gráfica. El concepto de imagen de la ciudad deja abierta la posibilidad de que pueda ser la de cualquiera de las épocas, incluso la actual. Es la riqueza y creatividad que permite el diseño heráldico lo que ha obligado a que sean reconocidos artistas y profesionales quienes interpretasen el texto del blasón, fieles a su contenido y aportado las soluciones para su mejor definición y comprensión, dentro de la estética y

12. Escudo de Málaga en la inscripción de la ampliación del puerto 1624

11. Conjunto conmemorativo en la inscripción de la ampliación del puerto 1624

los valores estéticos y formales de cada una de las épocas en que se han producido. Todas las versiones, neogóticas, renacentistas, barrocas o historicistas son la más auténtica representación de estas armerías, si han respetado la esencia del blasón, y dependerá de su calidad de ejecución y estética su mayor o menor valor artístico y monumental. En cambio, la tradición del diseño heráldico para versionar unas armerías, de acuerdo a los gustos y necesidades de la época, se rompió inexplicablemente en España[5] y pocas soluciones contemporáneas se corresponden con el contenido original y la estética actual.

Las sucesivas interpretaciones suelen acumular errores que luego originan otros nuevos, a lo largo de tantos años, pero no por ello es más fiel y correcto el ejemplar más antiguo hallado, pues dependerá de la calidad del autor y las circunstancias que lo originasen. Tampoco tiene sentido calcar las formas de estos

5. Resulta curioso que no ocurre lo mismo en nuestro entorno geográfico y cultural europeo, comenzando con Portugal, cuyos diseños son impecables heráldicamente y, al mismo tiempo, contemporáneos.

13. Escudo de Casa del Consulado 1782

14. Escudo en la fuente del Paseo de Reding, 1782

ejemplares, considerados poco alterados por ser casi coetáneos con la concesión, para resolver su configuración, pues la apariencia románica de las figuras, la forma gótica del contorno del escudo, o sus proporciones casi cuadradas[6], condicionadas por su

6. Siendo las proporciones 5/6 las que se han consolidado a lo largo del

inclusión en el sello circular, propias cada una de ellas del estilo de cada época, no lo serían de una versión posterior. Aunque debe valorarse en estas versiones antiguas que pueden ser modelo de síntesis, claridad e incluso valor estético, como la del grabado del libro de 1622, de Martín de Roa sobre Málaga, que se ha seleccionado para el colofón.

La propia corona que timbra el escudo debe ser ahora la real de España cerrada, y no abierta o de estilo plateresco –como en tiempo de los RR.CC.–. Esta última versión historicista se usó hasta 1969 y se mantiene actualmente en el escudo de la Diputación –el mismo de la Ciudad–[7], sin actualizar la corona plateresca

tiempo, como las más adecuadas para un mejor resultado estético de la forma heráldica.

7. En el estudio realizado del emblema de la corporación provincial, a través del contrato firmado con la Universidad de Málaga en 1998, confirmamos la reproducción sistemática del escudo de la ciudad, para una corporación y un ámbito diferente a la misma, en el que la única variante ha venido siendo una partición –fuera de toda regla heráldica– que incluye una serie de fajas, unas veces de azur y plata –en alguna versión ondeadas como había usado también el Ayuntamiento–, otras de oro y gules, que eran el único elemento diferenciado para la titularidad de la Diputación. En cambio, en el propio ejemplar labrado del edificio principal de la plaza de la Marina, entre otros, el supuesto emblema provincial es exactamente el de la ciudad, puesto que no cuenta con esa partición que de cualquier modo es poco considerable para dar lugar a otro blasón suficientemente diferenciado entre lo que suponen el referente local y el de la provincia, que sólo tienen en común el nombre, como ocurre en España, en la gran mayoría denominadas por el de la capital. No ocurre así en sus blasones, que sin que hubiese una normativa desde que se crean estas entidades territoriales (1833) la mayoría recoge una composición con las armerías municipales de las localidades cabeza de partido. De cualquier modo, esa diferenciación asumida por las versiones más recientes de la Diputación son una versión más de las que veremos que se han dado en el propio escudo de la ciudad, de azur y plata, excepto en las versiones en que las fajas coincidían con los esmaltes y disposición de la bandera del antiguo reino de Aragón. En cambio, una interesante solución, aunque igualmente diferenciando el escudo municipal con una mera variante secundaria, son las versiones entre 1899-1909 realizadas por Denis Belgrano en los carteles de toros de la época, que incluyen una bordura cuartelada, de azur y plata. Más correcta, aunque imposible de resolver satisfactoriamente desde el punto de vista gráfico y estético, fue la solución dada por el pintor Moreno Carbonero, ante el encargo en 1926 de las dalmáticas de la corporación

abierta, que sí ha venido cambiando lógicamente en el escudo nacional. Sin embargo, en 1999 el Ayuntamiento rectificó oficialmente otro dato trascendente, cuando la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, a instancias de su Académico de Número y que fuese Archivero Municipal Rafael Bejarano, a través del Concejal de Cultura, ahora también Académico Antonio Garrido, solicitó restablecer el *gules* como color del campo del escudo –*colorado* en el texto de concesión–.

No obstante, un escudo labrado en piedra, bordado o ilustrado en un manuscrito es, en sí mismo, un documento como lo puede ser todo un edificio o la propia realidad de la ciudad en un momento dado. Ese valor documental se aumentará con el valor artístico si la piedra armera o el dibujo tienen una calidad considerable y, todos ellos, serán siempre versiones válidas del escudo de Málaga, fruto de su época, y con sus aciertos y errores. Aunque el desarrollo de la identidad visual corporativa defina que el símbolo oficial debe ser fijado y codificado, es evidente que las mismas necesidades corporativas admiten la convivencia de varias versiones, pues no se admite igual la aplicación a una farola, que a un impreso convencional, que a una invitación de gala para un acto, un repostero para decorar el salón de plenos del edificio actual o la versión que habría que realizar para colocar en la fachada de otro inmueble de valor histórico-artístico, de una determinada época, si requiere contar en su fachada con el distintivo municipal. La propia forma del escudo o los ornamentos exteriores cambiarán, según los usos y la estética de la época: así encontramos la forma circular, más tarde ovalada, a medida que avanzaba el Barroco, en casi todos los ejemplares del s. XVIII y que perduran en el XIX. Ramas de viñedos y frutos son

provincial. La solución consistía en una composición con el escudo de la capital en el centro, rodeado de los correspondientes a los 12 municipios cabeza de partido de la provincia. Sin embargo, como ocurre en la mayor parte de provincias de España, la reproducción de las armerías de los principales municipios no solo era inviable como marca sino también como espíritu en la función para la que se crearon estas corporaciones, y que consistía en atender los servicios y carencias de las pequeñas poblaciones de la provincia.

frecuentes en esta ornamentación, como alusión a las riquezas de Málaga en una época como la que dio lugar al escudo de la Ciudad en la portada de la antigua *Casa del Consulado* (1782); banderas militares, alabardas y cornetas trae, en cambio, el dibujo de Bernardo Ferrándiz, en el título de Primer Comandante del Batallón de Torrijos (1873).

La forma del Castillo de Gribralfaro y del corral de cautivos[8], como datos expresos de esa imagen de la ciudad, deberían ajustarse, en la medida de su proporción en el conjunto, a sus detalles más destacados, pues son referentes reales y no abstractos, como es el castillo de la Ciudad de Praga, por ejemplo, que recogen las armerías de la misma. La imagen de la ciudad obligatoriamente debía contemplar, a grandes rasgos, el monte de Gibralfaro, su parte más alta y donde se levanta el castillo, que puede definirse con lo que queda del mismo, las descripciones y los planos, los dibujos y grabados existentes. Reedificada por los árabes, la fortaleza contaba con *dos órdenes de muros, torreados y almenados, y sobresalía una gran torre rectangular*, denominada *Pharo* –pues su luz servía de orientación a los navegantes y de vigilancia de la costa, y cuya construcción se atribuye a una colonia griega–. Destaca en su fisonomía *el camino cubierto con dos altas y gruesas murallas almenadas que bajan hasta la fortaleza de la Alcazaba*[9]. Por lo cual, se incluye el cerro de la misma, con las construcciones y torres de esta otra fortaleza y antigua residencia de los gobernantes, junto con otros edificios cercanos y las murallas y muros del antiguo puerto, entre los muelles *Viejo* y *Nuevo,* a le-

8. Más difícil que la ubicación y configuración del castillo es la del corral de cautivos, que debió guardar relación con su importancia en este sitio, y del que sólo contamos con una referencia: «*El corral de los cautivos es todo aquel espacio que corre desde la puerta de la Caba, asta encontrarse con el muro de la puerta Obscura, donde avia mazmorra y cuebas en que se encerraban de noche los cautivos*». Cita de Pedro Morejón en su *Historia de las Antigüedades de Málaga* (1676), recogida en Bejarano Pérez, R. *El escudo de Málaga. Aproximación a su realidad heráldica,* Editorial Sarriá, Málaga 1999, p. 37.

9. Edición facsímil de Ámbito Ed. Valladolid 1986, p. 142, de la obra de Madoz, P. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar,* Madrid 1845-1850.

15. Escudo de Málaga en ejecutoria obtenida por la ciudad sobre los pozos de Sierra Blanquilla 1732

16. Escudo de Málaga en estatutos del Gremio de Plateros de Málaga, por Mathias Yrala 1733

vante y poniente respectivamente. Las características de los muros del puerto se confirman aún en su parte enterrada, hoy visible dentro del aparcamiento de *La Marina* y en la sala sótano del edificio de la Universidad en el *Parque*. Todo este conjunto se suele representar tradicionalmente mediante un dibujo o formas de diferentes tonalidades de oro (color de la piedra de las murallas y construcciones de la época), sobre el gules del campo, como fondo; lo que no implica que se pueda hacer igualmente en toda la variedad de *su color natural*, como serían todos aquellos elementos definidos en un blasón cuyo esmalte no se indica. Aunque en cualquier tipo de identidad visual corporativa, y como tal en el lenguaje heráldico, siempre debe optarse por la solución más sencilla y expresiva, en color y forma.

17. Escudo de Málaga en manuscrito de Medina Conde, Biblioteca Nacional, fol. 3, 1972

Las *ondas del puerto* las encontramos bajo los muros bañados por las aguas del mismo y otras veces son más bien ondas del mar, bajo el horizonte, al que se antepone la Ciudad desde el punto de vista contrario. Esta última imagen, desde el interior, debió propiciar la interpretación de la supuesta segunda partición del escudo, que no se cita como tal en el blasón original ni se corresponde con las proporciones heráldicas de lo que sería un supuesto escudo *tronchado,* por la diagonal que lo dividiría en

partes iguales. Es la que reproduce el escudo, en un grabado que ilustraba los estatutos del Gremio de Plateros de Málaga (1733), y cuyo dibujo coincide exactamente con un fragmento del grabado de 1750 que muestra la Ciudad desde el *cortijo de La Palma,* con el mar y los barcos en el horizonte, por lo que debió utilizarse para ambos un dibujo previo a 1733 o meramente determinar una vista de la ciudad desde el interior. Lo que resulta del todo contradictorio es mantener estas dos imágenes en un mismo escudo, puesto que no es coherente representar el agua del puerto en una vista desde el sur, y el mar tras los montes de la ciudad en una vista desde el norte. Esa misma contradicción la encontramos en cuanto a la manera de representar el agua, hallamos igualmente dos versiones, una heráldica, como apunta el propio blasón al citar como *ondas* del mar –franjas ondeadas de azur y plata–, y otra realista que se dan incluso en el mismo escudo, y advierte Rafael León[10]. No obstante, en ejemplares como la vidriera de la escalera principal del Ayuntamiento se representan del mismo modo naturalista en ambos lugares. La disposición horizontal de las ondas del mar, en este ejemplar del Gremio de Plateros, pudo ser el precedente de las fajas con las que se representó en las versiones que ha venido empleando fundamentalmente la Diputación, e incluso la versión ondeada que en ese mismo siglo incluye el título de Regidor Perpetuo entregado a Godoy en 1786[11]. Véase cómo en esta versión se asume la visión

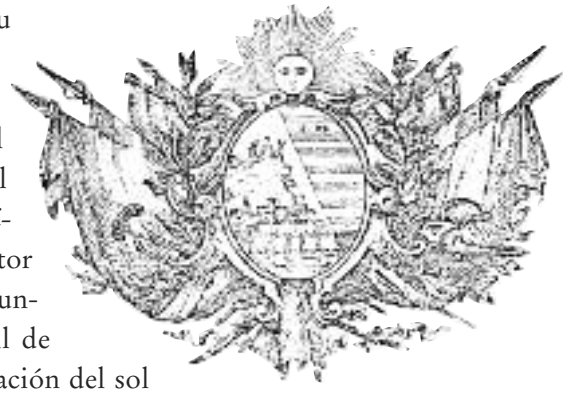
10. Es curiosa la observación que hacía Rafael León, como Primer Teniente de Alcalde y Delegado de Cultura, en una nota manuscrita que dirigió en su momento a un miembro de la corporación provincial y que se conserva en su archivo: *«Observa, por favor, el trato "heráldico" del agua en el lateral de Gibralfaro, y el trato "paisajístico" del agua al pie de la muralla».*

11. Este bello escudo que figura en el título de Regidor Perpetuo de Málaga concedido a don Manuel Godoy, Príncipe de la Paz, en el que destacamos los esmaltes alterados del cuartel con las ondas del mar que cambian el metal tradicional de plata por el oro junto al azur. Este cambio se mantiene en los ejemplares correspondientes a las dalmáticas de la Diputación diseñadas por Moreno Carbonero. Vuelve a traer la bordura introducida tempranamente en el escudo, aunque curiosamente *tajada* en lugar de *partida*, igualmente con los colores del pendón y las divisas

18. Grabado de 1750 que muestra la Ciudad desde el cortijo de La Palma, con el mar al fondo

del mar como partición independiente de la ciudad, y debajo de las murallas apenas se identifica el mar del puerto, como se expresa claramente en las versiones oficiales reproducidas, previas a 1969. En la versión del gremio de plateros encontramos también la particularidad de incluir barcos sobre esas ondas del puerto, igual que en una elegante versión que encabeza el manuscrito de las *Conversaciones Históricas Malagueñas* de Medina Conde, impresas en 1792. En esta versión, más interesante en su concepto y composición que en su realización, destacamos una especie de resplandor que culmina su parte superior, y cuya silueta coincidiría con la que corresponde a las diademas de la corona real cerrada. Esta original iluminación que remata el escudo podría aludir al sol, como cimera o soporte de las armas de la ciudad, ya utilizado en el ejemplar del colofón, de 1622, y en el de la versión comentada a continuación. Estos casos serían un precedente de la adopción del sol, como atributo externo del escudo de la ciudad, que guarda relación con la idiosincrasia de su inmejorable clima y carácter, y alusión a la Costa del Sol como distintivo provincial ineludible.

de los Reyes Católicos.



19. Versión de las armas municipales en título expedido por el Ayuntamiento en 1873

De muy curioso, además de su considerable calidad en su creación y realización, puede calificarse el ejemplar que figura en el título de Primer Comandante del *2º Batallón de Cazadores de Torrijos,* extendido a nombre del pintor don Bernardo Ferrándiz por el Ayuntamiento de Málaga el 1 de abril de 1873[12]. Destaca en él la incorporación del sol como único timbre de las armas, sustituyendo a las diversas versiones de la corona real que han traído a lo largo de la historia[13]. Reproduce la incoherencia de representar el mar delante y tras la ciudad. Es reseñable también la incorporación de los correspondientes esmaltes plata y azur en esta versión monocromática, gracias al empleo del método de Petra Santa, que asocia la inexistencia de trazados al primero de ellos y los horizontales al segundo. Mantiene la figura de la Virgen de la Victoria entre los santos mártires y hace caso omiso a la representación del tradicional corral de cautivos. Por último, aludir al soporte ovalado sobre cartela característico del barroco; a las ramas de laurel que lo flanquean en relación con la distinción o triunfo que supone el título en que aparecen; y a las banderas e instrumentos militares que trae acolados como alusión al ámbito militar en que se inscribe.

20. Escudo simplificado que convivió con la versión oficial del Ayuntamiento hasta 1969

Del mismo año 1976, que el título a Godoy, es el ejemplar dibujado por el académico de San Telmo Alfonso de la Torre, el de mayor profusión de ornamentos y barroquismo que tenemos de la Ciudad[14]. El mismo autor firma otro ejemplar, que debe ser

12. Agradezco a Rafael León la reproducción original de este ejemplar, perteneciente a la cuidada y sobria edición de tarjetas editadas por él mismo, en su admiración y deseo de difundirlo a sus amigos, como tantas otras cosas.

13. El mismo uso y disposición tiene el sol en los escudos nacionales de Uruguay, Argentina y Chad.

14. Obsérvese la división consecutiva de la bordura para definir el espacio

22. Xilografía en cabecera del Semanario de Málaga 1800

21. Armas de la ciudad en un grabado de A. de la Torre en 1796

igualmente de finales del XVIII. Es el único en forma circular[15], aparece orlado por dos ramas de viñedo entrelazadas, y completan el ornamento unas ramas de cítricos que salen bajo la corona y se enlazan con unas argollas que existen a uno y otro lado del escudo[16]. Este dibujo es el prototipo del magnífico repostero, propiedad de la Diputación, que en ese caso aluden a las armas de esa otra corporación provincial.

Por último, sería necesario definir cómo representar a los santos mártires[17] –S. Ciriaco y Sta. Paula–, cuya iconografía es muy

correspondiente a los yugos y haces de flechas alternados. La corona, en contraste con el recargado conjunto, simplifica el timbre real hasta el punto de haber representado con ella un rango muy distinto al pretendido.

15. Puesto que el recogido al inicio debe su formato circular a la forma habitual de los sellos corporativos.

16. Destaca en el mismo la heterodoxa partición ondulante del segundo cuartel y de la sustitución del plata por el oro en las ondas del mar, como en la versión anterior del título de Godoy –representado en un dibujo de línea mediante textura de puntos, según el método de Petra Santa–. Con este último ejemplar es coetáneo y tiene en común el detalle secundario pero de gran trascendencia para vincular ambos diseños; se trata de las argollas de las que penden las ramas de frutos. En este sentido el ejemplar de Godoy sería la fuente de inspiración del que nos ocupa por tener un sentido la existencia de las argollas fijadas a la arquitectura ornamental en que se inscribe, mientras en el nuevo caso no se justifica su extraña inclusión ni el desvío hasta ella para colgar la rama.

17. La Ciudad de Santander cuenta también en su escudo con la representación de los santos mártires decapitados, San Emeterio y San Celedonio, patronos de la diócesis. Igualmente están sobre el fondo de una representación de un lugar determinado, motivo relacionado con la toma

diversa en los ejemplares que nos llegan; incluso, se encuentran fuera del escudo en importantes versiones. Entre ellas, están junto a la placa de conmemoración del inicio de las obras del muelle principal[18], aparecen atados a unas palmeras –alusión a *las palmas* como símbolo del martirio, en la imaginería religiosa– (fig. 23) y con las piedras en su base, que identifican el método de su ejecución[19]. Destaca no sólo la excelente ejecución del conjunto, sino también su diseño incluso en cada uno de los detalles recogidos, así como la licencia que se tomó el artista de no respetar las indicaciones del blasón, que ubica a los mártires en el escudo y *en par de las torres* del castillo. La misma intención ésta de destacar la imagen de los patronos, a mayor tamaño que la imagen de la propia ciudad, y que fueron más grandes aún en el conjunto de la portada del desaparecido castillo de San Lorenzo[20], construido en las Atarazanas a final

23. Escudo de Málaga dibujado por A. de la Torre a finales del s. XVIII

de Sevilla por la *Marina Cántabra*: un navío rompiendo las cadenas del río a la altura de la torre del Oro. Los santos mártires se representan aquí sólo mediante sus cabezas, por haber sido decapitados en Calahorra y ser posteriormente trasladadas estas conocidas como *Santas Cabezas* a Santander. Medina González, A. «El escudo de Santander», en *Hidalguía,* núms. 190-191, Madrid, mayo-agosto 1985, p. 425.

18. Este magnífico conjunto, realizado en 1624, con motivo del comienzo de las obras del llamado en su día Muelle *Viejo*, al pie del monte Gibralfaro, y al mismo tiempo conmemorar la visita de Felipe IV a la Ciudad. Madoz, P. *op. cit.* pp. 140-141.

19. Sobre éstos y su iconografía (años 300-303), contamos con un excelente trabajo, a cargo de la titular del Archivo, hasta fecha reciente, que recopila y concluye sobre toda la documentación existente hasta entonces: «Conquistada la ciudad (…) los Reyes Católicos enviaron a Inocencio VIII, una carta con la relación de todo lo que había ocurrido en ella, y éste les contestó certificándoles cómo la ciudad había sido consagrada con los martirios de los santos Ciriaco y Paula, y cómo fueron apedreados a semejanza de san Esteban». Lara García, M.P. (dir.), *Ciriaco y Paula patronos de Málaga,* Área de Cultura y Archivo Municipal de Málaga, 2004.

20. Esta obra pudo ser la más valiosa versión de sus armas, según la descrip-

24. Escudo de Málaga en vidrieras de la escalera principal del Ayuntamiento

25. Mártires de Málaga exentos del escudo, en inscripción conmemorativa de la ampliación del puerto

del siglo XVII. La desmesurada devoción de la época tiene en el siglo siguiente otra importante consecuencia para el escudo: la incorporación de la Virgen de la Victoria, vinculada a la propia toma de la ciudad y destacada patrona de la misma, por encima del fervor a los mártires, que también forman parte del blasón. La aparición de la Virgen podríamos datarla a finales del XVIII, siendo las primeras versiones la circular de Alfonso de la Torre, y la del *Semanario de Málaga*.

La corona cívica y las divisas de los Reyes como atributos del escudo

26. Emblema de los Reyes Católicos bajo cabezas de heraldos, en la fachada del Ayuntamiento

Está claro en el texto de concesión de la misma que irá como cimera[21], es decir, por encima de la corona que timbra el escudo, como está en el escudo oficial previo a la restauración de 1969. No obstante, además de cómo cimera, puede ir alrededor del escudo, como en el caso de los collares de las órdenes nobiliarias y otras condecoraciones. Así se encuentra en la Ciudad, en la vi-

ción que nos llega: «…portada de piedra con el escudo de armas reales en lo alto, las dos estatuas de mármol blanco que representan a los Santos patronos de la Ciudad a los lados, y abajo las armas de ella que por final tiene las del gobernador D. Tomás Arias Pacheco». *Ibidem* p. 142.

21. Su concesión por el Gobierno provisional el 21 de agosto de 1843, en nombre de Isabel II, responde a las luchas políticas que originaron la derrota del general Espartero, y se recoge así: «Por cimera de su escudo de armas llevará una corona cívica, y por debajo pondrá esta divisa*: La primera en el peligro de la libertad».* Colección de Reales Decretos, Madrid 1844, tomo 31, p. 94.

27. Escudo de Málaga, con la corona cívica, en uno de los bancos en el Parque de Málaga, inicios s. XX

driera de las escaleras del Ayuntamiento, en un banco de cerámica en el Parque de Málaga, o en el escudo, sobre el vértice de la armadura metálica, del Mercado de Atarazanas, finales del s. XIX, en su fachada posterior. Esta corona data de la concesión que se hacía de ella a alguien que había salvado la vida de otra persona, en la antigua Roma. Se trata de una corona de ramas de roble o laurel, que puede ir abierta en su parte anterior/superior. En Málaga va unida a la divisa de *La primera en el peligro de la libertad,* que recoge el mismo Real Decreto en alusión a la corona cívica y no al escudo. Por ello debe ir junto a la citada corona y no bajo el escudo, entre los títulos propios de la ciudad. Existe una diferencia clara entre el lema de una divisa y títulos o tratamientos, que debe respetarse.

En cuanto a las divisas Reales, aparte de su uso extendido en el Renacimiento, son símbolos personales continuación de las antiguas *señales* –figuras exentas usadas para la identidad personal– existentes ya en Castilla antes de la aparición del lenguaje heráldico. La creación de estas divisas que acompañan al escudo de la ciudad, como lo hacían respecto al de los Reyes Católicos, no son una simple elección de emblemas. Ambos responden a un juego ideológico creado por Nebrija, quien en la misma época organizara también la primera gramática española. La creación de símbolos era labor frecuente de estos sabios *humanistas,* pues algunos estaban basados en tradiciones seculares como este yugo, que se remonta a una leyenda en que Alejandro da cumplimiento del vaticinio de un oráculo que anunciaba que quien lograse desatar los nudos del yugo del carro de Gordio –padre del rey Midas– llegaría a ser dueño de Asia. En cambio, el concepto de autoría en la época correspondía, en este caso, a los Reyes, que como promotores de la empresa debían definir la identidad de la

misma para hacer el encargo a los profesionales correspondientes, pues los emblemas personales del Renacimiento expresaban un carácter y unas aspiraciones de sus titulares.

Consecuencia de ello es el uso paralelo que entonces tenían las divisas, como emblemas personales de los monarcas, y que el escudo del reino responda al emblema oficial[22]. Esta doble divisa, del yugo y las flechas[23], es producto del doble reinado de Isabel y Fernando compartiendo el gobierno, indistintamente en cada uno de los territorios que aportaron a la unidad española, como se sabe Castilla y León más Aragón y Sicilia, respectivamente[24].

El lema del *Tanto Monta*, es tradicionalmente representado incorrectamente dentro del campo de la ciudad, en la mayoría de casos mediante sus iniciales, o en el exterior, en sustitución al yugo y las flechas, con la función de unir los dos emblemas de las divisas reales, expresando una paridad política y jurídica. Por otra parte, el lema pertenece, en su concepción, exclusivamente a la empresa de la figura del yugo[25], lo que hace inviable utilizarlo en sustitución de ambas. Las divisas constan del *cuerpo* –las fi-

22. Desde Juan II, *Rey de Castilla y de León* y padre de Isabel la Católica, se había dejado de personalizar en Castilla la identidad del reino con la del regente y se habían diferenciado los símbolos territorial, del estado, y personal, del rey.

23. Este emblema se define como un haz de flechas abatidas (hacia abajo) atadas por el centro y cuyo número suele variar, aunque existe alguna referencia a que serían once, el número de letras del nombre del Rey en latín: *Ferdinandus*, pero en contados lugares más vinculados al protocolo del reino se corresponden con este número.

24. Actualmente dejaron de estar en uso las divisas o empresas personales pero, en cambio, se mantiene un escudo diferenciado del Estado, del que ostenta el Rey personalmente.

25. *Tanto Monta* responde a la traducción literal de la propia expresión que pronunciara Alejandro al cortar con su espada la intrincada maraña de nudos atada al yugo gordiano –después de largo tiempo intentando desatarlos– en la crónica original de Quinto Curcio (3, 1, 14-18): *Nihil interest,* ninguna diferencia hay (entre desatar y cortar que decía la crónica) entre los Reyes, que pretende este alma de los emblemas. Traducción de Pejenaute, F. *Quinto Curcio Rufo. Historia de Alejandro Magno,* Madrid 1986. Citado en Codoñer, C.-González Iglesias, J.A. *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento.* Ediciones Universidad de Salamanca 1997, p. 61.

guras– y del *alma* –el lema– de las mismas, como conceptos complementarios. Siendo, en la época, el latín la lengua de prestigio empleada para este tipo de lemas protocolarios se confirma, en este caso, la intención de los Reyes, a través de Nebrija, de comenzar a considerar la importancia del español, como lengua propia del nuevo ámbito territorial del nuevo reino.

Es preciso resolver, llegada esta cuestión, la presencia de la *bordura*, pieza heráldica que no se cita en el blasón, en la que tradicionalmente viene representándose una sucesión de las divisas reales alternadas. La Real Cédula dice: *por orladura de las dichas armas nuestras devisas*, sin emplear la expresión más correcta *en orla* –aunque perfectamente puede decirse *orladura*– y en cuyo caso sería la pieza que tiene la mitad de ancho que la *bordura* y que se encuentra separada del borde del escudo por esa mitad restante hasta completar la de la bordura, que es una sexta parte del ancho total del campo. Siendo una pieza más del blasón debería darse también, en su caso, el esmalte correspondiente a la misma aunque coincidiese con el del campo –en ese supuesto denominada *cosida*–. De cualquier modo, es imposible que se pueda incluir ningún elemento en el estrecho espacio de una *orla*, contradiciendo todos los precedentes existentes, a diferencia de la *bordura*, que sí que puede venir cargada del yugo y las flechas, que aquí llegan a repetirse sin ninguna justificación. En conclusión, las divisas de los Reyes sólo podrían constituir aquí *atributos* u *ornamentos propios* del blasón, como tradicionalmente venían acompañando los escudos de sus titulares, entre otros el de los propios Reyes Católicos[26]. Fuera del campo están precisamente en los dos primeros ejemplares citados (1518 y 1622) del escudo de la Ciudad, y respeta la misma ubicación el diseño del pendón, según recoge la "restauración" propuesta por Rafael Bejarano.

26. Nótese que el vocablo *orla* lo empleamos, más arriba y habitualmente, cuando se hace referencia a los elementos exteriores, vinculados a la naturaleza o funciones del escudo en cada versión.

28 y 29. Versiones realizadas, respectivamente, por Francisco Guzmán Pérez (corregida por Rafael Bejarano Pérez en1969), y de Miguel Velasco (posterior a 1980)

Una incertidumbre que introduce esa supuesta bordura sería la solución cromática que requiere, lógicamente no expresada en la concesión porque no existía tal bordura. Pero curiosamente, sobre este supuesto, sabemos que, desde principios del siglo XV, las divisas personales venían asociadas a colores emblemáticos, sobre los que solían representarse[27]. Los de Fernando el Católico eran blanco y negro, en composición *gironada*[28], con el yugo de oro; los colores para el haz de flechas de la Reina eran el verde y azul, en este caso dispuestos en *partido*[29]. Estos últimos, son los mismos colores y la misma distribución del *partido* de la más antigua versión del escudo de la ciudad, la *Real Cédula* de Felipe IV. En cuanto a su composición en la supuesta bordura, alguna versión como la del mural del frente del Salón de Plenos trae los esmaltes alternados en *cuartelado*.

27. Menéndez Pidal de Navascués, F. *Heráldica Medieval Española. La Casa Real de León y Castilla,* Hidalguía, Madrid 1982, p. 205.

28. Que dio lugar a la bandera de Lisboa, la misma que Ceuta de su pasado portugués.

29. Así están en el *badge* de María Tudor, que traía el haz de flechas, de oro y sobre un partido, primero de sinople y segundo de azur, de su abuela materna Isabel la Católica.

30. Centro del mural del techo, sobre la tribuna del Salón de Plenos del Ayuntamiento

Nada afecta, esta cuestión de los colores de la imaginada *bordura* que incorpora tradicionalmente el escudo de Málaga, al pendón o la bandera de la misma. En su caso, la *Real Cédula* de los mismos Reyes Católicos del año siguiente a la concesión del escudo dice: «*Otro sy hordenamos e mandamos que aya pendón pintado con las armas del Concejo que nos les diéramos, el qual lleve quando fuere menester de salir el pendón con la gente de la ciudad, al alguacil mayor*»[30]. No se expresan aquí los colores del paño en que se bordaría el escudo, que en la época no se suele precisar por tratarse aún de un mero soporte de armerías y emblemas. Sería el propio uso posterior de esta enseña, el que vendría a definir la bandera de la ciudad, que es *por mitad vertical* de verde y púrpura, definida a partir del pendón actual[31] de la misma, que trae el escudo en el centro, acompañado de las divisas de los Reyes. Sin descartar que su composición inicial partiera

30. Archivo Municipal, *Real Cédula de las Ordenanzas para el gobierno de Málaga,* Colección de Originales, vol. 1, fol. 190, 20 de diciembre de 1495. Transcrito en: *El escudo de Málaga. Iconografía y documentación,* Área de Cultura y Archivo Histórico Municipal, Málaga 1999.

31. Es igualmente producto de la restauración, que junto con el escudo, emprendiera en 1969 la Delegación de Cultura, que la encomendó al entonces Archivero R. Bejarano.

de una interpretación de los colores de la Reina, una larga tradición y difusión avala esta enseña particular, más sólida y justificada aún en la historia local si sabemos que el paño verde era, incluso antes de la Reconquista, el fondo atribuido al antiguo reino de Granada[32] y el púrpura es, sin duda, el color vinculado a la Ciudad desde la tradicional producción del singular tinte de este color, que se extraía desde época fenicia del murex[33] producido en su costa[34].

La denominada restauración del escudo de la ciudad en 1969

El informe sobre el escudo de la ciudad encargado por Rafael León, como Teniente de Alcalde delegado de Cultura del Ayuntamiento, al entonces Archivero municipal Rafael Bejarano Pérez origina una nueva versión, producto de la restauración propuesta en el citado informe en 1969. En consecuencia, se deja de emplear la versión de la fig. 7 –que adopta íntegramente la Diputación introduciendo la partición con las fajas de oro y gules– y, bajo supervisión de Rafael Bejarano, se encarga la nueva al pintor Francisco Guzmán Pérez[35] (fig. 28). El resultado es propio de

32. La divisa de Enrique IV –hermano de Isabel la Católica– era una granada, representada sobre verde, aunque su lema era 'agridulce es reinar', se interpretaba ya como alusión al reino nazarí, pues éste es también el color del Islam. La bandera de la *Guardia Vieja de Castilla,* creada a raíz de la conquista del reino de Granada, traía el escudo real sobre paño verde y la figura de una granada en cada esquina del mismo. Calvo Pérez, J.L./Grávalos González, L. *Banderas de España,* Silex, Madrid 1983, p. 48.

33. Conocido como búsano o cañailla en esta zona, que como en la costa mejicana del Pacífico existía la producción de púrpura a partir del molusco, usado ya por los indígenas, curiosamente del mismo modo, como símbolo de preeminencia.

34. Bejarano Robles, F. *Málaga de cara al mar,* Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1966, p. 9.

35. *El escudo de Málaga. Iconografía y Documentación* (catálogo de la exposición organizada en la sala del Archivo Municipal, y prologado por el Académico de San Telmo Dr. Antonio Garrido, entonces Concejal Delegado de Cultura), Málaga 1999.

una visión documentalista e histórica, como es la de su asesor, si atendemos a que se trata de una reconstrucción del ejemplar más antiguo de que disponemos, más cercano al momento de su concesión y, por tanto, menos deteriorado en su evolución gráfica. Sin embargo, hemos comentado los detalles que puede arrastrar esta opción si no se consideran los motivos y fundamentos de cada aspecto del ejemplar en que nos basamos. En este caso adolece de exceso de respeto hacia las formas originales, reproduciendo una heterodoxa forma de las ondas del mar muy lejos de la sencillez geométrica de la heráldica, tanto en aquella época como en la nuestra. Contrasta la abstracción de estas ondas con el realismo del resto de la composición, y la diferencia de tratamiento entre los santos y los cautivos, que simplemente dibuja con el temor de infringir el aspecto del blanco sello del modelo seguido. Esa carencia de policromía del modelo ocasiona el error de obviar el color rojo del campo reemplazado por el color del cielo, y asignado aquí al corral. El factor estético queda dañado además por el desproporcionado formato cuadrado del escudo y su desfasado estilo gótico tardío, que en cambio eran propios del formato circular de sello y de la época a la que perteneció, respectivamente. Pero lo que más llama la atención, a primera vista, es la ubicación de la corona cívica, empequeñecida y escondida bajo la corona real, quizás camuflada por no saber dónde ni cómo ponerla, sin que estuviera en el modelo originario.

En cuanto a la versión de Miguel Velasco (fig. 29), que se informa fue posterior a 1980[36], probablemente se hiciera con la aspiración de corregir ciertos detalles de la anterior, que a simple vista parece la misma. Observamos las diferencias siguientes: se ha ganado en esquematización de la forma de la ciudad, en beneficio de su calidad estética y adecuada reproducción en pequeño tamaño; se han eliminado los presos del corral de cautivos; se ha sustituido el morado de la mitad de la bordura por el púrpura[37], y se ha corregido la posición de la divisa de la corona cí-

36. *Ibidem,* p. 26.

37. Este cambio responde a la falta de certeza que origina la descripción de

vica, debajo de ésta, aunque sigue formando parte de la filacteria de los títulos de la ciudad.

El diseño del escudo de armas que trae el actual pendón de la ciudad es también producto de la reconstrucción de 1969 y, por tanto, tiene rasgos similares a estas últimas versiones analizadas. Igualmente es asesorado por Rafael Bejarano Pérez, y su diseño ilustra la portada de un interesante librito dedicado al escudo de Málaga[38]. De igual modo, delata el seguimiento del modelo del s. XVI, del que partió la reconstrucción, en la ubicación exterior del yugo y las flechas, flanqueando el escudo; y en el mantenimiento de su forma neogótica, propia de aquel momento, aunque más proporcionada al ampliar aquí la dimensión vertical. De cualquier modo, la complejidad de estas armerías y las innumerables versiones que se han venido sucediendo requieren un proyecto de rehabilitación integral, que muestre la verdadera apariencia actual del blasón otorgado a la Ciudad por los Reyes[39].

este color en la fuente que hace alusión a las características del pendón de Málaga, recogida en las Actas Capitulares de 17 de agosto de 1520, col. 4, fol. 8 y vº: «…entregó en el dicho Cabildo el pendón de la cibdad que es de damasco verde y pardillo con flecaduras de seda de los mismos colores con las armas de la cibdad doradas». Tanto el morado como el púrpura son producto de la mezcla de azul y rojo, que en menor o mayor cantidad de rojo –y la tonalidad de éste– añadido al azul originan, respectivamente, ambas tintas. Teniendo en cuenta la dificultad técnica de la época en obtener colores limpios, e incluso en la inexistencia de rojos puros hasta que se trajo de América la materia prima necesaria, el citado color pardillo del pendón de Málaga podría, incluso, tratarse de azul. Pues coincide, y estarían en consonancia con las costumbres e iconografía de la época, al ser los colores en que se representaban la divisa personal de Isabel la Católica: «Según se acostumbraba en Inglaterra y en Portugal (desde principios del s. XV), a las divisas personales se asociaron colores emblemáticos, sobre los cuales se representaron algunas veces. Los de don Fernando eran el blanco y el negro, con el yugo de oro; y el otro, de azul y verde, con el haz de flechas». Menéndez Pidal de Navascués, F. *Heráldica Medieval Española. La Casa Real de león y Castilla,* Hidalguía, Madrid 1982, p. 205.

38. Bejarano Pérez, F. *op. cit.*

39. En 1999, a instancias de Antonio Garrido como Concejal de Cultura, se inicia un procedimiento para restituir el gules del campo, que resuelve esta cuestión esencial, mediante la publicación del Decreto 205/2002 de la Consejería de Gobernación. Para dar forma a este resultado Rafael

Porque administrativamente, el Ayuntamiento viene usando una versión abstracta, reciente, que huye de referencias concretas y, por tanto, de su valor como símbolo institucional, y únicamente identifica la referencia al consistorio como lo haría cualquier otra marca comercial.

Los títulos y distinciones que posee la ciudad

En la medida que los títulos otorgados oficialmente a la Ciudad pueden acompañar el escudo en versiones de gala y alto protocolo, en que se admiten una mayor profusión de ornamentos y distinciones, éstos deben ser tenidos en cuenta en la disposición de su diseño. Los títulos de la ciudad en el escudo no se habían introducido hasta el diseño de la versión oficial que tuvo la Ciudad hasta la "restauración" del mismo en 1969. Éste debió realizarse a partir de 1922, fecha en la que se concedió el último título que incluye. Entre los atributos propios concedidos por los Reyes, para distinguir el escudo y además del yugo y las flechas hemos visto que aparece por primera vez la *corona cívica*, como *cimera*, acompañada de su divisa «*La primera en el peligro de la libertad*», tal como expresa el Real Decreto recogido en su apartado correspondiente. Existe una diferencia clara entre el lema de estas divisas y los títulos, que debe respetarse y no mezclar unos con otros en cualquier diseño en que se requiera que intervengan.

En lo que se refiere a los títulos que ostenta la Ciudad, el más antiguo es el de «Muy noble y Muy leal», empleado en docu-

Bejarano redibuja ese mismo año una síntesis de las versiones anteriores, a las que añade un nuevo error mediante una nueva filacteria con el Tanto Monta. Sin embargo, independientemente del resto de erratas que mantiene de sus antecesores, el diseño no se ajusta al lenguaje heráldico ni tiene el atractivo y sencillez que requiere un símbolo corporativo actual. Es el problema de la heráldica contemporánea en España, por la pérdida de la tradición, y que los diseñadores no saben cómo abordar. En este sentido, Antonio Garrido inició el proyecto de rehabilitación global del escudo, solicitándonos presupuesto, que no llegó a materializarse por su traslado a Nueva York.

mentos reales desde la reconquista y ratificados por otros posteriores, como el R.D. de Isabel II aludido anteriormente. En el mismo, además de otorgar el uso de la corona honorífica citada, se incluye la concesión del título de «*Siempre denodada*». En la *Gaceta de Madrid* de 4 de enero de 1901 la Reina María Cristina concede, mediante Real Decreto, el título de «*Muy Hospitalaria»;* por el auxilio prestado a la fragata de guerra alemana *Gneisenau* al naufragar frente a la costa de la Ciudad. Por último, el 28 de febrero de 1922 Alfonso XIII firma el Real Decreto de concesión a Málaga del título de «*Muy Benéfica»*, en reconocimiento al sostenimiento, por suscripción popular, de un hospital para atender a los soldados de la guerra de África[40].

Función, usos e itinerario del escudo de la ciudad

Siendo el escudo el símbolo oficial que representa a la Ciudad, es la identidad visual corporativa de su identidad, cuya forma heráldica la distingue y la diferencia del resto de símbolos y logotipos, eminentemente comerciales. La heráldica municipal se inicia a finales del siglo XII en los sellos oficiales de los concejos, requeridos para certificar la documentación que les corresponde, mientras en el siglo XV las principales ciudades y poblaciones del reino cuentan ya con sello propio[41].

Además del sello oficial y los impresos oficiales del Ayuntamiento, otro uso destacado es el escudo labrado en la fachada, identificando la sede de su gobierno, como lo estuvo en el antiguo edificio de la plaza de la Constitución –culminando la columna de mármol blanco que dividía las dos portadas en forma

40. *Gaceta de Madrid,* núm. 62 de 3-marzo-1922, p. 939.

41. Los motivos que recogen estos símbolos municipales son *parlantes*, si lo que se representa coincide con el nombre de la ciudad (como el respectivo animal en León, Berlín o Berna; estos últimos nombres derivados de la palabra alemana oso); otros son motivos de la naturaleza, la producción, monumentos, hechos históricos acaecidos o la geografía local; y el resto suelen ser alusiones religiosas como la virgen o santos patrones o fundadores. Málaga en su complejo escudo, que le proporciona una rica iconografía, recoge varios de estos tipos.

de arco de su pórtico–. En la fachada de la sede actual, de 1919, no es propio de su época la presencia del emblema heráldico pero sí que están presentes, en alusión al mismo y de manera muy poco evidente, el yugo y las flechas de las divisas reales bajo las cabezas de heraldos diseñadas por el escultor Francisco Palma para ambos lados de la fachada principal que le tocó proyectar (fig. 26), junto a los principales arquitectos y artistas de la ciudad. El escudo estaría presente en cualquier otro edificio de titularidad y servicios municipales, realizado en el material más adecuado al mismo, como está en hierro culminando la fachada posterior del mercado de Atarazanas. Con una función análoga, aunque no distingue edificios de titularidad municipal, está la bella y barroca versión de la portada de la antigua *Casa del Consulado* –antiguo Montepío de Viñeros que allí tenía su sede–, en la plaza de la Constitución, y el otro ejemplar de estas características y considerable valor lo hallamos culminando la portada del edificio de la Diputación en la plaza de La Marina (1963), cuyos rasgos –sorprendentemente– no diferencian en nada su naturaleza como símbolo de la corporación provincial. Dentro de los edificios destacan el emblema municipal de la escalera del Ayuntamiento, en bronce y soportado por un león, formando pareja con otro con las armas de España, y parte del conjunto al que se suman los jarrones de la misma balaustrada –realizado por García Carrera–; las pinturas del salón de plenos están presididas por el emblema de la ciudad, obra de César Álvarez Dumont. Por último, otra aplicación ligada al diseño de la arquitectura son las armas de Málaga que culminan el juego de las magníficas vidrieras[42] de esta escalera principal, que narra momentos memorables de la historia de la ciudad, entre los que está la entrega de la misma a los Reyes.

Entre las diversas funciones de las aplicaciones y usos del emblema de la ciudad está también la reproducción del escudo en un pendón, estandarte o repostero, que presidiría las sesiones, actos protocolarios y desfiles de la corporación municipal. El

42. Obra de la Casa Maumegian.

propio pendón de la ciudad es una pieza destinada a este uso por la institución, que renovó hace años el Ayuntamiento bordando las armas municipales sobre paños de los colores que al mismo tiempo lo son de su bandera. Sustituyó a su predecesor, que se realizó, sobre terciopelo carmesí, con motivo de la proclamación de Carlos IV, con las armas de la ciudad y, en el anverso, las reales[43]. Para el mismo acto se mandaron acuñar monedas, de plata y oro, con la efigie del nuevo rey y las armas de la ciudad, en una versión curiosamente esquemática del monte de Gibralfaro, con los patronos en las torres del castillo, la entrada desde las murallas del puerto –denominada Puerta del Ángel o de los Abades– y un barco sobre las aguas del mismo. Las monedas se lanzaron entre la población, otras de mayor valor se repartieron entre las autoridades y una de oro estaba destinada a conservarse en el Archivo Municipal, en recuerdo de la conmemoración[44]. Si esta costumbre de acuñar y lanzar monedas a la población se ha perdido no ha ocurrido lo mismo con la necesidad de realizar medallas conmemorativas de la ciudad, para distinguir a sus hijos predilectos, adoptivos, etc. y que evidentemente traen grabado el emblema local. Entre los reposteros existentes, únicamente se puede destacar[45] el bello ejemplar propiedad de la Diputación, citado previamente, y que reproduce el diseño original del académico de San Telmo Alfonso de la Torre.

El escudo se reproduciría también en placas conmemorativas y ejemplares que distingan obras y servicios propios de la ciudad,

43. Es conocido como Pendón de Carlos III, dado que trae el escudo pequeño del rey fallecido poco antes de los actos de proclamación celebrados a comienzos de 1789, dado el deterioro que sufría la enseña precedente. Se acordó que se custodiase en el Real Convento de la Victoria, donde hoy se encuentra a cargo del Hermano Mayor de la Hermandad de la Patrona de Málaga. Cabrera Pablos, F./Olmedo Checa, M. *Málaga a finales del siglo XVIII,* Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga 2006, pp. 60-61.

44. *Ibidem,* p. 60 y ss.

45. Dado que hasta el del Salón de Plenos del Ayuntamiento es una torpe y antiestética reproducción de la versión de Francisco Guzmán, según el asesoramiento de Rafael Bejarano en 1969.

como están en el conjunto heráldico que acompaña la placa del comienzo de las obras del nuevo muelle, hoy Paseo de La Farola –conmemorando la ampliación del muelle principal y trasladadas a la entrada principal del puerto con las recientes obras de apertura del mismo–, y debieron estar en su tiempo en todas las fuentes públicas de abastecimiento que había en Málaga, de las que nos queda la conocida como *Fuente de Reding*[46], en el paseo del mismo nombre (fig. 14). Del mobiliario urbano destaca una excelente versión en azulejo, en uno de los bancos del Parque (fig. 27). Versiones especiales, esquemáticas o de elementos destacados del blasón, que se conviertan en referentes de la identidad municipal, completarían en cualquier municipio una amplia relación de versiones propias para policía municipal, cuerpo de bomberos, archivo y bibliotecas municipales, flota de vehículos de las diferentes áreas, empresas de servicios municipales, mobiliario urbano, rótulos del nombre de las calles, distintivo de las placas de garajes con licencia municipal, etc.

Aunque no demasiado extensa, la presencia del escudo de Málaga en la ciudad, contamos en cambio con un amplio y sorprendente repertorio del mismo en los carteles oficiales de la ciudad, antes de que la opción fotográfica mermara esa envidiable tradición del diseño en Andalucía. Especialmente competitiva fue la creación e impresión de imagen gráfica para la importante producción y exportación que tuvieron en Málaga la industria del vino, la pasa y otros frutos secos en los últimos siglos. Esta demanda de profesionales especializados, en la creación y producción para las artes gráficas del más alto nivel, supuso enviar artistas malagueños a los principales centros europeos que comenzaron, en el XIX, a trabajar con la litografía y lograr así la excelencia en sus diseños, para las industrias gráficas y de embalajes de todo tipo.

46. Es una de las dos que en 1675 se realizaron, llamadas *del Marqués* y de la Marquesa, en alusión a quien continuó la importante obra de su antecesor –que da nombre al paseo–, el Marqués de Villafiel, Adelantado Mayor de Andalucía. MADOZ, P. *op. cit.* p. 144.

31. Versión del escudo en la portada del libro *Málaga, su fundación, su antigüedad eclesiástica y seglar…* de Martín de Roa, 1622

El escudo de la ciudad ha venido siendo también el de los diferentes regimientos cuya denominación fue cambiando desde su creación, como *Tercio de la Milicias de Málaga* en 1701, hasta su desaparición en 1985, siendo el *Regimiento de Infantería Fuerzas Regulares de Melilla núm. 52.* Fuera de la ciudad podría destacarse la versión policromada en el *Salón de Señores* del Congreso de los Diputados, en la cornisa que separa el cuerpo principal de las tribunas, junto a las 49 provincias de España.

Rosario Camacho Martínez

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. CATEDRÁTICA DE UNIVERSIDAD, HISTORIA DEL ARTE.
VICEPRESIDENTA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

Pluma, tinta y papel

Un plano de 1770 de la Plaza Mayor de Málaga

La plaza surgió como respuesta a la exigencia de un espacio social de reunión. Para su emplazamiento se elegían espacios de gran concurrencia, generalmente en relación con la actividad comercial y servía de escenario a los acontecimientos institucionales, a las actividades comerciales, celebración de actos religiosos, judiciales y diversos sucesos de la vida colectiva de la ciudad, muy especialmente la representación de espectáculos y fiestas[1].

La plaza mayor regular y uniforme es excepcional en Andalucía y salvo escasos ejemplos (Córdoba, Guadix, Almería) las plazas andaluzas no responden a una serie tipológica caracterizada en formas y funciones, configurándose más como lugar de encuentro las encrucijadas que las plazas[2].

Málaga no se encuentra entre las excepciones. Tras la conquista del reino de Granada por los Reyes Católicos, como en otras ciudades, se dio un proceso de adaptación o adecuación de la ciudad islámica a las estructuras sociales y mentalidad religiosa de la nueva población repobladora. También en Málaga se pondría en marcha un aparato ideológico que intenta vaciar el pasado reciente y se potenciaría la historia religiosa de la ciudad elaborán-

1. Nieto Alcaide, V. "La Plaza Mayor en el Renacimiento. Orden y ornato", en Actas del *Congreso Internacional La Plaza Eurobarroca*, Salamanca 1998, p. 13.
2. Bonet Correa, A. *El urbanismo en España e Hispanoamérica,* Cátedra, Madrid 1991, p. 149.

dose una genealogía mítica, fabulaciones que pretenden exorcizar su pasado musulmán. Más efectiva fue la apropiación simbólica de los espacios islámicos que, si no se podían eliminar, había que exorcizarlos verificándose la cristianización de los edificios cultuales para su uso por la nueva fe, adaptando las mezquitas en iglesias, llegándose a una mixtificación en cierto modo rechazada pero mantenida hasta que pudieron realizarse fábricas con nuevas formas y estilos[3]. Primero hubo un cambio de funciones en los edificios y, a través de la construcción de determinadas tipologías que se insertan en la trama urbana existente, se llegará a la transformación de su imagen que nos ofrecerá la de la ciudad-convento del Antiguo Régimen en cuya configuración, por tanto, los fundamentos político-religiosos fueron factor decisivo.

En los espacios públicos esa adaptación se traduce en una castellanización. Dado el sistema jerarquizado que se trata de aplicar, la implantación del nuevo aparato administrativo según mecanismos concejiles castellanos y la procedencia de la nueva población, los modelos que se imponen son castellanos, pero no se puede hablar de un planeamiento urbanístico de acuerdo con criterios estético-formales del Renacimiento o el Barroco, sino de actuaciones puntuales ante necesidades coyunturales, una reordenación del tejido urbano y división funcional del espacio[4].

Aunque Málaga era una ciudad marítima y el carácter estratégico y la importancia comercial de su puerto determinó la de la ciudad, no se puede decir que viviera de cara al mar. No era una ciudad marinera, aunque sí comercial. Las operaciones de la Vendeja las vivía toda la ciudad, y el puerto, si bien al otro lado de la muralla, estaba integrado en ella, aunque esta zona no había aglutinado los centros cívicos. Pero más al interior del recinto existía

3. Camacho Martínez, R. "La Plaza mayor en Málaga y su provincia", en Actas del *Congreso Internacional La Plaza Eurobarroca… op. cit.* p. 43.

4. Miró Domínguez, A./Rodríguez Ortega, N. "La ciudad desde los Reyes Católicos a Carlos III", en Sauret Guerrero, T. (coord.) *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia*, Diputación de Málaga, 2000, vol. II, p. 67.

una plaza, en la que desde época islámica se había empezado a desarrollar la vida ciudadana, con funciones de mercado. Realmente era un ensanche irregular formado por el cruce de cuatro calles (la plaza de las Cuatro Calles) que los repartidores, en 1488, consideraron idóneo para el emplazamiento de la plaza pública, aunque inicialmente el Ayuntamiento quedó instalado en una madraza por detrás de la catedral-mezquita. No obstante por las leyes firmadas por los Reyes Católicos en 1500 sobre la obligación de los Concejos de disponer de casa propia adecuada, pronto se trasladó a la plaza[5].

Ya en el s. XVI empezaron a aparecer programas acordes con las nuevas funciones de este espacio, configurándose al modo castellano, con soportales. En 1528 se acordó edificar en la plaza el Ayuntamiento, símbolo de la grandeza ciudadana, cuyas obras comenzaron en 1532, y en 1538 se encargaba a Diego de Vergara proyecto de los soportales con arquerías sobre columnas de piedra en los cuatro lados, de los que sólo construyó dos el maestro Guillisasti, solicitándose nueva traza de los portales y Casa del Cabildo a Luis Machuca en 1554, interviniendo también los maestros cordobeses Hernán Ruiz y Morales para la realización de ésta, que fue demolida por el Corregidor Trexo y Monroy[6]. En 1633 el albañil Salvador Cárdenas y el carpintero Fernando de Ortigüela debieron proyectar un nuevo edificio, más amplio, cuyas obras aún se documentan en 1653, y en 1773 se alude a su última reedificación, realizada en 1660, interviniéndose en los balcones; configurada su fachada como un edificio-balcón en función de los actos y celebraciones que tenían lugar en la Plaza, dispuesta entre dos torres y con galería superior, estaba presidida

5. Garcia Fernández, J.L./Iglesias Rouco, L.S. *La plaza en la ciudad y otros espacios significativos,* H. Blume, Madrid 1986, p. 27.

6. Pérez Del Campo, L. "Versatilidad y eclecticismo. Diego de Vergara (h. 1499-1583) y la arquitectura malagueña del siglo XVI", *Boletín de Arte* núm. 7, Universidad de Málaga, 1986, pp. 81-100. Aguilar García, M.D. *Málaga (1487-1550): arquitectura y ciudad,* Diputación de Málaga, 1998, pp. 131-152.

por «la santa Imagen de Nuestra Señora»[7]. Junto a éste quedaron instalados los servicios administrativos (Escribanías Públicas) y judiciales (Audiencia).

En el lado N. se encontraba la Casa del Corregidor, con su torre, y junto a ella la Cárcel Pública edificada sobre el solar de unos antiguos baños árabes, que fue fortalecida y remozada en tiempos del Corregidor Carrillo Manuel a finales del siglo XVII pues más bien parecía «cárcel de aldea»[8]. En un ángulo asomaba la iglesia circular del colegio de los jesuitas, cuya bóveda, recubierta de teja, se contempla como hito de la plaza, y ya en el XVIII, tras la expulsión de los jesuitas sus propiedades fueron solicitadas por otras entidades como el Montepío de Socorro a los Cosecheros, el Consulado y más tarde la Sociedad Económica de Amigos del País y otras instituciones. En 1781 el Montepío se instaló en el edificio más próximo al Colegio, que Antonio Valderrama había arreglado, con balconadas en sus diferentes plantas, y José Martín de Aldehuela realizó la portada de mármol, con sobrias columnas y capiteles rematados por cestillos de frutas, y los emblemas del Montepío en el ático[9].

La fachada de poniente la ocupaba el convento de las Agustinas cuya portada se ha conservado en el posterior pasaje decimonónico que daba comunicación a las casas surgidas sobre su solar. Arrimada a este lado, para no estorbar las funciones que se desarrollaban en la plaza se encontraba la fuente renacentista de Génova, desde la mediación del siglo XVII. Exquisita pieza de mármol, con relieves de sirenas, medusas, delfines, ninfas, y rematada por un águila, en 1637 la amplió el escultor J. Micael y

7. Archivo Municipal de Málaga (AMM) *Actas Capitulares,* vol. 163, fols. 396-399. CADIÑANOS BARDECI, I. "Fondos documentales para la historia del arte en Málaga y su provincia", *Boletín de Arte* núm. 22, 2001, pp. 159-161.

8. AMATE DE LA BORDA, C*h. Compendiosa noticia de lo que ha obrado en esta ciudad de Málaga el Excelentísimo Señor Don Fernando Carrillo Manuel, Marqués de Villafiel.* Edición e introducción del facsímil a cargo de OLMEDO CHECA, M. Arguval, Málaga 1988, p. 50.

9. CAMACHO MARTÍNEZ, R. *José Martín de Aldehuela (1724-1802). Del ornato rococó a la arquitectura hidráulica,* Fundación Málaga, 2014, p. 237.

Alfaro con otro cuerpo centrado por Neptuno y escudos de España y de Málaga, que le imprimen sentido más local y nacional, y que Mª Dolores Aguilar interpretó como alegoría de los mitos del mar[10].

En el lado sur, se levantaban las casas del Cabildo Eclesiástico, que proyectó Diego Delgado y construyó el cantero Miguel Meléndez, respondiendo al deseo del Cabildo de poseer un inmueble en la Plaza «donde se ven los regocijos», y «la pompa de tener casa para las funciones públicas», participando de la propaganda corporativa en este privilegiado escenario urbano[11].

En la Plaza se celebraban Autos de Fe, ejecuciones cuando aquí estuvo instalada la picota, proclamaciones, procesiones y otras solemnidades, pero las más deseadas y populares eran las fiestas de toros, que también dejaban importantes beneficios para la ciudad, si se gestionaban adecuadamente.

De ahí la importancia de «armar« la Plaza. Se trataba de lograr una «arquitectura añadida», un montaje provisional de madera con gradas, andamios, palenques, tablas que, regularizando el espacio urbano, permitiría acondicionarlo para estas celebraciones. Antes, los alarifes debían poner cuidado en la seguridad de los edificios cuyas fachadas configuraban la plaza, en los que se enganchaba todo este andamiaje, velando por la integridad de los espectadores, tema éste que preocupaba al Consejo de Castilla que trataba de normalizar estos aspectos así como la ejecución de las suertes del toreo. En algunas ciudades también a ellos competía acomodar a los espectadores según su rango social y autoridad pública, y asimismo se debía controlar la adecuada visibilidad de los que contemplaban el espectáculo desde las ventanas y balcones, para no ser molestados por los que ocupaban las gradas o tablas sobrepuestas, que habían pagado menos. Por-

10. Aguilar García, M.D. "Mar y mito en la fuente de Génova. Málaga", *Actas del I Coloquio de Iconografía. Cuadernos de Arte e Iconografía,* tomo II, 3, F.U.E. Madrid 1989, pp. 177-184.

11. Camacho Martínez, R. *El barroco en Málaga. Arquitectura y urbanismo,* col. Historia del Arte de Málaga, Prensa Malagueña, Málaga 2012, vol. 7, p. 25.

que a los propietarios les estaba prohibido arrendar los balcones, ventanas o torres, que quedaban en propiedad del cabildo municipal, regulándose estrictamente su valor, existiendo en casi todas las ciudades el «derecho de vistas» por el cual se obligaba a los propietarios y moradores de las casas a ceder al ayuntamiento las habitaciones con huecos hacia la plaza[12].

Esas funciones le daban mucha animación y bullicio, pero si nos atenemos a la realidad cotidiana la plaza de Málaga en el siglo XVII era un desastre: sin empedrar, con un lodazal formado alrededor de la fuente, las basuras que en las calles podían llegar a acumularse durante meses, no eran una excepción aquí, las alcantarillas no se limpiaban, la madrevieja de la Cárcel estaba casi perennemente rota, propiciando desagradables olores que, unidos a los que llegaban de las cercanas Carnicerías Públicas, situadas en la Calle de Especerías, y del hedor que despedían los cementerios que rodeaban a las parroquias, tan próximas, y donde tenía lugar esa convivencia tan barroca entre la vida y la muerte, daban un aire bastante innoble a la Plaza. Sin embargo cuando se trataba de celebrar algún acontecimiento había gran despliegue de actividad y todo se renovaba para convertirla en el escenario de la fiesta.

De la plaza pública de Málaga contamos con escasas imágenes y algunos planos de la ciudad, la mayoría vistas estereográficas o perspectivas caballeras que, dada su situación en el interior del viario urbano, no la reflejan. Otros planos sí nos muestran su planta dentro de un conjunto lo que no permite precisar mucho detalle.

El topógrafo flamenco Antón van den Wyngaerde, también conocido como Antonio de las Viñas, por los muchos años que estuvo en España al servicio de Felipe II, visitó Málaga y dibujó su plaza. Esta visita se enmarca en un viaje realizado por encargo

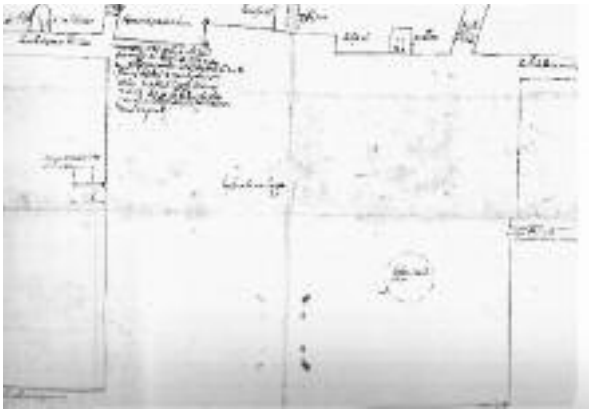
12. Blasco Esquivias, B. "La Plaza Mayor de Madrid y la celebración de festejos taurinos", en Actas del *Congreso Internacional La Plaza Eurobarroca*, pp. 101-112. Díaz y Recasens, G. "Plazas de Toros", en VVAA *Plazas de Toros* (volumen editado con motivo de la exposición celebrada en Sevilla en 1992), pp. 21-24.

1. Plaza Mayor de Málaga. Dibujo de Anton van den Wyngaerde

del rey, que responde no sólo al interés real por la geografía científica sino que pretendía una verdadera reorganización del territorio de la mayor parte de la Península Ibérica y de los territorios de la Corona[13]; durante varios años Wyngaerde viajó tomando notas y apuntes de diferentes ciudades y nos ha legado «la serie más importante de vistas de ciudades españolas del s. XVI» retratadas en bellas perspectivas caballeras, que se ha considerado «paradigma de lo que, en una primera impresión, constituiría una gran fidelidad y exactitud en su descripción topográfica y arquitectónica»[14]. De Málaga, que visitó en 1564, nos dejó Wyngaerde vistas panorámicas de la ciudad y algunos apuntes, entre ellos uno de Gibralfaro y otro de la plaza pública que nos muestra un edificio alto (la Casa del Corregidor), la cárcel con el escudo de los Habsburgo, al fondo el Ayuntamiento y en primer plano la fuente de Génova, que no estaba totalmente centrada en la plaza ya que debía dejarse despejado el espacio para las diferentes funciones, y a la que se le dio agua en este lugar en 1554.

13. Nieto, V./Morales, A.J/Checa, F. *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599,* Cátedra, Madrid 1989, p. 286

14. Marías, F. "Imágenes de ciudades españolas: de las convenciones cartográficas a la corografía urbana", en Pereda, F./Marías, F. (eds.) *El Atlas del Rey Planeta. "La descripción de España y de la costas y puertos de sus reinos" de Pedro Texeira (1634)*, Nerea, Madrid, 2002, p.100.



2. Plaza Mayor de Málaga. Croquis de 1571 (Archivo Municipal de Málaga)

En la colección de Originales del Ayuntamiento existe un croquis de 1571, sin escala, de las calles e inmuebles que confluyen a la plaza, realizado en relación a una solicitud de obras, delimitando un espacio cuadrangular muy irregular en el que se rotulan los edificios, la fuente y las calles en los ángulos; es el plano más antiguo de la plaza que existe en nuestro ayuntamiento[15].

Si revisamos algunos planos del siglo XVIII, al capitán de ingenieros Thurus, que realizó en 1717 un proyecto de ampliación del puerto y dos años más tarde el informe que estimuló la continuación de las obras de la catedral, se debe el que se ha considerado el más hermoso plano de Málaga en el XVIII[16]; la plaza viene a constituir prácticamente el centro de esa disposición en almendra de la ciudad y resulta un rectángulo casi completamente regular. Otro plano magnífico y con más definición, o más bien con más que definir porque Málaga crecía asombrosamente en el XVIII es el realizado por ingenieros militares hacia 1750 y que contiene el diseño del puerto de Verbom, que corrige el de Thurus[17].

15. Barrionuevo Serrano, R./Mairal Jiménez, C. *Mapas, planos y dibujos del Archivo Municipal de Málaga,* Ayuntamiento de Málaga-Área de Cultura, 2007, pp. 264-265. (El plano de 30x40 cm. Ref. AMM, CO 7-13, catálogo núm. 110).

16. Archivo del Museo Naval (E.XLI-27) con nota al dorso «comprado en almoneda por Joaquín Mª Pery».

17. Olmedo Checa, M./Cabrera De Pablos, F. *Puerto de Málaga.*

El arquitecto Antonio Ramos, maestro mayor de la catedral, realizó uno de los más interesantes planos de la ciudad por el amplio contenido que integra y porque sobre él se plasmaron diversos proyectos de desviación o encauzamiento del Guadalmedina, que surgen relacionados con la terrible inundación de 1764 que asoló la ciudad. Por esta razón en 1765, a través del Consejo de Castilla, se dictó una Real Orden para realizar los proyectos encargándolos la Ciudad a los técnicos de más prestigio. El presentado por Antonio Ramos, con rigor técnico y matemático, trabajando sobre la base de los cálculos del ingeniero Ximénez de Mendoza de 1661, era doble: en uno proponía un nuevo encauzamiento ampliando el cauce y eliminaba el puente existente sustituyéndolo por dos más ligeros con grandes albañales como aliviaderos; el otro, de más envergadura, implicaba cortar el cauce en una zona alejada de la ciudad para desviarlo por detrás de la Trinidad, por el arroyo del Cuarto, y otra parte hacia el de La Caleta. Estos proyectos fueron enviados al General de Ingenieros D. José Crane para estudiarlos y para que hiciera el suyo que, por falta de tiempo y, como indica él mismo, porque no tenía ayudante, lo diseña sobre el plano de Ramos, indicando «del ingeniero Director D. José Crane», «en un papel postizo pegado», lo cual era práctica bastante frecuente. Estos planos se han conservado a través de copias en el Archivo Histórico Nacional, porque años más tarde, en 1784, en relación con la riada de 1783 y para proporcionar material al proyecto de Sánchez Bort, el Consejo de Castilla encargó copiarlos al arquitecto Juan Eusebio de la Viesca Marroquín quien reseñó en el reverso la autoría original de A. Ramos[18].

Apuesta de futuro. Autoridad Portuaria de Málaga 1998.

18. AHN Consejos, leg. 6984, exte. 4. M.P.y D. núm. 1996-1999. Olmedo Checa, M. "Ante el tercer centenario de D. Antonio Ramos", *Péndulo* núm. XIV, Málaga 2002, pp. 168-169. Camacho Martínez, R. "Apuntes sobre la planimetría de Málaga. Para una lectura de la ciudad en la Edad Moderna", en Camacho Martínez, R./Asenjo Rubio, E. (eds.) *Las ciudades históricas del Mediterráneo. Fuentes literarias y representación gráfica. Del Mundo Antiguo a la Edad Contemporánea,* Ayuntamiento/Colegio de Ingenieros de Caminos/Universidad de Málaga,

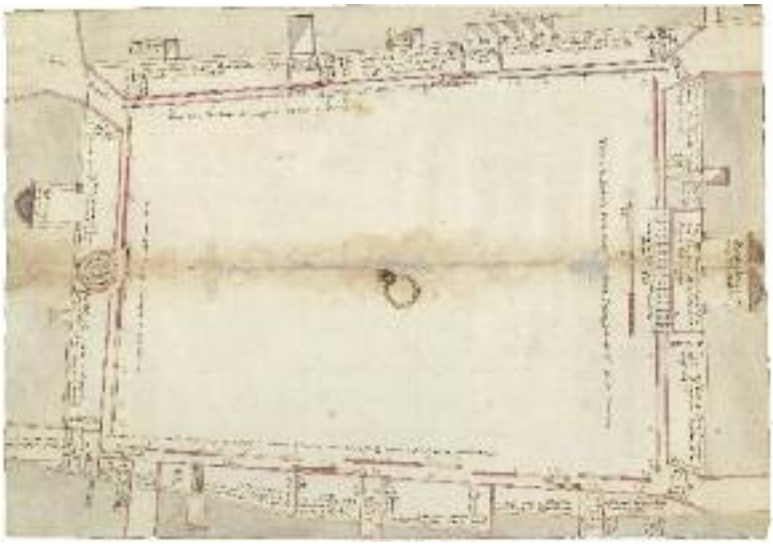
3. Plano de Málaga 1765. Antonio Ramos (Archivo Histórico Nacional)

En este plano la plaza está bien delineada, con sus quiebros correspondientes, aunque también es bastante regular, lo mismo que ocurre en el plano que más se identifica con Málaga, el realizado en 1791 por el vigía del puerto de Málaga, José Carrión de Mula, a quien se califica de «excelente dibujante, hábil, inteligente». Este plano es también un compendio, al ofrecer los datos de población (50.000 habs.), todo el viario perfectamente diseñado y una breve pero densa descripción de la ciudad, además de describir la situación climática; no obstante la plaza, que tiene una derivación hacia el este, y es más rectangular, no se refleja con total exactitud.

Esa exactitud se percibe en un plano del Archivo Histórico Nacional que es específico de la extensión de la plaza: «Plano de la Plaza Mayor de la ciudad de Málaga en que se demuestra la disposición para corridas de toros 1773»[19], aunque se puede fechar en 1770.

2008, pp.123-125.

19. AHN *Consejos*, leg. 39817-1 (1773) MPD 2947. «Plaza mayor de Málaga con disposición para corridas de toros». Dibujo en tinta y sombreado amarillo y rosa. Escala sin determinar, con anotaciones explicativas y dimensiones de los espacios en varas. 375 x 535 mm.



4. Plano de la Plaza Mayor de Málaga 1770. Alarifes Municipales (Archivo Municipal de Málaga)

Pero dado que la fecha reseñada en el citado expediente es 1773, arrancamos de ese año en la revisión de las Actas del Cabildo Municipal, para completar los datos del Archivo Histórico Nacional. En marzo de 1773 se presentó un memorial de Pedro Padilla Regalado ofreciendo celebrar cuatro corridas de toros para que el producto se invirtiese en la construcción de una Pescadería, con la que no contaba Málaga, o en otra obra beneficiosa para la ciudad, lo mismo que el año anterior se había invertido en el empedrado de calles, ofreciendo entregar la misma cantidad de 11.000 r. regulando las cantidades de ventas en 30 r. cada balcón y 15 r. las ventanas, según las disposiciones emanadas del Conde Aranda, y si sobrase quedaría a beneficio del suplicante. El Ayuntamiento debía aportar, como era costumbre, la tropa para los encierros que tendrían lugar por la mañana y una de sus dehesas para que los toros pastasen y estuvieran descansados, «manteniendo la debida robustez». Según su planificación la primera corrida se celebraría en septiembre por lo que solicita le faciliten la licencia lo más rápido posible. La Ciudad admite la propuesta pero debía conceder la licencia el Conde Aranda quien no ve suficiente la cantidad de 11.000 r. y solicita datos sobre la

regulación de precios, indicando que si la utilidad no era mucha no veía conveniente que se permitiesen las funciones de toros[20].

En su afán de estudiar a fondo este asunto el Conde de Aranda solicita se le remita un plan que comprendiese los diferentes puestos alquilabes de la plaza y sus respectivos precios. La Ciudad acordó que informasen los Diputados encargados y mandase el Síndico «que se practique el Plan»[21]. Parece que las cuentas de las corridas celebradas en 1770, que conservaba el tesorero, eran muy claras y como las cantidades en que se habían ajustado los puestos no habían variado desde entonces, se preparan para enviar a Aranda, acompañadas de un plano «para cuya justificación acompaño el Plan original que por casualidad se conservaba en mi poder, que uno y otro puede conducir a que esta Ilustre Ciudad practique el informe que pide el Conde Aranda»[22]. Éste mandó sacar a pregón las corridas, subiendo algo los precios de los puestos y que se adjudicasen al mejor postor; con todos estos trámites la licencia se atrasa, se acerca el verano, Padilla Regalado desiste porque ya el tiempo se ha echado encima; pero hay otros postores, llegándose en las pujas a 12.500 r.[23].

Las corridas de 1770, organizadas por Diego del Álamo, Administrador de la Casa de la Matanza, habían aportado beneficios que se invirtieron en el empedrado de diversas calles que estaban muy necesitadas de ellos: parte de la plaza de la Merced, calles de Granada, Álamos y Carreterías y la entrada de Ollerías. La

20. AMM *Actas Capitulares,* vol. 163, fols. 163v-165, 194v, 209, 294, 295v y 374-376.

21. AMM *Actas Capitulares,* vol. 163, fols. 294 y ss. Realmente con el término Plan lo mismo puede referirse a planificación que a plano; entiendo que hay una planificación con informe y se remiten también a un plano, todo de 1770.

22. AMM *Actas Capitulares,* vol. 160, fols. 222v-224, 261v, 265. AHN *Consejos*, leg. 39817-1 también este legajo recoge un documento del escribano del cabildo malagueño, Gregorio Martínez de Ribera, por el que la Ciudad acuerda se presente al Conde de Aranda el presupuesto de 1770, y la carta de la Ciudad poniendo «en manos de V. E. el testimonio y plan que justifica el número de varas de que se componen las varas de los diferentes puestos alquilables».

23. AMM *Actas Capitulares,* vol. 163, fol. 377 y ss.

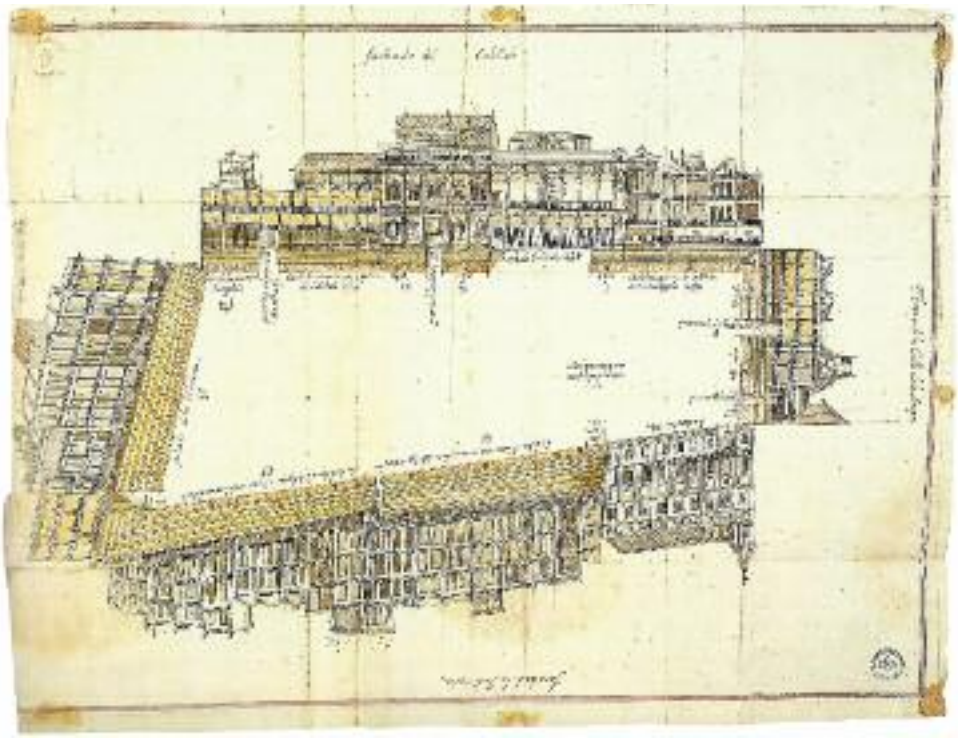
Ciudad veía favorablemente la organización de las corridas de 1773, no tanto para invertir en la construcción de la Pescadería, sino para continuar con el empedrado de calles, incluso respondiendo a una solicitud del Consejo se habían enviado las justificaciones del disfrute de los balcones por los regidores y otros títulos de la ciudad. Pero el Conde Aranda no consideró suficiente el beneficio económico que suponía para la ciudad y no autorizó las corridas de toros, que no se celebraron ese año[24]. En cuanto a la Pescadería, que ya se pretendía edificar desde 1752, de acuerdo con un proyecto del arquitecto Antonio Ramos, tendría que esperar. En 1774 el producto de las corridas, que organizó el mismo Diego del Álamo, sí se aplicó a la Pescadería, en 1777 hay nuevos intentos y estaban levantados los planos, pero no se registran obras hasta 1779[25].

El plano de la plaza mayor de Málaga es un dibujo a tinta sombreado en amarillo y rosa con anotaciones explicativas de las diferentes viviendas y calles (375 x 535 mm.). No se determina la escala pero cuenta con una doble medición: la de las cuatro fachadas en general, además de las dimensiones de los diferentes espacios de cada una de ellas, dibujando en estos casos la escala gráfica en varas castellanas[26]. Tampoco se indica la autoría, pero normalmente estos planos eran realizados por los alarifes municipales, que lo eran en ese año Juan García y Antonio de Chaes. Sin embargo el plano presenta una perfección que supera los esquemas más simples realizados por los alarifes y, dado que en otras obras colabora con ellos el arquitecto Miguel del Castillo, que fue más tarde alarife de la ciudad, no sería descartable su par-

24. AMM *Actas Capitulares,* vol. 163, fols. 394-399, 407, 429 y ss.

25. Morales Folguera, J.M. *La Málaga de los Borbones,* Málaga 1987, pp. 189-190. AHN *Consejos*, leg. 39817-1. AMM *Actas Capitulares,* vol. 164, fols. 83-84, 164, 185v, 201 y v, vol. 167, fols. 717, 722, 785v y 786. *Escribanías de Cabildo,* leg. 1.605, fols. 241-252.

26. Agradezco al arquitecto Francisco González que me señalara esta singularidad del plano.



5. Sevilla. Plano de la plaza de San Francisco preparada para las funciones taurinas, 1730 (Archivo Municipal de Sevilla)

ticipación, si bien es cierto que no he encontrado ningún pago a su nombre por este trabajo[27].

A través del plano tenemos constancia de la disposición trapezoidal del espacio de la plaza (2 varas de diferencia de las fachadas más cortas), algo que no se observaba en los planos generales de la ciudad, pero aquí la medición es muy rigurosa. No hay un levantamiento de fachadas como en el famoso plano de la plaza de San Francisco de Sevilla de 1730[28], pero sí se dibujan esquemáticamente los hitos más representativos: la fachada de las Casas del Cabildo, la del convento de las Agustinas y la planta de la fuente, que había quedado arrimada a la fachada oriental desde el siglo XVII, además de señalar algunas casas como la del cabildo catedra-

27. AMM *Caja 588,* leg. 112 (Cuentas del tesorero Diego de Mesa).

28. Díaz y Recasens, G. *op. cit.* p. 25. Otras plazas que derivan hacia el trapecio son la de Zocodover en Toledo, la que Herrera proyectó para Madrid, o la de la Corredera en Córdoba (Garcia Fernández, J. L. / Iglesias Rouco, L.S. *op. cit.* p. 28).

licio, el Marqués de Casapalma, la del Conde de Aguilar, la de las Sras. Villalonas, la del librero y la cárcel, así como las embocaduras de las calles[29]. En el centro se dibuja una enorme argolla, que no corresponde a la escala del plano[30].

Comparando las medidas de éste con las del presupuesto no parecen encajar a primera vista pero es que sólo se contabiliza el espacio vendible, teniendo que restar los privilegios que conservaban algunas casas. Y resulta importante que gracias a esta medición del espacio para armar la plaza para las corridas de toros de 1770, y su recopilación de 1773, contamos con el plano más exacto de la plaza mayor de Málaga[31]. Las corridas fueron muy lucidas con dos cuadrillas de banderilleros y matadores, con los varilargueros y buenos toros[32].

Además en ese año 1770, aprovechando las obras para preparar las fiestas de toros se hicieron diversas mejoras en la plaza. Las casas capitulares necesitaban reparaciones reconociéndolas los alarifes para su ejecución. El diputado de obras dio orden para que se revisaran todos los balcones y sitios de la plaza para comprobar si tenían la suficiente seguridad, y la Cárcel solicitó

29. El librero tiene que ser Luis Carreras, impresor del Ayuntamiento, de la Iglesia y de algunos diarios (Bejarano Robles, F. *Las calles de Málaga*, Arguval, Málaga, vol. I, p. 300).

30. Desconozco el porqué de esta argolla. Desde hacía tiempo la fuente se había arrimado a la fachada este para despejar el espacio de la plaza para las funciones, y no podía reseñarse así, como en el esquema de 1571. Y en esa fecha tan avanzada del siglo XVIII no tendría sentido que aludiera a la antigua picota que estuvo en la plaza hasta 1532 en que se decidió quitar de sitio tan principal y colocar un rollo de cantería en la ribera del mar (Aguilar García, M.D. "La plaza mayor de Málaga en el siglo XVI", *Boletín de Arte* núm. 9, Universidad de Málaga, 1988, p. 164 (*Actas Capitulares,* leg. 8, fol. 114 y más 122 y 134). Me han sugerido, y lo agradezco, que pudiera aludir a un humilladero de animales (Agustina Simón), señalización de un depósito subterráneo de agua (Rosario Barrionuevo), un destacamento militar integrado por escribanos y procuradores, que señaló Rivas Pacheco (Marion Reder).

31. AMM *Actas Capitulares,* vol. 163, fols. 295 y ss. AHN *Consejos,* leg. 39817-1 (1773) MPD 2947.

32. AHN *Consejos*, leg. 39817-1.

armar su fachada para que pudieran ver los oficiales y otras personas, voleando también una ventana, lo que no se autorizó[33].

Algunos dueños de casas tienen que remozarlas, incluso se habla de demolerlas y volverlas a edificar por el mal estado en que se encuentran. D. Juan Lorett y Lizarraga solicitó reforzar el cuarto piso de su casa que se había hundido y quiere ampliar su balcón, así como levantar cuatro pilares y formar una torrecilla que sirviera de desahogo, licencia que le fue concedida una vez que los alarifes comprobaron que las paredes tenían el grueso suficiente para resistir. Una obra importante fue la colocación de un balcón de hierro sobre canes en el tercer piso de las casas principales del Duque de Montellano, próximas a la Cárcel, obra que informaron favorablemente, siempre que no excediera los 40 dedos de saliente y una prudencial longitud, los arquitectos Fray Francisco de los Santos y Antonio Ramos, maestro de la Catedral, los alarifes Juan García y Antonio de Chaes y el fontanero mayor Francisco de Rojas[34].

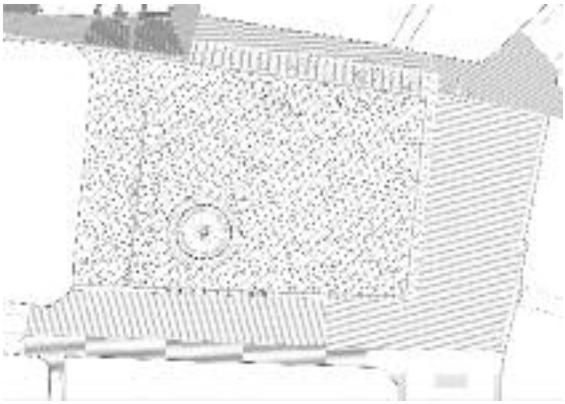
La casuística en relación con estas corridas es muy diversa. Desde el Síndico Monsalve que renuncia al puesto (balcón o ventana) que se le asignó por considerar que dado que el producto se iba a destinar a empedrados si él ocupaba ese lugar, como le correspondía, sería como defraudar a sus conciudadanos, al Contador de Millones que pide explicaciones porque no se le ha citado al balcón principal ni se le ha incluido en las propinas que gozaban sus antecesores, aunque también indica que si el repartimiento hubiera quedado a beneficio del común, no reclamaría[35].

Elemento señero de esta plaza es la fuente que, desde finales del siglo XVIII, ha peregrinado por distintos espacios de la ciudad. En 1785 se realizó el Paseo de la Alameda, y en 1807 el Ayuntamiento aprobó que esta espléndida obra adornase su mejor y más moderno espacio urbano, al comienzo del mismo y allí se mantuvo hasta que se decidió su traslado al Parque, donde ha estado

33. AMM Actas *Capitulares,* vol. 160, fols. 275, 281v, 276 y 278.

34. AMM Actas Capitulares, vol. 160, fols. 273 y ss., 282-283, 270 y v.

35. AMM Actas Capitulares, vol. 160, fols, 179-281, 378v.



6. Croquis de la Plaza de la Constitución de Málaga, proyecto de 2002. Juan Gavilanes, Francisco González e Ignacio Pérez de la Fuente

muchos años[36]. El proyecto de remodelación de la calle de Larios y la plaza, hoy llamada de la Constitución, que se llevó a cabo en 2002 por los arquitectos Juan Gavilanes, Francisco González e Ignacio Pérez de la Fuente, ha trasladado de nuevo la fuente a la plaza, aunque situándola más próxima a la fachada occidental. Los croquis y planos de ese proyecto dibujan la plaza con su forma trapezoidal y la intención de los autores del proyecto ha sido recuperarla «como espacio escénico, como punto de encuentro»[37], aspectos que la definieron en el pasado.

El ilustrado Secretario de la Academia de San Fernando, D. Antonio Ponz, que visitó Málaga a finales del siglo XVIII, recogiendo datos para su libro, señaló que «Málaga, tal qual se halla presentemente, es una de las ciudades de España más de mi gusto…», pero indica que su plaza principal, de la que alaba la fuente y otros edificios, «es poco correspondiente por su pequeñez a la grandeza de la ciudad»[38]. No obstante, quizá en esto resida su encanto.

36. Bejarano Robles, F. *op. cit.* p. 105.

37. "Remodelación del centro histórico de Málaga", Sur 24.3.2002. Agradezco al arquitecto Francisco González los croquis y planos del proyecto.

38. Ponz, A. Viaje de España (1797), Atlas, Madrid 1972, vol. XVIII, pp. 169 y 195.

Rafael Valentín López Flores

DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE POR LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.
MUSEO JOAQUÍN PEINADO. RONDA

David Roberts y su visión de Ronda

La imagen romántica, pintoresca y sublime de la Ciudad del Tajo

Ronda, ciudad de románticos y viajeros, de poetas y literatos, de toreros y pintores, de bandoleros y contrabandistas, de bellas mujeres... La *Ronda alta y honda, redonda y alta* de Juan Ramón Jiménez. Una ciudad que, dejando a un lado su leyenda, por lo primero que llama la atención es por su ubicación natural, localizada sobre un sólido macizo rocoso partido en dos por el río Guadalevín. Urbe geológicamente concebida para sobrecoger espíritus y atraer sobre sí el talento creador del hombre en su afán por plasmar la belleza que habita.

Enclave privilegiado por la naturaleza para su visión desde ópticas artísticas, hubo de aguardar hasta finales del siglo XV para iniciar su fructífero tránsito a través de la historia de la plástica, inaugurando así una presencia en los productos creativos del hombre que parece no tendrá fin. No obstante, no serían aquellos tiempos los que hicieran de su paisaje lugar común para pintores, dibujantes o grabadores de cualquier rincón del mundo.

Ya desde la antigüedad grandes geógrafos e historiadores como Estrabón o Plutarco nos legaron relatos sobre la Ciudad de Ronda, pero tuvimos que esperar a que pasara el Medievo para tener noticia de la primera visión plástica de la Ciudad de Ronda; imagen que quizás fuera la lectura imaginaria de la *Toma de la Ciudad* que Rodrigo Alemán tallará entre 1495 y 1498 para la sillería baja del coro de la Catedral de Toledo.

Tras ésta vendrían recreaciones, más o menos «creativas», como la incluida por Pedro de Medina en su *Libro de las Gran-*

1. Anónimo; *Ronda,* c. 1549, xilografía, s. m.; En De Medina, Pedro. *Libro de las Grandezas y cosas memorables de España*, Sevilla, Dominico de Robertis, 1549, s. p. Biblioteca de la [R]eal [M]aestranza de Caballería de [R]onda.

2. Francis Carter; *West View of the City of Ronda taken from the Mountains*, 1771, aguafuerte, s. m. En Carter, Francis. *A Journey from Gibraltar to Malaga*, London, T. Cadell, 1777, s. p. Biblioteca Provincial [C]ánovas [d]el [C]astillo, Málaga.

dezas y cosas memorables de España, publicado en 1549[1], donde Ronda se resume en lienzos de muralla y altas torres cónicas (fig. 1), la vista topográfica de sus montañas realizada por Joris Hoefnaguel para el *Civitates Orbis Terrarum* de Georg Braun entre 1561 y 1569, la visión «ilustrada» del viajero Francis Carter realizada en 1771[2] (fig. 2), los dibujos «arqueológicos» de Acinipo llevados a cabo en 1747 por parte del Marqués de Valdeflores, la resumida impresión de su paisaje incluida en las *Respuestas Generales al Catastro de Ensenada* de 1754, el bello aguafuerte que Miguel Angel Rooker creó en 1773 para incluirlo en el libro de viajes del británico Richard Twiss[3] (fig. 3), el alzado del Puente Nuevo por parte del arquitecto Domingo Loys de Monteagudo

1. De Medina, P. *Libro de las Grandezas y cosas memorables de España,* Dominico de Robertis, Sevilla 1549, s. p.
2. Carter, F. *A Journey from Gibraltar to Malaga,* T. Cadell, London 1777. El grabado, titulado *West View of the City of Ronda taken from the Mountains,* se basa en un dibujo de Francis Carter realizado en 1771, pero fue publicado por primera vez el 1 de enero de 1777 según las trazas del grabador P. Mazell.
3. Twiss, R. *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773,* Robinson, T. Becket and J. Robson, *London* 1775.

3. Miguel Angel Rooker; *Ronda*, 1773, xilografía, 2 x 13 cm. En Twiss, Richard. *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*, London, Robinson, T. Becket, and J. Robson, 1775, s. p. Colección particular, Ronda.

en 1777[4], la bella acuarela anónima que muestra el estado de las obras del citado viaducto en torno a esa misma fecha[5] (fig. 4), los planos de éste trazados por José Martín de Aldehuela entre 1785 y 1786[6], o un interesante óleo de la segunda mitad del siglo XVIII atribuido al galés Richard Wilson (fig. 5), donde ya podemos percibir que nuestra ciudad se ofrece al artista de un modo diferente. Y muchos otros.

Precedentes entre la técnica y la estética que nos muestran vistas de Ronda donde la artisticidad cedía su protagonismo, de forma mayoritaria, a la mera representatividad, la narración más o menos histórica o la sustentación literaria (ilustrada en muchas ocasiones).

Habría que esperar la llegada del siglo XIX para asistir al cambio de dichas premisas y enfrentarnos, ahora sí, a las veleidades plásticas del romanticismo, donde lo artístico –individual e irrepetible– tomaría el protagonismo. Una centuria irrepetible; la del nacimiento en Ronda de los mitos y leyendas de toreros, bandoleros y contrabandistas. La de majos y bellas mantillas, flamenco y fiesta, guerrilleros y arrieros. La que creó la Ronda más bella jamás vista o leída. La Ronda romántica.

4. Anónimo; *Vista del estado de las obras del Puente Nuevo de Ronda*, c. 1775-1780, acuarela sobre papel, s. m. Archivo Histórico Nacional, Madrid (Consejos, 1129).

Cuando la ciudad cayó en manos de los creadores plásticos decimonónicos, convirtió su perfil urbano y el paisaje que lo abraza en uno de los iconos más concluyentes de la España ro-

4. Archivo Histórico Nacional, *Consejos* 1127.

5. *Ibidem* 1129.

6. Archivo General de Simancas M. P. y D. 34-6, 42-18, 42-19 y 42-20.

5. Richard Wilson (atrib.); *Vista de Ronda*, c. 1750-1770, óleo sobre lienzo, 27,8 x 39,4 cm. Colección particular, Londres.

mántica. Categorías estéticas universales como lo sublime o lo pintoresco tomaron como propia la estampa de la capital de la Serranía de la mano de toda una pléyade de viajeros que, al amparo de la búsqueda de nuevos y sugerentes lugares marcados por su exotismo o su monumentalidad, hallaron en la capital serrana uno de sus paraísos atemporales. Descubrimiento que dejaron recogido en célebres libros de viajes o multitud de dibujos, acuarelas, grabados u óleos, y que tuvo en los artífices venidos desde las Islas Británicas sus mejores y más tempranos exponentes; creaciones que, gracias a factores como la Guerra de Independencia, se mostraron al resto de Europa por primera vez cuando se iniciaba el segundo cuarto de la citada centuria.

Nosotros, ceñidos por unas pocas páginas, analizaremos la imagen plástica de Ronda centrándonos en el «retrato» decimonónico que de ella realizó el escocés David Roberts; una creación romántica que, no obstante, sobrepasó los límites temporales del movimiento que le dio vida, extendiendo su validez e influencia, como pervivencia más que constatada, casi hasta nuestros días; erigiéndose como uno de los pilares básicos, y diríamos que casi «fundamentales» –aunque no único–, de la percepción plástica que hoy tenemos del paisaje rondeño a la luz de las artes plásticas.

En fin, vamos a recorrer sumariamente, de manos del romanticismo británico y David Roberts, una ciudad que aún exhala aquel aroma, y que encontró –al menos a nuestro juicio– su mejor imagen y más cualificado retratista en la figura del creador escocés nacido en Stockbridge.

Precedentes británicos a la obra de Roberts

Dejando atrás escenas dieciochescas como las creadas por Carter o Rooker ya aludidas–, la imagen plástica de Ronda contó con varios aportes anteriores a David Roberts que, en cierta medida, pudieron influenciar –y de hecho creemos que así lo hicieron– la visión que éste ofreció de la misma.

El primero y grandilocuente, de una belleza y trascendencia incuestionable aún sin evaluar, es obra relacionada con el círculo creativo del reconocido acuarelista y astrólogo John Varley (Hackney, Inglaterra 1778-1842); maestro de genios como Joseph Mallord William Turner e íntimo amigo de William Blake.

6. Círculo de John Varley; *Ronda*, c. 1800-1805, acuarela sobre papel, 28 x 21 cm. Colección particular.

La imagen (fig. 6), una acuarela realizada en fecha desconocida, aunque sin lugar a dudas anterior a la visita de Roberts –ejecutada muy probablemente recién iniciado el siglo XIX–, retrata el reconocido Puente Nuevo de Ronda fusionando características propias de las visiones topográficas del siglo XVIII y numerosas esencias estéticas del naciente romanticismo que después veremos en las creaciones de Roberts.

Paisaje natural y arquitectura –Puente y Tajo– se dan la mano en una visión donde la perspectiva y sus visibles alteraciones, inspiradas en la realidad sublime, pintoresca y monumental del motivo representado, son las indiscutibles protagonistas plásticas de la obra, cuya clave compositiva recae en el espectacular punto de fuga que, iniciado en el primer plano, junto a las figuras humanas que divisan el paisaje sobre una colina frontera a la ciudad, atraviesa el valle del río Guadalevín, las enfurecidas aguas de éste y el arco central del Puente Nuevo, para finalmente morir sobre las tajadas cornisas del precipicio, donde habita una pintoresca y diminuta torre.

Varios elementos de la imagen –tales como las rugientes cascadas y el abundante caudal del río, la propia garganta del Tajo tras el Puente Nuevo o el pequeño molino situado en el valle–, observados desde el prisma estricto de la realidad, son ficticios o están alterados respecto a sus originales, pero configuran, de igual forma que harán años más tarde de la mano de Roberts, un conjunto estético totalmente verosímil; un escenario que, gracias a dichas alteraciones –ya sean sutiles o evidentes–, otorgan al paisaje caracteres sublimes y monumentales; cualidades plenamente románticas cuya apreciación aproximan la escena al clásico repertorio de esquemas estéticos y técnicos utilizados por artífices plenamente románticos como David Roberts o John Frederick Lewis. Romanticismo que barniza la realidad con «amaños» visuales que la engrandecen y magnifican; ardides que esta acuarela, además de los ya indicados, traslada incluso a la iluminación que baña el paisaje, mostrándonos un rojizo atardecer que, dada su posición y origen espacial, se corresponde con un sol de media mañana.

De igual modo, la inclusión de diminutos personajes, fuera de su escala real, remarca la monumentalidad «sobrehumana» del paisaje, su excelsa esencia y su escala inabarcable; efigies que, a tenor de su idílica postura y actitud, están más cerca de lo arcádico del primer barroco que de lo pintoresco o costumbrista romántico. No obstante, pese a sutiles relaciones con parámetros de etapas anteriores, a la aquí estudiada, estamos ante un producto calificable como romántico; contenedor de muchas de las esencias desatadas por David Roberts.

7. William Jacob; *Bridge at Ronda*, 1811, aguafuerte, 25 x 32 cm. Colección particular, Ronda. En Jacob, William. *Travels in the South of Spain, in Letters written A. D. 1809 and 1810*, Londres, J. Johnson and Co., W. Miller y John Nichols and Son., 1811. Biblioteca CDC.

Indicado ya el elocuente caso de la acuarela adscrita al círculo creativo de Varley, acudiremos a una de la «visiones» de Ronda que, quizás por su rareza y carácter «ilusorio», pero fundamentalmente por su difusión, supuso uno de los aportes más destacados a la iconografía de la ciudad durante las primeras décadas del siglo xix; la creada por el comerciante y diputado inglés de la Cámara de los Comunes, además de viajero y grabador, William Jacob (*c.* 1761-1851)[7]. Su mirada a Ronda retrató la obra de ingeniería que ocupó el lugar del actual «icono» monumental de la

7. Mercer, M. J. (Ed.). *Oxford Dictionary of National Biography,* Oxford University Press, 2004, p. 465.

8. Hefsen; *Die Brücke bei Ronda*, c. 1815-1820, xilografía color, 18,5 x 22 cm. Colección particular. Ronda.

Ciudad; el puente –llamado «nuevo» hasta la creación del actual– construido por los arquitectos Juan Camacho y José García en 1735. Consistía en un gran arco de cantería de 35 metros de diámetro, apoyado sobre el arranque de la primera cascada formada por el río Guadalevín, que se elevaba cien metros sobre la garganta del Tajo. Su construcción concluyó en unos ocho meses, pero a los seis años, justo en 1741, se desplomó.

Pese a su corta vida el puente llegó a tener gran fama, siendo Francis Carter uno de los primeros autores que nos dio noticia del mismo. No obstante, sería Jacob, que entre 1809 y 1810 recorrió el sur de España dejando para la posteridad una obra titulada *Travels in the South of Spain, in Letters writen A. D. 1809 and 1810*[8], el que inmortalizara su estampa junto a una sumaria descripción de su fisonomía arquitectónica.

Titulada *Bridge at Ronda* (fig. 7), es la única imagen «conocida» del puente de Camacho y García; una imagen «engañosa» que, fruto de la reconstrucción de datos históricos y la imagina-

8. Jacob, W. *Travels in the South of Spain, in Letters written A. D. 1809 and 1810,* J. Johnson and Co., W. Miller y John Nichols and Son, London 1811.

ción de Jacob, hacía visible algo que resultaba materialmente imposible: contemplar en enero de 1810 –fecha en la que Jacob visitó Ronda– un puente que, aproximadamente, se había desplomado en 1741.

El resultado final nos presentaba una construcción de un solo arco sustentada por finos pilares que, apoyados en el lecho del Guadalevín, se unen entre sí y a las paredes del Tajo mediante pequeños arquillos de descarga y entibo. Visión, grandilocuente y grácil a un mismo tiempo, cuyo componente irreal se extiende más allá del puente, alcanzado a la propia garganta del Tajo, al torrente impetuoso del Guadalevín –privado de sus pintorescos saltos de agua– o a las construcciones que habitan la cima de las cornisas; de aire más centroeuropeo que típicamente andaluz.

Demostrada la irrealidad física de la imagen, podríamos pensar que se trató de un ejemplar anecdótico, pero no fue así, pues, gracias a su difusión en el libro de Jacob (extendido con cierta fama por varios países de Europa), gozó de cierta continuidad; precediendo, en cierta medida, los pasos dados por las imágenes creadas por Roberts un par de décadas después.

Del grabado se conocen diversos ejemplares coloreados a mano (con autentico valor de *unicum*), como los conservados en el malagueño Archivo Díaz de Escobar (Fundación Unicaja) o la Biblioteca de la Universidad de Malta, y copias bastante fidedignas que, realizadas por manos ajenas a Jacob, tuvieron su principal punto de origen en Alemania e Inglaterra; caso de la xilografía germana de Hefsen realizada entre 1815 y 1820[9] bajo el título *Die Brücke bei Ronda* (fig. 8), o varios grabados anónimos, como el ejemplar alemán dado a conocer por Pedro Sierra de Cózar[10] ejecutado a mediados del XIX; el publicado el 14 de julio de 1832 en *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction* de Londres; el ejemplar reproducido, bajo el título *Bridge of Ronda*, en una de las páginas del *The Cottager's Monthly Vi-*

9. Colección particular, Ronda.

10. SIERRA DE CÓZAR, P. *Ronda por su ferrocarril. La construcción de la línea Bobadilla-Algeciras,* CEDER Serranía de Ronda, 2002, p. 35.

9. Anónimo; *Bridge at Ronda*, xilografía, 1846, s. m. En Collord, J. *Travels in Spain and Portugal*, New York, Lane & Tippett, 1846, p. 146. Biblioteca RMR.

sitor, publicado en la capital inglesa el 1 de marzo de 1833; o el incluido en *Travels in Spain and Portugal* (fig. 9), libro de viajes de J. Collord publicado en Nueva York en 1846[11]. Ejemplos de una imagen «romántica», «inventiva» y atrayente cuyas versiones, múltiples y ni mucho menos agotados en los ejemplos que acabamos de proponer[12], muestran claramente su poder icónico.

Tras Jacob, el siguiente visitante británico en retratar la ciudad de Ronda durante el primer tercio del siglo XIX fue Thomas Staunton Saint-Clair (Gibraltar, 1785-1847); militar gibraltareño y gran acuarelista que, retornado a su ciudad natal en 1820 tras ganar la Medalla de Oro del ejército británico por su arrojo en la batalla del Nive (Bayona, 1814), realizó numerosas incursiones artísticas por tierras de la Serranía de Ronda entre la segunda y tercera década del siglo.

Lo hizo a través de un paisaje que, apartándose del magnetismo ejercido por el Puente Nuevo, retrató la Ciudad de Ronda aunando paisaje heroico, grandilocuente y teatral en sus proporciones y perspectivas, con pinceladas coloristas y alegres extraídas del costumbrismo pintoresco. Una ciudad que contemplaría desde su extremo norte; situando su punto de vista en la parte alta de la por entonces casi deshabitada dehesa del Mercadillo.

Un grupo de personajes a caballo conduciendo una manada de reses ocupa el primer plano dando título a una escena que, conservada en el Museo de la Real Maestranza de Caballería de Ronda, ha sido titulada *Picadores a las afueras de Ronda* (fig. 10); aunque los personajes representados son en realidad garrochistas

11. Collord, J. *Travels in Spain and Portugal,* Lane & Tippett, New York 1846, p. 146. (Biblioteca Real Maestranza de Caballería de Ronda).

12. De hecho son varios más los ejemplos conocidos; caso del anónimo alemán titulado *Die Brücke bei Ronda* (Colección particular, Ronda), fechable en torno a 1860, o varios ingleses, igualmente anónimos, publicados entre 1870 y 1890.

10. Thomas Staunton Saint-Clair; *Picadores a la afueras de Ronda*, c. 1820-1830, acuarela sobre papel, 17 x 28 cm. Museo de la Real Maestranza de Caballería de Ronda.

o mayorales conduciendo varias cabezas de vacas bravas (muy en consonancia con el espíritu taurino de la ciudad). El pintoresquismo de pequeños detalles, así como el sublime romanticismo de grandes perspectivas y espectaculares escenografías de paisajes inabarcables, surgen por doquier, antecediendo de forma clara las premisas estéticas y técnicas de Roberts.

El resultado fue una imagen irrepetible y nunca repetida que hemos de contar –a nuestro juicio– entre los mejores y más bellos paisajes de Ronda realizado a lo largo del siglo XIX; rebosante de esa sutil magia romántica que, ayudada por las consabidas deformaciones visuales y perspectívicas, que después utilizarían autores como Roberts, convirtió la visión de la ciudad serrana en objetivo de viajeros, literatos, poetas y artistas de todo el mundo.

Siguiendo los pasos de Staunton Saint-Clair encontramos al reverendo Edward Thomas Daniell (Londres 1804-Andalia, Turquía 1842), seguidor del gran Turner, y amigo de influyentes pintores británicos como John Linnell, Thomas Creswick, William Dyce o el propio Roberts[13]; primero, por orden cronológico, en claudicar ante la potencia visual del Puente Nuevo, y considerado como uno de los principales impulsores e innovadores de la técnica del aguafuerte en la Inglaterra de su siglo. Su visita a

13. BINYON, L. "Edward Thomas Daniell. Painter and etcher", en *The Dome,* vol. IV, núm. 12, London octubre 1899, pp. 209-214.

11. Reverendo Edward Thomas Daniell; *Ronda, Andalucia*, c. 1831-1832, aguafuerte y puntaseca, 26,6 x 20,3 cm. Colección particular.

12. Richard Ford; *Ronda*, 1832, lápiz y plumilla sobre papel, s. m. Courtauld Institute of Art, Londres.

Ronda, realizada entre 1829 y 1830, se enmarcó dentro de una serie de viajes que le llevaron por todo el continente europeo a partir de 1828, tras graduarse en el Balliol College de Oxford, dando como fruto un interesante aguafuerte enriquecido con punta seca titulado *Ronda, Andalucía* (fig. 11) fechado entre 1831 y 1832[14].

El grabado, que denota la influencia de Turner y anticipa la perspectiva del Puente Nuevo adoptada por Roberts y sus seguidores, es todo un manifiesto de la imponente plasticidad del monumento y su enclave físico; ejecutado con una grandilocuente capacidad técnica basada en el claroscuro, como generador de volúmenes y perspectivas, da a la escena un tono general sombrío y dramático que, no obstante, se ve afectado, gracias o un uso ágil, fluido y gestual del buril, de un nítido temblor expresivo –casi expresionista sin llegar a serlo– utilizado magistralmente por el autor como reflejo del drama natural que habita el paisaje representado.

Culminando ya nuestro repaso por los autores que antecedieron a Roberts, otro gran difusor de la imagen de Ronda y su Puente Nuevo, precedente directo del escocés –tanto cronológica como estéticamente– y buen conocedor de éste, fue el conocido literato, hispanista y viajero inglés Richard Ford (Londres 1796-1858); autor del reputado *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*, y de una colección, no tan conocida, de dibujos y acuarelas conservados en *el Courtauld Institute of Art* de Londres, entre

14. La imagen de Daniell, cuyas copias se reparten por varias colecciones europeas y norteamericanas, conserva los estados iniciales de su estampación en el *Castle Museum and Art Gallery* de Norwich (Norfolk, Inglaterra).

13. Richard Ford; *Vista de Ronda*, 1832, lápiz y plumilla sobre papel, s. m. Courtauld Institute of Art, Londres.

la que encontramos un bello dibujo del *Puente Nuevo* ejecutado el 23 de marzo de 1832 (fig. 12); impronta a lápiz que, mostrando una perspectiva casi frontal del monumental viaducto y su singular entorno, genera una imagen, similar a la del reverendo Daniell, pero diferente en su significación, esencia y determinados elementos físicos del paisaje, pues transmite la luminosidad y frescura de una estampa riente y alegre de la naturaleza, cuya mayor virtud radica en la inmediatez y agilidad aplicadas por Ford a sus precisas y fluidas líneas de dibujo. Capacidades psicológicas volcadas sobre el paisaje rondeño que igualmente son perceptibles en otro de los dibujos del célebre hispanista y dibujante londinense (fig. 13), donde reproduce una amplia vista panorámica de la ciudad tomada desde la elevación natural donde se ubica la que hoy conocemos como Torre del Predicatorio –antigua torre de agua de época romana–; idéntica ubicación a la utilizada por Roberts para, dejando el Puente Nuevo a un lado, construir su más afamada vista de Ronda.

Ford optó por reproducir el paisaje tal y como se mostraba ante sus ojos, aplicándole pese a todo no pocas dosis de «estilización» romántica visibles en la intensidad del trazo y las alteraciones perspectívicas aplicadas sobre las rocas donde posan sus cimientos los edificios que dibujan las calles de Ronda; pero Roberts fue más allá, multiplicando los mencionados efectos, alterando la disposición de varias construcciones o inventando parcialmente alguna otra. No obstante, la comparación no ofrece dudas, quedando el «parentesco» entre ambas imágenes más que

claro, evidenciando una relación entre ambos creadores que, pese a no producirse en tierras andaluzas[15], les haría conocedores directos –ya en Londres– de sus respectivas creaciones artísticas[16].

David Roberts y su visión de Ronda

David Roberts (Stockbridge 1796-Londres 1864)[17] fue uno de los grandes paisajistas del siglo XIX; grande hasta el punto de ser considerado por muchos especialistas como el creador de muchos de los conceptos básicos que el género evidenció durante toda la centuria.

Habiendo forjado su arte en el seno de una compañía de teatro, se dedicó a tal profesión de un modo exclusivo entre 1816 y 1830. Para ello se trasladó a Londres en 1823 y, desde allí, trabajó en los teatros más importantes de Escocia e Inglaterra[18], adquiriendo para su arte una madurez y saber hacer que, basados en conceptos como la inmediatez, la improvisación, la inventiva, las dimensiones, la rapidez, la simulación y el sentido de lo dramático, sólo el mundo de la escenografía teatral pudo ofrecerle; una formación y unos conceptos que después influirán de manera decisiva en su obra estrictamente pictórica. A raíz de estos trabajos comenzaron a llegarle los reconocimientos, siendo nombrado uno de los primeros miembros de la *Society of British Artists* (de la que fue nombrado presidente en 1831) y exponiendo en la *Royal Academy* a la vez que comenzaba a destacar como excelente ilustrador.

15. Así queda demostrado en estudios sobre el pintor escocés y su paso por España como el insustituible de Antonio Giménez Cruz. Giménez Cruz, A. *La España pintoresca de David Roberts. El viaje y los grabados del pintor,* Universidad, Málaga 2002.

16. Pese a todo, aunque el parecido entre las obras casi no deja lugar a dudas, no existe noticia directa del conocimiento por parte de Roberts de los dibujos rondeños de Ford.

17. Ballantine, J. *The Life of David Roberts, R. A.,* Edinburgh, Adam and Charles Black, Edinburgh 1866.

18. Giménez Cruz, A. *op. cit.* p. 24.

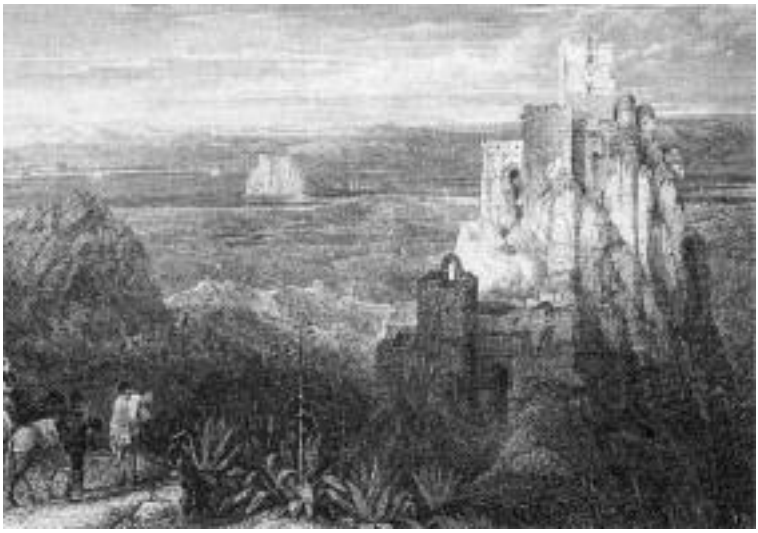
Pese a todo, el David Roberts que más nos interesa es el que en 1830 decide abandonar (por bastantes años) su reconocida labor como escenógrafo para dedicarse en exclusiva a la pintura y emprender una serie de viajes por países que, como Grecia, Siria, Egipto o Tierra Santa (Palestina), tenían como punto común su exotismo de cara a un británico del siglo XIX en busca de nuevos escenarios para sus cuadros. Uno de esos países fue España, por el que Roberts viajó entre diciembre de 1832[19] y septiembre de 1833, realizando un gran número de dibujos, acuarelas y óleos que, con el paso del tiempo, lo han convertido en uno de los paisajistas que mejor ha retratado la España decimonónica. Visitas de Roberts a lugares de la vieja Europa que, en el caso de España –y de un modo más concreto en la luminosidad pintoresca y fértil de Andalucía– dejaron una profunda huella en sus artistas, destacando de manera especial su capital aportación a los paisajistas románticos sevillanos[20], la futura *Escuela de Alcalá*[21] o la pintura del gran Genaro Pérez Villaamil; autor que, de pleno derecho, está considerado como uno de los más grandes paisajistas españoles del siglo XIX.

Uno de los lugares visitados por Roberts durante su peregrinaje español fue Ronda, en la que debió permanecer unos pocos días. Fruto de dicha visita, que desgraciadamente no quedó lo

19. Dicha fecha, aportada por Giménez Cruz (*op. cit.* p. 25), se contrapone a la de otros autores, que hablan de octubre en referencia al mes de su llegada a tierras españolas. *vid.* FERNÁNDEZ LACOMBA, J. "El paisaje andaluz de la mirada ilustrada al *boom* turístico", en FERNÁNDEZ LACOMBA, J. (com.) *Los paisajes andaluces. Hitos y miradas en los siglos XIX y XX,* Junta de Andalucía-Consejería de Obras Públicas y Transportes-Consejería de Cultura, Sevilla 2007, p. 51.

20. Con autores tan relevantes como Manuel Barrón y Carrillo, Joaquín Díez o Joaquín Domínguez Bécquer.

21. Escuela o tendencia creada en torno a 1873 a raíz de la inauguración de la vía férrea Sevilla-Alcalá de Guadaíra que, impulsada por pintores como Martín Rico, Sánchez Perrier o Andrés Cánovas, aglutinó a numerosos artistas cuya nota común fue la toma de rincones bucólicos y pintorescos de la localidad sevillana como motivos siguiendo los modelos románticos de Roberts a través de Barrón o Cortés. Pintores entre los que encontramos a Manuel García Rodríguez o José Pinedo Llul. *Vid.* FERNÁNDEZ LACOMBA, J. *art. cit.* pp. 72-73.



14. David Roberts (dibujo) y J. C. Varrall (grabado); *Gaucín*, 1835, aguafuerte, 10 x 14 cm. En Roscoe, Thomas. *The Tourist in Spain. Granada*, London, Robert Jennings and Co., 1835, s. p. Colección particular.

suficientemente bien recogida en las impresiones escritas que el artista escocés nos dejó a modo de repertorio epistolar[22], nos legó, además de la imagen que inmortalizó el castillo de Gaucín (fig. 14) o la acuarela que captó una bellísima panorámica del campo de Gibraltar desde las Sierras de Ronda (fig. 15) –merecedoras de un profundo estudio estético–, algunas de las estampas más bellas y acabadas que el siglo XIX, el espíritu romántico y su mano han brindado a la Ciudad del Tajo; creaciones plásticas basadas en apuntes del natural que, llevadas a cabo en torno a finales de marzo de 1833, centraron su atención sobre dos espacios bien definidos: la visión general de Ronda obtenida desde la conocida como Torre del Predicatorio (en las estribaciones del barrio de San Francisco) y su célebre Puente Nuevo sobre el precipicio excavado por el río Guadalevín. Bocetos aún desconocidos que fueron base, entre 1833 y 1834, de una aguada, tres

22. La única referencia directa que Roberts nos dejó sobre su paso por Ronda la conocemos gracias a la carta que éste dirigió a su amigo David Ramsay Hay desde Gibraltar el 22 de abril de 1833 (Biblioteca Nacional de Escocia, Edimburgo), donde le decía: "[…] no me queda tiempo para relatarte el interesantísimo viaje que hice desde Málaga cruzando la serranía de Ronda, ciudad cuya situación, encaramada en la montaña, es una de las más extraordinarias en España, y diría incluso en el mundo"; *vid.* Giménez Cruz, A. *op. cit.,* p. 190.

15. David Roberts; *Gibraltar from Ronda mountains*, 1833, acuarela sobre papel, 22 x 31,5 cm. Colección particular

16. David Roberts; *Ronda, Spain*, 31 de marzo de 1833, aguada sobre papel, s. m. The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens; Gilbert Davis Collection. San Marino, California

17. David Roberts; *Ronda*, 1834, acuarela sobre papel, 23,5 x 33 cm. Tate Britain Gallery, Londres

acuarelas y dos óleos; o al menos esa es la producción que conocemos hasta el momento.

Nosotros, limitados hoy por obligadas normas editoriales y pretendiendo no abusar del preciado tiempo de quien pretenda leer estas páginas, nos centraremos en el primero de los escenarios rondeños afrontado por Roberts, su visión general, del que conocemos una espléndida aguada fechada el 31 de marzo de 1833 conservada en la *Huntington Library & Art Gallery* de San Marino (California, EE.UU.) (fig. 16) –base para su obra posterior–, pero que alcanzará su máximo esplendor en la acuarela que, convertida en imagen de gran predicamento por parte de

múltiples ilustradores y viajeros, casi desde el mismo momento de su realización, retrató la pintoresca y sublime situación escenográfica de la urbe bajo el sucinto y cristalino título de *Ronda* (fig. 17); obra fechada en 1834 y conservada en la londinense *Tate Britain Gallery* en la que se dan cita innumerables de las virtudes que llevaron a su autor a la cima del paisajismo romántico. Las diferencias entre aguada y acuarela no son demasiadas, al menos en lo esencial, pero sí lo suficientemente llamativas como para ser visibles a simple vista, pues la primera, entendida como boceto por el propio artista, no incluye, entre otros ingredientes, las llamativas «invenciones» arquitectónicas y deformaciones de perspectiva que harán de la segunda una obra maestra del paisajismo romántico inglés.

Hablamos de una obra en la que Roberts nos muestra una vista panorámica de Ronda (tomada desde un punto de vista elevado al igual que las que realizara de ciudades como Málaga, Cuenca, Toledo o Granada), que aparece encaramada sobre la meseta de roca del Tajo, hermanando el perfil de sus edificios con la línea del horizonte. Una ciudad enriscada y misteriosa, bañada por luces y sombras que nubes líricas y amenazantes tejen sobre su fisonomía, cercada por montañas que la guardan como mudos centinelas de la naturaleza, sublime por su morfología y peculiar orografía a la par que populosa y tradicional en sus construcciones y sus gentes…; pintoresca, dramática en sus precipicios y poética en su espíritu. Vista cargada de la más pura poesía romántica que Roberts creó tomando sus apuntes desde la ya mencionada Torre del Predicatorio; atalaya pétrea, ubicada en lo que fuera el arrabal rondeño de San Francisco, extramuros de la ciudad, desde donde se divisa una soberbia panorámica de la misma.

No obstante, muchos verán la acuarela de Roberts y no reconocerán la Torre del Predicatorio a la que antes aludíamos. Entonces pensarán que el escocés nos engañó ofreciéndonos una imagen alterada de la ciudad, y no estarán del todo equivocados, pues Roberts se sirvió del uso compositivo de la imagen para crear está genial obra unificando y adaptando dos vistas de la ciudad en un mismo esquema escenográfico. Por un lado tenemos

la vista panorámica de Ronda, pero por otro una traslación a un lugar «incorrecto» de las conocidas como murallas del Albacar y Puerta de los Molinos, ubicadas en realidad a los pies del Puente Nuevo, donde son imposibles de ver desde el lugar escogido por Roberts para retratar la ciudad. El resultado fue la creación de una imagen única, a medio camino entre la fidelidad naturalista y la composición inventiva, pero utilizando para tal recreación elementos reales que Roberts reubicó a su antojo, apelando quizás, como buen romántico consumado que fue, a las arbitrarias artimañas pictóricas que, con el paso de las décadas, pasaron a denominarse *paisaje imaginario*.

Obviando las «peculiares» normas físicas que reorganizan los elementos físicos de Ronda con los que Roberts creó su obra, también podemos analizar la imagen a través de los elementos que en ella aparecen para así destacar los espacios, lugares y edificios que el escocés escogió para inmortalizar el perfil de la ciudad. Entre ellos, y partiendo desde el primer plano de la composición, nos encontramos con las citadas murallas y Puerta de los Molinos, donde destacan toda una serie de personajes de corte popular y costumbrista –majos, majas, contrabandistas y clérigos son los tipos que se encuentran entre ellos– con los que el artista dotó la escena del siempre pretendido pintoresquismo romántico. Tras las murallas, el abismo sublime, identificado en la virulenta y abrupta pendiente de las laderas que, desde la ciudad, vienen a morir en el Valle u Hoya del Tajo. Pendientes sublimes que nacen como paredes de piedra, pero mueren como laderas marcadas por las cicatrices de escuetas veredas y trochas que se adornan de pequeñas casas y frondosos árboles; pedestal de la ciudad sobre el que Roberts no dudó en disponer referencias a lugares físicos concretos –hitos arquitectónicos y naturales– como la Puerta del Viento o el Asa de la Caldera, que hacen acto de presencia en el margen izquierdo de la escena. Abismo situado entre el artista y la ciudad que desaparece cuando miramos a la derecha en busca del barrio de San Francisco; caserío representado por la calle Torrejones que, avanzando hacia las puertas de la ciudad con sus típicas casas bajas cubiertas por ro-

18. David Roberts; *View of Ronda*, 1834, óleo sobre lienzo

jizas tejas moriscas, se muestra lleno de vida en virtud de los personajes populares que la pueblan. Caserío sobre el que Roberts, tal y como ya hizo cuando «trasplantó» la Puerta de los Molinos desde el Tajo al barrio de San Francisco, ejerció su magia plástica, borrando con vegetación y sombras construcciones como el barroco convento de franciscanas del Patrocino de la Virgen María y San José; perfectamente visible en obras ya comentadas, como la soberbia vista de Ronda dibujada por Richard Ford en 1832.

Tras abismos y arrabales se llega a la ciudad amurallada, cuyo acceso desde el barrio de San Francisco marca la Puerta de Almocábar –justo al final de la calle Torrejones–, disponiéndose junto a ella el pequeño barrio del Espíritu Santo; antiguo arrabal alto de la ciudad islámica que, poco después de la reconquista cristiana, vería dominado su paisaje por la esbelta y a la vez rotunda iglesia-fortaleza que le dio nombre desde finales del siglo XV. Escueto conjunto urbano que abraza la parte alta de la ciudad con su barbacana y sus empinadas calles, donde Roberts incluyó detalles y construcciones que el tiempo ya borró del paisaje de Ronda[23].

23. Caso de alguna que otra puerta identificable con la antiguamente deno-

Y como colofón, la cima de la atalaya, el núcleo de la ciudad de Ronda, apoyada sobre piedras, muros y arcos, identificando en su perfil la desaparecida Alcazaba, la Real Colegiata de Santa María de la Encarnación la Mayor o la iglesia de San Juan de Letrán (denominada actualmente santuario de Ntra. Sra. de la Paz, patrona de la ciudad). Una ciudad tendida al sol sobre un gran catafalco de piedra que se muestra atemporal y majestuosa, impávida ante la agreste naturaleza que la rodea, como una gran fortaleza de la naturaleza tomada por el hombre.

Baluarte natural, mágico y tremendo, que, enaltecido por un sabio empleo de las cualidades técnicas propias de un gran artista, supo magnificar su apariencia mediante unas poco perceptibles elongaciones respecto al uso normativo de la perspectiva; fácilmente apreciables en las representaciones del Asa de la Caldera o la iglesia del Espíritu Santo. Mecanismos que imprimieron sublime y dramática verticalidad a la escena, ayudados por profundos puntos de fuga que alteran distancias y tamaños o gracias a la utilización de un primer plano sobredimensionado. Factores técnicos a los que unir un delicado y sabio uso del color y la luz que, mediante un sutil juego de intensidades y variedad de paleta –basado en disponer las tonalidades más apagadas y oscuras en el primer plano y las más claras y luminosas sobre el fondo–, acentúan recorridos visuales y proporciones a la vez que fijan la atención del espectador en los elementos que más interesan al artista; así, es de tener en cuenta como Roberts logró hacernos intuir la presencia de la garganta del Tajo mediante la iluminación con la que envolvió el corte pétreo que le da entrada, justo en el ángulo inferior izquierdo de la imagen.

La acuarela de Roberts mostrando Ronda desde la atalaya del Predicatorio, cuyo colofón fue un excepcional óleo titulado *View of Ronda*[24] (fig. 18), fue, y es, una obra irrepetible, pero no por

minada Puerta de las Imágenes, que enlazaba el citado barrio del Espíritu Santo (arrabal alto) con la Medina islámica.

24. Bellísimo óleo sobre lienzo, realizado en 1834 y conservado en una colección particular londinense, cuyas dimensiones –90 x 113 cm.– magnifican el grandilocuente escenario mostrado en la acuarela con una

eso agotada y sin evolución. Tanto es así que tuvo su primera secuela en 1835 de la mano del propio Roberts, que la incluyó a modo de grabado, ayudado por el buril de John Cousen (Bradford, Yorkshire 1804-South Norwood 1880)[25] y con el sugerente

19. David Roberts (dibujo) y John Cousen (grabado); *Fortress of Ronda*, 1835, aguafuerte, 10 x 14 cm. En Roscoe, Thomas. *The Tourist in Spain. Granada*, London, Robert Jennings and Co., 1835, s. p. Colección particular.

título de *Fortress of Ronda* (fig. 19), en el libro de viajes que Thomas Roscoe tituló *The Tourist in Spain*[26]; volumen integrado en los famosos *Landscape Annual* editados por Robert Jennings. Se trataba de una primera secuela que, pese a carecer del valor de «original», fue la que en realidad generó la difusión y gran fama que, a la postre, ha tenido la imagen; éxito que la convirtió, ya

pequeña merma lumínica. Pintura que, como curiosidad, fue subastada en la sala londinense de Sotheby's el 14 de diciembre de 1999 adjudicándose en 91.000 euros; precio que, intereses mercantiles aparte, nos habla de la gran estimación que despiertan los paisajes de este maestro del romanticismo europeo.

25. Grabador discípulo de John Scott especializado en el género paisajístico que destacó por su minuciosidad y sobresaliente capacidad técnica. *Vid*. Benezit, E. (ed.). *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs, et graveurs,* Gründ, Paris 1976, vol. 3, p. 331.

26. Roscoe, T. *The Tourist in Spain. Granada,* Robert Jennings and Co., London 1835, p. 131.

en su época, en el referente fundamental que gran parte de Europa tuvo sobre el aspecto de la ciudad serrana.

El fenómeno se explica en la reproductibilidad que la técnica del grabado acarrea en contra del carácter único de la acuarela y en la amplia difusión de la obra en la que se incluyó. Tratándose, por lo demás, de un grabado que, salvando la inevitable merma impuesta por la falta de color[27], y teniendo en cuenta el magnífico trabajo de Cousen, en nada se diferenció de la acuarela que le sirvió de modelo, viéndose además enriquecido con las palabras que sobre la ciudad de Ronda lo acompañaban:

> Tras abandonar un pequeño pueblo llamada Atajate, el camino asciende hasta ganar la cima de altas montañas, desde donde el viajero ve por última vez la roca de Gibraltar. Avanzando un poco, contemplará Ronda, una ciudad irregular, rodeada casi por completo por una doble cerca de piedra. Su aspecto es altamente pintoresco, pero en tiempos pasados dominados por la guerra, el aspecto de estas fortificaciones naturales tendrían más de impresionantes que de útiles o convenientes. En el lecho del profundo y estrecho valle creado por un pequeño río, llamado Green River, o Río Verde[28], –muchas veces celebrado por su belleza y frescura, así como por las connotaciones bélicas que despertó en los poetas–[29].

Transcurridos pocos años tras su publicación en los *Landscape Annual*, la vista de Ronda que acabamos de analizar fue incluida por el propio Roberts en el álbum de estampas que tituló *Pinturesque Sketches in Spain*[30], donde recopilaba todos los grabados creados a raíz de su viaje por España entre 1832 y 1833. Pero nuestro interés no radica en las múltiples reimpresiones del grabado de David Roberts y John Cousen, sino en su copia y adaptación por parte de otros autores. Y así, gracias al éxito del libro

27. Salvada, aunque de un modo que a veces no resulta demasiado eficiente, por las piezas que con posterioridad han sido coloreadas a mano.

28. Hemos respetado la grafía exacta del texto inglés dada su traducción *in situ* al español por parte del autor.

29. Roscoe, T. *op. cit.* p. 132. (Traducción del autor).

30. Roberts, D. *Pinturesque sketches of Spain, taken during the Years 1832-33,* Hogson and Graves, London 1837.

20. Stéphane Pannemaker; *Ronda*, 1848, xilografía, 18 x 24 cm. En Galo de Cuendias, Manuel y De Féréal, Victor. *L'Espagne pittoresque, artístique et monumentale. Moeurs, usages et costumes*, París, Librairie Ethnographique, 1848, s. p. Biblioteca RMR.

de Roscoe y los grabados de Roberts, comenzaron a surgir secuelas de menor o mayor entidad artística; las primeras en la vecina Francia.

Corría el año 1848 cuando el pintor y grabador belga Stéphane Pannemaker (Bruselas 1827-París 1910) lo copiaba casi literalmente –sin aparente rubor– de cara a su inclusión en el libro de viaje que la señora Suberwick, utilizando los seudónimos franceses de Manuel Galo de Cuendias como autor y el de Víctor de Féréal como traductor al francés del original inglés, tituló *L'Espagne pittoresque, artístique et monumentale...*[31].

La nueva vista, que recibió el genérico título de *Ronda*[32] (fig. 20), demuestra a simple vista como Pannemaker –que alcanzó el rango de Caballero de la Legión de Honor Francesa en 1871 y destacó como grabador de los dibujos de Gustave Doré– se limitó casi exclusivamente a copiar la obra de Roberts, variando únicamente algunas poses y vestimentas de los personajes costumbristas que aparecían en primer plano respecto al modelo

31. Galo De Cuendias, M./De Féréal, V. *L'Espagne pittoresque, artístique et monumentale. Moeurs, usages et costumes,* Librairie Ethnographique, Paris 1848.

32. Con bellas versiones coloreadas como la conservada en una colección particular italiana.

21. David Roberts (dibujo) y J. Schutz (grabado); *Vue de Ronda*, c. 1850, litografía color, 27 x 34 cm. Colección particular.

creado por el escocés. El resto de diferencias existentes tuvieron su origen en la realidad de un trazo ejecutado por mano ajena a la de su dibujante y grabador originarios, dejando claro que Pannemaker lo único que hizo, tomándose licencias que bien merecen el apelativo de plagio, fue perpetuar la obra de Roberts a costa de un empobrecimiento técnico y estético evidente.

Poco después, hacia 1850, surgía una segunda versión francesa de la obra de Roberts, titulada *Vue de Ronda*[33] (fig. 21), donde no se ocultaba el origen de la misma, pues figuraba como «dibujada» por el creador escocés. No obstante, su creación independiente en los talleres parisinos de los hermanos Thierry a manos del litógrafo J. Schutz, le otorgó un aspecto diferente al original, mucho más sintetizado y resumido, aunque enriquecido sobremanera por su bellísimo colorido.

Muy similar a la de Pannemaker fue la versión anónima, titulada *Ronda* (fig. 22), incluida entre los grabados con los que el norteamericano Charles Wainwright March ilustró su libro *Sketches and Adventures in Madeira, Portugal and the Andalusias of Spain*[34], publicado en Nueva York en 1856, cuyo mayor interés

33. Identificada como la número 10 de una serie de litografías, desconocemos el origen primitivo de la serie, que bien pudo integrarse en algún libro de viajes o reproducir los ya afamados grabados de Roberts con objetos de ponerlos a disposición del público francés.

34. Wainwright March, C. *Sketches and Adventures in Madeira Portugal and the Andalusias of Spain,* New York, Harper & Brothers, 1856, p. 313.

22. Anónimo; *Ronda*, 1856, xilografía, s. m. En Wainwright March, C. *Sketches and Adventures in Madeira Portugal and the Andalusias of Spain*, New York, Harper & Brothers, 1856, p. 313. Biblioteca RMR.

radica, por encima de la inclusión en la imagen de mayor amplitud de paisaje por su perfil izquierdo y la captación de posturas divergentes en los personajes representados –demostrando un dibujo diferente al de Roberts, aunque evidentemente basado en su obra–, en su lugar de edición, Nueva York, pues demuestra la pronta difusión de la imagen rondeña en tierras americanas, saltando el gran océano da cara a forjar su fama universal.

Además de Francia, hubo otro país europeo donde la imagen rondeña de Roberts cosechó gran éxito; visible en las numerosas versiones que sobre su grabado original se realizaron a lo largo de la segunda mitad del siglo xix. El país al que nos referimos es Alemania, donde la primera versión del grabado de Roberts y Cousen, titulada *Ronda* (fig. 23) y publicada en 1839 por Karl von Rotteck en su *Spanien und Portugal*[35], replicaba con altísi-

35. Von Rotteck, K. *Spanien und Portugal,* Karlsruhe, Kunst-Verlag, 1839, s. p.

23. David Roberts (dibujo) y Alex Marx (grabado); *Ronda*, 1839, aguafuerte, 12,2 x 20,5 cm. En Von Rotteck, K. *Spanien und Portugal*, Karlsruhe, Kunst-Verlag, 1839, s. p. Colección particular, Ronda.

mas dosis de calidad la imagen original del escocés bajo el buril de Alex Marx.

A ésta le seguiría otra de autor anónimo, publicada en Leipzig y titulada *Serrania de Ronda* [sic] (fig. 24), datada en 1856; formaba parte del mosaico de vistas y el plano que adornaban las páginas dedicadas a España y Portugal del *Illustrirter Handatlas* creado por Ehrenfried Leeder y Theodor Schade, y seguía, al pie de la letra, las modificaciones realizadas sobre el original por Pannemaker. Años después, sobre 1860 y con el título *Ronda* junto a la referencia *Rc. 5053* (fig. 25), la imagen de Roberts volvería a aparecer entre un conjunto de paisajes españoles manufacturados en Alemania[36], pero esta vez el dibujo que sirvió de base al grabado –muy simplificado respecto al de Roberts– difería bastante del original, apartándose de la mera copia pero sin intenciones artísticas más allá del mero *suvenir*.

Versiones germanas que se multiplicarían franqueado el año 1850, encontrándonos hasta con cuatro versiones más del gra-

36. Desconocemos el origen de este conjunto de imágenes, pues proviene del recorte de una obra mayor –ya fuera un libro de viajes o una publicación periódica– de la que no informó en su momento el comerciante que nos la vendió, quien sólo nos aproximó su fecha de publicación.

24. Anónimo; *Serranía de Ronda*, 1856, litografía, 23,4 x 32 cm. En Leeder, Ehrenfried y Schade, Theodor. *Illustrirter Handatlas*, Leipzig, 1856, s. p. [B]iblioteca [N]acional, Madrid (Reg. 88.887).

bado realizado por Cousen o el «retocado» por Pannemaker; todas ellas anónimas, procedentes de libros de viajes, publicaciones periódicas o atlas geográficos[37], y bajo títulos como *[820] Ronda in Spanien* (*c.* 1870) o *Blick über Ronda* (*c.* 1880).

Copias más o menos afortunadas que a finales de siglo se convertirían, de la mano del ilustrador norteamericano Joseph Pennell (Filadelfia 1857-Londres 1926), en reinterpretación ágil y luminosa tocada, en cierta medida, por la magia del impresionismo; obra de un norteamericano que, como el gran James MacNeill Whistler[38], se trasladó a la vieja Europa (concretamente a Londres), para alcanzar gran notoriedad como grabador, litó-

37. Publicaciones que poco a poco se van identificando (como ocurre con las anteriormente comentadas), pero que resultan de difícil localización, pues los grabados en ellas contenidos que aquí tratamos, han sido arrancados de entre sus páginas con fines meramente mercantiles.

38. Pintor cuya amistad con Pennell hizo posible que esté publicará en 1908, junto a su esposa, una completa biografía haciendo uso de sus cartas personales.

25. Anónimo; *Ronda, Rc. 5053*, xilografía, 8 x 11 cm. Colección particular, Ronda.

grafo e ilustrador. Acuarela realizada en 1896 que, siguiendo el modelo de Roberts, que conocería perfectamente gracias a su labor como grabador en la capital inglesa y su vinculación con diversos libros de viajes, apareció publicada en las páginas del neoyorkino *The Century Magazine*[39] acompañando la narración del viaje realizado por varias ciudades andaluzas (con paradas en Granada, Córdoba, Sevilla, Cádiz, Algeciras, Gibraltar y Ronda) ese mismo año; relato escrito por su esposa, la periodista Elizabeth Robins (a la que, curiosamente, conoció en el transcurso de un trabajo anterior para *The Century Magazine*), salvo en el caso de la Ciudad de Ronda, cuya estancia parece describir el propio Joseph[40]. Una nueva vista con Roberts como telón de fondo que, a diferencia del resto de las que aparecen en el texto, dudamos que fuera tomada directamente del natural dada su fidelidad absoluta a la acuarela y posterior grabado ejecutados por el maestro de Stockbridge (del que copia hasta la inclusión de personajes de aire popular en el primer plano de la composición). Acertada «re-

39. Robins Pennell, E. "Midsummer in Southern Spain", en *The Century Magazine,* vol. LII, n.º 5, New York, september 1896, pp. 613-658.

40. Garrido Domínguez, A. *Viajeros del siglo XIX cabalgan por la Serranía de Ronda. El camino inglés,* Ronda, Editorial La Serranía, 2006, p. 391.

26. Joseph Pennell; *Picturesque Ronda*, 1896, acuarela sobre papel, s. m. En Robins Pennell, Elizabeth. "Midsummer in Southern Spain", *The Century Magazine*, Vol. LII, n.º 5, New York, september 1896, p. 613-658.

visión» de un modelo preexistente e imperecedero que, con el acertado título de *Picturesque Ronda* (fig. 26) y referencias al propio Roberts en el texto (fijando, de manera clara, su filiación con la imagen creada en 1833), se acompañó de adjetivos y opiniones que se cuentan, a nuestro modesto juicio, entre las más bellas apreciaciones realizadas sobre el paisaje y el espíritu de la Ciudad:

> Llegamos a Ronda, que es un sueño del pintoresquismo. (…) de repente, allí estaba el puente tendido a través del maravilloso abismo –el puente que une la vieja Ronda con la nueva–; el puente que tantos artistas, desde los días de David Roberts, han tratado de dibujar o pintar desesperándose mientras intentaban plasmar el extraño, casi exagerado, pintoresquismo del desfiladero de la montaña salvaje y la pequeña ciudad blanca que mira abajo sin miedo a marearse desde su atalaya.
>
> (…) Cuando la luna llena está presente y las rocas, el río, los puentes y los caminos no son sino suaves sombras de pálida luz, toda la zona se recoge en una queda, espectral, pero exquisita atmósfera. Uno tiene miedo de penetrar en el misterio que arropa a la umbrosa tierra, un temor que no tarda ni un instante en convertirse en un puro gozo.[41]

Y si hubo extranjeros que copiaron a Roberts, no iban a faltar ejemplos nacionales. El primero de ellos (al menos entre los localizados hasta el momento, debiendo existir algunos más entre libros y prensa ilustrada de la segunda mitad del siglo XIX), anónimo, fechado en 1861 y titulado *Vista general de Ronda* (fig. 27), lo encontramos en la xilografía que ilustró las páginas de *El Panorama Universal*[42]. Tras su ejemplo, obras como la ejecutada por E. Miarios en 1869 para *la Crónica de la provincia de Málaga* de José Bisso[43] (fig. 28), o ejemplos, a caballo entre el siglo XIX y el XX, como la interesante acuarela anónima que, sirviéndose de la imagen de Roberts, transforma varios de sus elementos –eli-

41. Robins Pennell, E. *art. cit.* pp. 657-658.

42. En *El Panorama Universal*, núm. 68, año III, Madrid 24 febrero 1861, p. 1.

43. Bisso, J. *Crónica de la provincia de Málaga*, Rubio, Grilo y Vitturi, Madrid 1869, p. 25.

28. E. Miarios; *Ronda*, 1869, litografía, s. m. En BISSO, José. *Crónica de la provincia de Málaga*, Madrid, Rubio, Grilo y Vitturi, 1869, p. 25. Biblioteca CDC.

27. Anónimo; *Vista general de Ronda*, 1861, litografía, s. m. En *El Panorama Universal*, n.º 68, Año III, Madrid, 24 de febrero, 1861, p. 1. BN, Madrid.

29. Anónimo; *Toma de la ciudad de Ronda*, *c.* 1890-1910, acuarela sobre papel, s. m. Colección particular.

minando algunos edificios e incluyendo muchos más personajes– para recrear la histórica conquista de la Ciudad por parte de Fernando el Católico en 1485 (fig. 29).

Secuelas plásticas de la panorámica dibujada por David Roberts que, pese a ser creadas a lo largo del siglo XIX, no cerrarán, ni mucho menos, el estudio de su enorme influencia en el «modo plástico» de ver la ciudad de Ronda; algo más que evidente en muchos de los creadores que, a lo largo de la historia, han puesto su talento y oficio al servicio –aunque fuera en una única ocasión– de la imagen de la ciudad. Influencia prolongada durante todo el siglo XX y el corto trayecto que llevamos recorrido del XXI que cuenta con ejemplos muy cercanos a Roberts y bien merecen ser incluidos en este estudio. Es el caso, meramente indicativo (pues existen bastantes más), de artistas como el pintor francés Jean-Claude Fôret (1912-2004), que en la década de los

30. Marcela Rettig; *Ronda*, 2002, óleo sobre lienzo, 100 x 50 cm. Colección particular.

setenta del pasado siglo se inspiró en Roberts al realizar su obra *Vue de Ronda, Andalusie* (colección particular, París), tomando para ello su mismo punto de vista pero aplicando una paleta cromática, fresca y alegre, muy propia de la sensualidad lumínica de la pintura francesa; o el de la argentina Marcela Rettig (Buenos Aires 1959)[44], que tomando como motivo las primeras casas del barrio de San Francisco y la puerta de Almocábar, tal y como las afrontara Roberts, renovó su lenguaje plástico apostando por un paisaje muy construido y geometrizado que hunde sus raíces en la reconstrucción planimétrica y la facetación creadas por el cubismo a principios del siglo xx. Un óleo, titulado *Ronda* (fig. 30) y realizado en 2002, que es fruto del viaje plástico que trajo a la artista argentina a tierras andaluzas en 2001.

Una influencia que, más allá de la categoría de copia o aproximación directa, sirvió a otros muchos creadores, desde mediados del siglo xix a nuestros días, a la hora de enfrentar su lápiz o pincel a la capital serrana. Fueron muchos los que tuvieron a Roberts como referencia, pero sólo nos quedaremos con un par de casos que verifican dicha relación. El primero de ellos, británico como nuestro protagonista, fue el inglés Oliver Hall (Tulse Hill 1869-Ulverston 1957)[45], pintor y grabador que encontró en España –la cual visitó en numerosas ocasiones– muchos de los paisajes que después llevaría a sus óleos, acuarelas y grabados; obras que, como no podía ser de otra manera, tuvieron en Ronda parada obligatoria y, una vez allí, a David Roberts como referente. Buena prueba de ello es el óleo de principios del siglo xx titulado

44. Artista formada en su infancia y adolescencia en el taller de Luisa Reisner, y posteriormente con C. Esperoni, en 1981 egresó como profesora de Dibujo y Pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes *Prilidiano Pueyrredón*, realizando en 1982 cursos de grabado en la citada escuela. Tras un viaje de estudios a Italia y Francia en 2000, recaló en tierras españolas y marroquíes en 2001, incorporando a partir de esa fecha el paisaje a su pintura. En la actualidad continúa pintando y dando clases en su taller de Ituzaingó; ciudad en la que reside. *Cfr*. http://estilorettig.home.att.net.

45. VV.AA. *Benezit Dictionary of British Graphic Artists and illustrators,* London, Oxford University Press, 2012, pp. 503-504.

31. Oliver Hall; *Ronda, Spain*, *c.* 1900-1910, óleo sobre lienzo, 55,9 x 81,3 cm. Sunderland Museum & Winter Garden.

32. Bernd Terhorst; *Vista de Ronda*, 1922, óleo sobre lienzo, s. m. Paradero desconocido. En Anónimo. "Paisajes de España", *La Esfera,* n.º 450, Año IX, Madrid, 19 de agosto, 1922, s. p.

Ronda, Spain (fig. 31), conservado en el *Sunderland Museum & Winter Garden*, donde Hall, para retratar la ciudad del Tajo, no pudo soslayar la perspectiva y la atmósfera creadas por la genial mano del pintor escocés[46]. Y junto a Hall, unidos por su compartida referencia en la obra de Roberts, aunque algunos años después y con otro sentido estético, el longevo y poco conocido pintor alemán Bernd Terhorst (Emmerich 1893-Wesel 1986),

46. Otro óleo firmado por Hall, muy similar al conservado en Sunderland pero de un tamaño algo mayor, se conserva en el Museo de Bellas Artes San Pio V de Valencia, al que fue donado por Pere María Orts i Bosh [Oliver Hall, *Vista de Ronda,* s. f., óleo sobre lienzo, 103 x 128 cm.].

cuya *Vista de Ronda* (fig. 32), reproducida en las páginas de la revista ilustrada *La Esfera* del 19 de agosto de 1922[47] –el mismo año de su creación–, conservaba las esencias dramáticas y sublimes del escocés bajo tintes expresionistas y geometrías de estirpe cubista[48], demostrando como las vanguardias supieron hacer suyas diversas «estéticas» del pasado.

Hablamos, como conclusión, de obras cuya mera existencia justifican la relevancia de una creación –la realizada por David Roberts con Ronda como modelo– cuya repercusión, atravesando toda Europa y América durante casi dos siglos de historia, permite, sin ambages, considerarla como verdadero icono del paisajismo romántico; estampa ineludible del paisaje plástico de Ronda y obra maestra del imaginario pictórico andaluz.

33. David Roberts (dibujo) y J. T. Willmore (grabado); *The Bridge of Ronda*, London 28 de octubre 1834, publicado por Robert Jennings & C°62, grabado en plancha de acero, y estampado por Lloyd & Hennings, 13,7 x 9,7cm. Colección particular, SGG

Paisaje de enorme recorrido histórico que sólo encuentra rivalidad –viéndose incluso superado– en las vistas que el pintor escocés dedicó al segundo de los escenarios rondeños que afrontó; ese que aquí, por motivos de espacio y paciencia, hemos «sobrevolado» sin posar en él nuestra atención. Vista que captó, de forma frontal y altiva, sobrecogedora, pintoresca, sublime y dramática, el emblemático Puente Nuevo encastrado entre las rocas del Tajo (fig. 33), legándonos «joyas» como la acuarela titulada *The Bridge of Ronda* (fig. 34)[49] un 31 de marzo de 1833.

47. Anónimo, "Paisajes de España", en *La Esfera,* núm. 450, año IX, Madrid 19 de agosto 1922, s. p.

48. Rodríguez Sadía, E. "Un pintor de nueva raigambre. Bernd Terhorst", en *ABC,* Madrid 25 de febrero 1923, pp. 10-11.

49. *Old Master & British Drawings & Watercolours*, Christie's, London 2 july 2013, p. 86.

34. David Roberts; *The Bridge of Ronda*, 31 de marzo de 1833, acuarela sobre papel, 40,8 x 22,8 cm. Colección particular

La imagen es más que elocuente; sobran motivos para, en otro momento, dedicar nuevas páginas a esta maravillosa «visión de Ronda» y sus repercusiones.

Mercedes Siles Molina

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. CATEDRÁTICA DE UNIVERSIDAD, MATEMÁTICAS.
SOCIEDAD ERASMIANA DE MÁLAGA

El sueño veneciano

Sentada frente a ti,
entre terciopelos rojos respiras.
Te miro.
Tus ojos cerrados.
Sonrosadas mejillas.
Tu respiración ahora parece tranquila.

Tu cuerpo finito te ata.

Quisiéramos recorrer verdes orillas,
canales de sueños.
Navegar por las aguas,
ofrecernos por toda la eternidad.

Pasan las horas infinitas.

Me tiendo a tu lado.
Beso tus labios,
febriles,
deliciosos.
Cierro los ojos.
Nuestros cuerpos discurren paralelos.
Te tomo de la mano.

Venecia es una ciudad hermosísima.
Con calles de agua.
Un precioso paraíso
en el que hace muchos, muchos años,
dos encantadores seres,
entrañables diríase,
vivían.

Cada día
despertaban el uno al lado del otro.
Se miraban,
sonreían,
descubrían la alegría a través de sus tibios besos.

Compartían la vida,
que volaba con extraña rapidez.

Cada día
recorrían sus sueños,
que no eran pocos,
y añadían muchos otros
como ligera carga de su existencia.

Gozaban de paseos por frescos jardines
de preciosas flores cubiertos,
de bellas estatuas adornados.
Disfrutaban de óperas, ballets y conciertos.
De inventar vidas
para las gentes que se cruzaban en su camino.

Su hogar eran ellos,
prolongados entre paredes
que su imaginación cubría
de bermellón,
de verde, azul y dorado.

Vivían entre recuerdos
traídos de mil lugares visitados.
Entre mil adornos regalados para festejar su amor.
En cada uno ellos
habitaba una historia inventada para la ocasión,
o un sueño vivido por ambos.

Su hogar era su gracioso jardín,
su banco de madera
y su mesa de hierro.
El frescor de las noches de verano
y las cenas a la luz de un quinqué.
El calor tibio de las mañanas de primavera
y sus desayunos tiernos.

Su hogar eran sus ilusiones,
sus palabras,
pensadas,
escritas o dichas.
El descubrimiento del otro.

En los días de lluvia
dejaban que sus cuerpos se mojaran,
abrazados,
sin palabras,
envueltos en el amor infinito que se profesaban.

En días otoñales, caminaban hundiendo sus pies en las
hojas secas.
Se detenían a veces y cientos de estrellas
marrones, crepitantes, caían sobre sus cabezas.

La primavera siempre habitaba en ellos...
Notó que había abierto los ojos.
Sonrieron.
Le besó en la frente y vio que no había fiebre.
Se vistieron.

Una vez en la calle,
se tomaron de la mano,
y caminaron,
dejándose llevar por sus sueños.

Suso de Marcos

ESCULTOR. REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

Sobre las horas

Suso de Marcos. *Óleo sobre cartón pluma* (46 x 35 cm) 2014

Entre los temas abordados en mi producción plástica, la poesía ocupa un lugar destacado. De la inspiración de unos versos surge una imagen, ya sea en volumen, dibujo o pintura, como en este caso, que tributa en libertad al poema, adquiriendo su propia configuración expresiva plástica. Al plantearme mi aportación a esta publicación sobre Rafael, no dudé en hacerlo también sobre esta manifestación literaria, pues él participó de la misma de todas las formas posibles, y a la hora de elegir uno de sus poemas, me decanté por el que medita sobre las horas. Me pareció interesante, con este motivo, realizar una composición, solo con los números que van de las dos a las ocho horas de cualquier tarde. Intersecciones, cómplices, saturadas de unos tonos grises, en correspondencia con la tristeza que se quiere entregar en el poema, y en contraste con el fondo anaranjado de lo que pudiera ser un plácido atardecer.

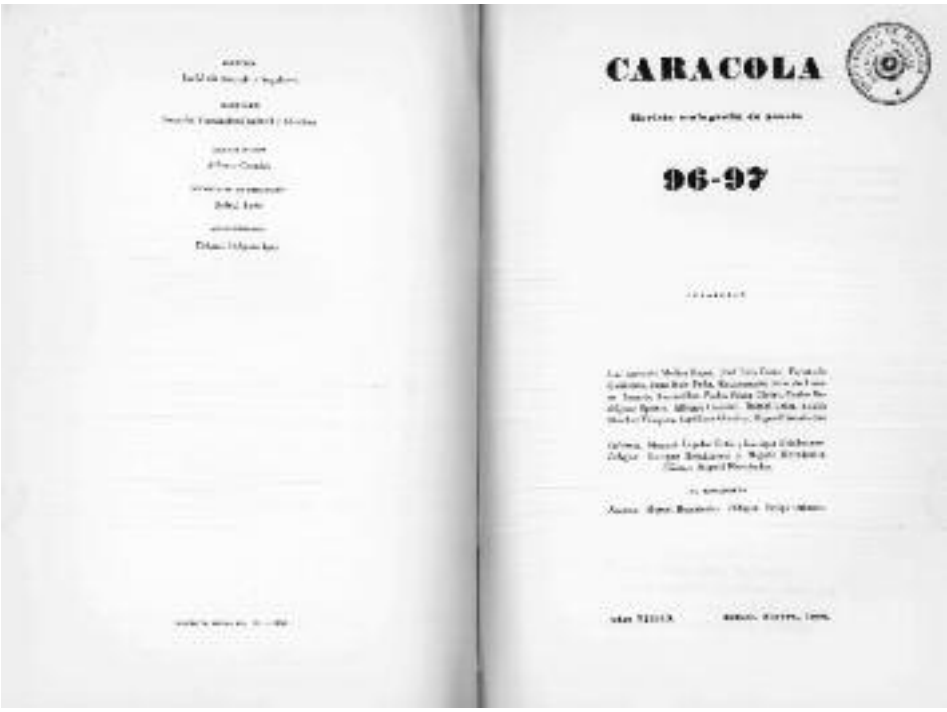
Patricio Carretié

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. DIRECTOR DE LA BIBLIOTECA GENERAL. LICENCIADO EN BELLAS ARTES

Oficio no mecánico

El libro es también un objeto, un artefacto. Es un dispositivo de uso sencillo, transportable y almacenable. Se mira, se toca antes y durante la lectura. Tiene dimensiones, colores, texturas… incluso olores. Hojeándolo, aún antes de haber descifrado el texto, ya disfrutamos de una mancha de signos en la que las letras se relacionan entre sí, y con los espacios blancos, mediante unas complicadas proporciones. De esta manera lo entendieron Emilio Prados y Manuel Altolaguirre inaugurando en Málaga la azarosa vida de su imprenta «Sur» y situando la ciudad como «paraíso» de la edición para la poesía. Publicaron poemas con medios y materiales humildes, tintas meditadas, tipografía inteligente, composición despejada. Dejaron un legado en el modo de editar-hacer libros y revistas de poesía.

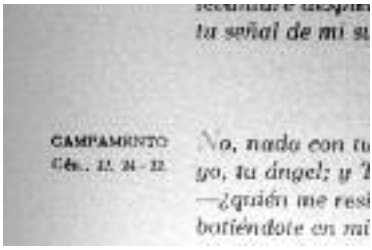
Esta visión y esa imprenta fueron tomadas a cargo de Bernabé Fernández-Canivell, para la revista *Caracola*, y de Ángel Caffarena para *Ediciones El Guadalhorce*. Con ambos trabajó Rafael León. En el interior de la contracubierta del número 27 de *Caracola* aparecen los responsables (Rafael León entre ellos) de la publicación bajo la expresión «Hacen Caracola». «Hacen»… buscan, eligen, anotan… pero también diseñan y fabrican. Unos números más adelante, en el colofón del número 99 aparece una pequeña variación: «Caracola se compone a mano y se imprime… bajo la dirección y cuidado del maestro impresor Bernabé Fernández-Canivell y Rafael León». Rafael León se



1. *Ibidem*, núms. 96-97, octubre - noviembre 1960. Portada.

presentaba también como «Maestro Impresor» en sus publicaciones de la Asociación Hispánica de Historiadores del Papel. Tanto las expresiones «hacen», «se compone a mano», bajo el «cuidado» y «maestro impresor» manifiestan la vocación artesanal de estos editores poetas.

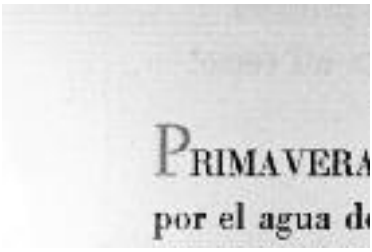
Ángel Caffarena anotó en la «segunda» edición de *Historias de Jacob*: «De Rafael sospechamos que escribe para imprimir». Y sucede que, aunque fue efectivamente exquisito autor, editor y traductor, entendía la riqueza y trascendencia de las labores «mecánicas». En 1963 en su libro *A orillas del latín* escribió: «asentimos… al testimonio intemporal de cualquier artesanía», dentro de un párrafo elegante, aparentemente distanciado. *A orillas del latín* pone de manifiesto la habilidad de Rafael León para narrar sus investigaciones, sus lecturas, para permitir que emerja la nota marginal, la variación, la precisión. Pero más tarde, en los años noventa, expresó en un tono cercano y sincero un «a nadie le debo más» refiriéndose a Antoni Sellarès, artesano del papel. Quizá no establecía diferencias infranqueables entre el valor que



2. *Caracola: revista malagueña de poesía*, núm. 89, Málaga, marzo 1960, p. detalle de la tipografía.

3. *Ibidem*, núm. 89, marzo 1960, p. detalle de la tipografía.

se halla en la escritura y el valor encontrado en lo manual, en lo artesano, entre oficio no mecánico y oficio mecánico, como usaba nombrarlos. Porque se desplegaba y se deleitaba en esta labor con la misma minuciosidad y los mismos logros que en la composición de aquel poema o en aquellas selecciones, anotaciones y correcciones. La imprenta debió tener para Rafael el desafío de tratar de llevar la creación más allá del texto, de supervisar también su acabado y entrega, puliendo no sólo las



4. León, R. *Primavera en la frente,* Meridiano, Málaga 1955. Cubierta, 21 x 16,5 cm.

5. *Ibidem.* Detalle de la tipografía.

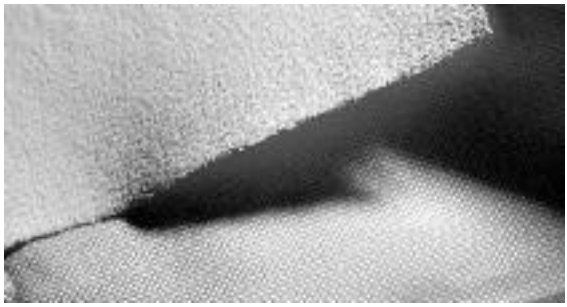
6. León, R. *Salvación de la rosa y otros poemas,* Málaga 1956. Encuadernación en hojas sueltas.

7. *Ibidem*. Cubierta, 21 x 16,5 cm.

8. *Ibidem.* Detalle de la cubierta con luz rasante.

palabras sino también su presentación. Se propuso ofrecer un libro más completo. Algo físico y finito, suministrando el contenido en un conjunto armonizado con su soporte y su envoltorio.

Entre las labores que comprende «hacer» un libro, fue el del papel hecho a mano el elemento que despertó un profundo interés en Rafael León. Avanzando más allá de la afición o la curiosidad, investigó, frecuentó molinos, adquirió destrezas, vocabulario, experimentó y finalmente divulgó. Todos estos conocimientos y técnicas fueron plasmados en la deliciosa colec-



9. León, R. *Historias de Jacob,* El Guadalhorce, Málaga 1961. Cubierta, 23,5 x 16 cm.

10. *Ibidem*. Corte inferior en el que se aprecian las barbas.

11. *Ibidem*. Filigrana.

ción de las entregas *El Molino de Papel*. En ellos se encuentran unas entretenidas y documentadas digresiones, historias, etimologías, descripciones y apostillas. Para él no es un divertimento, el poeta se ejercita en el control férreo de las palabras en cualquier tipo de texto. Escribe en *Crátilo o de la exactitud de las palabras*: «…la imprecisión. No es sólo un daño un daño al lenguaje, (…) sino un daño al alma». Especialmente para el autor que controla su trabajo de imprenta, podría sobrevenir cierto descanso alcanzado al presenciar las palabras fijadas. Es un des-

12. León, R. *A orillas del latín,* Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga 1963. Cubierta, 17,5 x 12,5 cm.

13. *Ibidem*, pp. 44 y 45.

14. León, R. *El tratado de la vida contemplativa de Filón de Alejandría,* Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga 1964. Cubierta, 17,5 x 13 cm.

15. León, R. *Las exenciones tributarias en favor de la Iglesia en España, al amparo del artículo XX del vigente concordato de 1953: resumen de la tesis presentada para aspirar al grado de doctor en Derecho,* el autor, Málaga 1967. Cubierta, 21,5 x 15,5 cm.

16. Hugnet, G. *La moral a Nicolás,* El Guadalhorce, Málaga 1968. Cubierta, 15,5 x 15,5 cm.

17. Ambrosio, Santo, Obispo de Milán. *Costumbres de los Brahmanes,* Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga 1968. Portada, 18 x 13 cm.

18. *Himno para el día de las Santas Nunilo & Alodia,* Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga 1968. Portada, 18 x 13 cm.

canso momentáneo: vuela sobre sus páginas, expurga, enriquece, redacta con la inquietud de una reedición. Es otro punto de partida. En la entrega *"Donde dije Digo"* de los cuadernos *El Molino de Papel*, reflexiona: «…he ido anotando las correcciones que debería hacer en alguna posible reedición de los mismos. A la altura de mis años temo sin embargo que esa reedición no pase de un vago proyecto que ni siquiera estoy seguro que me ilusione ya». Aún en tono melancólico, está dicho lo que le ilusiona.

Estos cuadernos son exponente de una humilde e imaginativa autoedición con hojas DIN A4 de un gramaje superior al habitual y con la cubierta de un mayor gramaje aún, cosidas con una grapa central. La sencillez y limitación recuerdan a Altoaguirre y su casera imprenta de palanca. Enviados en sobres por correo, en ocasiones con un pequeño saludo manuscrito en la primera página del texto, estos cuadernos se resisten tenuemente a ser electrónicos, parecen testimoniar una última difusión de textos con

19. León, R. *Dieciséis pilas de Garo,* Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga 1968. Portada, 18 x 13 cm.

20. *Lex Flavia Malacitana*, Ayuntamiento de Málaga, 1969. Cubierta, 27,5 x 22 cm.

ayuda de las modernas impresoras. Finalmente están disponibles en formato electrónico.

En una de las entregas de estos cuadernos aparece de nuevo el verbo hacer, esta vez conjugado en plural: *"Hacemos papel"*. Incluye un breve manual de fabricación de papel tradicional. Por supuesto, bien escrito; con las curiosidades de quien conoce el oficio y con los cuidados de quien no desea guardarse ningún detalle, ninguna sabiduría. Y pudimos presenciar este texto en el curso de *"Doctorado en Bellas Artes, Diseño y Nuevas Tecnologías"*. Lo vimos empapar trozos de papel en agua, batir la pasta

21. León, R. *Crátilo o de la exactitud de las palabras,* Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga 1968. Cubierta, 23,5 x 16,5 cm.

22. *Ibidem*. Detalle de la encuadernación.

23. Canales, A./ León, R. *El sello del Ilustre Colegio de Abogados de Málaga,* Colegio de Abogados de Málaga, Málaga 1969. Portada, 25 x 25 cm.

24. León, R. *Sobre el puerto fenicio de Málaga,* Málaga 1969. Portada, 32 x 24 cm.

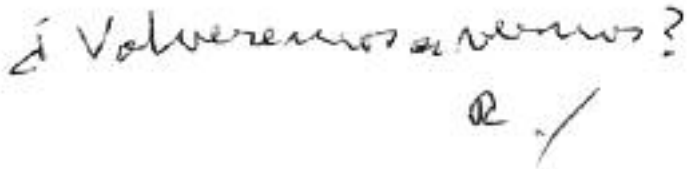
25. León, R. *Homenaje a Dioscórides,* Ínsula, Madrid 1976. Cubierta, 23 x 16 cm.

y disolverla en una tina, introducir y «sacar» el molde. Para a continuación desprender la cubierta de la forma y «poner» finalmente el pliego. Parecía fácil y la operación puede deshacerse; si el pliego no es satisfactorio puede disolverse de nuevo en la tina. Ante nosotros, él mismo fue laurente, sacador y ponedor; narrando todas las operaciones con flexibilidad, sin ortodoxias intransigentes. La ceremonia de «hacer» transcurre sin tensión. Sin embargo, aunque desvelado y al alcance de todos, el misterio de hacer papel persiste. Porque tenemos esa ilusión de dominio durante este encuentro con la materia incomprensible y caótica de la disolución. Porque obtenemos algo que se puede sostener y en un futuro puede albergar un contenido duradero. Pero tenemos que dejar las reflexiones, inmersos en la labor y abandonar el enfrentamiento y la distancia con la materia para acercarnos a ella. Esa es la pequeña felicidad de «hacer». Cuando estamos ocupados por entero en lo que «hacemos».

Y ahí puede radicar todo. Únicamente papel: una obra acabada, con un primer y único estrato completado. Para disfrutarlo basta con la intervención de fibras, poros, verjurados y otras marcas de las formas, filigranas, pulimentos, aglutinantes, colorantes, barbas, cortes, incisiones, relieves… Un material dura-

dero, cohesionado y transportable pero que finalmente contemplamos, sin poder evitarlo, en su necesidad de ser estampado con tinta densa alojada en las incisiones de una plancha, o de los trazos secos del grafito, o absorber los pigmentos transparentes de la acuarela depositados con un pincel. Deseando unas palabras o unas imágenes con la misma consistencia del papel y las palabras de Rafael León.

26. León, R. ejemplares de la colección de los años 2004-2007 de *El Molino de Papel*, el autor, Málaga, 21 x 15 cm.



27. *Ibidem*. Detalle de saludo autógrafo.

Las publicaciones de Rafael León confirman su conocimiento y cuidado en todo el proceso de edición.

Rosana Bazaga Sanz

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. PROGRAMA DE DOCTORADO EN BELLAS ARTES, DISEÑO Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Antes de la imprenta

La encuadernación medieval española como objeto de estudio para el investigador en diseño

Introducción

Con motivo de los cursos de Doctorado impartidos por la Universidad de Málaga para el programa "Bellas Artes y Nuevas Tecnologías" durante el curso 2004 y 2005, tuve la inmensa suerte de recibir algunas lecciones magistrales de Rafael León sobre el papel. El amor y la sabiduría con la que nos hablaba de ése y otros muchos temas interesantes grabaron en todos los alumnos un inmejorable recuerdo y una experiencia inolvidable. Reflexionando sobre el papel y su relación con el diseño gráfico, hemos realizado un acercamiento a una de los aspectos más interesantes de la historia del libro en España: la encuadernación medieval.

El diseñador, en el ejercicio de su profesión, entra en contacto con una larga tradición técnica y teórica, de la que no siempre es consciente, y a la que ni profesionales ni investigadores prestan la atención debida. Con la intención de reforzar el vínculo entre tradición y profesión, así como de legitimar históricamente el valor de la disciplina afrontamos este trabajo, donde expondremos brevemente una reflexión sobre el concepto y el valor del diseño en relación con su trayectoria histórica, realizando el ejercicio práctico de extraer y analizar algunos motivos y dibujos utilizados en la encuadernación medieval española, por considerarla un ejemplo de *proto*-diseño de interesante estudio para el profesional actual y de valor documental poco reconocido en el gremio.

Conocer cómo empezamos, por qué, qué hicimos primero… nos ayuda a entender mejor el trabajo del diseñador, que no es arbitrario ni fruto de modas pasajeras sino un hijo más de la historia de la comunicación del hombre. Como profesionales, mirar hacia atrás nos posiciona en un contexto, nos inspira y define mejor nuestras herramientas de trabajo, obligándonos a realizar una reflexión necesaria para el avance de la disciplina y su puesta en valor. Rafael León nos enseñó a muchos que el respeto y el amor hacia las cosas pasa por conocer y estudiar su origen, así como por asimilar técnicas y procedimientos, que incluso estando en desuso, consiguen acercarnos a la esencia de las cosas. Con ese espíritu se ha realizado esta propuesta que no tiene otra intención que buscar en el pasado algunas de las claves de nuestro presente. Hagamos una de las cosas que a Rafael León más le gustaban, escribir, nunca mejor dicho, sobre el papel.

El concepto de diseño

El lenguaje nos permite crear expresiones que se corresponden con significados más o menos concretos, sin embargo siempre queda la pregunta filosófica que nos hace cuestionar si determinadas cosas *existían* antes de ser *nombradas*. Si además recordamos la célebre frase "En el principio era el verbo"[1], podemos entrar en diversas reflexiones metafísicas sobre el asunto. *Diseño gráfico* es una de estas expresiones cuyo origen nos resulta difuso, víctima del esfuerzo catalogador del ser humano que se empeña en delimitar y acotar conceptos a fin de clarificar el mundo que nos rodea, y en parte controlarlo.

Si asociamos el diseño gráfico a la industrialización, y a la necesidad de comunicar un mensaje comercial, nos surgen preguntas respecto a su origen: ¿Qué lugar ha ocupado éste antes de la Revolución Industrial? ¿Cualquier comunicación visual es susceptible de considerarse diseño gráfico?

1. (Juan 1: 1-14 La Biblia versión Reina Valera Antigua).

En 2007 la editorial Gustavo Gili, publicó dos tomos de *¿Qué es el Diseño Gráfico?*[2], donde se trataba el espinoso asunto de la definición del concepto.

> El diseño gráfico es una clase de lenguaje que sirve para comunicar [...] Pero en seguida las cosas entran en una espiral de complejidad [...] La idea misma de que el diseño gráfico tenga una finalidad, o sea para algo, en el contexto de la sociedad de principios del siglo XXI resulta anacrónica. (Alice Twemlow, 2007:6)

Mensaje y estética. Como muy bien afirma Rodríguez Mérida (2012), el diseñador gráfico se mueve entre la información y el arte. En ese amplio espacio, desdibujado en muchas ocasiones, podemos realizar un análisis diferente, en el que el diseño nace con una clara vocación comunicante. Para García Garrido (2010) arte y diseño no son excluyentes en absoluto, la permeabilidad de ambos conceptos permite su superposición, aunque ambas disciplinas puedan diferenciarse y ser consideradas como actividades disímiles. No obstante el autor hace hincapié en que esta brecha sea la que ha conseguido que el diseño avance en su "competitividad metodológica, su consideración profesional y su valor estético actual".

El diseño editorial pertenece a ese mundo híbrido en el que tanto artistas como diseñadores gráficos son capaces de ejercer una comunicación artística. La portada de un libro y su encuadernación resultan un espacio muy atractivo para transmitir un mensaje que pivota entre lo útil y lo creativo. Son elementos de tal trascendencia dentro de la comunicación que incluso han llegado a ser utilizadas como herramientas de transgresión artística o social. En España, tal y como apunta Calvera (2007), el diseño de las cubiertas editoriales realizadas después de la Ley de Prensa de 1966, fue un escenario novedoso para la experimentación gráfica. En este sentido son memorables las portadas realizadas para Alianza Editorial por el diseñador Daniel Gil, donde éste mostraba un lenguaje propio, rompedor y creativo. Otro ejemplo de

2. Título original *What is Graphic Design?* Publicado por la editorial inglesa RotoVision en 2006.

derroche estético, más actual, lo podemos encontramos en los impresionantes diseños realizados por la ilustradora canadiense Jillian Tamaki para la editorial Penguin en su colección de clásicos Penguin Threads, bajo la dirección de arte de Paul Buckley, que salió al mercado en el 2011.

El diseño editorial cumple un papel dentro del *espacio social*, entendiendo como tal el espacio cotidiano en el que vivimos. Tapia (2004) en su libro *El diseño gráfico en el espacio social*, investiga cómo el diseño editorial conforma un paradigma dentro del diseño gráfico junto con otros como la señalética o el diseño tipográfico, cumpliendo una serie de funciones básicas que van más allá de su utilidad para proteger o envolver al libro. Otros autores como Ledesma (1997), reflexionan sobre la pertinencia del diseño gráfico dentro de la sociedad como herramienta necesaria para determinadas estructuras cotidianas, haciendo referencia al carácter comunicacional "colectivo y social" del diseño, y a su función de "regulador social" en tanto que ordena los comportamientos sociales a través de la jerarquización de la información en pos de la función social. En palabras de Frascara (1994), "el objetivo del diseñador gráfico es el diseño de situaciones comunicacionales". Por lo tanto el diseño editorial establece una comunicación en la que hay un mensaje que debe ser recibido por un usuario final. En relación al contenido de este mensaje, Ledesma afirma que el diseño gráfico constituye un *dispositivo* con tres funciones básicas: "hacer leer, hacer saber y hacer hacer". En el caso que nos ocupa relativo al exterior del libro, el diseñador se enfrenta con el reto de hacer legible la información que se muestra, gracias a la disposición favorable de los elementos; informar correctamente al lector del contenido del libro (la portada suele ser una representación intuitiva del mismo); y promover al mismo tiempo su compra o lectura. Sumamos además otro objetivo importante del diseño exterior en una publicación que tiene que ver con su contexto comercial, ya que el ejemplar normalmente debe destacar en el punto de venta entre una variada oferta de productos análogos.

Una vez señalado el lugar que ocupa el diseño del libro en el contexto social y su posición con respecto al diseño gráfico en sí, así como la carencia epistemológica a la que se enfrenta cualquier investigación social en diseño, cabe preguntarse por el diseño editorial antes de la existencia del propio diseño gráfico como concepto.

Si establecemos un desarrollo del diseño vinculado sobre todo al crecimiento industrial, urbano y de producción, ¿qué lugar ocupa el diseño realizado en libros anteriores al nacimiento de la imprenta? Ejerciendo una mirada actual sobre el trabajo gráfico realizado antes del concepto mismo del diseño gráfico, ¿tiene validez en un contexto moderno?

Si echamos la vista atrás en la historia de la comunicación podemos observar cómo los medios y formatos han ido evolucionando, cómo los agentes y los lenguajes han cambiado, adaptándose a las necesidades sociales de cada momento. Sin embargo, a través de los siglos, la "*esencia intencional*"[3] se mantiene casi intacta. Autores como Meggs (2009) o Satué (2012) hacen referencia a manifestaciones visuales detectadas prácticamente desde el nacimiento de la comunicación humana, sin embargo pese a que muchas de ellas en el fondo poco se distancian de lo que hoy se considera diseño gráfico, el rigor histórico obliga a tratar como *herencia* este fenómeno.

> En consecuencia, antes de la aparición de los procedimientos de impresión seriada más rudimentaria, cada etapa histórico-cultural logró articular su propia sistemática para informar, persuadir o convencer adecuadamente a sus propósitos, sirviéndose para ello de distintos medios, de acuerdo al dominio tecnológico correspondiente y a las dimensiones y complejidades de sus respectivas masas receptoras. (Satué, 2012: 22)

Satué (2012:26-27) afirma que tanto la oratoria como la representación gráfica han asumido tareas de persuasión *desde siempre.* A este respecto es sintomático el tradicional uso que el *poder* ha hecho de lenguajes alternativos, visuales y simbólicos, para

3. Satué, E. (2012) *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días* (2ª ed.) Madrid: Alianza Forma, p. 26.

hacer llegar su mensaje en épocas en las que la mayoría de la población era analfabeta. No es de extrañar por tanto que los mayores emisores de información en este sentido hayan sido tradicionalmente el Estado y la Iglesia. Por ejemplo, en la Edad Media la interpretación simbólica fue vital para la supervivencia y expansión del catolicismo. El público, en su mayoría iletrado, estaba acostumbrado a *leer* en elementos arquitectónicos, esculturas y pinturas todo tipo de mensajes bíblicos y morales. El cristianismo consiguió reforzar su doctrina con una identidad corporativa basada en una fuerte política gráfica, que dejó plasmada en libros, mosaicos y pinturas, de tal solidez y coherencia que ha sobrevivido hasta nuestros días.

Uno de los *handicaps* del diseño gráfico consiste en su vinculación metonímica con su medio de producción, hasta tal punto de confundirlo con él. Así pues, se suele relacionar el auge del diseño gráfico con el de las técnicas de reproducción masivas, menospreciando otras formas de aplicación o incluso su concepto mismo, tal y como ya hemos comentado anteriormente. Si bien es cierto que la industria de la información no toma conciencia de su importancia hasta fechas recientes (la propia industria de la información como tal, es reciente), el hecho de dar formato con una intencionalidad a un mensaje, es inherente a la comunicación humana y constituye un fenómeno que ha acompañado a la historia gráfica del hombre, desde la prehistoria.

Cuando observamos y estudiamos símbolos rupestres o descubrimos la función identitaria con la que nació la heráldica[4] en tanto que recurso visual, debemos ser conscientes de que la evolución del concepto de diseño gráfico a través de los siglos obliga a establecer un límite entre el *antecedente* y el *comienzo.* Pese a que la

4. "La heráldica nace como recurso gráfico para identificar al caballero en combate.[...]Esta fase primitiva se caracteriza por la simplificación de las marcas visuales, limitando los elementos representados y buscando su esquematización, en función de una rápida y efectiva identificación visual, y una fácil memorización." García Garrido, S. (1998) *El diseño heráldico como lenguaje visual. Heráldica nobiliaria de la Ciudad de Ronda. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga.*

expresión *diseño gráfico* fue acuñado por el tipógrafo americano William Addison Dwiggins[5] en 1922, el término *diseño* nace mucho antes, distanciándose tanto cronológicamente como geográficamente de Dwiggins. El Renacimiento es para muchos autores un momento socio-cultural clave para la gestación del concepto *diseño*, no sólo por la aparición de la imprenta en Europa en el siglo XV, sino por la creación y significación del concepto mismo de *disegno*[6], así como por un cambio en la mentalidad de la sociedad que determinó una nueva concepción del hombre y del mundo, y un avance importante hacia la Edad Moderna.

Como apunta el historiador del arte Juan María Montijano García (2010), Vasari contribuyó de forma contundente al ámbito teórico del sistema de las Artes con el desarrollo del concepto de las *arti del disegno.*[7] Sin embargo la idea de Vasari no es del todo original ya que Cennino Cennini en su *Tratado del Arte*, escrito a finales del siglo XIV, se refiere al *disegno* como fundamento del arte, una imagen mental que con práctica, se traduce en objeto artístico según la peculiaridad de cada individuo[8]. Estas aportaciones ya delatan un cambio de enfoque que más tarde sentaría las bases de los planteamientos modernos de la disciplina.

Otro paso determinante en la evolución del concepto de diseño gráfico lo constituye la emisión por Carlos III de la Real Cédula de creación de la primera escuela gratuita de diseño, en

5. William Addison Dwiggins utilizó la expresión para "describir sus actividades como individuo que aporta orden estructural y forma visual a las comunicaciones impresas". (Meggs, P.B. y Purvis , A.W. (2009) Prólogo a la primera edición. En Historia del diseño gráfico (4ª ed.) Barcelona: Verlag.

6. La formulación original del término *disegno,* atribuida a Giorgio Vasari, estaba referida al *disegno* como idea visual, una imagen mental desde la que proyectar los trabajos. Sin embargo para Vasari también tenía otro significado distinto, más cercano a lo que hoy entendemos por diseño, "una estructura de lo representado, cuya producción requiere habilidad, destreza y profesionalidad." Montijano García, J.M. (2010) "El *disegno* en los siglos XVI y XVII" en *i+Diseño, vol. 2,* 39-46.

7. Con este concepto Vasari apunta a un origen común para las tres artes visuales: la arquitectura, la escultura y la pintura.

8. Montijano, J. M. *Op. cit.*

1775, primero en Barcelona y seguidamente en Zaragoza y Madrid. Como muy bien expone García Garrido[9] se trata de la primera vez en la que encontramos el término *diseño* referido a "La adecuación del dibujo a las exigencias de la producción mecánica y seriada, sin descuidar el buen gusto y el espíritu creador".[10] Este hecho no fue casual sino el resultado de la experiencia del monarca como rey de Nápoles, que detectó la necesidad de formar a trabajadores capaces de añadir a través del dibujo, un valor añadido a la producción de artículos de alta calidad que generaban las Reales fábricas. Este dato es de gran importancia tanto en la historia del diseño internacional como en la de nuestro país, ya que, en palabras de Joan Costa (2008), "se trata del primer dato objetivo que existe sobre la impartición práctica de la disciplina en Occidente."

El hecho de que el término diseño se utilizara en España con medio siglo de antelación a la aparición de la palabra *design* en Inglaterra nos obliga reflexionar sobre nuestro papel dentro de la historia universal del diseño y el deber de revalorizar nuestra aportación frente a otras participaciones como la anglosajona, de más calado mediático y social.

Antes de la imprenta: la encuadernación medieval española y su valor para el diseñador

Volviendo al tema de la génesis, muchos son los soportes en los que el diseño gráfico empieza a tomar forma, uno de los más importantes es el libro. La hoja de papel, el papiro o el pergamino constituyeron el espacio básico para la expresión escrita, pero incluso cuando no se disponía de estos materiales, las tablillas de madera, cera o arcilla servían como material escriptóreo. Rafael León hace alusión a la llegada del papel a Europa gracias a su difusión desde puntos de fabricación en Andalucía, Toledo y Játiva,

9. García Garrido, S. (2009) "Editorial" en *i+Diseño, vol.1*, p. 6.

10. Garrut, J. M.(1976) *Breve historia de l'Escola de Llotja. Dos siglos de las artes del Diseño y de las Bellas Artes.* Barcelona: Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. Citado por ibídem.

realizando en su libro *Memorias del papel* (2012) una revisión de determinada información malinterpretada o manipulada por algunos investigadores.

En la disposición del texto y su combinación con ilustraciones encontramos una intencionalidad estética más o menos acusada desde muy pronto. Los rollos[11], así llamados porque consistían en papiros[12] enrollados alrededor de una varilla cilíndrica, contenían un texto jerarquizado gracias al uso de pigmentos, en los que títulos y epígrafes solían realizarse con tinta roja (Martínez de Sousa, 2010). Un ejemplo de rollo con alta intencionalidad estética así como marcado carácter informativo lo encontramos en el antiguo texto egipcio del *Libro de los Muertos*, donde la escritura jeroglífica y las ilustraciones se combinan para ofrecer al lector una serie de sortilegios, consejos e instrucciones sobre el inframundo y la *vida* tras la muerte. Las copias del libro, o parte del mismo, se encargaban por los familiares del difunto a sacerdotes, que las realizaban *en serie* para su posterior venta. La calidad y profusión de ilustraciones iba en relación a la importancia del difunto y al presupuesto de la familia que lo solicitaba.[13]

Las incomodidades del formato cilíndrico dejaron paso al códice, que retoma la estructura de la tablilla, con hojas dobladas y agrupadas bajo unas tapas de un material rígido, y que genera el objeto en el que se basará el libro actual. El desarrollo de la técnica de la encuadernación permitió que el códice se almacenara más cómodamente, se conservara mejor y fuera más fácil de transportar, marcando una serie de ventajas que determinaron su implantación total en detrimento del rollo. En España, la riqueza y esplendor de las ilustraciones utilizadas para acompañar los textos manuscritos de los códices es ampliamente conocida por expertos e investigadores. La estructura de producción contem-

11. Según Martínez de Sousa, aunque la Antigüedad del rollo es difícil de concretar se estima que su existencia es anterior al año 2.400 a. de C.

12. Desde finales del siglo I se empleó también el pergamino en su elaboración.

13. Lara Peinado, F. (2009) *Libro de los Muertos* (5ª ed.) Madrid: Editorial Tecnos.

plaba varios grupos de trabajo entre los que se encontraban los amanuenses, que eran quienes se encargaban de copiar el texto, los miniaturistas, que realizaban figuras e ilustraciones y los iluminadores que aplicaban el color. El trabajo realizado en cadena permitía la producción de tantas copias como copistas hubiera.

La maquetación editorial actual encuentra una base clara e inspiradora en el interior de los códices. El uso de orlas, tipografías, colores y dibujos en pos de conseguir un conjunto atractivo y legible, tiene mucho que ver con el desarrollo del libro. Sin embargo, cuando pensamos en diseño medieval, descuidamos una parte importante del objeto, que no está exenta de valor estético y funcional: la cubierta. Rotzler, en Satué (2012:30), apunta a las esculturas de marfil que se tallaban en las cubiertas de las tablillas de cera de la Antigua Roma, como auténticas precursoras de la encuadernación y la cubierta actuales. Estos dípticos de marfil nos indican que tan pronto como hubo *libro* surgió la necesidad de cubrirlo adecuadamente, y que por lo tanto el diseño de la cubierta es un elemento más a considerar a la hora de estudiar la influencia del *proto*-diseño en el contexto actual. Si el códice medieval español supuso una aportación de calidad a la historia del diseño y de las artes, su encuadernación y ornamento exterior también encierran información de utilidad para el investigador y el profesional.

La historia de la encuadernación en España, tal y como señala el experto Carrión Gútiez (1993:365), no ha gozado del interés que sí han tenido otras áreas de la investigación en Bellas Artes, sin embargo ofrece un campo valioso para el estudio que comprende más de diez siglos de producción. No es el objeto de este capítulo realizar un resumen histórico de la encuadernación, ni tratar con detenimiento las técnicas utilizadas, ya que existen volúmenes dedicados a este tema con el rigor y la minuciosidad requeridas[14]. Como investigadores en diseño nos interesa extraer

14. A este respecto pueden consultarse autores como Manuel Rico y Sinobas, Ramón Miquel y Planas, Francisco Hueso Rolland, Juan Ainaud, o Matilde Serrano, entre otros.

algunos de los motivos utilizados en los ejemplares más representativos, realizando una depuración formal que nos permita la descontextualización y por tanto, el planteamiento de uso en un entorno de trabajo actual.

El proceso de encuadernación tradicional comprende tres fases: la unión de los cuadernillos que conforman el libro, el cubrimiento del bloque obtenido y decoración exterior del mismo. Es en este último paso sobre todo, donde la intención estética y comunicadora del artesano o artista se manifiesta. Las técnicas utilizadas en la decoración del libro en España se remontan a las influencias coptas que se introdujeron en nuestro país a través del norte de África. Carrión Gútiez hace un compendio de las mismas reduciéndolas a siete: el uso de planchas de metales preciosos o marfil como tapas, el gofrado, el dorado, el repujado, el coloreado, el mosaico, y el entelado.

Para realizar el acercamiento gráfico pretendido, utilizaremos como guía el itinerario propuesto por el citado autor, que establece las siguientes fases en torno a la encuadernación española medieval: la Alta Edad Media, la encuadernación románica, y la encuadernación gótica y mudéjar.

La encuadernación pre-románica, que se sitúa cronológicamente dentro de la Alta Edad Media española, no ha llegado a nuestros días con la suficiente cantidad de material como para poder realizar un estudio formal de sus diseños. Las investigaciones a este respecto se han basado en analogías con otros países y culturas, que por afinidad habrían realizado un trabajo similar. Con un probable desarrollo en la cultura visigótica, mozárabe e hispano-musulmana, debemos aprovechar los indicios y pistas para poder obtener algunas conclusiones. A este respecto, la decoración, en los casos en los que no hubo influencia islámica, pudo estar supeditada a la incisión de líneas y motivos de carácter geométrico, figurativo-vegetal o mitológico.

La encuadernación del periodo románico, que comprende los siglos XII y XIII se caracteriza por el uso de la técnica gofrada, y la inclusión dentro de perfiles (óvalos, círculos, cuadrados, rectángulos y gotas) de figuras animalescas y humanas, así como re-

presentaciones religiosas y mitológicas. Son muy relevantes las encuadernaciones "de altar" o "de orfebrería", denominadas así por el uso al que se destinaba el libro y la técnica utilizada. Los ejemplares conservados son cubiertas de evangeliarios en los que se adivina el origen bizantino gracias al uso de Tetramorfos o del Pantocrátor. A menudo las obras se complementaban con incrustaciones de piedras preciosas o semipreciosas y aplicaciones de filigrana.

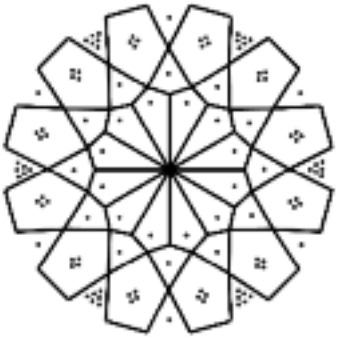
La encuadernación gótica se considera una continuación de la románica. Con la difusión del libro y el nacimiento de los grabadores en metal, aumentan las formas y motivos de los hierros obteniendo por tanto una encuadernación más rica y variada. Es típica la división del espacio central en campos geométricos más pequeños o la reserva de éste para una figura de mayor tamaño. La presencia de lo gótico se manifiesta a través de motivos heráldicos como castillos, lises y leones; sin embargo son más numerosos los ejemplos de encuadernaciones sencillas procedentes de monasterios.

La más autóctona encuadernación gótica en España es la mudéjar, que predomina en los siglos XIV y XV, y que sobrevivirá hasta bien entrado el siglo XVI. Su diferenciación con la gótica reside básicamente en la decoración y no en la técnica. Ésta descansa en tres elementos básicos, que combinados dan lugar a una sorprendente variedad ornamental, herencia de la *fantasía* árabe: las lacerías que se cruzan y dividen los planos de las tapas en espacios menores, hierros de cordoncillo[15] y pequeños círculos cincelados.

A continuación mostraremos un compendio de motivos extraídos de encuadernaciones españolas, en su mayoría pertenecientes al siglo XIV y XV, cuyas reproducciones pueden ser contempladas en el libro *Historia ilustrada del libro español. Los*

15. Los hierros de cuerda o cordoncillo se dibujan con dos líneas paralelas poco distantes entre sí y unidas por otras oblicuas que ayudan a dar la sensación de serpenteo, permitiendo combinaciones variadas y creativas.

manuscritos.[16] La selección de los motivos se ha realizado sin afán totalizador, y con la intención de ofrecer una muestra variada de algunas de las colecciones que se conservan en distintos puntos de nuestro país.



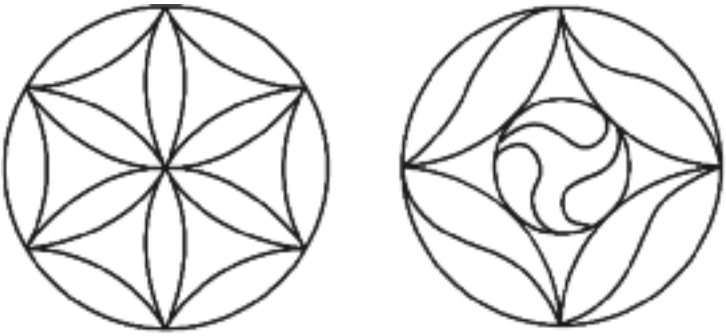
1. Diseño obtenido de un motivo central utilizado en el fragmento de encuadernación árabe, perteneciente a la colección Rico y Sinobas, con signatura RS-5 y tamaño de 270 x 270 mm, conservado en la Biblioteca Nacional. El ejemplar original es una encuadernación en cartera con características clásicas de la producción árabe, motivos ornamentales de lacería y aplicación de oro en los puntos. La fecha de creación es posiblemente del siglo XV.

2. Diseño obtenido de los motivos presentes en la *camisa de encuadernación* que envolvió el *Código de las Siete Partidas* de Alfonso X el Sabio, y que perteneció a Isabel la Católica. La pieza original es un manuscrito en vitela del siglo XIII-XIV que se encuentra en la Biblioteca Nacional, con signatura vitr.4-6 y tamaño de 440 x 320 mm. La funda, ejecutada en terciopelo picado a finales del siglo XV, cubre una encuadernación mudéjar.

Conclusiones

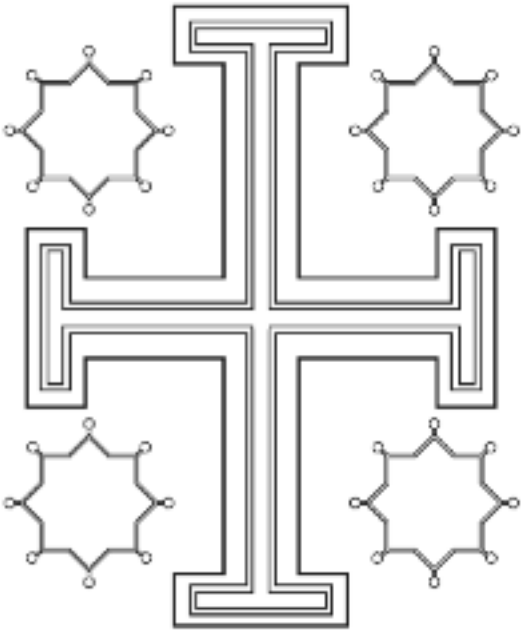
En la depuración y esquematización de estos motivos ornamentales entramos en un proceso propio de la *ingeniería inversa* en el que, como si tratáramos con un artefacto desconocido, descomponemos el objeto para conocer mejor cómo funciona y cómo fue su proceso de creación. Posiblemente los artesanos encuadernadores de los ejemplares observados crearon unos bocetos previos muy parecidos a los diseños que se han realizado. Rescatando este paso y aislándolo, somos conscientes del valor

16. Carrión Gútiez, *M. (1999) "La encuadernación española en la Edad Media". En* Escolar Sobrino, *H. (ed.), Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 365-400.*

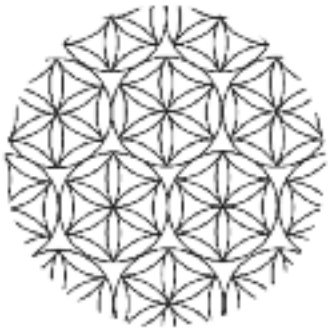


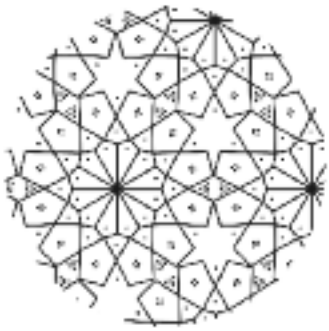
3 y 4. Diseños obtenidos de los motivos labrados en la cubierta del *Evangeliario del Cardenal Cervantes*, obispo de Ávila de 1438 a 1442. El libro original está cubierto con una encuadernación gótica realizada en plata calada y repujada, y es uno de los considerados *libros de altar*. Se encuentra conservado en la Catedral de Ávila.

5. Diseños obtenidos de los motivos presentes en la cubierta del libro *Legenda aurea sanctorum,* escrita por Jacobo de Vorágine. El manuscrito conservado es de 1340 y reposa en la Biblioteca Nacional con la signatura ms. 1412. La encuadernación es mudéjar y posee motivos de lacería dispuestos de forma simétrica en dos franjas que enmarcan una cruz de Calatrava. Sus dimensiones son 380 x 265 mm.



6. Diseño obtenido de la portada de *Los Santos Evangelios en romance.* Manuscrito en pergamino realizado en el s. XIV. Conservado en la Biblioteca Nacional con la signatura ms.9556. Tamaño 315 x 220 mm. En el original la cruz central está repujada sobre cordobán granate, material y técnicas característicos de la encuadernación mudéjar y gótico-mudéjar.





7 y 8. Composición realizada con algunas de las figuras analizadas

y la pureza simbólica de los dibujos, así como de su funcionalidad actual en distintas aplicaciones.

En las siguientes figuras podemos observar una composición actual realizada con la figura 3 y la figura 1 respectivamente. Esta nueva construcción, realizada a modo de patrón basado en la repetición, constituye una pista sobre las posibilidades que para el diseñador gráfico actual, puede tener el uso de estos motivos artísticos, no sólo en aplicaciones impresas o para *packaging*, sino dentro del diseño industrial y la creación de objetos.

La descontextualización temporal y la presentación, dentro de un discurso gráfico contemporáneo, pone de manifiesto la conexión entre el *proto*-diseño y la realidad actual, obligándonos a valorar como un antecedente de pleno derecho, el diseño dentro de la encuadernación medieval española.

El camino que el diseño ha recorrido desde sus orígenes hasta nuestros días está repleto de claves que nos ayudan a seguir avanzando como profesionales e investigadores. Conocer la trayectoria y la génesis del concepto enriquece la imagen del diseño gráfico y del diseñador. Encontrar las referencias históricas que han provocado nuestra posición actual se convierte en un acto legitimador que añade contenido a lo que muchos consideran arbitrario, vacío o fruto de una moda. Como diseñadores gráficos e investigadores se trata de una responsabilidad con la disciplina y con la historia misma.

Referencias

Calvera, Anna. (2007) "Pioneros. Notas en torno al nacimiento de una profesión", en *Pioneros del diseño gráfico en España.* Barcelona: Index Book, p. 48.

Carrión Gútiez, Manuel. (1999) "La encuadernación española en Edad Media". En Escolar Sobrino, Hipólito (ed.), *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos.* Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 365-400.

Cerezo, José María. (2003) "Con el arte a otra parte o cómo acabar de una vez por todas con la cultura del diseño". En Calvera, Anna (ed.), *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 215-229.

Costa, Joan. (2008) El nacimiento del diseño gráfico. Disponible en http://www.komunika.info/artculos/com-institucional/diseo-corporativo/el-nacimiento-del-diseno-grafico/ (14.07.2014)

Frascara, Jorge. (1994) *Diseño gráfico y comunicación*. Buenos Aires: Infinito.

García Garrido, Sebastián. (2010) Diseño como vanguardia del arte de nuestro tiempo. *Hum736. Papeles de cultura contemporánea*, *nº 11*, 4-10.

Ledesma, María. (1997) *El diseño gráfico ¿Un orden necesario?* Buenos Aires: Paidós.

León, Rafael. (2001) *Se trata del papel*. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga.

León, Rafael. (2012) *Memorias del papel*. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga.

Martínez de Sousa, José. (2010) *Pequeña historia del libro.* (4ª ed.) Gijón: Trea.

Meggs, Philip B. y Purvis, Alston W. (2009) *Historia del diseño gráfico*. España: D.M. Verlag.

Montijano García, Juan María. (2010) El *disegno* en los siglos xvi y xvii. *i+Diseño, vol.2, 39-46.*

Rodríguez Mérida, Rosa María. (2012) Los ojos de Daniel Gil: la cubierta del libro un espacio preferente para el diseñador, *I+Diseño,* vol. 7, pp. 15-21. Disponible en http://www.diseno.uma.es/i_diseno/i_diseno_7/ rosa_rodriguez.htm(23.07.2014)

Rotzler, Willy. (1982) "A short history of the graphics arts", en Amstutz, Walter (ed.), *Who's who in graphic art Vol. 2.* Suiza: De Clivo Press.

Satué, Enric. (2012) *El diseño gráfico. Desde nuestros orígenes hasta nuestros días.* Madrid: Alianza Forma.

Tapia, Alejandro. (2004) *El diseño gráfico en el espacio social*. México: D.R. Editorial Designio.

Twemlow, Alice. (2007) *¿Qué es el diseño gráfico? 2*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ángel Rodríguez Cabezas

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE MÉDICOS ESCRITORES. SOCIEDAD ERASMIANA DE MÁLAGA

La especial pintura de El Greco ¿Fin de una polémica?

Revisión y actualización

Desde principios del siglo XX, que es cuando se recupera la obra de El Greco (olvidada desde su muerte en 1614), mucho se ha escrito sobre este asunto. ¿El Greco pintaba las figuras alargadas, delgadas, porque padecía un astigmatismo, porque su ruptura con las leyes antropomórficas respondía a la expresión de un misticismo vivencial, o simplemente se separó de los moldes clásicos pictóricos del momento porque fue maestro precursor, aunque lejano, del impresionismo?

No sólo se han invocado como argumentos explicativos de esta cuestión estas tres posibilidades, sino que, además, se ha implicado como mecanismo muy relacionado una supuesta patología psiquiátrica.

Lo que sí es cierto es que la genialidad de su obra, de corte diferente a la de todos los pintores de todos los tiempos, necesitaba una explicación que se ha tratado de buscar en las causas apuntadas.

Los procesos patológicos psiquiátricos (paranoia o enfermedad delirante), que parten de la fama que el pintor adquirió, sobre todo tras su fracaso en la Corte, de contar con una personalidad original e incongruente, quedan al margen de la cuestión con la exposición que el doctor Cuadrado Cervera hace en su obra *El Greco y la patología*: «Con la llegada del arte moderno estas etiquetas quedan valoradas. La calificación de loco surge ante las figuras grequistas en perfiles increíbles, en planos resueltos con

secuencias extrañas, brazos desmesuradamente largos, cabezas diminutas (…) Es gratuita esa urdimbre de procesos patológicos (…) Basta estudiar lo mucho que expresa su arte para que podamos encuadrar su pintura en los términos que merece, bastante lejos de la patología psiquiátrica y oftalmológica».

Quizás un superficial juicio sobre el largo litigio que mantuvo con la Hermandad de la Caridad de Illescas, a costa de la pintura para el retablo mayor del templo de la milagrosa Virgen de la Caridad (*El Greco y la ley*, de Richard L. Kagan), es el motivo que esgrimen los que alimentan la patología psiquiátrica de El Greco.

Sin embargo el argumento que más ha prevalecido para encontrar una lógica explicación al alargamiento de las figuras en la obra de El Greco ha sido la supuesta patología visual: El Greco padecía astigmatismo. Fue sobre todo el oftalmólogo Luizo Goldmist el que convenció a la mayoría de los críticos de que la distorsión de las figuras en las obras del pintor no eran voluntarias sino fruto de su visión astigmática. Los argumentos de este famoso oftalmólogo y los de su colega G. Beritens fueron rebatidos por las argumentaciones médicas del Dr. Gregorio Marañón y del Dr. Márquez.

Beritens en su libro *El astigmatismo de El Greco* explica que el pintor, como gran parte de los portadores de astigmatismo, ve los círculos como elipses, con el eje mayor vertical, y por eso sus figuras resultarán alargadas también verticalmente. Beritens expone en el libro la diferencia de curvatura en los meridianos de la córnea y en la inclinación del cristalino respecto a la córnea en los astígmatas. En consecuencia, realiza el siguiente juicio clínico: «El pintor coloca el modelo a diferentes distancias según lo que pretenda copiar, ajustándose a la regla que, mirando a su parte media, vea todo el conjunto para poder relacionar unas cosas con otras. La distancia que media entre los tres ángulos del triángulo —el modelo, el pintor y el lienzo—, no es la misma; por tanto el astígmata verá el modelo alargado, más o menos, según la distancia a la que lo haya colocado». Beritens indica, para reafirmar su argumentación, que el propio Greco reveló por escrito su defecto visual escribiendo: «yo soy astígmata». No se ha encon-

trado en ningún documento tal afirmación de El Greco y, en cualquier caso, grave error comete el célebre oftalmólogo, pues en la época del pintor, principios del siglo XVII, no se conoce médicamente tal defecto visual. Pero, no satisfecho con su diagnóstico, Beritens afirma que El Greco, además, era estrábico (bizco) y padecía una lesión en el fondo del ojo, en la retina. En los dos autorretratos que se le atribuyen no aparece signo alguno de estrabismo, que su mirada, aun en el representado en su iniciada senilidad, es recta y clara y sin asomo alguno de estrabismo. Imposible fue, por otra parte, examinar la retina de El Greco, pues el primer examen de fondo de ojo se realizó, y de forma un tanto rudimentaria, en 1704 por el Dr. Mèry.

Para rechazar aún más el supuesto defecto de acomodación ocular como causa de la singular manera de pintar de El Greco, cabe señalar, con el Dr. Márquez, que el enfermo astigmático ve de diferente forma en los distintos meridianos (El Greco lo podría hacer en los verticales), pero puede constatarse que no siempre alarga las figuras en este sentido, ya que con harta frecuencia las cabezas son diminutas, y en otras muchas ocasiones alarga las formas en sentido horizontal, como se puede advertir en el cuadro *El caballero de la mano en el pecho*, donde la mano y sus dedos son estrechos y largos, y siguiendo la teoría de Beritens deberían ser cortos y anchos. También la mano izquierda de su *San Pablo*, en posición horizontal, es alargada.

El pretendido defecto visual, que recayó retroactivamente sobre El Greco, no lo hizo, sin embargo, sobre otros pintores que tampoco se amoldaron figurativamente a las medidas realistas; cabe recordar en este sentido a Botticelli, Tiziano, Caravaggio y Modigliani. A mayor abundamiento, se esgrime la lógica argumentación de que si El Greco pintaba figuras alargadas, desde un modelo humano con medidas normales, al contemplar su obra terminada en el lienzo la vería, por el mismo defecto óptico, a más corta distancia, aún más alargada, con lo que en buena lógica se autocensuraría en no pocas ocasiones.

Existen además, y como prueba definitiva, los estudios radiográficos realizados en algunas de sus obras. El del doctor Gilbert

sobre la figura de la *Virgen en la Sagrada Familia,* revela una primera versión del cuadro donde se aplicaron los clásicos cánones, y sobre ella se pintó la figura definitiva con las características propias de la pintura de El Greco. Así mismo en un *San Jerónimo* existente en Italia, demuestra la radiografía con luz infrarroja que El Greco fue dibujando una tras otra diferentes figuras, evolucionando desde la que no se apartaba de las medidas clásicas hasta la definitiva y alargada.

Por tanto El Greco pintó de esa forma porque así interpretaba el arte en sus obras. Su especial manera de crear es fruto además de su especial y ardiente misticismo, como piensan Eugenio d'Ors y Madrazo («éxtasis divino elevándose a las alturas»), explicación nada descabellada si se repasa su biografía y formación. Su educación estuvo plena de religiosidad, incluso desde su nacimiento. Se le impuso el nombre de Doménikos, que significa «perteneciente a Dios»; y Theotokopoulos, que se traduce por «hijo de la madre de Dios». Hasta los veinticuatro años, edad en la que abandona Grecia, su instrucción fue profundamente religiosa y humanística, incluyendo en ésta la formación artística, que se vio involucrada en el revolucionario intercambio que en aquellos tiempos se producía en el arte europeo, que pendulaba desde tendencias cercanas al impresionismo —*Vista del jardín de la Villa Médicis,* Velázquez— hasta merodear en estilos vanguardistas. En cada una de sus etapas pictóricas, curiosa y razonablemente coincidentes con sus diferentes lugares de residencia, fue viviendo «a contramano» la moda vigente en los círculos artísticos de la época, con el rechazo que se derivaba de esta actitud crítica. Así, cuando llegó a Venecia fue considerado como un pintor bizantino, a la griega. Luego, en Roma, se convirtió en un veneciano que no respetaba los canones «oficiales» del dibujo, que priorizaban en aquellos momentos sobre el tratamiento del color. Tras estas desventuras en Italia, se instala definitivamente en Toledo en 1577 y allí crea toda su magna y magnífica obra. En España, fue considerado, sin embargo, un manierista italiano extravagante.

A este respecto Juan de la Encina, en una conferencia sobre el paisaje moderno en el que tiene gran importancia la *Vista de Toledo* (*c.* 1600, Metropolitan Museum de Nueva York) o *Plano y Vista de Toledo* (Museo del Greco) se refiere a la pintura del Greco en términos elogiosos: «Es un milagro de pintura. Y tan moderna que, precisamente, está totalmente realizada con los conceptos que han inspirado al paisaje moderno después del paso por el mundo de Cézanne (…) No crean siempre en las cronologías que fijan los historiadores del arte (…)». Señala, pues, Juan de la Encina que los paisajes de El Greco y Cézanne comparten los principios de la pintura moderna. Y es que, evidentemente, unos estilos tienen sus precursores próximos y lejanos que van formando el sedimento de nuevas tendencias. ¿Podría sorprendernos, tal vez, que formulásemos la hipótesis de que precursores del impresionismo hayan sido Tiziano, con sus reflejos radiantes; El Greco con sus pinceladas fraccionadas; Velázquez con su libertad en la ejecución de la obra; o el propio Goya con su particular tachismo?

De esta descompostura de juicio crítico derivó la confusión que sobre su forma de pintar cosechó en vida y luego durante varios siglos desde su muerte. No supieron ver sus detractores que El Greco participó plenamente de lo que, para algunos teóricos de la pintura era el ideal: la confluencia del dibujo de Miguel Angel y el tratamiento del color de Tiziano. Quizás en estos intempestivos cruces culturales es donde sea necesario buscar el carácter único e impresionante en que derivó su pintura, que a ojos de los asépticos críticos de los últimos siglos surgía vertiginosa e enigmática.

Finalmente, resaltar de incomprensible el que Doménico Theotokopoulos, El Greco, estuviera olvidado desde su muerte (7 de abril de 1614) hasta principios del siglo XX, fecha en que, tras el soberbio estudio de M. Bartolomé de Cossío, en 1908, es descubierto por Utrillo, Santiago Rusivial y Zuloaga, dándolo a conocer (como suele suceder con harta frecuencia) fuera de España, en París.

Se ha intentado poner de manifiesto, en este trabajo, cómo los defectos visuales no influyen en las diferentes formas de pintar, que se hará con la tendencia y la técnica que el artista estime.

Bibliografía

Calvo Serraller, F. *El Greco*, Alianza, Madrid 1994.

Castillo Ojugas, A. *Una visita médica al Museo del Prado*, You & Us., Madrid 1998.

Castillo Ojugas, A./Castillo Aguilar, S. *La reumatología en el arte,* Editorial Médica Internacional, Madrid 1990.

Díaz Sánchez, J. *Sobre los diferentes usos de la tradición. Espacio, tiempo y forma,* Serie V, Historia contemporánea, t. 24, 2012.

Dorado Marques, M.L. "El Greco, ¿malformación física o deformación voluntaria?", *Minutos Menarini,* julio 1990.

Gómez Mardones, I. *Los genios de la pintura: El Greco,* Sarpe, Madrid 1979.

Gómez Santos, M. *Gregorio Marañón,* Plaza Y Janés, Barcelona 2001.

Marañón, G. *Elogio y nostalgia de Toledo, Espasa Calpe*, Madrid, 1958.

Ortega Calderón, J.M. (dirección y coordinación), *Todo el Prado*, Ed. Todo el Prado, Madrid 1996.

VVAA *Historia del Arte*, tomo VI, Salvat Editores, Barcelona 1981.

Sebastián Arteaga

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE

Del arte popular al artificio comercial

Simulacro y redención en Plaza Mayor

Hace ya más de una década que el filósofo y profesor norteamericano Larry Shiner estableció y definió, en su obra *La invención del arte: una historia cultural* (2004), los tres sistemas de las artes. Cada uno de ellos hace referencia al sentido que tenía el arte en diferentes periodos de la historia occidental. Según el autor[1], el primero de los sistemas entendía el arte a través de un criterio utilitario. Correspondía al pensamiento de la Antigua Grecia, a través del concepto de *Tecné* o habilidad (y cuyo término da nombre al presente libro), no existiendo separación entre el arte y la artesanía, hecho que sí potenciaría el neoplatonismo ficiniano del siglo XV[2].

El segundo de los sistemas vino del pensamiento de Kant (1724-1804) y su famosa *Crítica del juicio,* pero también del nacimiento de la estética como disciplina y rama filosófica promovida por Baumgarten (1714-1762) y Lessing (1729-1781) a mediados del siglo XVIII. En esta época, el arte comenzó a entenderse como pura contemplación estética, fruto de su propia autonomía formal. Por el contrario, la artesanía se asociaba a lo mecánico o popular y, por tanto, no considerada arte; esta sería

1. SHINER, L. *La invención del arte. Una historia cultural,* Paidós, Barcelona 2004.
2. El humanismo neoplatónico generó que Marsilio Ficino (1433-1499) y sus seguidores elevaran la figura del artista de simple artesano a genio creador, consolidando el antecedente de la "gran teoría" del arte posterior.

1. Arthur y Nina Zwebell. *Casa Laguna*, vista del patio. Michael Locke

2. Arthur y Nina Zwebell. *Casa Laguna*, vista general. Michael Locke

3. Arthur y Nina Zwebell. *Casa Laguna*. Columnas, vigas y policromía decorativa. Michael Locke

4. Cartel de la Exposición de San Diego en 1915

5. Torre que da la bienvenida al visitante desde el acceso por el transporte público

6. Paramento exterior ornamentado. Todo el complejo alude al crisol cultural español

7. Torre de inspiración mudéjar. Techo a cuatro aguas, arcada bífora de medio punto y azulejos hispanomusulmanes

8. Torre de inspiración mudéjar. Techo a cuatro aguas, arcada bífora de medio punto y azulejos hispanomusulmanes

9. El recinto aúna la arquitectura doméstica con la palaciega.

10. Vista general del acceso principal. Arcada de arcos deprimidos. La monocromía del paramento recuerda a la misma Plaza Mayor de Madrid

11. Vista frontal del acceso principal. Arcada de arcos deprimidos. La monocromía del paramento recuerda a la misma Plaza Mayor de Madrid

12 y 13. Campanario de inspiración mudéjar presidido por el logotipo de McDonald's. Eclecticismo postmoderno y consumismo capitalista

la gran invención, paradigma ampliamente difundido en la *doxa* occidental. Por último, el tercer y gran sistema del arte sería aquel que, a través del acto musealizador, sacraliza el objeto producido y lo convierte en mera mercancía de la Institución Arte; *La Fuente* (1917) de Marcel Duchamp (1887-1968) constituye un ostensible y paradigmático ejemplo de ello.

14. Lo Kitsch es una constante que percibimos a lo largo de todo el recinto arquitectónico

15. Torre de inspiración neoárabe bajo un estilo Kitsch

16. Vista frontal del cine desde el patio de la plaza mayor. Recordemos que ésta jugaba un papel socializador fundamental tanto en las ciudades españolas como en las latinoamericanas. La influencia del cine de Hollywood difundiría también esta arquitectura

Pensamos que el relato de la postmodernidad conoce bien la reflexión expuesta anteriormente. Y probablemente sea la arquitectura la disciplina artística que mejor pueda reflejar esta revisión de la historiografía artística. Es por ello que, en el caso que nos ocupa, nos dispondremos a tratar el que para nosotros es uno de los paradigmas arquitectónicos postmodernos de Málaga: el centro comercial y de ocio Plaza Mayor.

Erigido en 2002 por Tristán Martínez, Hugo Fernández y Raúl Fernández, en Plaza Mayor confluyen las teorías de autores que se anticiparon décadas al pensamiento y a la conducta de la sociedad actual. Asimismo, no sólo hemos de considerar este centro de ocio comercial como un símbolo de nuestra contem-

poraneidad, sino también la materialización de toda una línea de pensamiento filosófico y artístico que tuvo gran importancia a partir de la segunda mitad del siglo xx, durante las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial y justo antes del nacimiento de la postmodernidad, así como de nuestra coetánea modernidad líquida.

Heredero del pasado más inmediato, Plaza Mayor reúne en su atmósfera Kitsch la idea de aldea global mcluhaniana en su sentido más literal[3]. Su arquitectura ecléctica y elementos decorativos evidencian el intento de imitar una suerte de típico pueblo español en el cual se hallan diversos referentes de toda cultura y estilo artístico. Podría afirmarse, sin temor a errar, que Plaza Mayor es un guiño a la historia del arte, bajo la forma simulada de una tipología arquitectónico-urbanística típicamente hispana.

Esta tipología arquitectónica eminentemente postmoderna y Kitsch, empero, no es plenamente innovadora. Así, el historiador del arte Juan Antonio Ramírez (1948-2009) definió esta arquitectura ecléctica de escasa fidelidad etnológica o histórico-artística como "estilo pueblo"[4]. Según el autor, se trata de un fenómeno cuyo origen tiene lugar en las casas "andaluzas" construidas en Los Ángeles y Nuevo México por los arquitectos Arthur (1891-1973) y Nina Zwebell (1895-1976) durante los años veinte, tras la Exposición de San Diego en 1915. *La Casa Laguna* (1918), en Los Ángeles, es uno de los principales referentes de este lenguaje formal[5]. Este modelo de formas eclécticas populares se extendió a través del cine y los medios de masas norteamericanos, retomando en el continente la visión (neo)romántica de

3. McLuhan, M. *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI,* Gedisa, Barcelona 1995.

4. Ramírez, J.A. "Habitación mínima y expresión máxima (El inconsciente fílmico en la arquitectura de la costa andaluza)" en Ramírez, J.A. *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, La balsa de la Medusa, Madrid 1992, p. 111.

5. Otros referentes de este tipo de arquitectura realizada por estos arquitectos son *El Cabrillo* (1928), el complejo de viviendas de *The Andalusia* (1926) y *Patio del Moro* (1925), ambas obras ubicadas también en California.

17. Arcada superior de arcos deprimidos con motivos decorativos típicos españoles

18. Campanario mudéjar (no visible el logotipo de McDonald's). Vista desde la terraza exterior de uno de los negocios existentes en el complejo arquitectónico

España, y más concretamente Andalucía, como crisol cultural y artístico paradisíaco[6]. Plaza Mayor recoge el testigo de esta concepción americana y lo aplica en la fisonomía formal del *mall* o centro comercial contemporáneo, que por otra parte, es una de las grandes aportaciones modernas de la arquitectura americana.

Plaza Mayor, por tanto, aúna el sincretismo neorromántico popular y la tipología arquitectónica del *mall*, bajo un crisol de formas de lo más heterogéneas: torres-campanarios de reminiscencia mudéjar, patios porticados, vigas de madera expuestas, terrazas, juegos de agua, e incluso motivos ornamentales que

6. Durante siglos, los diarios de Eugène Delacroix (1798-1863) constituyeron ya una fuente fundamental para analizar y comprender la construcción del mito romántico andaluz, que tan extraordinaria difusión ha tenido a nivel mundial.

19 y 20. Vista general de la plaza desde la arcada

derivan de formas modernistas y vanguardistas, aludiendo al esquematismo (también prehistórico), al expresionismo lírico, neoplasticismo o constructivismo ruso. Eclecticismo al servicio del confort del visitante.

Paradójicamente, esta a priori heterogeneidad se ve truncada por la homogeneización del individuo generada por la globalización. Todos tenemos en común algo esencial: somos igualmente diferentes. Sin embargo, en Plaza Mayor cada estilo se encuentra claramente separado el uno del otro; existe multiculturalidad pero no lo intercultural, sutil metáfora tanto de la Málaga cosmopolita como de la mal entendida teoría heterotópica de Michel Foucault (1926-1984). La atomización del individuo que forma parte de una enorme diversidad cultural no sólo es reflejo de la actualidad, pues la poética simbolista ya se percató de ello a finales del siglo XIX con el auge de las metrópolis: la despersonalización y la soledad compartida.

Esta idea de la pérdida de humanización velada de un amable envoltorio de formas, enlaza con el pensamiento de tres autores:

21. Buena parte de los negocios se inscriben en amables imitaciones de casas andaluzas

22 y 23. Armazón de madera y vigas visibles

Marc Augé (n. 1935), Jean Baudrillard (1929-2007) y Guy Debord (1931-1994). Las teorías del primero residen en la idea del no-lugar, término acuñado en su homónima obra[7]. Según el autor, un no-lugar estaría constituido por un espacio de tránsito en el cual no tiene cabida la interrelación de las personas, o de producirse tal comunicación, sería artificial. Es lo que ocurre en un aeropuerto, autovía o como es el caso que nos ocupa, un conjunto arquitectónico alejado del núcleo urbano situado en las inmediaciones de estos dos últimos en el que cientos de individuos no responden tanto a la actitud de personas como de usuarios mecanizados o consumidores. Pero lejos de tomar conciencia de

7. Augé, M. *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad,* Gedisa, Barcelona 1993.

la situación, las personas/usuarios que acuden a Plaza Mayor encuentran en él un lugar acogedor y familiar, sensaciones logradas a través de la estética popular del conjunto pese a ubicarse a relativa distancia de un pueblo; y a la catarsis consumista.

Este ilusionismo encuentra su razón teórica en el concepto de simulacro promovido por Baudrillard en su obra[8]. Para el autor, el simulacro tiene lugar cuando la copia del modelo es más real que la propia realidad del objeto original, es decir, ésta se convierte en un hiperreal. En este sentido, Plaza Mayor es un simulacro que, debido a su artificialidad y efectismo, no sólo consigue imitar la plaza mayor de un pueblo y su totalidad, sino que rebasa su propio significado, distanciándose del modelo y adquiriendo una identidad per se. Además, el autor cita como ejemplo de un hiperreal Disneyland París, gran pilar del ocio y consumo

24. Juegos de perspectiva. Elemento referenciador flanqueado por una pequeña columnata

a nivel europeo. En la misma línea discursiva, Baudrillard afirma que el simulacro a menudo trata de camuflar la ausencia de algún valor revistiéndola de artificio, por lo que podríamos pensar que Plaza Mayor es el simulacro que trata de ocultar la ausencia de humanismo, tranquilidad y felicidad que vive gran parte de la so-

8. Baudrillard, J. *Cultura y simulacro,* Kairós, Barcelona 1993.

25. Vista general de algunos de los negocios comerciales. Colorido, vegetación y formas populares

ciedad en la actualidad. Si los ciudadanos necesitan los valores humanos de un pueblo, éstos acudirán a la copia en lugar del auténtico, puesto que pese al ilusionismo consciente de tal espectáculo, la aparente existencia de estos valores se hallan exaltados al paroxismo.

Plaza Mayor también es el símbolo del consumismo de la ciudad, pues no olvidemos que pese a su llamativa estética, su función principal es comercial. Bajo la sugerente arquitectura y ornamentación, se esconde un inmenso entramado de establecimientos de todo tipo. No obstante, ya hemos comentado previamente que no sólo ofrece bienes materiales, sino el simulacro de unos valores, en mayor o menor medida, carentes. Así pues, podemos afirmar que el centro comercial vende, de menor a mayor abstracción: objetos, ocio, espectáculo y felicidad.

La relación entre estética, espectáculo y consumismo nos remite a la figura de Guy Debord y a la poética situacionista. Durante las décadas de los sesenta y setenta, este movimiento supo analizar y dilucidar las consecuencias psicosociales subyacentes del capitalismo: la invasión de la imagen como generadora de es-

pectáculo y falsa felicidad[9]. En este sentido, ninguna tipología formal de Málaga compite con Plaza Mayor, pues se trata del espacio donde las ideas críticas de los situacionistas se reflejan ostensiblemente, tratándose del más claro símbolo del espectáculo y el consumismo de la ciudad, un microcosmos del sistema capitalista y de la globalización, una acumulación de imágenes sin precedentes. Tal y como afirma Feuerbach:

> Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... lo que es 'sagrado' para él no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad. Mejor aún: lo sagrado aumenta a sus ojos a medida que disminuye la verdad y crece la ilusión, hasta el punto de que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado.
>
> Guy Debord[10]

En relación con la idea del consumo, otro punto a destacar del centro comercial es su alto valor lúdico, tratándose de un verdadero símbolo del ocio en nuestra sociedad actual. De este modo, Plaza Mayor guarda mayor similitud con un parque temático de atracciones que con los tradicionales *malls* o centros comerciales al uso, como los podemos hallar en el resto de la ciudad. De hecho, en ocasiones se desdibujan sus fronteras funcionales al no saber con certeza si denominarlo centro de ocio o comercial; aunar ambos complementos parece lo más correcto. Sin embargo, y pese a que a priori esta puntualización corra el riesgo de denotar frivolidad, representa bien hasta qué punto la idea de ocio y consumo están asociadas de modo casi indisociable en la actualidad. Por consiguiente, no cabe duda en afirmar que el ocio ha sufrido una transformación peculiar en nuestros días, puesto que hoy parece imposible concebirlo lejanamente de la actitud consumista.

9. En este sentido, los situacionistas beben directamente de la filosofía postmarxista de Theodor Adorno (1903-1969), Walter Benjamin (1892-1940), Herbert Marcuse (1898-1979) y la Escuela de Frankfurt en general.

10. Debord, G. *La sociedad del espectáculo,* Pre-textos, Madrid 1999, p. 3.

La idea del ocio y el consumo ya fue arrojada por el teórico de la cultura Johan Huizinga (1872-1945). *En Homo ludens* (1938) el autor expresa el modo en que el ser humano ha convertido el divertimento en una forma de competición, provocando una pérdida de humanidad y generando el complejo de poder concebir la diversión *per se* en un impulso digno de ocultar[11]. De esta manera, Plaza Mayor constituye el símbolo perfecto que traduce la idea de tener que consumir para alejarse de los problemas, así como conseguir la felicidad y libertad sustentada de ilusión, pensamiento que ya expuso Baudelaire en *Paraísos artificiales* (1860). Satisfacer una necesidad inherentemente humana ahora tiene un precio.

Todas estas características hacen de Plaza Mayor uno de los "monumentos" más representativos tanto de la Málaga actual como de la sociedad en general, independientemente de los juicios de valores que de él extraigamos. Se trata de una obra que recoge el testigo de la postmodernidad neobarroca, pero que además habla de quiénes somos actualmente. Se trata de un símbolo de nuestra época, la catedral de la modernidad líquida, donde encontramos sus características: híper velocidad, consumismo, culto a lo efímero engañoso y una constante búsqueda de la identidad (Bauman 2009)[12].

> La bajada al sur es, pues, una inmersión en el inconsciente, y los edificios que se anhelan una invitación a la vida. Principio del placer y de la alegría sobre la realidad monótona del trabajo gris. Los nombres de las urbanizaciones pretenden ser un motto que ancle los sentidos, como si esta arquitectura no fuese suficientemente parlante: «El Paraíso», «Pueblo Blanco», «Pueblo Andaluz», «La Cortijera», «Pueblo Mexicano» (¿No está clara la confusión sincrética con lo spanish?) (...) El decorado allí parece siempre a punto de estrenar. ¿Quién no entra gustoso en la ficción?
>
> Juan Antonio Ramírez[13]

11. Huizinga, J. *Homo ludens,* Alianza, Madrid 2008.

12. Bauman, Z. *Modernidad líquida,* Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2009.

13. Ramírez, J.A. *op.cit.* p. 117.

Bibliografía

Adorno, T. *Teoría Estética*, Taurus, Madrid 1980.

Adorno, T. *La industria cultural,* Galerna, Buenos Aires 1967.

Augé, M. *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad,* Gedisa, Barcelona 1993.

Baudrillard, J. *Cultura y simulacro,* Kairós, Barcelona 1993.

Bauman, Z. *Modernidad líquida,* Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2009.

Debord, G. *La sociedad del espectáculo,* Pre-textos, Madrid 1999.

Escudero Gómez, L.A. *Los centros comerciales. Espacios postmodernos de ocio y consumo,* Universidad de Castilla la Mancha: Colección Monografías, Ciudad Real 2008.

Hernández Correa, J.R. *El kitsch en la arquitectura,* Colegio de arquitectos de Toledo 2001.

Huizinga, J. *Homo ludens,* Alianza, Madrid 2008.

McLuhan, M. *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, Gedisa, Barcelona 1995.

Pintaudi, S. (1997) *Las metrópolis y los grandes equipamientos comerciales [IV Encuentro de geógrafos de América Latina].* Universidad de Buenos Aires (21.03.1997).

Ramírez, J.A. "Habitación mínima y expresión máxima (El inconsciente fílmico en la arquitectura de la costa andaluza" en Ramírez, J.A. *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante,* La balsa de la Medusa, Madrid 1992, pp. 107-119.

Shiner, L. *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona 2004.

Salvador Haro González

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. PROFESOR TITULAR, BELLAS ARTES

Picasso, la cerámica y el arte

Picasso realizó entre 1947 y 1971, en Vallauris (sur de Francia), un importante cuerpo de trabajos en cerámica que resultaron de importancia capital para la reconsideración de este dominio artístico. El artista malagueño no sólo se había encargado de redefinir la concepción misma de la obra pictórica allá por los días del cubismo a principios del siglo XX, sino que sus "ensayos" con materiales poco tradicionales en la historia de las Bellas Artes supusieron, para él, una nueva vía creativa, pero también un soplo de aire fresco que sirvió para revitalizar las posibilidades estéticas de determinadas técnicas. Este es el caso de la cerámica, el acercamiento de Picasso a este medio sirvió para que, no sin reticencias, el mundo de las Bellas Artes abriese sus puertas al potencial creativo de esta técnica ancestral.

Cuando Charles Bateaux se encargó en el siglo XVII de formular con exactitud una categorización para el concepto de Bellas Artes, nunca pensó en inscribir dentro de ellas los oficios artísticos, pues sólo concebía dentro de su categoría aquellas artes que imitaban la naturaleza[1]. Esta concepción se fue arrastrando históricamente y así, durante el siglo XIX, el argumento era que los objetos artísticos resultaban de las manos humanas y no de su espíritu. Como reacción a esta situación irrumpieron nuevas teorías, como la del *Art and Crafts*, o nuevas formulaciones

1. Véase TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas,* Tecnos, Madrid 2001 (1976), pp. 39-53.

como la de la Bauhaus[2], ya en el siglo XX. Pero aún haría falta que pasaran al menos dos generaciones para admitir que la creación artística es algo global.

En cualquier caso la idea actual del Arte es una invención relativamente moderna, y el asunto de la clasificación de las artes, sobre todo desde las Guerras Mundiales, ha ido perdiendo importancia, pues resulta imposible realizar una clasificación satisfactoria de algo cuyo ámbito no es fijo. Aun así, las reticencias y los prejuicios para valorar la cerámica como un material y un procedimiento artístico tan válido como cualquier otro, pesa aún sobre la consciencia colectiva. Los movimientos artísticos modernos se han encargado de que seamos capaces de considerar como una opción válida hacer arte con cualquier material: con piedras (por ejemplo el *Land-art*), con materiales de desecho (arte povera), etc., sin embargo la cerámica aún hoy resulta difícil separarla totalmente de su tradicional sentido funcional y ornamental.

La cerámica de Picasso supuso un punto de inflexión. Antes que él otros pintores se habían aproximado a las artes del fuego: Gauguin, Matisse, Rouault, Marquet, Dufy, Fontana, Kandinsky, etc[3]. Sin embargo sus actuaciones en este medio, muchas veces eventuales, no habían supuesto una auténtica aceptación por la crítica. Tampoco la obra cerámica de Picasso fue justamente considerada en primeras instancias, pero la importancia mundial que el pintor ya había logrado en el momento en que comenzó su trabajo cerámico hizo que todo el mundo –y no sólo las personas relacionadas con el arte– supiese que el gran genio del siglo XX había tocado la tierra. Fue de esta manera que el pintor dio a conocer la posibilidad de que el "Gran Arte" se ocupara de la ce-

2. La Bauhaus en su manifiesto de 1919 proclamaba: «Formemos una nueva comunidad de artífices sin la distinción de clases que alza una interrogante barrera entre artesano y artista». Citado por MICHELI, M. *Las vanguardias artísticas del siglo XX,* Alianza, Madrid 1988 (1966), p. 117.

3. Para ampliar información véase por ejemplo el catálogo de la exposición: *De la coleur et du feu. Céramiques d'artistes de 1885 à nos jours, Réunion des musées nationaux, Paris y Marsella 2000.*

rámica. En este sentido André Verdet escribía: «Gracias a su trabajo de ceramista nos ha vuelto a poner luminosamente en memoria, significado, que las artes de la tierra, los engobes, los óxidos, los esmaltes y el fuego no eran artes menores sino que se igualaban en virtudes estéticas y en una grandeza a la vez fastuosa y popular, a las artes de la pintura y la escultura»[4].

Picasso siempre se mostró abierto a utilizar nuevos medios expresivos, en especial durante la etapa tardía. En la cerámica encontró un potencial expresivo que le ofreció posibilidades que iban más allá de las que podía obtener con otros medios artísticos, y trató este material con la misma vehemencia que cualquier otro, sin tener en cuenta en absoluto la consideración heredada de arte ornamental con que tradicionalmente había sido juzgado. Él elevó esta técnica a las más altas consideraciones estéticas y no por ello desdeñó las cualidades inherentes del procedimiento, sino que las empleó en una nueva dirección.

A diferencia de otros artistas que se habían acercado a la cerámica, Picasso la consideró no sólo desde el punto de vista de los nuevos materiales, sino que aceptó sus propias leyes, rasgos estilísticos y conceptos específicos. Es decir, no abordó la cerámica únicamente como una extensión de su obra con otras técnicas, sino que por el contrario explotó las posibilidades lingüísticas que le son propias al medio. Además con sus investigaciones contribuyó a enriquecer el corpus técnico, pero sobre todo el conceptual, de la cerámica[5].

El detonante de la intensa actividad con la cerámica que desarrolló Picasso durante su etapa tardía se produjo en el verano de 1946, cuando el artista visitó la primera feria de productos artesanales que tras la guerra se celebraba en Vallauris, localidad de tradición alfarera próxima a su lugar de vacaciones. Allí redes-

4. Verdet, A. "*Était habitée-Et continue à l'être", en Picasso. L'œuvre céramique, Château de Cabriès, Cabriès 1989, s/p*

5. Véanse los trabajos de Léopold Foulem sobre la cerámica de Picasso, como por ejemplo: "Le Contenat Picasso et la céramique", *Fusion. 4ième Symposium International de la Céramique, vol. 10, nº 2, Hyver 1987, pp. 10-11.*.

cubrió la magia de la cerámica, y a buen seguro recordó su primera visita a esta localidad diez años antes junto a Paul Éluard, cuando quedó fascinado por el trabajo de los alfareros en el torno[6]. En la exposición tuvo la ocasión de conocer al matrimonio Ramié, que habían reabierto una vieja fábrica de cerámica rebautizada como Madoura. Esa misma tarde el artista visitó la fábrica e incluso realizó algunas figuras en arcilla. Picasso se mostró encantado y con ganas de repetir esta experiencia inicial, animado por sus anfitriones. De hecho, durante el invierno desarrolló gran número de dibujos preparatorios para construcciones en cerámica y al verano siguiente se presentó de nuevo en Madoura dispuesto a trabajar regularmente. Los Ramié acogieron de buen grado a su ilustre huésped y le prestaron todo tipo de atenciones, suministro de materiales, asesoramiento técnico, e incluso pusieron a su disposición a un tornero experimentado, Jules Agard. Lo que en principio parecía que iba a ser cosa de unas semanas se prolongó durante el otoño e invierno, y de hecho, salvo una corta estancia en París, Picasso pasó todo el año siguiente trabajando regularmente en Madoura. Cada tarde acudía desde Golfe-Juan, localidad cercana en la que tenía alquilada una casa de veraneo al grabador Louis Fort, hasta que en primavera de 1948 el artista fijó su residencia en Vallauris, en la villa La Galloise, junto a su compañera Françoise Gilot y el recién nacido Claude, donde residió hasta 1954. A lo largo de todos estos años, el artista mantuvo un ritmo de trabajo regular en la factoría Madoura, que tendría continuidad en los años posteriores, tras su mudanza a Cannes y luego a Mougins, con la instalación en su domicilio de un estudio para trabajar en cerámica con suministros de Madoura y con visitas esporádicas a la factoría.

Llama poderosamente la atención la voracidad con la que el artista se dedicó al medio cerámico durante el primer año de su actividad. Según testimonios pasaba muchas horas trabajando en

6. El poeta rindió cuenta de esta fascinación en su poema *A Pablo Picasso:* "Montres-moi cet homme de toujours si doux / Qui disait les doigts font monter la terre". ÉLUARD, P. *Éditions des trois collines,* Genève-Paris, p. 63.

1. La factoría Madoura en 1948. Cahiers d'Art

el taller[7], bajo la estatua de San Claude, patrón de los alfareros, donde había fijado su punto de trabajo. De hecho, en el período que va desde el verano de 1947 hasta octubre de 1948, el artista se consagró casi en exclusividad al arte de la cerámica, en el que desató toda su furia creadora.

Una vez que Picasso comenzó a hacer cerámicas, nunca abandonaría esta actividad. Así, con diferentes períodos de intensidad creativa, creó alrededor de 4.000 piezas a lo largo de 25 años. A través de la cerámica, Picasso se reencuentra con las formas primordiales de nuestra civilización. La conexión con lo originario deviene de los mismos materiales y técnicas, y del sentido mítico de metamorfosis inherente al procedimiento cerámico. Es este medio encontró una vía particularmente apropiada para desarrollar inquietudes estéticas que le venían acompañando desde siempre, no sólo por las referencias arcaizantes que su obra había adquirido en muchos momentos sino también por la recreación de mitos mediante la evocación de las fuentes primigenias de la humanidad. Además, en la cerámica encuentra, especialmente en

7. Moutard-Uldry, *R. «Les poteries de Picasso».* Art et Industrie, nº 14, 1949, p. 45.

los aspectos más azarosos del procedimiento, un sentido lúdico que pareció interesarle profundamente.

La cerámica picassiana ha permanecido como uno de los aspectos de su obra menos estudiado, fundamentalmente por la ausencia de un modelo metodológico adecuado y por los prejuicios asociados a la cerámica como arte menor, pero sin embargo la actividad de Picasso con la cerámica fue bien conocida desde prácticamente el principio. En 1948, sólo un año después de su iniciación en el medio, el artista preparó con mimo una amplia exposición de sus trabajos en cerámica en la *Maison de la Pensée française,* en París. Esta exposición fue ampliamente recogida por la prensa, y aunque la crítica la acogió de manera desigual, de lo que no cabe duda es que su cerámica fue dada a conocer. Durante los siguientes años, de manera periódica continuaría mostrando el fruto de su trabajo con la tierra, tanto en París como en las exposiciones locales de alfareros que se celebraban en la villa de Vallauris. Pero además, la cerámica de Picasso comenzó a ser muy difundida gracias a las ediciones que se realizaron en el taller Madoura de sus prototipos. Y es que en este sentido hemos de destacar una de las principales aportaciones de Picasso al mundo de la cerámica: la cerámica gráfica[8].

Desde que Picasso diera sus primeros pasos con el grabado junto a Canals con el aguafuerte *El Zurdo*[9], en 1899, la obra gráfica vino a ocupar un destacadísimo lugar en el conjunto de su trabajo. Esto suponía que, por supuesto, cuando comenzó en 1947 a hacer cerámica, estuviese absolutamente familiarizado con la multiplicidad de la obra de arte. A Picasso le interesaron, por un lado, las calidades plásticas propias de las técnicas gráficas, y por otro, el tratar de hacer llegar su trabajo a un público más amplio, sobre todo después de 1945. El potencial que ofrecía la edición de su obra era sin duda la manera de conseguirlo. Él mismo

8. Para más información véase Haro González, S. "Picasso y la cerámica gráfica", en *Picasso. Imágenes seriadas.* Málaga, Fundación Picasso-Museo Casa Natal, 2005, pp. 183-190.

9. Véase Geiser, B./Baer, B. *Picasso Peintre-Graveur. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et des monotypes,* Kornfeld, Berna 1990-1996, nº 1.

2. Picasso en Madoura

declaró en 1946, poco antes de su iniciación con la cerámica: "Querría que se tirasen mis grabados en un gran número de ejemplares y que se les vendiese baratos. Pronto voy a ejecutarlos especialmente"[10].

Según Georges Ramié, dueño del taller donde trabajaba el artista, fue el propio Picasso el promotor de estas ediciones: "decidió que aparte de su obra original personal, debería abrirse una colección de obras concebida para que cada una de ellas pudiera ser repetida en un número de ejemplares a definir. Su naturaleza debería permitir certificar la fidelidad más exacta con la pieza y una garantía de autenticidad absoluta, convenciendo al aficionado deseoso de poseer en condiciones abordables, una obra leal e incontestable"[11]. Estas ediciones en series se empezaron a re-

10. Jakosky, *A.* "Midis avec Picasso", *Arts de France,* nº 6, mayo 1946, citado por Fermigier, A. *Picasso,* Le livre de Poche, Paris 1969, p. 326.

11. Ramié, *G. L'oeuvre céramique édité de Picasso,* Galerie Madoura, Vallauris 1976, s/p.

producir a partir de 1950, si bien los primeros modelos pertenecen a originales creados en 1947.

El alcance de la cerámica picassiana queda patente por el interés que han mostrado muchos grandes museos por incluir en sus colecciones piezas de Picasso, así como por el gran número de exposiciones que se han venido realizando en los últimos años por todo el mundo, tanto de su obra cerámica original como editada.

La importancia capital del artista malagueño en la Historia del Arte del siglo XX contribuyó en gran medida a la reconsideración de la cerámica como fuente de creación artística y su dedicación en este medio produjo fundamentalmente tres consecuencias importantes: con su presencia se revitalizó la industria alfarera de Vallauris, el pueblo que le acogió; provocó un aumento del interés por la cerámica, no sólo por la suya, sino por la cerámica en general, y contribuyó a abrir nuevas posibilidades creativas en el medio, lo que inspiró a muchos ceramistas a buscar nuevos caminos de expresión; y, por último, esta fecunda dedicación provocó que muchos artistas no ceramistas de repente sintieran también la necesidad de ejercitarse en este medio expresivo.

Los centros de producción

La cerámica de la villa de Vallauris, que era un importante centro alfarero ya en la época de los romanos, ha quedado dividida en dos grandes períodos: antes de Picasso y después de Picasso. La profunda crisis que afectaba al sector cerámico desde el final de la II Guerra Mundial había provocado que los talleres vallaurienses fuesen cerrando uno a uno, pero la llegada del artista hizo cambiar el signo de los tiempos. El viejo tornero Aïello había contado cómo en 1947 había en la comunidad cuatrocientos o quinientos obreros ceramistas parados, pero «después de que Picasso hiciese su famosa exposición de París [1948], con todos los que vinieron a instalarse, se hubiera podido desenterrar a los al-

3. Escaparate de uno de los numerosos comercios de cerámica en Vallauris, en los que abundan objetos con referencias picassianas. SHG

fareros muertos para darles trabajo»[12]. Françoise Gilot, la compañera de Picasso en esos días, recuerda que cuando Picasso llevaba en Vallauris algún tiempo, el interés por la villa se renovó y muchos nuevos alfareros se instalaron allí[13]. La ciudad se convirtió en meca artística, y hoy en día es lugar de encuentro de los amantes de la cerámica.

Pero la llegada de Picasso produjo un "boom" de doble vertiente: algunos artesanos y artistas pensaron que la sola presencia del pintor bastaba para su renombre y su gloria[14], y cientos de desocupados se creyeron convertidos en ceramistas imitándole como podían. A estas obras desnaturalizadas Picasso se refería como "la mueca de mi obra" [15].

12. Fréchuret, *M. Reconnaître. Picasso et la presse. Entretien avec Georges Tabaraud, Musée Picasso, Antibes 2000, p. 14.*

13. Gilot, F. y Lake, C. *Vida con Picasso,* Ediciones B, Barcelona 1996 (1964), p. 269.

14. Fabre, E. "Francuska keramika. Na Medunarodnoj izložbi 'Remekdela moderne Keramike' u Kanu", *Mozaik,* nº 5, 1955, pp. 24-29.

15. *«la grimace de mon œuvre», citado por* Moutard-Uldry, R. *"La renaissance de la céramique à Vallauris", Cahiers de la Céramique et des*

4. La factoría Madoura en la actualidad

El otro aspecto relacionado con la presencia de Picasso en la ciudad es que el espíritu que trasladó a sus creaciones cerámicas permitió la eclosión de otras personalidades, que probablemente sin la audacia de Picasso no hubieran podido entrever nuevas posibilidades creativas en el medio, es decir que logró revolucionar la concepción de la cerámica que tenían los propios artesanos locales.

El beneficio económico que la presencia del pintor produjo –y sigue produciendo– en la comunidad es inestimable, y los alfareros locales fueron en todo momento conscientes de ello. Picasso fue nombrado ciudadano de honor de Vallauris y sus habitantes le aclamaban, celebraban sus cumpleaños con grandes festejos y le rendían continuamente homenaje.

Las exposiciones anuales de productos locales tomaron un lustre particular y se convirtieron en una de las grandes atracciones del verano, a las que comenzaron a acudir importantes compradores y directores de las galerías más de moda de París para cerrar tratos y organizar exposiciones. En 1953 se fundó el A.V.E.C. (Asociación Vallauriense de Expansión de la Cerámica), que desde 1966 organiza la "Biennale internationale de céramique"[16]. Estas instituciones supieron aprovechar el tirón de la pre-

Arts du Feu, juin 1956, p. 25.

16. Lajoix, *A. L'age d'or de Vallauirs*, Les Éditions de l'Amateur, Paris 1995, pp. 13 y 114-121.

sencia del pintor y explotarlo hasta hoy en día. Muchos ceramistas acudieron a instalarse en Vallauris, y de alguna manera, otros centros de producción también se vieron beneficiados por el auge que la cerámica había empezado a tomar y por el interés de coleccionistas y aficionados por los trabajos de la tierra.

La percepción de la cerámica

Ya hemos señalado que Picasso no fue en modo alguno el primer artista que se dedicó a la cerámica, pero quizás sí fue el primero que revolucionó su percepción, llevando la cerámica a una extensión que hizo que mucha gente empezara a fijarse en su potencial creativo. Bernard Champigneulle escribió con respecto a la exposición de cerámicas de Picasso en 1948, en la *Maison de la Pensée Française* de París: «es la primera vez que se invita al '*Tout-París*' a una elegante inauguración nocturna de una exposición de alfarería. Hasta ahora no habíamos sabido apreciar el arte de la cerámica moderna»[17].

Son varios los testimonios referidos a esta importante vía que abrió Picasso, a su contribución a la riqueza conceptual de la cerámica. Por ejemplo el ceramista Ángel Garraza ha señalado el significativo cambio en el concepto de lo cerámico que su aportación supuso, «Picasso provoca la ruptura con los usos anteriores, y deja entrever un gran abanico de posibilidades. Su huella supuso un replanteamiento de la capacidad expresiva del medio»[18]; el también ceramista y teórico Léopold Foulem ha destacado la influencia que la obra cerámica de Picasso ha tenido en el movimiento cerámico de después de la Segunda Guerra Mundial[19]; Trinidad Sánchez-Pacheco ha escrito que «la gran lección

17. Champigneulle, B. "Las cerámicas de Picasso", *Las Españas,* Año IV, nº 11, Mexico D.F. 29 enero 1949, p. 7.

18. Garraza, Á. (sin título), en *Picasso. El diálogo con la cerámica,* Fundación Bancaja, Valencia 1998, p. 97.

19. "La cerámica contemporánea, aquella que va más orientada por las ideas que por la materia, es la heredera de Picasso", Foulem, L./Bourassa, P. "Sources et resources de la céramique", en *Picasso et la céramique,*

de Picasso fue la de liberar a la cerámica de único tratamiento, sacarla de la tradición y abrir un camino de libertad que muchos ceramistas, aun sin seguir su influencia directa han seguido después»[20].

Emmanuel Cooper también ha señalado como algunos ceramistas acogieron la alternativa alegre de la cerámica picassiana frente a la meditativa de las vasijas de Bernand Leach[21]. De hecho, en Inglaterra algunos de los alfareros más jóvenes de la posguerra contemplaron las cerámicas picassianas como una revelación, una posibilidad de seguir la inspiración mediterránea en lugar de la oriental.

En los Estados Unidos el encargado de transformar la concepción de la cerámica fue Peter Voulkos que fundó un departamento de investigación cerámica en el *Otir Art Institute* de Los Ángeles. Pues incluso este pionero de la cerámica abstracta ha confesado que la obra en cerámica de Picasso le descubrió nuevas perspectivas, si bien luego las siguió de forma muy libre: «Picasso me interesaba mucho; estudié su cerámica y su pintura sobre tierra. (…) estudiando las pinturas y las cerámicas de Picasso, creo que he tomado interés por las posibilidades que ofrece el color en la forma tridimensional [...], cómo destruir una forma por el empleo del color»[22].

Musée national des beaux-arts, Québec du 6 mai au 29 août 2004; Gardiner Museum of Ceramic Art, Toronto du 28 septembre 2004 au 23 janvier 2005; Musée Picasso, Antibes du 12 février au 29 mai 2005; Hazan 2004, pp. 11 y 244.

20. Sánchez-Pacheco, T. "Panorama de la cerámica española", en *Panorama de la cerámica española contemporánea,* Ministerio de Cultura. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid 16 de septiembre/16 de octubre de 1986, pp. 20-27.

21. Cooper, E. "Picasso the Potter", *Ceramic Review,* nº 146, march-april 1994, p. 22.

22. Extraído del catálogo *La Liberation de l'argile. Aux sources de la céramique contemporaine américaine,* Musée Ariana, Genève 2000, p. 22.

5. Peter Voulkos. Plato 1963. Scripps College, California

Cerámica y artistas

La aproximación de Picasso a este medio será la señal para que muchos otros artistas de todas las nacionalidades comenzaran a dedicarse a la cerámica. Incluso el mismo pintor se encargó de instar a algunos de ellos a que probasen a hacer cerámicas. Marc Chagall, que acababa de volver de Estados Unidos tras la guerra, es un buen ejemplo de la atracción que ejercía Picasso. Poco después de su regreso se instaló en el Midi y enseguida mandó aviso de que deseaba trabajar en cerámica, precisamente en el taller Madoura de Vallauris (el mismo en el que trabajaba Picasso), lo que no terminó de agradar al artista malagueño[23]. Tras una breve estancia en Madoura, Chagall acudió a otros talleres del sur de Francia, donde ejecutó un buen número de piezas en los años siguientes. Matisse, que ya había hecho cerámicas en 1907, acudió también en 1948 al taller Madoura donde realizó algunos ensayos. Tras una de sus visitas a Picasso, los dueños del taller le prepararon una serie de platos para que los pintara, aunque los resultados tras la cocción no terminaron de convencerle y los rompió casi todos (hoy sólo quedan tres)[24]. Además Matisse se mostraba receloso a trabajar en Madoura, pues conocía que a Pi-

23. Gilot, F./Lake, *C. Mi vida con Picasso,* Bruguera, Barcelona 1973, p. 402.

24. Forest, D. "L'Atelier Madoura" en *Vallauris. Céramiques de peintres et de sculpteurs,* Musée de Céramique et d'Art moderne, Vallauris 2 juin-10 septembre 1995, pp. 15-17.

6. Picasso y Miró en Vallauris en 1948

casso no le había agradado la presencia de Chagall. Finalmente los grandes murales cerámicos para la Capilla del Rosario de Vence, los ejecutó en un taller de Aubagne. La aproximación de Victor Brauner a la cerámica va también ligada a la figura de Picasso. Estaba convaleciente cerca de Vallauris y se acercó a visitar a los artistas que ya vivían allí, y fue bajo el impulso de Picasso que en 1953 este artista realiza en Madoura sus primeras cerámicas.

También pasaron por Madoura en 1948 Paul René Gauguin (sobrino de Paul Gauguin) y la pintora de origen argelino Baya. Numerosos artistas y celebridades rindieron visita a Picasso y algunos de ellos realizaron ensayos cerámicos, por ejemplo Pierre Reverdy escribió un poema sobre doce placas de tierra en 1948, y Paul Éluard hizo lo propio en un plato en 1952. Incluso Jean Cocteau realizó allí un plato en 1953 y supuso el arranque de una amplia dedicación a la cerámica que desarrollaría más tarde en Villefranche[25]. Otro de los artistas que pasó por Vallauris directamente relacionado con Picasso (era su sobrino) fue Vilató, que también dejó su huella en la cerámica.

El caso del pintor Edouard Pignon resulta especialmente curioso. Picasso había invitado en 1951 a él y a su mujer, la escritora

25. Ibidem. pp. 17-19.

Hélène Parmelin, a venir a Vallauris a vivir con él «una vida de pintor»[26]. Se alojaron en el taller de Picasso y en una de sus visitas a Madoura, el malagueño le tendió una cerámica y le propuso que hiciera algo. Este fue el comienzo de un trabajo que desarrolló desde entonces en el taller Vallau-Ceram y al que se dedicó con gran vehemencia durante los años siguientes.

Joan Miró también acudió a Vallauris en 1948 para visitar a Picasso y para investigar la posibilidad de trabajar en la alfarería Madoura. Miró ya había trabajado algo en cerámica junto a Llorens Artigas unos años antes, y en 1954 fue a visitarlo a su taller de Gallifa con un magnífico plato de Picasso bajo el brazo; Miró preguntó a Artigas: ¿Podemos hacerlo mejor?, a lo que Artigas contestó: ¡Claro!, y de nuevo retomaron la antigua colaboración, de una manera muy fructífera[27]. Georges Braque o Fernand Léger, cabrían ser mencionados entre aquellos artistas en que la influencia fue más indirecta. Pero incluso Lucio Fontana, que llevaba desde 1935 haciendo cerámicas en la italiana Albisola, rindió visita a Picasso en Vallauris en 1950.

Sin duda, lo más significativo reside en el hecho de que a partir del momento en que se dio a conocer la actividad cerámica de Picasso (aproximadamente a partir de 1948), fueron muchos los artistas que se sintieron legitimados para emprender el trabajo con las artes de la tierra y el fuego. Los antiguos prejuicios ante este medio de expresión parecían haber desaparecido, y así, desde ese momento y hasta la actualidad, gran número de artistas de todos los países y todos los horizontes creativos, se han aproximado a explorar el potencial creativo de esta técnica milenaria.

26. Pignon, *E. "Chez Picasso", Le Point. Revue artistique et littéraire,* XLII, octobre 1952. p. 54.

27. Gardy Artigas, J. (sin título), en *Picasso. El diálogo con la cerámica,* Fundación Bancaja, Valencia 1998, p. 104.

Rosa Maria Giusto

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II. FACOLTÀ DI ARCHITETTURA

Ordine e disordine in architettura

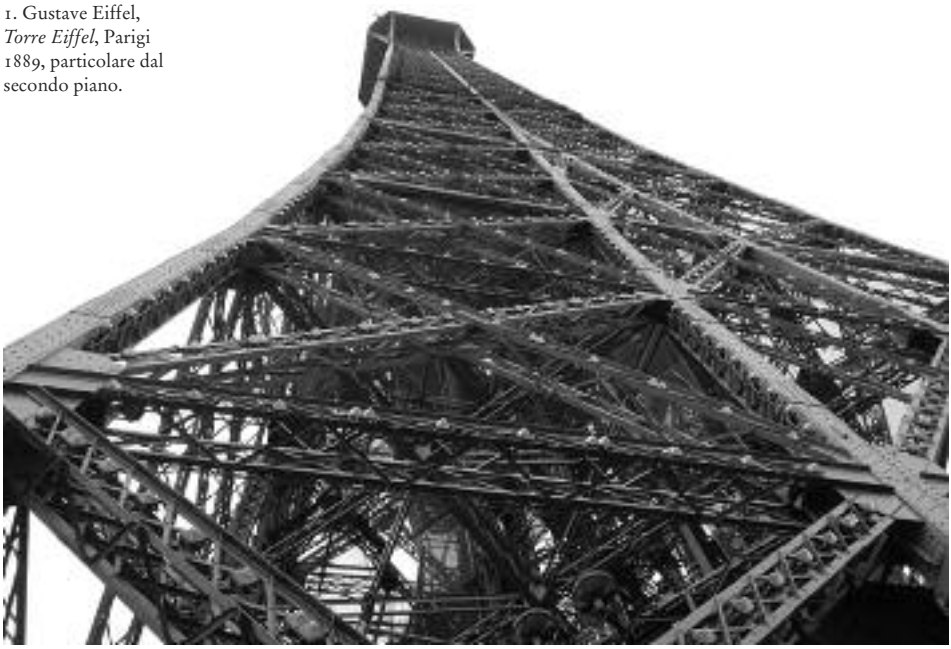
> "Qualunque cosa la mente umana si trovi a dover comprendere, l'ordine ne è una indispensabile condizione. [...] L'ordine consente di concentrare l'attenzione su quanto si assomiglia e quanto è, invece, dissimile; su quanto vicendevolmente si corrisponde o è, invece, segregato in sé. Quando non s'include nulla di superfluo né si tralascia nulla di indispensabile, si è in grado d'intendere l'interrelazione fra il tutto e le sue parti, e la gerarchia di valori in base alla quale determinati elementi strutturali sono dominanti per importanza e peso, altri subordinati"[1].

Con questa definizione Rudolf Arnheim apre il saggio *Entropia e arte* rimasto, nonostante il tempo trascorso, uno dei più significativi testi dedicati all'argomento.

Per Arnheim sono i sensi in prima battuta a cogliere l'assenza o la presenza di ordine. È dunque nel mondo dei fenomeni, e per estensione nella natura, che va rintracciata quella struttura organizzativo-gerarchica, quella "norma degli aspetti mutevoli" che Gombrich definisce più compiutamente come "l'ordine latente implicito nelle trasformazioni che sperimentiamo muovendoci nell'ambiente"[2]. Detto altrimenti, l'uomo esplora l'ambiente circostante decifrandolo istintivamente secondo un sistema di de-

1. Arnheim, R.F. *Entropy and Art. An essay on disorder and order,* Regents of the University of California, 1971. Trad. it. *Entropia e arte. Saggio sul disordine e l'ordine,* Einaudi, Torino 1989, p. 3.

2. Gombrich, E.H. *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art,* Phaidon Press Ltd, Oxford 1979. Trad. it. *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa,* Einaudi, Torino 1984, p. 8. Cfr. I. *Prigogine, La fin des certitudes,* Jacob, Paris 1996. Ed. it. *La fine delle certezze. Il tempo, il caos e le leggi della natura,* Bollati Boringhieri, Torino 1997.



1. Gustave Eiffel, *Torre Eiffel*, Parigi 1889, particolare dal secondo piano.

codifica elaborato in funzione di quella elementare 'attesa di regolarità' che denominiamo più genericamente 'senso dell'ordine'.

Ma l'ordine non è, né potrebbe essere, una condizione d'immobile fissità; al contrario, ogni progresso per essere tale è segnato da continui mutamenti: di qui l'esigenza di produrre nuove disposizioni ordinate in forza dell'evoluzione. "Gli organismi degli animali raccolti in comunità, le formazioni spaziali degli uccelli [...] migratori, le reti dei ragni e gli alveari delle api"[3], tutti questi esempi costituiscono una dimostrazione di quella naturale *predisposizione* a costruire sistemi regolari e ordinati, propria di tutti gli esseri viventi.

Ma se 'l'architettura' degli alveari risponde a un innato 'disegno interno', cosa accade quando analizziamo lo spazio abitato e costruito dagli uomini? Dalla Grecia all'Occidente, è possibile tracciare un quadro sufficientemente chiaro dell'evolversi del modo di costruire 'secondo natura', adoperando come chiave interpretativa proprio il binomio ordine/disordine?

3. Arnheim, R.F. *op. cit.* p. 6.

Si tratta, certo, di un percorso intricato, in parte inedito, che tuttavia può risultare interessante soprattutto se esteso alle architetture del tempo presente, spesso difficili da interpretare[4].

Già Platone nel *Timeo* aveva definito il caos come il 'ricettacolo' della materia informe posta all'origine del mondo; il Demiurgo plasma la materia e trasforma il caos in un universo ordinato "dandogli ordine e forma, secondo un modello"[5]. Per lui, il caos coincideva con una materia informe perchè capace di accogliere tutte le forme: lo spazio. "Lo spazio è il regno della necessità, di un mero meccanismo bruto"[6] perché anzitutto funzionale, sul quale interviene a modificarne le sorti l'intelligenza ordinatrice del Demiurgo.

È ancora lo spazio la 'materia' dell'architettura, che nasce come risposta a dei bisogni la capanna per ripararsi, il tempio per riunirsi, la città per insediarsi: essa, nella sua più originaria espressione è, dunque, sottrazione di spazi e di luoghi alla natura; talché costruire significa prendere dalla natura 'incolta' e 'caotica' per restituirle alfine un artificio realizzato secondo le regole della funzionalità, dell'utilità, della fruibilità. In definitiva, ciò che per le altre arti è una 'opzione' per l'architettura diventa 'norma', dal momento che in essa persiste il principio di necessità[7].

Che la natura con le sue leggi e i suoi interni equilibri costituisca motivo di ispirazione e stimolo al costruire, lo dimostrano gli stessi ordini architettonici traduzione in pietra dei più primitivi sostegni arborei, così denominati in virtù della loro intrinseca commensurabilità, la cui fissità è stata a più riprese sinonimo di armonia, perfezione e simmetria.

Non a caso, tra il 1400 e il 1500 l'interpretazione dello spazio architettonico come riflesso di quello sovrannaturale regolato dalle medesime leggi e armonie universali, coincise con il ritorno

4. *Cfr*. Irace, F. *Dimenticare Vitruvio: temi, figure e paesaggi dell'architettura contemporanea,* Lampi di stampa, Milano 2008.

5. Landucci, P. Voce Platone, *Enciclopedia Garzanti di filosofia*, Milano 1995, p. 871.

6. *Ibidem.*

7. Masiero, R. *Estetica dell'Architettura,* Il Mulino, Bologna 1999, p. 10.

al canone e alla norma, al *modello* quale elemento di definizione e ordinamento della realtà.

La prospettiva dal canto suo sperimentò la costruzione di un sistema efficace e scientifico di rilevazione e rappresentazione dello spazio, regolandone e misurandone lo sviluppo.

Con l'espressione ciceroniana di *concinnitas* Leon Battista Alberti definì in maniera univoca e senza possibili fraintendimenti quell'equilibrio delle *parti fra loro e col tutto* che avrebbe rappresentato nei secoli a venire la principale norma di riferimento per conformare una *buona e vera architettura*. Ancora una volta fu la natura a fornire innumerevoli esempi di quella armonia inviolabile che regola le leggi dell'universo.

Le immagini forti e rivelatrici di architetture rappresentate 'secondo natura' si moltiplicano: si pensi alla suggestiva metafora adoperata da Francesco di Giorgio Martini nel suo *Trattato*[8] per descrivere la città turrita, dove la fortezza è in luogo della testa d'un uomo, il foro in luogo del suo addome, le torri in luogo delle braccia, in una visione dello spazio e delle forme architettoniche che, erede dell'antropomorfismo vitruviano, si spinge fino ad alludere a significati animistici e vitalistici, inscrivendo il corpo femminile nello sviluppo della colonna e sottolineando l'origine 'biologica' dell'architettura, intesa come un *organismo vivente*.

Nella continuità naturale tra corpo umano, corpo dell'architettura e corpo della città, la geometria e con essa l'architettura assume un ruolo significativo: dedotta ancora una volta dall'osservazione attenta della natura, essa diventa la matrice d'ogni vero modello e modulo.

Valga per tutti l'esempio di Winckelmann che, nel visitare nel 1758 i templi di Paestum, rimase a tal punto folgorato da quelle possenti colonne da individuarne immediatamente la matrice: "un cono [...] più sottile in alto [...] e tronco" con un capitello lavorato come si trattasse d'una "protuberanza rotonda schiac-

8. *Cfr.* Martini, F. di G. *Trattato di architettura civile e militare,* manoscritto, *Codex Magliabechianus* II.I.141, copia, 1489-1492 *ca.*

ciata"[9]; per la prima volta nella storia dell'architettura, la matrice degli ordini classici fu dedotta da considerazioni di tipo geomorfico, anziché affidata a più consolidate norme antropomorfiche. Un'interpretazione delle forme e degli spazi che anticipa di un secolo e mezzo le posizioni rivoluzionarie assunte, sul piano dell'arte, da Picasso e dai cubisti che rappresenteranno le forme naturali, e tra esse l'architettura, sotto l'aspetto di solidi geometrici[10].

Proprio quella ostinata ricerca di ordine e armonia finì per rivelare il permanere d'uno spirito 'gotico', indomito e ribelle, nient'affatto disposto a lasciarsi rinchiudere in artificiose, quanto superate, categorie stilistiche.

D'altra parte, la stessa cultura greca, imperniata sul principio della *mimesi* e sulla conseguente interpretazione del microcosmo quale immagine riflessa del macrocosmo, "lungi dall'essere tutta nobiltà e semplicità e quieta grandezza, è dominata da un conflitto tra il dionisiaco e l'apollineo [...] In essa, non v'è bellezza senza movimento né *pathos* senza moderazione, l'apollineo è dionisiaco in potenza, mentre il dionisiaco è apollineo *in acto*"[11].

Allo stesso modo, le cattedrali tardogotiche sperimentarono, sulla linea d'una più avvertita libertà compositiva, canoni e norme pure appartenute alla propria tradizione artistica: il disordine se di disordine poteva parlarsi, era nell'alterazione dei ritmi, nell'affollata sintassi compositiva, nella dis-continuità di una materia trattata plasticamente: ciò che cambiava, in definitiva, era proprio il criterio di ordine: "l'angoscia di essere creatore d'ordine"[12] vincolando l'uomo all'*horror vacui*.

9. L'echino, in Vogt, A.M. *L'influenza di Paestum nei paesi tedeschi e scandinavi,* in Raspi Serra, J./Simoncini, G. a cura di, *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830,* 2 voll., Centro Di, Firenze 1986, I, p. 282.

10. Si pensi alla *Fabbrica di Horta de Hebro* di Picasso, del 1909, o alle *Case all'Estaque* di Georges Braque, del 1908.

11. Panofsky, E. "Albrecht Dürer e l'antichità classica", in *Il significato delle arti visive,* Einaudi, Torino 1962, p. 254.

12. Masiero, R. *op. cit.*, p. 24.

2. Antoni Gaudí, *Park Güell,* Barcellona 1900-1914, particolare della scalinata da cui si accede al Tempio dorico, con in primo piano l'iguana multicolore.

Fu con il Manierismo e il Barocco che il processo di disgregazione delle norme giunse a maturazione e compimento. Ciò non vuol dire affatto che un'opera barocca sia priva di relazioni tra *le parti e il tutto* e, dunque, priva di armonia: se si osservano le splendide soluzioni berniniane e borrominiane, così come le architetture 'spaziali' del Guarini, si ha immediatamente chiaro cosa vuol dire trovarsi ad attraversare uno spazio avvolgente, pulsante, vitale. La gemmazione di spazi da spazi, l'intrecciarsi di temi e soluzioni dinamiche, l'intima fusione tra elementi portati e portanti, la struttura della decorazione e la decorazione della struttura, l'uso inedito delle fonti luminose, sono tali per cui nessun equilibrio viene a mancare, nessun elemento appare superfluo; allo stesso tempo non c'è più canone che tenga, né codice da rispettare. Gli ordini architettonici borrominiani, si pensi all'ordine 'palmato', adoperato all'interno della basilica romana di San Giovanni in Laterano o al capitello di palazzo Falconieri, contravvengono alla loro stessa *ragion statica*, ma non per questo

rinunciano alla loro intima *ragion poetica*. Allo stesso modo, l'ordine 'ondulante' di Guarini fa vacillare le forme canoniche dell'architettura sostegni verticali, trabeazioni e architravi 'cedono' sotto la spinta tellurica delle forze naturali che li scuotono ma nulla toglie a quella concezione dell'architettura come spazio vivente, dinamico e pulsante, rientrante a pieno titolo nella definizione di *organismo*.

Alla luce di queste considerazioni, viene allora da chiedersi se sia corretto interpretare questi spazi a partire dal loro 'disordine' apparente o se non sia opportuno interpretare il disordine non tanto come un 'anti-ordine' quanto piuttosto come un ordine differente. Si tratterebbe, in definitiva, di sposare le tesi sui frattali che furono di Ramsey prima (1928), di Mandelbrot poi (1975) per i quali in natura "il disordine completo non esiste, e qualsiasi insieme di enti sufficentemente grande finisce col contenere una configurazione regolare"[13]. I frattali andrebbero interpretati come "le strutture ordinate del caos", né più né meno di ciò che furono, nel campo dell'architettura, ordini e forme geometriche elementari.

Ma, per tornare al Seicento, se il Barocco era apparso dissacratorio e irrazionale a chi il Rinascimento aveva conosciuto e indagato, era avvenuto altrettanto in quei paesi nei quali dal Tardogotico si era passati direttamente ad esso? In altri termini, in Austria, Boemia, Spagna e Portogallo è esistita davvero una frattura del codice architettonico? C'è stata davvero una lacerazione del linguaggio artistico o non ha quest'ultimo rappresentato semplicemente una sperimentazione tra le possibili insite in un codice in costante trasformazione? Non si è forse trattato di "una eversione dalle regole, ma dentro le regole"?[14]

13. *Cfr.* Capucci, P.L. *Modelli del mondo,* in *Domus*, num. 781, 1996, p. 49.

14. Fusco, R. de *Mille anni d'architettura in Europa,* Laterza, Roma-Bari 1993, p. 252. Sull'argomento *cfr*. inoltre, Battistini, A. *Il molteplice e l'uno: la cultura barocca tra vocazione al disordine e ricerca dell'ordine*, in *Estetica barocca,* Schutze, S. a cura di, *Atti del convegno internazionale,* Roma 6-9 marzo 2002, Campisano, Roma 2004, pp. 32-45.

Per quanto ci si possa affannare a disporre e ordinare la produzione architettonica su vari livelli, suddividendola ed elencandola, stabilendone un prima e un dopo, un dentro e un fuori, una serie di serie, cogliendone relazioni e continuità, ci troveremo comunque di fronte a rotture improvvise del codice, a imprevedibili spostamenti sintattici e grammaticali. "Si tratta di molteplici disarticolazioni, di disorientamenti delle varie cronologie stilistiche, di sovrapposizioni delle diverse specificità diacroniche e sincroniche…"[15].

Appare evidente, allora, come il concetto di ordine, e la sua variante speculare di disordine, sia un parametro particolarmente idoneo a rappresentare la cultura di quelle aree e di quei periodi nei quali l'esperienza classica ha visto una decisiva affermazione e sia, viceversa, inadatto o quantomeno 'parziale' in quei contesti nei quali il rapporto con la classicità è mancato o si è verificato solo di rimando.

Fu con il Neoclassicismo di fine Settecento che l'onda lunga della svolta classicistica raggiunse tutta l'Europa, portando con sé la 'regola' e la 'misura', il "senso dell'ordine come commensurabilità" e quello di proporzione ad ogni costo, e fu per contrapporsi ad esso che, dopo la parentesi ottocentesca, l'Art Nouveau e poi l'Espressionismo, puntarono al sistematico abbandono delle regole e al prevalere della idealità e della fantasia: "alla rivolta contro tutte le forme dogmatiche […] formali e funzionali"[16].

Nello stesso momento in cui l'universo disegnato dal Movimento Moderno cominciava a somigliare sempre più a un luogo razionale e misurato dominato dall'*esprit de geometrie* quale garanzia d'ordine e rigore formale, Gerrit Rietveld applicava all'architettura la scomposizione e ricomposizione dei piani messa a punto in pittura da Teo Van Desbourg e Piet Mondrian; una ri-

15. Benincasa, C. *Architettura come dis-identità. Teoria delle catastrofi e architettura,* Dedalo, Bari 1978, p. 39.

16. Ivi, p. 70. *Cfr.* inoltre, Portoghesi, P./Quattrocchi, L./Quilici, F. *Barocco e Liberty Lo specchio della metamorfosi,* Luigi Rovereto editore, Trento 1986.

cerca mai interrotta, come dimostrano i progetti *House II* di Peter Eisenman a Hardwick o la *Mezzo House* di Michael Graves a Princeton[17].

Le sperimentazioni costruttiviste di El Lisinskij giungono, in occasione della Esposizione di Berlino del 1923, sino al punto di annullare la distinzione tra il sopra e il sotto, il soffitto e il pavimento, in favore di una serie di piani di eguale valenza formale: una direzione su cui prosegue Mies van der Rohe col padiglione tedesco per l'Esposizione internazionale di Barcellona del 1928-29, dove ogni elemento può essere invertito e ribaltato rispetto all'orizzontale senza che nulla di sostanziale di quello spazio architettonico muti realmente.

Dagli anni Cinquanta in poi Jackson Pollock e gli altri spingono la ricerca sulla rappresentazione dello spazio fino ai traguardi dell'informale dove scompare del tutto la geometria, persino nella percezione della stessa superficie di rappresentazione del quadro e dove la materia adoperata -nel caso specifico il colore letteralmente 'colato' sulle tele- si dispone secondo logiche del tutto casuali e disordinate. Un filone da cui deriverà, in architettura, una serie di sperimentazioni tesa a 'liberare' il progetto dalla 'schiavitù' della forma convenzionale[18], con tutte le conseguenze del caso.

Così, ad esempio, "l'architettura decostruttivista disturba la forma dall'interno [...] produce un senso di inquietudine [...] mette in dubbio il senso di stabilità e di coerenza [...] comunemente [...] associato alle forme pure. [...] Torturata dall'interno, quella forma che sembrava perfetta confessa [...] la propria imperfezione"[19].

17. *Cfr.* Benedetti, S. *Tra storia e architettura: una possibilità operativa e qualche osservazione sui 'Five architects'*, in "storia architettura", 1/74, maggio 1974, nota15, p. 9.

18. *Cfr. Rizzi*, R. "Il dramma della forma. La città come ente", in *Abitare la Terra,* num. 5, inverno/primavera, anno 2, pp. 4-5.

19. Wigley, *M. Deconstructivist architecture, Little Brown & Co., London 1088, pp. 16-17, (qui liberamente tradotto).*

Per parafrasare Gombrich, allora, ciò di cui sia pure parzialmente abbiamo inteso occuparci è proprio il *senso dell'ordine*, quella naturale tendenza a ordinare, classificare, inquadrare e governare la complessità del vivente all'interno di una griglia virtuale di riferimento.

La difficoltà di controllare questi parametri e l'impossibilità di definire con esattezza l'assoluta determinabilità di questi concetti evidenzia la complessità di una questione che dipende sostanzialmente dal fatto che "L'idea di ordine è una di quelle idee primarie che portano con sé la loro spiegazione, e servono a spiegarne altre anzi che essere da altre spiegate"[20].

Non si tratta, evidentemente di affermare l'assoluta predominanza delle norme né, per converso, di operare un *elogio della disarmonia*[21] dichiarando la completa anarchia delle forme e dalle forme, l'architettura necessitando di archetipi senza i quali non potrebbe aversi né la continuità delle forme né la trasgressione delle norme[22] quanto, piuttosto, di riversare all'interno delle nostre architetture e delle nostre città la complessità e flessibilità degli odierni stili e ritmi di vita. E, invero, ci si è mai chiesti come mai, al di là del nostro grado di preparazione e conoscenza, oggi che l'architettura ha assunto le più diverse valenze e conformazioni -dal recupero del naturalismo di certe bio-architetture, alla calibratura di spazi a dir poco surreali, alla libera composizione di *ready-made* recuperati- risulti quasi impossibile provare senso del caos e del disordine di fronte ai 'veri esempi d'architettura'[23] e quanto invece più forte e frequente sia un senso di dis-orienta-

20. A. C. Quatremère de Quincy, voce *Ordine*, in *Dizionario storico d'architettura,* vol. II, Negretti, Mantova 1844, p. 181.

21. *Cfr.* Dorfles, G. *Elogio della disarmonia,* Garzanti, Milano 1986. *Cfr. inoltre,* Balandier, *G. Le Désodre, Librairie Arthème Fayard, Paris 1988. Trad. it. Il disordine. Elogio del movimento*, Dedalo, Bari 1996.

22. *Cfr.* Colonnetti, A. "L'ostrica e l'archetipo", in *Ottagono,* num. 135, 2000, pp. 50-52.

23. *Cfr.* Cresti, C. "Basta con Vitruvio", in *Architettura & Arte,* num. 2, 1998.

mento e dis-identità nei confronti di opere nelle quali l'ordine c'è, ma è precostituito, apparente, forzato?

Il punto non è, allora, quanta parte delle nostre architetture sia in grado di essere decifrata in base alla sua appartenenza o meno a un codice riconoscibile o conosciuto, ordinabile o classificabile, comune o abitudinario ma, piuttosto, quanta parte delle nostre città sia dotata di segni tali da consentirci un orientamento, e questo ancor più oggi che l'architettura è divenuta, a giusta ragione, un 'fatto di comunicazione'.

Il punto è, in definitiva, quanta dell'architettura che ci circonda è ancora in grado di rappresentarci, fosse anche solo per antitesi o per contrasto; quanta di quell'architettura è ancora capace di suscitare memorie, riflessioni, considerazioni, e quanto invece assai più deprecabile sia l'assoluta piattezza e l'ordinata 'normalità' di certe città, senza tempo e senza storia, ben pianificate e misurate, ma proprio per questo assai lontane dalla nostra vita e dalle nostre emozioni[24].

3. Erich Mendelsohn, *Torre di Einstein,* Potsdam 1921, particolare delle aperture.

Chiedersi oggi quale senso abbia imporre o anche solo cercare un ordine nel quale muoversi e orientarsi, o perché l'uomo abbia spesso avvertito il bisogno di definire regole per poi contravvenirle, o ancora perché l'arte sia, a fasi alterne, divenuta il *luogo delle regole*, è probabilmente uno di quegli interrogativi destinati a riproporsi.

È nella 'dialettica negativa' degli eventi che può cogliersi un processo di costante rinnovamento della storia. Se quest'ultima è sempre continuità o crisi a seconda che se ne accentuino le permanenze piuttosto che le emergenze[25], scrivere una storia di sole

24. *Cfr.* La Cecla, F. *Contro l'architettura,* Bollati Boringhieri, Torino 2008.

25. *Cfr.* Rogers, E.N. *Continuità o crisi?*, in *Casabella,* num. 215, aprile/maggio 1957, pp. 3-4.

continuità, così come di sole dis-continuità, significherebbe negarne la processualità e, dunque, il dinamismo e la sua intrinseca mutevolezza. Spesso le fratture sono lievi e impercettibili modifiche, svolte lentamente sedimentate, variazioni imprevedibili eppure sostanziali di uno statuto concettuale che, pur rifiutando ogni dogma precostituito, non per questo rinuncia –o potrebbe rinunciare– a individuare taluni elementi di organizzazione e ordinamento della realtà, la discontinuità implicando "la mutazione nell'ordine di una tradizione"[26].

Cosicché, assai più frequenti appaiono, di recente, gli studi che tendono a occuparsi di coloro i quali in architettura "hanno inventato dei segni, piuttosto che consumarli, coloro che hanno trasgredito il codice e fondato una lingua, hanno praticato –come scrive Barthes– una scrittura, hanno operato un testo"[27].

Il tempo e la storia ci diranno se questa nostra epoca recente è stata capace o meno di fornire modelli tali da segnare una svolta significativa e duratura nel linguaggio architettonico della contemporaneità; di certo una *lezione* rimane ancora valida: "Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima [...] Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma [...] la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi come garanzia d'una verità non parziale".[28]

26. *Ibidem.*

27. Benincasa, C. *op. cit.* pp. 56-57.

28. Calvino, I. *Lezioni Americane: sei proposte per il prossimo millennio,* Mondadori, Milano 1993, p. 127.

Eva Mª Mendoza García

GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE LA HISTORIA EN ANDALUCÍA, CRISOL MALÁGUIDE

Ceremonial y protocolo del Cabildo Municipal Malagueño en la Edad Moderna

El libro del ceremonial de Rivas Pacheco y el papel de los escribanos capitulares

Durante los siglos que conforman la Edad Moderna conceptos como ceremonial, etiqueta, protocolo, estaban continuamente presentes en las esferas política, social o religiosa, trascendiendo la cuestión de la mera formalidad para cargarse de distintos significados y con unas claras intencionalidades. Eran a la vez reflejo de la sociedad jerarquizada existente y medio para perpetuar, marcar y dejar patente el papel y el lugar que cada uno ocupaba en la misma. La necesidad de codificar esta realidad se hace visible en los diferentes Tratados, Manuales o Libros de Ceremonial que van apareciendo. En este estudio vamos a centrarnos en el ámbito municipal, reseñando algunos de los puntos que en cuanto al protocolo y al ceremonial debían respetarse en el Concejo de Málaga y que fueron plasmados en 1661 por el Licenciado D. Diego de Rivas Pacheco, regidor, abogado de los Reales Consejos y maestro de ceremonias del Municipio malagueño, en su *Gobierno político legal y ceremonial. Para la mejor y más acertada dirección de los actos capitulares de esta Nobilísima y siempre leal Ciudad de Málaga conforme a sus antiguas y loables Costumbres, Ordenanzas y Privilegios y a lo dispuesto por derecho y Leyes de estos Reinos*[1]. En esta obra, de gran tras-

1. Rivas Pacheco, D. *Gobierno político legal y ceremonial. Para la mejor y más acertada dirección de los actos capitulares de esta Nobilísima y*

cendencia y que ha sido recuperada gracias a la incansable búsqueda de la Dra. Marion Reder Gadow –quien tras hallarla en la Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid, la ha rescatado recientemente mediante la publicación de una edición facsímil acompañada de un análisis introductorio–, se efectúa un minucioso recorrido por la ordenación y regulación de los actos del Ayuntamiento malagueño tanto en los aspectos más cotidianos o diarios de las sesiones capitulares como para las ocasiones extraordinarias o excepcionales que acontecían de modo más puntual. Todo aparece codificado aunando Leyes, Reales Provisiones, Ordenanzas municipales y tradiciones. Pero esta teoría, compilada en el Libro del Ceremonial de Rivas Pacheco, a la hora de su aplicación práctica, precisaba, en numerosas ocasiones, de un responsable último de su ejecución en el día a día, resultando fundamental en este punto la figura de los escribanos de Cabildo –a quienes el Maestro de Ceremonias del Ayuntamiento malagueño también dedica algunos apartados–.

El protocolo ceremonial ha sido explicado como conjunto de varias motivaciones: como medio de comunicación con un acentuado carácter propagandístico que busca transmitir mensajes de jerarquía y poder a sus destinatarios sociales, sirviendo a su vez de instrumento de control político y social con la intención final de orientar y dirigir las opiniones, haciendo presente la imagen de la monarquía, que siente la necesidad de legitimar su poder o autoafirmarse y mostrando claramente dónde residía la prioridad jerárquica, cómo debía organizarse la sociedad y cuáles debían ser los principios de tal organización, al constituir la constatación externa de la pertenencia a un determinado status[2].

siempre leal Ciudad de Málaga conforme a sus antiguas y loables Costumbres, Ordenanzas y Privilegios y a lo dispuesto por derecho y Leyes de estos Reinos, 1661, Reder Gadow, M. (Ed.), Ayuntamiento de Málaga, Fundación Lázaro Galdiano, Málaga 2013.

2. Casal Maceiras, O. "*La construcción de la imagen pública del poder a través del protocolo y el ceremonial. Referencias históricas*" *en Historia y Comunicación Social* Vol. 18, núm. especial octubre 2013, pp. 761-775. Sánchez Rodríguez, A.Mª. "Las ceremonias públicas en Lugo durante la Edad Moderna. Conflictos de preeminencia entre Obispo, Cabildo y

Los acontecimientos de la Corte, pero también los eventos políticos y religiosos de las distintas ciudades y localidades del Reino, llevaban asociadas una serie de funciones públicas cuyo ceremonial o protocolo obedece a un esquema genérico que puede tipificarse según el tipo de ceremonia: proclamaciones, coronaciones o investiduras de un nuevo monarca, con la consiguiente necesidad de proclamar el poder del nuevo soberano y dar a conocer su imagen en todos los lugares del Reino; bodas; nacimientos reales; exequias por la defunción de un miembro de la casa real; victorias bélicas; celebraciones litúrgicas de acción de gracias; rogativas de diversa índole; procesiones por las diversas festividades religiosas del año; visitas y entradas triunfales de los soberanos en las ciudades... Cada vez que surge un acontecimiento de este tipo, la Corona encarga a las autoridades locales la ejecución de las pertinentes funciones, dejando cierto grado de autonomía a las instituciones que preparan el programa de festejos. Asimismo, dentro de ese matiz propagandístico que hemos mencionado, estas solemnidades adquieren más importancia cuanto más alejada de la Corte se encuentre la sede de las ceremonias[3]. La precedencia de las autoridades en las celebracio-

Concejo" en *Obradoiro de Historia Moderna* núm. 13, 2004, pp. 195-211. Rodríguez Ennes, L. "Apuntes históricos en torno a la evolución del protocolo desde la Roma imperial hasta finales del Antiguo Régimen", en *Laurea Hispalis. Revista Internacional de Investigación en Relaciones Públicas, Ceremonial y Protocolo,* núm. 2, 2003, pp. 217-245. López, R.J. "Entre la tradición y la modernidad. Las ceremonias públicas gallegas en el reinado de Fernando VII" en *Espacio, Tiempo y Forma,* Serie IV, Historia Moderna, t. 10, 1997, pp. 375-403. Maestrojuán Catalán, F.J. "Ser y parecer en el Antiguo Régimen. Los problemas de un regidor bajito", en *Memoria y Civilización* núm. 3, 2000, pp. 107-125. Barrios, F. "Práctica diplomática de la corte de España a principios del siglo xviii: notas a un reglamento de ceremonial de 1717", en *Revista de Estudios Políticos* (Nueva Época) núm. 62, octubre-diciembre 1988, pp. 163-183. Pérez Del Campo, L./Quintana Toret, F.J. *Fiestas barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo xvii,* Diputación Provincial de Málaga, Málaga 1985.

3. Sánchez Rodríguez, A.Mª. *op. cit.* 199. Reder Gadow, *M./*Mendoza García, E.Mª "*Conmemoraciones, proclamaciones y otros festejos como propaganda política en la crisis del Antiguo Régimen: la ocupación napoleónica en Málaga" en* Pérez Álvarez, Mª J./Martín García, A.

nes es también su precedencia como instituciones de poder de la ciudad, mostrando en público a quién corresponden por derechos las instancias de poder[4].

Ya desde la antigüedad podemos encontrar referencias a los ritos que refieren o rememoran acontecimientos de la vida social, especialmente los que tienen un carácter simbólico, honorífico o conmemorativo. Son entendidos como manifestaciones públicas del poder establecido, acontecimientos extraordinarios que dan visibilidad a las instituciones conectándolas con el pueblo a través de la celebración de ceremonias públicas. Hemos de tener presente que el protocolo y el ceremonial nacen con la sociedad misma, con la organización de los individuos en grupos que necesitan herramientas de convivencia pacífica y exaltación de las posiciones hegemónicas. Y otra constante histórica, desde tiempos remotos hasta el fin del Antiguo Régimen, es la convicción sobre el origen divino de las leyes, que las instancias más altas del poder pretenden comunicar de manera simbólica, a través, también, de estas celebraciones públicas, a sus súbditos[5].

En la ciudad de Málaga, la obra del Licenciado Rivas Pacheco surge como resultado, durante los años en que fue maestro de ceremonias, de la comisión que recibe para recopilar las diferentes normativas legisladas desde la incorporación de la ciudad a la Corona de Castilla con el objetivo de que el funcionamiento municipal fuera el adecuado. Esta tarea compiladora se materializó, el 3 de octubre de 1660, en el manuscrito titulado *Gobierno político legal y ceremonial,* que si bien debía haberse impreso, por diversas vicisitudes no solo no llegó nunca a la imprenta sino que a mediados del siglo XIX se fue perdiendo su pista. Aun así, la

(coords.), *Campo y campesinos en la España Moderna; culturas políticas en el mundo hispano,* Vol. 2, Fundación Española de Historia Moderna, Salamanca 2012, pp. 1913-1924. Reder Gadow, M. "*La proclamación de Carlos IV en Málaga: la simbología del Poder" en* González Enciso, A./Usunáriz Garayola, J.Mª *(dirs.), Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814), Eunsa, Pamplona 1999, pp. 163-188.*

4. Sánchez Rodríguez, A.Mª *op. cit.* p. 207.

5. Casal Maceiras, O. *op. cit.* p. 762.

consulta del texto manuscrito fue constante por parte de los sucesivos equipos capitulares, que siempre acudían a él cuando surgían dudas sobre cómo proceder o cada vez que la ocasión lo requería. De hecho, se alude a esta obra en numerosas reuniones del Cabildo municipal, lo que refleja su enorme utilidad práctica[6].

Dividido en dos Discursos, en el primero, "Tocante a lo Político, Secular y Legal de la muy Noble y Esclarecida Ciudad de Málaga", tras realizar un recorrido por algunos de los hitos de la historia de Málaga desde su fundación, va desgranando diferentes aspectos de la organización del Cabildo municipal y de la administración local, describiendo cómo eran las casas capitulares, tanto en su exterior como en su distribución interior, cuál era el sitio y la disposición de los caballeros capitulares, cómo se debía proceder con ocasión del recibimiento de dignidades –resulta especialmente minucioso en toda la casuística que se puede presentar–, cuándo habían de celebrarse las reuniones concejiles y cuántas se recomendaban semanalmente, cómo se efectuaba la convocatoria y cómo se desarrollaba el orden del día, cuáles eran los métodos de votación más convenientes... Es decir, en este primer apartado se centra en aquello que tiene que ver con el reglamento específico por el que debe regirse la organización de la vida del Concejo en sus funciones básicas, en sus atribuciones propias pero presentando el devenir cotidiano o habitual junto a las excepcionalidades que se podían presentar.

En el segundo Discurso, "Tocante a lo Sagrado y Ceremonial del gobierno de la Nobilísima ciudad de Málaga", prosigue ofreciendo una detallada y extensa relación de las festividades –clasificadas por meses y días del año– a las que la Ciudad tenía la obligación de asistir. La obra concluye con una Tabla que la Ciudad de Málaga mandó hacer para su mejor gobierno, fechada el 19 de enero de 1572[7].

6. Reder Gadow, M. "Estudio introductorio" a *Gobierno político legal y ceremonial..., op. cit.* pp. 11-15.

7. En esta Tabla se recogen aspectos -solo señalaremos algunos de ellos-

Tras un capítulo inicial con vocación de compendio histórico de los acontecimientos más relevantes acaecidos en la ciudad de Málaga desde sus orígenes, en el segundo se centra en describir las Casas del Cabildo municipal, explicando cómo debe estar compuesta y adornada la Sala del Ayuntamiento. Cuenta como Málaga, a los 16 meses de su "felicísima restauración" dispuso hacer Casas de Cabildo, y aporta el acuerdo capitular donde se recoge que se señaló

> "por Casa de Ayuntamiento, una Mezquita que es a las espaldas de la Iglesia Mayor, y una Casilla que está junto con ella para el Portero del Ayuntamiento. Y después creciendo en población para su mayor decoro, por acuerdo de 21 de diciembre de 1493 hizo otras Casas en la Plaza pública que (se conservaron hasta el año de 1636, que siendo su Corregidor Don Francisco de Trejo, Marqués de la Rosa y de la Mota, se demolieron y fabricaron de nuevo; y por el de 1648 se mejoraron y perfeccionaron [...] quedando en la hermosura y grandeza y majestad, que de presente tienen, que juzgo son de las mejores de España. Porque cogen todo el más principal testero de la plaza, que tiene de frente hasta 70 varas con dos muy altas y elevadas Torres a las esquinas. Y en medio, una espaciosa y lucida Galería, con cuatro Camarines de a cuatro varas cada uno, en que los Jurados y demás Ministros y Oficiales de la Ciudad suelen asistir en las ocasiones de fiestas y regocijos públicos. Correspondientes a esta Galería están dos muy

como la presencia en la Casa del Cabildo de una "Imagen de Nuestra Señora, en un lugar conveniente, a que todos como entraren devotamente adoren y rueguen que por su intercesión sean derechamente alumbrados en el servicio de su precioso Hijo; y del Rey y de la Reina, nuestros Señores, y la conservación y acrecentamiento de la República de esta Ciudad, que encargo tienen"; los días de celebración de las reuniones capitulares -que han de comenzar "lo más de mañana que se pueda, luego acabada la Misa del Alba"-; las funciones del portero, que debe "tener la puerta del Cabildo cerrada, y él estar fuera, por manera que no oiga lo que pasa en el Cabildo", estando en su poder una de las dos llaves del Ayuntamiento -la otra estará en posesión del escribano concejil-; los asientos de la justicia y jurados, los regidores y los escribano del Cabildo -del que se dice que ha de tener un lugar señalado con un armario "muy bien hecho, con su cerradura, donde pueda tener algunas escrituras manuales, que no sean de mucha importancia"; el orden y la forma de votar; los salarios de viaje que corresponden a los regidores o jurados que acudan a otra localidad enviados con alguna misión concreta por la Ciudad, Rivas Pacheco, D. *op. cit.* Reder Gadow, M. (Ed.), pp. 407 y ss.

> hermosos Balcones, en el primero está colocada una gloriosa Imagen de Nuestra Señora, y en el demás abajo, que será de hasta 24 varas de largo y cinco cuartas de ancho, asiste la Ciudad en las mismas ocasiones. Y demás de esto para las familias de los Caballeros Regidores hay en cada lado 15 Camarines, los ocho de las dos primeras órdenes con otros tantos Balcones de hasta seis varas de largo y una de ancho. Y los siete restantes con sus ventanas y balconcillos embebidos. En unos y otros, por ser mayor el número de los Caballeros Regidores, se va sucediendo y optando según sus antigüedades.
>
> Sobre la puerta del Salón y pieza principal donde se hacen los Cabildos, aunque pudiera y debiera estar algún epígrafe, o dicho sentencioso, que instara y persuadiera a los Capitulares a la observancia de la Justicia y al celo y cuidado del servicio de ambas Majestades y del bien común de la República, como tan cuerda y religiosamente aconsejan nuestros Políticos, solo está puesto el antiguo y glorioso Blasón de las Armas de la Ciudad, que haciendo correspondencia, a otras del Marqués de Casares en la pared contrapuesta, ambos Escudos miran con reverentes obsequios y atenciones a otro de las Reales Armas, que en lo superior y más elevado del testero de la antesala está fijado, que de otra suerte no fuera lícito"[8].
>
> (Diego de Rivas Pacheco)

Respecto al salón principal sigue describiendo cómo hay una Tribuna

> "y en ella un aseado y compuesto Altar, trono, aunque humilde, decente de una hermosa y antigua imagen de la Virgen Santísima, Nuestra Señora, donde con decoro y autoridad se dice Misa por el Capellán de la Ciudad todos los días de Cabildo antes que se entra en él. Cosa tan Santa y conveniente para el buen acierto de los negocios. Y que por este medio Nuestro Señor ilumine los entendimientos de los Capitulares y les inspire lo más importante para la mejor dirección de las cosas que van a conferir"[9].
>
> (Diego de Rivas Pacheco)

8. Rivas Pacheco, D. *op. cit.* Reder Gadow, M. (Ed.), Discurso I, Cap. II, pp. 79-80.
9. *Ibidem*, p. 80.

Además, la Sala del Ayuntamiento está cercada toda de escaños para asiento del corregidor, los regidores, los escribanos y demás componentes del Concejo:

> "y en el testero principal un rico y majestuoso Dosel (preeminencia que con la de Señoría, su Majestad, que Dios guarde, fue servido de conceder a la Ciudad, en premio de sus muchos y leales servicios por el año de 1640) y debajo de él, delante de los escaños que ocupan el testero, está un bufete grande adornado con su sobremesa carmesí. Y después en medio de la Sala, a debida y proporcionada distancia de este bufete está otro descubierto con su banco raso para asiento de los Escribanos del Cabildo, que deben asistir en él para escribir lo que se propusiere, votare y acordare, como lo dispone la Ordenanza, no en membretes, ni borradores, ni tal se les consienta, sino todo a la letra, en libro particular de pliego entero, que para esto deben tener, conforme a la ley del Reino que hoy habrá de ser del Sello 4 como lo dispone la Real Pragmática del papel sellado, y acabado se pone en el Archivo, según por otra ley recopilada se manda, el cual ha de tener tres llaves, a cargo la una del Caballero Corregidor, otra del Caballero Regidor más antiguo, y otra del Escribano, según la misma ley"[10].
>
> (Diego de Rivas Pacheco)

Respecto a las buenas maneras a la hora de entrar en la sala capitular, está estipulado que los asistentes deben despojarse de sus espadas, entregándoselas a los porteros, que están en la antesala, con sus ropas carmesíes; o las dejarán en la misma antesala, sin que ninguno pueda ni deba entrar con ella, excepto el corregidor.

El corregidor, autoridad a quien corresponde la presidencia, se sentará debajo del dosel, en medio de los escaños,

> "que es el lugar más honorífico y preeminente de las Comunidades, como lo testifican las divinas y humanas letras y lo dispone la Ordenanza. Con advertencia, que solo aquí por costumbre se sienta en escaño, porque en todos los demás actos públicos, así en Iglesias, como fuera de ellos se le pone silla, que es más conforme

10. *Ibidem*, pp. 80-81. Respecto a las obligaciones de los escribanos del Cabildo malagueño, Mendoza García, E.Mª *Pluma, tintero y papel. Los escribanos de Málaga en el siglo XVII (1598-1700),* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Colección Studia Malacitana, Volumen 31, Málaga 2007.

> a derecho y decente a la autoridad y dignidad Pretoria que está representando la Majestad Real, que es la Cabeza de la República, de quien toda potestad depende"[11].
>
> (Diego de Rivas Pacheco)

Los regidores están distribuidos en los asientos según su lado y antigüedad, regulada por años desde la toma de posesión y no por la edad:

> "Y esto de las precedencias conforme las antigüedades de cada uno, tiene tanta fuerza, que aunque alguno de los Capitulares fuese Grande, Titulado o Consejero, entrando en el Cabildo como Regidor debe seguir su antigüedad. Y siempre ha de tener el primer lugar al lado derecho de la Justicia, inmediato a ella el Alférez mayor (o su Teniente) que por particular privilegio goza de esta preeminencia"[12].
>
> (Diego de Rivas Pacheco)

Pero reconoce que pueden y deben respetarse ciertas excepciones, teniendo siempre en cuenta la imagen que se proyecta:

> "Y aunque hemos dicho (como es cierto) que en los ayuntamientos los Caballeros Regidores y demás personas que en ellos tienen lugar se han de sentar por sus antigüedades, hay y se ofrecen casos en que sería más decente que esto no se ejecutase tan a la letra como suena, si de ello ha de resultar algún escándalo, alboroto u otro cualquier inconveniente, como la experiencia cada día enseña en las ocasiones de mayores concursos y festividades en las Iglesias. Y especialmente en la Catedral, donde acontece muchas veces que estando ya sentada la Ciudad, y aún comenzados los oficios, vienen algunos Capitulares tarde. Y en ocasión que de pasar a su lugar y asiento se causa mucho ruido y alboroto; y aún escándalo entre las mujeres que tienen ocupado todo el pavimento de la Capilla mayor. Y es preciso, no sin grande enfado y trabajo que se levanten para que el Caballero Regidor pase a tomar su lugar. Y así, en estos casos y otros semejantes, será más cordura, atención y respeto al lugar y a la Ciudad, excusar este alboroto, sentándose en castigo de su tardanza, donde más a mano y con más comodidad y sin los inconvenientes referidos se hallare, advirtiendo que no por eso se perjudicara en cosa alguna, pues los actos hechos

11. *Ibidem,* p. 81.

12. *Ibidem,* p. 82.

> por reverencia, cortesía y respeto, vienen a ser más violentos que voluntarios, ni consentidos. Y no solamente no perjudican [...] ni ofenden antes realzan y ennoblecen más al que los hace"[13].
>
> (Diego de Rivas Pacheco)

Después de los regidores, tienen su asiento y lugar los jurados, los cuales según las *Ordenanzas* de la Ciudad deben sentarse en lugar aparte, "si bien juntos a los Caballeros Regidores y haciendo unos y otros un cuerpo, como se acostumbra"[14]; posteriormente, el síndico personero, sesmero o procurador general. Asimismo, "acostumbra, además de esto, la Ciudad conceder graciosamente asiento y lugar en los actos públicos, después de los Jurados y Personeros, a su Mayordomo y Contador. Y después a sus dos Escribanos (que es bien asistan dondequiera que fuere para los casos y negocios que se pueden ofrecer) repartiéndose en ambos lados, como pareciese más conveniente al Caballero Maestro de Ceremonias"[15].

Cuando solicitan su entrada en la sesión capitular "personas de dignidad y puestos preeminentes" una vez que la Ciudad tenga aviso del portero, designará los caballeros regidores que han de salir a recibirlos "conforme a la dignidad, puesto y prendas de cada uno o de quién, en cuyo nombre vienen, y a quien están representando"[16]. El agasajo de la Ciudad debe ir acorde con la importancia social o política del visitante, por lo que Rivas Pacheco advierte que

> "con todo eso es bien que en ninguna de estas ocasiones no quede corta en las demostraciones de su grande urbanidad y cortesía con que ha de recibir a los que vienen a sus Casas [...]. Y así si la persona que viniere fuere Señor Obispo, Consejero, Prebendados por su Cabildo o Iglesia, Prelado de alguna Religión, Título u otro algún Caballero de puesto o Judicatura saldrán a recibirle los cuatro Caballeros Regidores, que la Ciudad nombrare, hasta lo último de la escalera o al medio de ella, conforme a la dignidad y prendas

13. *Ibidem,* p. 83.
14. *Ibidem.*
15. *Ibidem,* p. 86.
16. *Ibidem,* p. 87.

> de cada uno. Y después de haberlos recibido con todas las cortesías y demostraciones de cumplimiento y agasajo posibles y que parecieren más debidas y decentes, los irán acompañando hasta entrarlos dentro de la Sala Capitular. Y estando en pie y destocados los Caballeros Corregidor y Regidores y demás del Ayuntamiento se les dará asiento y lugar, el primero al lado derecho de la Justicia, que es como arriba dijimos, el más digno y preeminente [...]. Esta es la mayor fineza y demostración de cortesía y benevolencia que la Ciudad puede hacer en semejantes ocasiones, pues por no faltar atención obra con alguna monstruosidad, como lo es el apartarse y dividirse de la Justicia que es su Cabeza [...]. Pero si el que viniese fuere Señor Consejero Real [...] que viene representando al mismo Consejo y trae sus veces, le habrá de dar su lugar el Caballero Corregidor y presidirá en el Ayuntamiento"[17].
>
> (Diego de Rivas Pacheco)

En el siguiente capítulo se centra en explicar "en que días, a qué horas, con qué número de capitulares, y con qué solemnidad se han de hacer los Cabildos y Ayuntamientos y lo que en ellos se ha de tratar"[18]. Argumenta que se deberían celebrar ordinariamente tres Cabildos en tres días diferentes de cada semana, lunes, miércoles y viernes, con la salvedad de que si cualquiera de ellos fuere festivo, se hará en el siguiente. En cuanto al horario, en verano, comenzarían a las siete de la mañana y en el invierno, después de las ocho "porque estas son las horas en que los entendimientos están más vivos y los discursos más prontos para el acierto de los negocios". Pero confiesa que, en el siglo XVII, lo más habitual era reducir los días de reunión capitular a dos semanales, los lunes y los viernes, por la mañana, sin que en cuanto a la hora haya punto fijo, porque es "según la comodidad del Caballero Corregidor y conforme a su arbitrio y disposición"[19].

En cuanto a la convocatoria, la costumbre es que antes de entrar en el Cabildo, los porteros convocan y llaman a los capitulares tocando desde un balcón la campanilla. Y respecto al orden que se ha de tener en la resolución de los negocios, "muchos dijeron, que

17. *Ibidem*.

18. *Ibidem,* Cap. III, p. 89..

19. *Ibidem,* p. 90.

se había de comenzar por los más fáciles y ligeros, por tratar después con espacio los más graves", pero la realidad del día a día del consistorio malagueño es que se tratan en primer lugar los negocios que revisten una mayor importancia o urgencia[20].

También está prefijado el modo de votar los capitulares y la obligación del escribano concejil de levantarse para hacer un resumen o breve relación del asunto que se está tratando cuando algún regidor se incorpora tarde a la sesión y desconoce el punto sobre el que versa el debate y la votación.

Los escribanos del Ayuntamiento irán recogiendo y asentando en los correspondientes libros, los votos y pareceres emitidos[21].

Asimismo describe aspectos como la forma del votar y la edad que ha de tener el regidor para poderlo ser y tener voz y voto en el Ayuntamiento, si cuando habla, propone o vota el capitular, este ha de estar en pie o sentado y la brevedad con que en esto se ha de proceder[22].

Dedica un capítulo, el VII, a la decencia y compostura con que en el Cabildo se ha de estar y hablar y del silencio –han de permanecer, cuando no es su turno de palabra, atentos y considerando las razones y pareceres de los demás para así poder proceder con más deliberación y acierto– y secreto que deben guardar:

> "Entre las demás virtudes morales con que el buen Senador y Capitular debe estar adornado no es la menos importante la de la modestia y compostura de movimientos, acciones y palabras con que ha de portarse en los Ayuntamientos, por lo mucho que importa a la autoridad, paz y quietud de ellos y a la mejor y más fácil y breve resolución de las materias que se tratan y confieren [...]. Y como los movimientos, acciones y palabras son unos espejos en que con claridad se miran y reconocen las cualidades del ánima es justo y conveniente que el Caballero Regidor procure siempre parecer modesto en sus acciones y compuesto y ajustado en sus palabras [...]. Lo cual se conseguirá mejor y con más facilidad hablando cada uno en su lugar, y cuando le toca [...]"[23].
>
> (Diego de Rivas Pacheco)

20. *Ibidem,* p. 93.

21. Mendoza García, E.Mª *Pluma, tintero y papel, op. cit.* pp. 241 y ss.

22. *Ibidem,* Cap. IV, pp. 95 y ss.

El capitular en el uso de la palabra expondrá sus argumentos, ajustados, concisos y breves, de pie mientras los demás lo escuchan sentados y en silencio, siendo cometido del escribano del cabildo mandar callar a quienes perturben este buen proceder:

> "Deben los Capitulares ser callados en el Ayuntamiento y estar con la quietud, modestia y silencio que se debe a la autoridad de lugar y a la gravedad de las materias que se tratan, no formando con otros conversaciones impertinentes, ni hablando con descompuestas acciones, ni ademanes, ni excitando con la descompostura de sus voces inquietudes, enfados, ni alborotos. Sean sus palabras pocas y abstraiga de ellas todo lo superfluo, porque el que mucho habla, mucho tiene en qué errar y manifestar su ignorancia. Y el Sabio y discreto siempre es muy moderado en sus palabras [...]. Guarden siempre el debido respeto y cortesía a los más ancianos y antiguos procurando no exasperarlos, ni molestarlos con sus palabras y voces descompuestas. Advirtiendo que estas son más a propósito para la profanidad de los Teatros y otros lugares dedicados al desahogo y deleite que para el sosiego y quietud del Ayuntamiento donde con cordura, modestia y religión deben tratarse los negocios tocantes al servicio de Dios y del Rey, y del bien común de la República [...]. E si no lo hicieren luego (esto es callar y oír al que habla o vota) la Justicia mande a aquel o aquellos Regidores o Jurados que salgan fuera del dicho Cabildo"[24].
>
> (Diego de Rivas Pacheco)

Asimismo, se insiste en el obligado decoro, decencia y compostura con que los capitulares deben estar en el Concejo, recogiendo la advertencia de que no acudan "con trajes y vestidos demasiadamente profanos, indecentes, ni que en alguna manera desdigan de la gravedad y autoridad debida a sus calidades y oficios. Porque demás de que con ello desdoran y desautorizan sus personas [...] la Ciudad carece de aquella majestad, lustre y decoro con que debe estar siempre adornada"[25].

Desde el capítulo X hasta el XXI, Rivas Pacheco se va deteniendo en la reglamentación protocolaria aplicable con ocasión de diversas circunstancias y acontecimientos, a la vez que ofrece

24. *Ibidem,* p. 108.

25. *Ibidem,* p. 109.

listados y referencias históricas sobre los corregidores y obispos de la ciudad de Málaga. Así los títulos de cada uno de estos apartados es suficientemente ilustrativo de su contenido e intencionalidad: "Que debe y acostumbra hacer la Ciudad en los recibimientos de algún Caballero Regidor, Jurado, Escribano o Procurador al uso de sus Oficios. Y con el cuidado que se debe proceder con los demás de la República"; "Que debe y acostumbra hacer la Ciudad en ocasión de venida y recibimiento del nuevo Corregidor. Y los que ha tenido desde su gloriosa Conquista y restauración"; "Que debe y acostumbra hacer la Ciudad en la venida y recibimiento del nuevo Obispo. Y de la excelencia y soberanía de su dignidad. Y cuan antiguo es que los haya en Málaga. Y los que hasta ahora ha tenido"; "Que le toca y acostumbra hacer la Ciudad en ocasión de venida y recibimiento del Rey, Príncipe u otra persona Real"; "Que debe y acostumbra hacer la Ciudad en las ocasiones de venida y recibimiento de algún Gran Señor o Persona Titulada, o de puesto y dignidad Eclesiástica o Secular"; "Que se puede, y debe hacer en ocasión de enfermedad o muerte de los Caballeros Corregidor, Regidor, Gobernador de la Armas u Obispo de esta Ciudad"; "Que debe hacer y acostumbra hacer la ciudad en ocasión de muerte de Reyes, Príncipes u otras personas reales. Y hasta donde se puede lícitamente extender el sentimiento y duelo por los difuntos"; "Que debe y acostumbra hacer la Ciudad en ocasión de alzar el Estandarte Real por nuevo Rey y Sucesor en el Reino"; "Que debe y acostumbra hacer la Ciudad en ocasión de Nacimiento de Príncipe Heredero"; "Que debe y acostumbra hacer la Ciudad en las ocasiones de Peste, Hambre o Guerra"; "Qué personas se han de elegir y nombrar para las Legacías, visitas u otras semejantes funciones"; y, por último, "Que debe y acostumbra hacer la Ciudad en ocasión de fiesta de Toros, Comedias y otros Regocijos públicos, hallándose en ella algunas personas Ilustres y constituidas en grande dignidad y puesto. O Caballeros Regidores de otras Ciudades. Y del origen y progresos de estas fiestas"[26].

26. *Ibidem,* Caps. X-XXI, pp. 117 y ss.

Resulta, obviamente, imposible resumir en estas limitadas páginas el inmenso caudal de información, de detalles, de casuística, de explicaciones que nos ofrece D. Diego de Rivas Pacheco, por lo que nos limitaremos a señalar algunos de los aspectos, a nuestro juicio, más curiosos o relevantes. Por ejemplo, con ocasión de la visita de un monarca o príncipe, el recibimiento había de ser pródigo en todo tipo de agasajos:

> "Emulando pues gloriosamente nuestra Nobilísima y siempre leal Ciudad de Málaga a la triunfante Roma, y a todas las más ricas y poderosas del Orbe, en las ocasiones en que ha merecido el indecible y singular favor de gozar a su Príncipe o a otra persona Real de su Alta y Soberana Progenie, ha hecho en sus recibimientos todas las demostraciones de regocijos y alegrías que le han sido posibles"[27].
>
> (Diego de Rivas Pacheco)

Málaga en el siglo XVII tuvo ocasión de poner en práctica estas recomendaciones protocolarias con motivo de la visita de Felipe IV. A pesar de la curiosa petición real de que con motivo de su llegada no se hiciesen "fiestas de librea, recibimientos, entradas ni otra alguna demostración que pueda ocasionar cuidado o gasto", la Ciudad acordó preparar un recibimiento repleto de agasajos, disponiendo la iluminación de 300 hachas de cera, construyendo un puente de madera sobre el Guadalmedina, engalanando la puerta de Granada, acomodando un suntuoso alojamiento para el monarca en la Alcazaba, recaudando un regalo en metálico de 20.000 ducados, adornando el convento de la Victoria y celebrándose en la ciudad varios días de fiesta y regocijo. El rey llegó el 30 de marzo de 1624 por la noche, acudiendo a recibirle los regidores a caballo con las hachas encendidas y vestidos con sus mejores galas, lanzándose al vuelo las campanas de la ciudad y haciéndose salvas de artillería e infantería. Al día siguiente, en la Catedral se entonó un "Te Deum laudamus"[28].

27. *Ibidem,* Cap. XIII, p. 158.

28. Díaz Crado, A. "Visita a Málaga del Rey Felipe IV en compañía del

En cuanto al luto que ha de manifestar la Ciudad por el fallecimiento de algún miembro de la familia real, el Libro de Ceremonial de Rivas Pacheco, es rico en explicaciones y detalles[29]. Una vez que llega la noticia de tan luctuoso trance, el Ayuntamiento comenzará la preparación de las honras funerales, procurando que cuenten con la suntuosidad, pompa y majestuoso aparato que se debe.

Se procede a nombrar a cuatro caballeros regidores, que se responsabilizarán de los preparativos, contando con la participación del Obispo y del Cabildo Eclesiástico, y dispondrán el regio túmulo, lutos, cera y todos los demás elementos necesarios. Asimismo, convidarán a las parroquias y comunidades regulares para que en los días asignados asistan a las primeras vísperas y el día siguiente digan su Misa cantada con Vigilia en las capillas de la Santa Iglesia Catedral. También, la tarde de las vísperas, esa noche

Conde-Duque de Olivares", en *Jábega* núm. 7, 1974, pp. 36-39.

29. Las ceremonias fúnebres celebradas en Málaga durante la Edad Moderna y que reflejan de manera práctica la aplicación de este cuerpo teórico descrito por Rivas Pacheco han sido estudiadas en diferentes artículos entre los que destacamos, por ejemplo, Reder Gadow, M. "Un recuerdo para la reina Mariana de Austria en el III Centenario de su muerte: Exequias por la Reina en Málaga (16 de mayo de 1696), en *Baetica* núm. 18, Málaga 1996, pp. 421-436, "Religiosidad popular y mensaje ideológico: lutos reales por la Reina Dª María de Neoburgo" en *Religiosidad popular en España,* San Lorenzo del Escorial 1997, pp. 1029-1048; "Málaga y la fiesta de la muerte: exequias por la Reina María Luisa de Orleans (siglo XVII)" en *Baetica* núm. 22, 2000, pp. 411-425; "Honras y exequias en Málaga por la muerte de la Serenísima Reina doña Luisa Isabel de Orleans, viuda de Luis I (1742)", en *Baetica.* núm. 19-2, 1997, pp. 161-173; "Exequias y pompas barrocas en tiempos de Felipe V", en *Baetica* núm. 6, 1983, pp. 289-294; "¿Ritual propuesto o impuesto? Exequias reales por los Delfines de Francia en Málaga" en Álvarez Santaló, L.C./Cremades Griñán, C.Mª *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen, II Reunión Científica Asociación Española de Historia Moderna,* Vol. II, Murcia 1992, pp. 431-439. Villena Jurado, J. "La muerte de Felipe II y la proclamación de Felipe III: repercusiones en Málaga", en *Jábega* núm. 50, Málaga 1985, pp. 11-17. Y Plasencia Peña, J.J. "Actos públicos celebrados en Málaga con motivo del fallecimiento de Carlos II y la entronización de Felipe V. Actitud de las autoridades locales ante la coyuntura", en *Jábega* núm. 53, Málaga 1986, pp. 33-42.

y por la mañana del día siguiente, deberán hacer señal de doble solemnes todas las campanas de las iglesias para que "con la ternura y tristeza de sus clamores los ánimos de los fieles vasallos se exciten a encomendar a Dios el alma de su Príncipe difunto"[30].

Para la publicación de los actos fúnebres, el Concejo ha de reunirse en el Convento de la Merced –o en otra parte conveniente– para desde allí salir a caballo en forma de Ciudad, todos enlutados con capuces largos, lobas, chías y simonas cubiertas las cabezas con las mismas chías y encubertados los caballos con bayetas negras. Delante irían los maceros en la misma conformidad, llevando encima de los capuces cotas de tafetán negro con las armas reales en pecho y espalda, y en las caídas de las mangas las de la Ciudad, y en esta forma con sordinas y atabales saldrían de dos en dos según sus antigüedades, e irían a la plaza pública, donde por uno de los escribanos del Cabildo a voz del pregonero se haría notoria y pública la muerte, mandando que "todas y cualesquier personas, de cualquier estado, calidad y condición que sean, se vistan de luto, conforme al posible de cada uno, pena que sean castigados, como hubiere lugar de derecho"[31]. Este pregón público se repetiría por las calles principales de la ciudad.

En el día asignado para las vísperas, a la hora que se estipulase, se volvería a juntar la Ciudad en las Casas de su Ayuntamiento y, con los mismos lutos, y en la misma conformidad que se había hecho la publicación, iría a pie a la Santa Iglesia Catedral, donde asistiría a las vísperas; acabadas estas, se iniciaría el retorno. Al día siguiente por la mañana, se volvería a juntar para dirigirse a la Santa Iglesia y participar en los oficios, procediendo en todo con la "majestuosa pompa y solemnidad que debe"[32].

Además, "si la Ciudad tiene en la Corte (como es ordinario) Caballeros Regidores les remite orden con carta para S.M., para que con las demostraciones más decentes y de mayor sentimiento

30. Rivas Pacheco, D. *op. cit.* Reder Gadow, M. (Ed.), Discurso I, Cap. XVI, p. 186.

31. *Ibidem,* p. 187.

32. *Ibidem,* p. 188.

vaya a besar la Real mano y dar el pésame en nombre de la Ciudad. Y no habiendo en la Corte Caballeros regidores, los nombra para este efecto"[33].

En el II Discurso, el licenciado Diego de Rivas Pacheco se detiene en explicar cada una de las fiestas y solemnidades religiosas a las que la Ciudad debía acudir, comentando el origen de cada una de las festividades y el papel y lugar que el Ayuntamiento había de asumir en cada una de ellas. Comienza analizando "qué lugar se le debe y acostumbra dar a la Ciudad así en la Santa Iglesia Catedral como en las demás donde asiste a las fiestas que en ellas se celebran" y la cuestión de las precedencias entre el Cabildo municipal y el eclesiástico[34]. Respecto al lugar que le corresponde a la Ciudad en la Iglesia Mayor, expone que se le debe dar

> "su lugar y asiento dentro de la reja, y arco toral de la Capilla mayor, al lado de la Epístola, que es el que tiene por más preeminente, donde para el Caballero Corregidor se pone silla arrimada a la columna del mismo arco. Y luego se siguen escaños para los Caballeros Regidores, Jurados, y demás Ministros y Oficiales que gozan de esta preeminencia [...], y en ellos se sientan por su orden conforme sus antigüedades [...]. Si bien, ofreciéndose ocasión de tan gran concurso en que la Ciudad no puede decentemente acomodarse en este lado, los ocupa ambos, como se hizo en el día de la gran festividad de la Limpísima Concepción de Nuestra Señora, del año de 1654, cuando ambos Cabildos llenos de ardiente y fervoroso afecto a este Soberano Misterio, hicieron el Voto público arriba referido"[35].
>
> (Diego de Rivas Pacheco)

El Corregidor, no solo asiste en calidad de principal autoridad de la Ciudad sino como representante del rey, por lo que se le debe el "mejor y más preeminente lugar y las demás prerrogativas anejas al Real Patronato y con mayor obsequio y reverencia que a los demás Patronos"[36].

33. *Ibidem.*

34. Rivas Pacheco, D. *op. cit.* Reder Gadow, M. (Ed.), Discurso II, Cap. I, p. 251.

35. *Ibidem,* p. 254.

36. *Ibidem,* p. 255.

Cuando la celebración de la festividad acontece en las demás iglesias de Seculares o Regulares el lugar destinado al Concejo municipal ha de ser la Capilla mayor "en dos Coros, poniéndose en medio la silla y a los dos lados los escaños, a cargo y disposición del Caballero Maestro de Ceremonias, para lo cual, y que el lugar esté con la debida decencia, tendrá cuidado de reconocerlo antes, para que hallando algo menos ajustado lo pueda advertir con tiempo y mandar a los Porteros que lo enmienden". A la puerta de la Iglesia o Convento debe estar la Comunidad esperando la llegada de la Ciudad para recibirla y acompañarla a su asiento. Y acabada la fiesta "vuelve a salir la Ciudad en la misma conformidad que entró acompañada de la Comunidad hasta el lugar donde la recibió y allí se despiden"[37].

En caso de concurrir la Ciudad en alguna de estas funciones "con el muy Reverendo Cabildo Eclesiástico en forma de Iglesia, sin duda ninguna, le toca de derecho la precedencia. Porque en tales actos se juzga y es superior a toda secular potestad por grande y preeminente que sea"[38].

También describe el licenciado Rivas Pacheco que en las ocasiones en que el Corregidor asiste con la Ciudad en cualquier función espiritual o profana "no se le pone más que silla sin tapete, ni almohada a los pies [...] porque como aquí está solo como Corregidor, debe usar tan solamente de las preeminencias que por razón del oficio le tocan, y no de otras de que por diferentes respetos y como particular pudiera gozar"[39].

En cualquiera de los actos públicos a los que la Ciudad asistiese debe siempre ir con "toda autoridad y pompa de suerte que a todos se manifieste su grandeza, y cause en sus ánimos reverentes respetos y cortesías", cuidando con puntualidad de las asistencias y procurando cada uno ir y estar en su lugar con toda decencia y gravedad[40].

37. *Ibidem.*
38. *Ibidem.*
39. *Ibidem,* p. 257.
40. *Ibidem*.

Para D. Diego Rivas Pacheco, la observancia de las fiestas y su solemnidad comienza desde las primeras vísperas, siendo fundamental la participación y asistencia de la ciudadanía y especialmente, de la Ciudad, que

> "como cabeza de toda la república y a quien está representando, debe asistir con todo cuidado a la celebridad de las fiestas de su obligación para que con su autoridad se solemnicen con todo decoro, ostentación y lucimiento. Y los Caballeros Capitulares por lo que a cada uno toca deben también procurar no hacer falta a tan precisas y loables asistencias"[41].
>
> (Diego de Rivas Pacheco)

El resto del II Discurso está centrado en relatar, mes a mes, cuáles son las festividades a las que debe asistir el Cabildo municipal, cuál es el origen de las mismas, y cómo deben comportarse los miembros participantes[42].

MES	FESTIVIDAD RELIGIOSA
Enero	Circuncisión de Nuestro Señor, Epifanía o Pascua de Reyes, San Sebastián, San Pedro Nolasco.
Febrero	Procesión de la Bula de la Santa Cruzada, Purificación de Nuestra Señora.
Marzo	Festividad de la Anunciación de Nuestra Señora y los diversos actos litúrgicos y procesionales de la Cuaresma y la Semana Santa.
Abril	Letanías mayores.
Mayo	Letanías menores, Ascensión de Cristo, Nuestro Señor, Pentecostés y Pascua del Espíritu Santo, Aparición del Arcángel San Miguel, Domingo de la Santísima Trinidad, Corpus Christi, Aparición del Santísimo Cristo de la Salud.
Junio	Santos Mártires Ciriaco y Paula, Virgen, Natividad de San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo.
Julio	Santiago el Mayor, San Ignacio.
Agosto	Asunción de Nuestro Señor, San Luis Obispo, San Bernardo.

41. Rivas Pacheco, D. *op. cit.* Reder Gadow, M. (Ed.), Discurso II, Cap. II, p. 261..

42. *Ibidem*, Caps. III-XVI, pp. 263 y ss..

Septiembre	Fiesta de la Natividad de Nuestro Señora.
Octubre	Santa Madre Teresa de Jesús.
Noviembre	Fiesta de Todos Santos, Conmemoración por los difuntos o aniversario de los Reyes, Nuestra Señora del Patrocinio, Adviento.
Diciembre	Concepción de Nuestra Señora, Pascua de Navidad del Señor, San Esteban, San Juan Evangelista, Los Niños Inocentes.

El Maestro de Ceremonias describe pormenorizadamente el aparato teórico que compone el protocolo y ceremonial que debe observar la Ciudad, tanto a nivel interno –sesiones capitulares– como externo –actos públicos–; pero a la hora de su aplicación práctica, esto es, en el día a día de las vicisitudes cotidianas a las que la Ciudad debía hacer frente debemos mencionar una figura con una responsabilidad muy concreta en este ámbito: se trata del escribano capitular[43], a quien las *Ordenanzas* de 1611 le atribuía la misión de velar por el debido cumplimiento del protocolo en el interior del Cabildo[44]. Por ejemplo, debían notificar las entradas y salidas que se producían e igualmente eran los encargados de comunicar a los porteros la celebración de un próximo cabildo[45].

Asimismo, en caso de duda sobre cómo afrontar determinada controversia que surgiera en este ámbito protocolario, eran los

43. Respecto al papel de los escribanos del cabildo municipal malagueño en el cumplimiento del protocolo institucionalizado, Mendoza García, E.Mª *Pluma, tintero y papel, op. cit.,* pp. 264 y ss; y *Los escribanos de Málaga en el reinado de Felipe IV (1621-1665),* CEDMA, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga, Colección Biblioteca Popular Malagueña, Volumen 102, Málaga 2007, pp. 211 y ss.

44. "Primero que se comiencen a proponer las cossas del Cabildo, porque en ello se guarde secreto, el escriuano del dicho Cabildo a de dezir de parte de la ciudad a los que allí estuuieren que no hubieren de ser en el dicho Cabildo que salgan fuera dél, a cada uno honestamente según la calidad de su persona, a los que fueren de honrrar diziendo que la Ciudad se lo ruega, e a otros que no sean tales, diziéndoselo como más honestamente parece", Archivo Municipal de Málaga, *Ordenanzas Municipales* de 1611, fol. 2v.

45. *Ibidem,* Actas Capitulares núm. 73, fol. 18v.

encargados de consultar los volúmenes capitulares para dar solución a la misma[46].

También se les encomendaba la tarea de ir a la antesala, cuarto bajo o cualquier otra dependencia de las Casas Capitulares para buscar a la persona que solicitase la autoridad y manifestarle el interés de la Corporación en su asistencia, notificarle una certificación o una proposición. E igualmente, debían estar atentos a que las diferentes personas que acudían al Cabildo para hacer relación de cualquier negocio o presentar alguna queja o petición, al dirigirse a los caballeros regidores se descubriesen hasta tomar asiento[47].

Con el objetivo de recordar anualmente las normas del correcto comportamiento dentro de las sesiones capitulares, debían leer, tras la elección, a comienzos de cada año, de los oficios cadañeros "las ordenanzas que la Ciudad tiene confirmadas de Su Magestad acerca de la orden que en el dicho Cabildo se a de guardar, assí en el botar como en el hablar"[48].

Los fedatarios concejiles también tenían su lugar asignado en las festividades en las que participaba la Ciudad[49]. Como última

46. Por ejemplo, cuando se recibió la queja del regidor Luis Antonio de Mora, contrario a celebrar una reunión concejil en día festivo, particularidad que según explicaba no se había producido en los últimos cincuenta años, el escribano municipal buscó en los correspondientes libros para comprobar la veracidad de esa afirmación, A.M.M. Actas Capitulares núm. 96, fol. 11v. O, cuando la abadesa del convento de Nuestra Señora de la Paz invitó a la Ciudad a asistir a su fiesta titular, el regidor Juan de Melgarejo sostuvo que existía un acuerdo que les eximía de acudir a todas las funciones a las que fuese convidada la Corporación. Se solicitó entonces a Antonio de Vargas que buscase el mencionado concierto, pero la indisposición del fedatario, que lo mantenía en su domicilio, provocó que el alcalde mayor decidiera que este diese razón por escrito especificando que no existía acuerdo para que el Cabildo dejase de asistir a cuantas fiestas se le convocase, A.M.M., Actas Capitulares núm. 105, fol. 41.

47. A.M.M. Actas Capitulares núm. 56, fol. 58v.

48. A.M.M. *Ordenanzas Municipales* de 1611, fol. 7v.

49. Mendoza García, E. Mª. "La participación en los actos festivos de un colectivo socioprofesional: los escribanos públicos de Málaga en el siglo xvii", en Núñez Roldán, F. *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico moderno,* Universidad de Sevilla, Sevilla 2007, pp. 495-511; y "*Ac-*

nota de este apartado, haremos mención a cómo los dos fedatarios concejiles, Antonio de Vargas y Miguel de Valencia, certificaron y dieron fe de que la tarde del 21 de diciembre de 1700 se levantó y ensalzó el pendón real por la subida al trono de Felipe V, narrando el ceremonial oficiado[50].

1 a 6. Rivas Pacheco, D. *Gobierno político legal y ceremonial. Para la mejor y más acertada dirección de los actos capitulares de esta Nobilísima y siempre leal Ciudad de Málaga conforme a sus antiguas y loables Costumbres, Ordenanzas y Privilegios y a lo dispuesto por derecho y Leyes de estos Reinos,* 1661, Reder Gadow, M. (Ed.) Ayuntamiento de Málaga, Fundación Lázaro Galdiano, Málaga 2013.

titudes ante la vida y la muerte de un colectivo socioprofesional: los escribanos malagueños del s. XVII", en Congreso Internacional Andalucía Barroca, Junta de Andalucía, Vol. II, Sevilla 2009, pp. 279-287.

50. A.M.M. Actas Capitulares núm. 108, fol. 237v.

Bibliografía

Barrios, F. "Práctica diplomática de la corte de España a principios del siglo xviii: notas a un reglamento de ceremonial de 1717", en *Revista de Estudios Políticos* (Nueva Época) núm. 62, octubre-diciembre 1988, pp. 163-183.

Casal Maceiras, O. "La construcción de la imagen pública del poder a través del protocolo y el ceremonial. Referencias históricas" en *Historia y Comunicación Social* Vol. 18, núm. especial octubre 2013, pp. 761-775.

Díaz Crado, A. "Visita a Málaga del Rey Felipe IV en compañía del Conde-Duque de Olivares", en *Jábega* núm. 7, 1974, pp. 36-39.

López, R.J. "Entre la tradición y la modernidad. Las ceremonias públicas gallegas en el reinado de Fernando VII" en *Espacio, Tiempo y Forma,* Serie IV, Historia Moderna, t. 10, 1997, pp. 375-403.

Maestrojuán Catalán, F.J. "Ser y parecer en el Antiguo Régimen. Los problemas de un regidor bajito", en *Memoria y Civilización* núm. 3, 2000, pp. 107-125.

Mendoza García, E.Mª. *Pluma, tintero y papel. Los escribanos de Málaga en el siglo xvii (1598-1700),* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Colección Studia Malacitana, Volumen 31, Málaga 2007, pp. 264 y ss;

——— *Los escribanos de Málaga en el reinado de Felipe IV (1621-1665),* CEDMA, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga, Colección Biblioteca Popular Malagueña, Volumen 102, Málaga 2007, pp. 211 y ss.

——— "La participación en los actos festivos de un colectivo socioprofesional: los escribanos públicos de Málaga en el siglo XVII", en Núñez Roldán, F. *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico moderno,* Universidad de Sevilla, Sevilla 2007, pp. 495-511

——— "Actitudes ante la vida y la muerte de un colectivo socioprofesional: los escribanos malagueños del siglo xvii", en *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, Junta de Andalucía, Vol. II, Sevilla 2009, pp. 279-287.

Pérez del Campo, L./Quintana Toret, F.J. *Fiestas barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo xvii,* Diputación Provincial de Málaga, Málaga 1985.

Plasencia Peña, J.J. "Actos públicos celebrados en Málaga con motivo del fallecimiento de Carlos II y la entronización de Felipe V. Actitud de las autoridades locales ante la coyuntura", en *Jábega* núm. 53, Málaga 1986, pp. 33-42.

Reder Gadow, M./Mendoza García, E.Mª. "Conmemoraciones, proclamaciones y otros festejos como propaganda política en la crisis del Antiguo Régimen: la ocupación napoleónica en Málaga" en

Pérez Álvarez, MªJ./Martín García, A. (coords.), *Campo y campesinos en la España Moderna; culturas políticas en el mundo hispano*, Vol. 2, Fundación Española de Historia Moderna, Salamanca 2012, pp. 1913-1924.

Reder Gadow, M. "Exequias y pompas barrocas en tiempos de Felipe V", en *Baetica* núm. 6, 1983, pp. 289-294.

——— "¿Ritual propuesto o impuesto? Exequias reales por los Delfines de Francia en Málaga" en Álvarez Santaló, L.C./Cremades Griñán, C.Mª, *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen, II Reunión Científica Asociación Española de Historia Moderna,* Vol. II, Murcia 1992, pp. 431-439.

——— "Un recuerdo para la reina Mariana de Austria en el III Centenario de su muerte: Exequias por la Reina en Málaga (16 de mayo de 1696), en *Baetica* núm. 18, Málaga 1996, pp. 421-436,

——— "Religiosidad popular y mensaje ideológico: lutos reales por la Reina Dª María de Neoburgo" en *Religiosidad popular en España,* San Lorenzo del Escorial 1997, pp. 1029-1048;

——— "Honras y exequias en Málaga por la muerte de la Serenísima Reina doña Luisa Isabel de Orleans, viuda de Luis I (1742)", en *Baetica.* núm. 19-2, 1997, pp. 161-173.

——— "La proclamación de Carlos IV en Málaga: la simbología del Poder" en González Enciso, A./Usunáriz Garayola, J.Mª (dirs.), *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814),* Eunsa, Pamplona 1999, pp. 163-188.

——— "Málaga y la fiesta de la muerte: exequias por la Reina María Luisa de Orleans (siglo xvii)" en *Baetica* núm. 22, 2000, pp. 411-425.

Rivas Pacheco, D. *Gobierno político legal y ceremonial. Para la mejor y más acertada dirección de los actos capitulares de esta Nobilísima y siempre leal Ciudad de Málaga conforme a sus antiguas y loables Costumbres, Ordenanzas y Privilegios y a lo dispuesto por derecho y Leyes de estos Reinos,* 1661, Reder Gadow, M. (Ed.), Ayuntamiento de Málaga, Fundación Lázaro Galdiano, Málaga 2013.

Rodríguez Ennes, L. "Apuntes históricos en torno a la evolución del protocolo desde la Roma imperial hasta finales del Antiguo Régimen", en *Laurea Hispalis. Revista Internacional de Investigación en Relaciones Públicas, Ceremonial y Protocolo*, núm. 2, 2003, pp. 217-245.

Sánchez Rodríguez, A.Mª. "Las ceremonias públicas en Lugo durante la Edad Moderna. Conflictos de preeminencia entre Obispo, Cabildo y Concejo" en *Obradoiro de Historia Moderna* núm. 13, 2004, pp. 195-211.

Villena Jurado, J. "La muerte de Felipe II y la proclamación de Felipe III: repercusiones en Málaga", en *Jábega* núm. 50, Málaga 1985, pp. 11-17.

Manuel Garrido Oliver

EX-CRONISTA OFICIAL DE LA CIUDAD DE RONDA

Los desastres de la guerra en Ronda

Sobre el incendio de papeles ejecutado por los serranos en 1810 y la pérdida de documentación capitular en Ronda

Sabido y conocido por todos es el efecto que las guerras tienen sobre el patrimonio humano y material de los pueblos, ya sean éstas civiles, invasoras o conquistadoras. Además de los daños directos, en forma de pérdidas humanas y de destrucción material, existe lo que se ha dado en llamar daños colaterales, que no por haberse denominado así, son menos importantes.

Uno de estos terribles episodios ocurrió en la Ciudad de Ronda, en forma de pérdida de documentación histórica, durante el periodo de la ocupación por las tropas invasoras francesas en los albores del siglo XIX. Un acto que podemos considerar como vandálico y gratuito, vino a destruir la mayoría de la documentación que se custodiaba en todas las escribanías de la ciudad, tanto en las públicas, como en las reales y particularmente en la escribanía de cabildo. Es en la noche del 12 de marzo de 1810, cuando un numeroso grupo de guerrilleros y comarcanos exaltados, venidos de diferentes lugares de la Serranía, aprovechan la ausencia temporal de tropas francesas y de fuerzas del orden y asaltan la ciudad. Entre otros muchos actos, se dirigen premeditadamente a las escribanías para sacar a la plaza cuantos legajos, libros y enseres pudieron para prenderles fuego.

Desde el punto de vista de la investigación histórica, podemos considerar la de las actas capitulares la pérdida mas valiosa, ya que perecieron todos los libros anteriores a la fecha del asalto. Es por ello que actualmente el libro de Actas Capitulares mas

antiguo conservado es el correspondiente a los años 1810-1813 y de ahí en adelante, de forma ininterrumpida hasta nuestros días. Además de estos libros, perecieron otros valiosos documentos conservados desde el siglo XV, como son las Reales Cédulas y Reales Provisiones, amén de los documentos acreditativos de los derechos de propiedad y explotación de las tierras circundantes al municipio en beneficio de la Ciudad de Ronda, como lo fueron fundamentalmente los relativos a los derechos sobre los Montes de Propio, en Cortes de la Frontera, cuya pérdida tantos pleitos desencadenaría durante el resto del siglo XIX.

Esta valiosísima pérdida de parte de nuestra historia escrita supone un gran obstáculo a la hora de la investigación local, ya que si bien se conserva parte de la correspondencia municipal y abundantes legajos sueltos, el hecho de perder toda la información relativa a los acuerdos y asuntos tratados en los cabildos anteriores a dicho año, supone una irreparable pérdida de datos concisos de la vida política, económica y social, no solo de nuestro municipio sino también de aquellos pueblos cercanos, de nuestra directa influencia y jurisdicción. No hay que menospreciar tampoco la gran cantidad de documentación judicial y económica perdida, tanto en lo que se refiere a procesos civiles y como penales, y los documentos mercantiles de compra-venta, arriendo e hipotecas. En palabras del escribano Jerónimo Centeno y Arce, en el incendio perecieron documentos judiciales desde el año 1712 hasta el 1810[1]. De igual modo, no menos importantes fueron la pérdida de los registros de cuentas de gastos del Ayuntamiento de Ronda y del resto de pueblos de la comarca, salvándose solo algunos correspondientes a las villas de Alcalá del Valle, Benadalid, Montejaque e Igualeja, según su custodio, el escribano real José Morales y Arce.

Es leyenda popular que la pérdida de los documentos, así como de otros enseres y objetos de valor, fueron consecuencia de los incendios provocados por las tropas invasoras francesas

1. (A)rchivo (H)istórico (M)unicipal de (R)onda, legajo 327-025: *Sobre el Incendio de papeles de 1810.* Ronda folio 13 v.

durante su retirada o expulsión de nuestras tierras en el año 1812. Pero a decir decir verdad la única constancia documentada de daños intencionados provocados por los franceses antes de su expulsión, fue la orden de derribar los restos que aún quedaban en pie de la fortificación que hoy conocemos como Castillo del Laurel, y no la quema de los archivos de las escribanías, verificable esto por los diversos testimonios narrados en los documentos y que se crearon en 1811 y 1815.

Como se deduce de toda la documentación consultada, los incendios, efectivamente intencionados, fueron llevados a cabo en todas las escribanías públicas, reales y de cabildo, de manos de los vecinos de los pueblos de la Serranía, desplazados hasta Ronda con tal fin, aprovechando la retirada de las tropas francesas. También queda constatado que se asaltaron todas las escribanías que se encontraban en la plaza junto a la casa consistorial, forzando las puertas y sacando todos los libros, legajos y enseres para quemarlos seguidamente en la misma plaza, salvándose solo aquellos pocos que algunos vecinos pudieron rescatar de las llamas.

El origen de los incidentes se gesta dentro del clima bélico y de revueltas provocado por la invasión francesa de 1808, y mas concretamente con la ocupación de Ronda por las tropas invasoras.

La llegada francesa a nuestra ciudad se produce el 10 de febrero de 1810, con la entrada del II Regimiento de Húsares al mando del coronel Vinot, quien toma Ronda sin apenas confrontación, debido a que el coronel que defendía la ciudad, Aréizaga, había ordenado a las tropas españolas, compuestas por unos 4.000 hombres, que evacuaran la plaza *ante los daños que pudieran producirse por un asedio y posterior asalto de los franceses*[2].

Un mes mas tarde, el día 11 de marzo de 1810, en un intento de repeler a los franceses, el Brigadier Francisco González Peinado consigue concentrar tropas españolas en las afueras de la ciudad,

2. Garrido Dominguez, F. *La Guerra de la independencia en Ronda y la serranía* (manuscrito inédito), Ronda 2008.

una fuerza militar que estaba compuesta por los restos de las tropas que quedaron tras la marcha del general Aréizaga y reforzada con vecinos armados llegados de todos los pueblos de la comarca.

Los serranos conocen el hecho de que los franceses, confiados de su posición e infravalorando la capacidad de ataque de las guerrillas, solo han dejado en Ronda una débil guarnición que además se encuentra desarmada, situación esta provocada por los serranos que, días antes, se habían hecho con un cargamentos de armas y municiones destinados a la guarnición de Ronda.

Conscientes de esta superioridad, las tropas españolas se sitúan en las afueras bloqueando las entradas y salidas, y envían a un emisario para ofrecer la rendición a los franceses, conversación que narra Joseph Jolinon en su obra *Guérrillas 1808*[3] de este modo: "En las afueras está el general de las montañas con la fuerza de veinte mil hombres a sus órdenes. Todas las salidas les han sido impedidas. El convoy de cincuenta mil cartuchos que esperan ha caído en nuestras manos. Sabemos que su infantería no tiene más que tres cartuchos por hombre y que su caballería no puede atacarnos en las rocas. Por lo tanto, han de rendirse".

Tras este ofrecimiento de rendición, por parte del enviado de los serranos y después de analizar su situación de inferioridad, los franceses descartan la rendición y, aprovechando la noche y algunos resquicios que han quedado en su cerco, consiguen salir de Ronda para retirarse y reagruparse en la localidad de Campillos. Allí quedan varios días a la espera del envío de tropas y armamento por parte del General Péremont para poder volver a Ronda con refuerzos. Al día siguiente, el 12 de marzo, los serranos advierten esta retirada de las tropas francesas y entran en la ciudad. Ante la ausencia de cualquier fuerza de orden público, se suceden numerosos actos de pillaje y vandalismo; entran en las casas de los burgueses para cometer actos de pillaje; fuerzan y abren las puertas de la cárcel para liberar a los malhechores, y lo que parece el principal objetivo de su venida a Ronda: los

3. Jolinon, J. *Guérrillas 1808,* Les Editions de la Nouvelle France, Paris 1942, p. 177.

arrendados o endeudados, principalmente. Los serranos se dirigen a las escribanías para destruir toda aquella documentación comprometedora con sus deberes y obligaciones monetarias y judiciales, así como también para destruir todo documento acreditativo de las propiedades de las tierras del entorno de la Serranía. Dado que Ronda constituía cabeza de partido judicial, en estas escribanías, tanto públicas como reales, se custodiaban documentos relativos a todos los pueblos de la Serranía.

Moretti, nos narra con detalle este capítulo en su *Historia de la Muy Noble y Leal Ciudad de Ronda*[4], haciendo alusión al posible odio de los serranos hacia los rondeños y a que muchos de estos serranos tuviesen causas pendientes con la justicia: "[…] Mas los serranos que notaron en la madrugada del 12 la retirada del francés y prevenidos, como se ha dicho, contra Ronda, entraron en la población, causando en ella impremeditados daños, con lo que no dejaron de manchar el santo objeto que los había unido".

Como muchos de ellos tenían causa pendiente en las escribanías de la ciudad y estas se hallaban, como se dijo, reunidas en la plaza, abrieron los archivos y sacando de ellos toda clase de documentos, los hacinaron y dieron fuego pereciendo todo ello en un instante. Y quien sabe, ya dado este paso, a donde hubieran ido en su loco intento; pero su objeto no era otro que hacer desaparecer las causas criminales: así es que la presencia de rondeños respetables que acudieron al lugar de semejante hecho los templó y satisfizo su enojo, si es que lo hubo; pero ya no había remedio.

Todo tuvo que acabar. El general francés Peyremon, acudió desde Málaga con fuerzas respetables é incorporándose con el Barón Gobernador de Ronda, volvieron sobre ella y la tomaron nuevamente. Otro testimonio detallado por el teniente francés Rocca[5], en un pasaje narrado con un especial dramatismo, no deja

4. Moreti, J.J. *Historia de la M.N.Y.M.L. Ciudad de Ronda*, Moreti Hermanos Editores, Ronda 1867, pp. 598-599.

5. Rocca, M. de, *Memorias, arregladas y anotadas por Ángel Salcedo,* Madrid 1908, p. 190.

lugar a dudas sobre las acciones de vandalismo que cometieron los serranos en la ciudad:

> El mismo día que salimos nosotros de Ronda, entraron los serranos con la aurora, lanzando gritos espantosos y disparando sus escopetas en las calles, como señal o manifestación de su alegría. Llegaban tumultuosamente los habitantes de cada pueblo, como formando un cuerpo especial, y acompañados por sus mujeres, las cuales, según he dicho ya, no se distinguían de los hombres a no ser en el vestido, y por su estatura más elevada y un poco más de rudeza en las maneras.
>
> Decían a grito las serranas que sus maridos habían conquistado a Ronda de los franceses, y que así cuanto había en la ciudad les pertenecía; vociferaban esta especie, deteniéndose con aire arrogante ante las puertas de las casas más hermosas y diciéndose unas a otras: "yo me quedo con esta casa, yo me haré señora, y me vendré a vivir aquí dentro de pocos días con mis cabras y mi familia". Y en espera de tal día, cargaban en sus borricos todo lo que podían arramblar en el interior de las habitaciones.

Fueron abiertas las prisiones, saliendo de ellas, no solo los insurgentes presos, sino todos los detenidos, y todos corrieron, en cuanto se vieron libres, a vengarse de sus jueces y de sus acusadores. Los deudores arrebataron por fuerza los recibos a sus acreedores, y prendieron fuego a los papeles de la Cancillería, sin otro fin que destruir las inscripciones de las hipotecas que tenían los vecinos de Ronda sobre las propiedades de los montañeses. De la misma forma que se sucedían los asaltos y pillajes, se produjeron numerosas represalias contra los que ellos consideraban colaboradores con los franceses, entre otros actos, cuenta Rocca, que los serranos llegaron incluso a construir una horca para asesinar a los colaboracionistas de los invasores. Aunque suponemos que es una visión parcial de la historia, el mismo Joseph Jolinon, narra la vuelta de los franceses a Ronda, el día 21 de marzo, como una liberación para los habitantes de la ciudad:

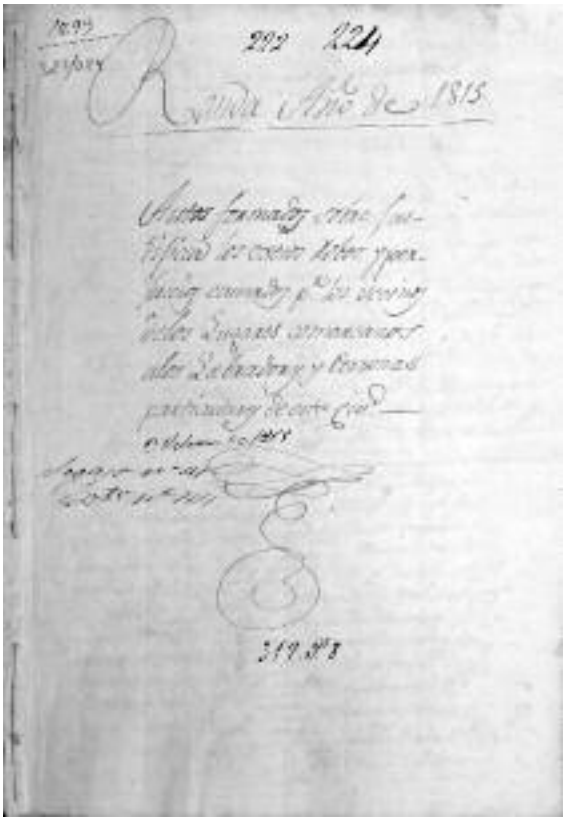
> Ronda, finalmente, nos acogió casi con los brazos abiertos. Quiero decir, al menos, los ciudadanos. Ellos nos llamaron liberadores.
>
> Porque los montañeros, en nuestra ausencia, decidieron castigar a todos aquellos que nos habían recibido cuatro días antes, alzando una horca en la plaza grande donde se prepararon a ejecu-

> tarlos. Comenzando por un magistrado condenado por haberse negado a aceptar sobornos en un caso de contrabando y por un pobre sastre, que nos había servido de guía.
>
> Sin contar que las mujeres de los serranos, a causa de la impertinencia, habían regresado al pueblo contra ellos.
>
> — Nuestros hombres valientes os han salvado, decían ellas. Nosotras tenemos derechos sobre vosotros. El alcalde, hoy, es mi esposo.
>
> Los deudores, a mano armada, arrancaban los recibos de los acreedores. Prendían fuego a los documentos de las cancillerías destruyendo los contratos de las hipotecas. En pocas palabras, vándalos y rebeldes.

Jolinon va incluso mas lejos que Rocca en tanto que otorga la autoría o liderazgo de la partida de bandidos al serrano a quien ellos conocían como el Cura de Valencia, un profesor de supuesta noble cuna, huido de un delito cometido por celos, el cual se otorgaba a sí mismo el poder de recaudar impuestos y requisar cuanto le apeteciese[6]. Aunque como razón o fundamento mas probable del ataque a las escribanías, del referido 12 de marzo, se ha considerado la intención de quemar cuantos documentos oficiales había en sus archivos, léase escrituras de propiedad de la tierra, derechos y obligaciones de arriendos, causas abiertas por demandas civiles y penales, condenas, etc. El hecho es que el funcionamiento de los estamentos judiciales en Ronda había degenerado de tal forma que el sistema judicial encontraba un rechazo total por parte de la población, entre otros motivos, por haberse convertido en habituales las acusaciones infundadas para la posterior petición de sobornos por parte de jueces y alguaciles.

De este mal funcionamiento de la justicia en Ronda, da buena cuenta Joaquín de Uriarte y Landa, comisionado por el Rey Fernando VII para la organización provisional de la administración de Ronda y su partido en informe remitido al Ministro de Justicia con fecha 17 de junio de 1810. Significa en el mismo que la justicia en Ronda y su partido viene siendo administrada por manos

6. Jolinon, J. *op. cit.* pp. 189-191.



1. Portada del legajo 327-024 -Legajo 327-024 Perjuicios causados por los Serranos (AHMR)

venales, llegando al punto de que para poder subsistir, escribanos, procuradores y otros agentes de justicia, se veían obligados a buscar delitos, encendiendo las discordias entre las familias[7]. Sean cuales fueran los motivos que impulsaron a los serranos a cometer tales tropelías, lo cierto y real es que, si bien las cuantiosas pérdidas materiales que sufrió la población civil pudieron ser cuantificadas y en parte compensadas, la referente a la documentación histórica supuso una pérdida de un valor incalculable y de unas consecuencias inestimables, cuyos efectos han llegado hasta nuestros días.

7. Archivo General de Simancas, Gracias y Justicia, Gobierno Intruso, Asuntos Seculares, legajo 1095: *Proyecto de Joaquín de Uriarte y Landa, comisionado por S.M. para la organización provisional de la administración de Ronda y su partido.* Ronda 1810, pp. 1-2.

La evaluación de los daños provocados por la guerra comenzaría a principios de 1811, fechas en las que aún permanecen los invasores por nuestras tierras. Se hace una evaluación de los daños causados, tanto por las tropas francesas como por los serranos, hacia los habitantes y vecinos de Ronda. Al margen de los daños provocados por esta "revuelta" de vecinos de la Serranía, en las escribanías de la ciudad de Ronda, también hubo una gran cantidad de daños personales y materiales provocados en viviendas y negocios de particulares, así como en huertas y cortijos. En consecuencia, las autoridades inician un proceso para intentar evaluar los mismos partiendo de las declaraciones de los propios afectados.

A principios de 1811, el Prefecto de Jerez manda elaborar un informe económico detallado que recogiese todas y cada una de las demandas de los vecinos, de Ronda y la Serranía, en relación a los daños causados, tanto por los ocupantes franceses como por los serranos. Incluso se cuantifican los perjuicios y gastos provocados por las peticiones oficiales de los magistrados, en el sentido de dar alojamiento y manutención o de ciertos abastecimientos a las tropas francesas.

En el cabildo celebrado el 23 de febrero de 1811 se da curso a esta solicitud, nombrándose dos diputados por cada barrio o demarcación, para la elaboración de los expedientes. Éstos deben ser los encargados de recoger cada una de las demandas de los vecinos.

El inventario se lleva a cabo entre finales de febrero y marzo de 1811 y el resultado se recoge en un expediente, al que se le denomina "Padrón de los perjuicios de los vecinos de Ronda con motivo de la Guerra"[8], que se conserva en el Archivo Histórico de Ronda. De este padrón se han conservado hasta la actualidad solo tres unidades, la correspondiente a los cuarteles 1 y 2 del Barrio del Mercadillo, compuesto por las calles Sevilla, Nueva, Arrieros y Huerta. Estaban elaborados por los diputados Fran-

8. AHMR, legajos 327-001 al 327-010: *Perjuicios sufridos por los vecinos con motivo de la guerra.* Ronda 1815.

cisco Fernández de la Reguera y por Tomás de Cabrera; el correspondiente al cuartel 4 del Barrio del Mercadillo, sin especificar las calles que comprende, elaborado por Francisco Reguera Ruiz y por José Reguera Gómez; y, por último, el padrón correspondiente al cuartel del Casco de la Ciudad, elaborado por Francisco Guerrero de Escalante y por Ignacio Fernández de Oviedo. Faltan los correspondientes al cuartel 3 del Barrio del Mercadillo y el del Barrio de San Francisco.

Cada uno de estos legajos contiene la suma total de daños, junto con las declaraciones individuales y juradas de los perjuicios sufridos por cada vecino. En ellos se han separado en apartados diferenciados, por un lado los daños y cuantías de los mismos provocados por las tropas francesas, otro para los ocasionados por los ataques de los serranos y un último apartado para aquellos gastos derivados de las aportaciones obligatorias dictaminadas por los magistrados.

2. Legajos que componen el Padrón de los perjuicios de los vecinos de Ronda con motivo de la Guerra (AHMR)

En los documentos que se han conservado se observan los cuantiosos daños, que en el correspondiente a los cuarteles 1 y 2 del Barrio del Mercadillo, presenta un total de 91 reclamaciones

de daños por un importe de 1.939.473 reales del vellón; el correspondiente al cuartel 4 del Barrio del Mercadillo, presenta un total de 52 reclamaciones por un importe de 664.167,17 reales y el correspondiente al cuartel del Casco de la Ciudad, contiene un total de 113 reclamaciones por un importe de 3.285.230 reales, arrojando una suma total declarada de 256 reclamaciones de daños por un monto total de 5.888.870,17 reales.

Sirva como ejemplo la declaración jurada de Pedro de Surga, vecino de Ronda, contenida en el padrón relativo a la Ciudad-Cuartel del Casco[9]. En la misma, el interesado divide en tres partes su declaración de daños; por un lado el referente a los derivados de los actos cometidos por los serranos, como son el robo de ganado, cabras, bueyes, algún potro, diferentes enseres de labor valorados en 500 reales, el precio del pago del traslado por devolución de cinco yeguas robadas e incluso 200 reales como pago para evitar el robo del resto de bueyes. Por otro lado, reclama el abastecimiento de "acopios de primera necesidad" que hizo a las tropas, además de paja y grano, todo ello valorado en 4.000 reales. Por último y en capítulo aparte, los gastos ocasionados por la aportación de productos de cultivo y enseres, obligado por el magistrado: cuatro fanegas de habas, a razón de 25 reales la fanega, 1.650 reales por tres bueyes viejos, 1.000 reales por diez camas para los hospitales y cuarteles o 1.232 reales por "la requisición de dos y medio meses". Suman al final de la declaración de daños, un total de 59.502 reales.

Años mas tarde, en 1815, se da un paso más en las investigaciones, cuando en un auto certificado del Escribano Mayor de Cabildo de la Ciudad, se vuelven a poner de relieve los actos vandálicos cometidos por los serranos, tanto los ocasionados en las escribanías como aquellos que sufrieron los ciudadanos, especialmente los labradores de todas las tierras del término de Ronda y resto de municipios de la Serranía. Estos ciudadanos, además de verse obligados a mantener y alojar a sus expensas a las tropas

9. AHMR, legajo 327-003: *Padrón de los Perjuicios provocados por la Guerra. Barrio del Mercadillo.* Ronda 1815, fols. 14-15.

francesas, sufrieron de los serranos todo tipo de asaltos, robos de ganado, aceite, trigo, harina, vinagre, etc. Los que no pudieron ser robados, bien por desinterés de los bandidos en sus materias o porque ya lo habían sido con anterioridad, sufrieron incendios en sus propiedades y "secuestros" de hijos, esposas y demás familiares, que solo pudieron resolver a cambio de dinero, vendiendo previamente todas sus propiedades.

De este modo, el 20 de enero de 1815, el juez de Ronda, José María Otero de Figueroa, a través del escribano real, José Morales Aire, dicta un auto que comienza con el relato de algunas de las penalidades sufridas por los vecinos:

> [...] las personas de los labradores, sus hijos o familias los cuales eran privados de su libertad hasta tanto que por crecidas cantidades de dinero se recataban sus bienes, aperos y ganados frecuentemente eran robado, viéndose por resultado de tantos excesos que los más de los labradores vendieron todos sus fondos quedando reducidos a un estado de indigencia lastimosa y yermos o despoblados[10].

Con este un auto pretende buscar a los responsables de tales actos, enviando comunicación a todos los pueblos de la Serranía para que realicen las pesquisas pertinentes entre los vecinos y le sean remitidas las declaraciones[11]. Algunos meses mas tarde, los análisis se centran en los daños causados en las escribanías y sus consecuencias. Es concretamente un auto de fecha 2 de mayo de 1815, dictado por José Gregorio Aragón, corregidor político de Ronda, el que inicia las investigaciones sobre los documentos que quedaron útiles en cada una de las escribanías de Ronda, tanto públicas como reales, así como también la escribanía del Cabildo Municipal.

El auto comienza relatando los daños causados por los serranos en lo referente a la quema de documentos oficiales: "[…] noti-

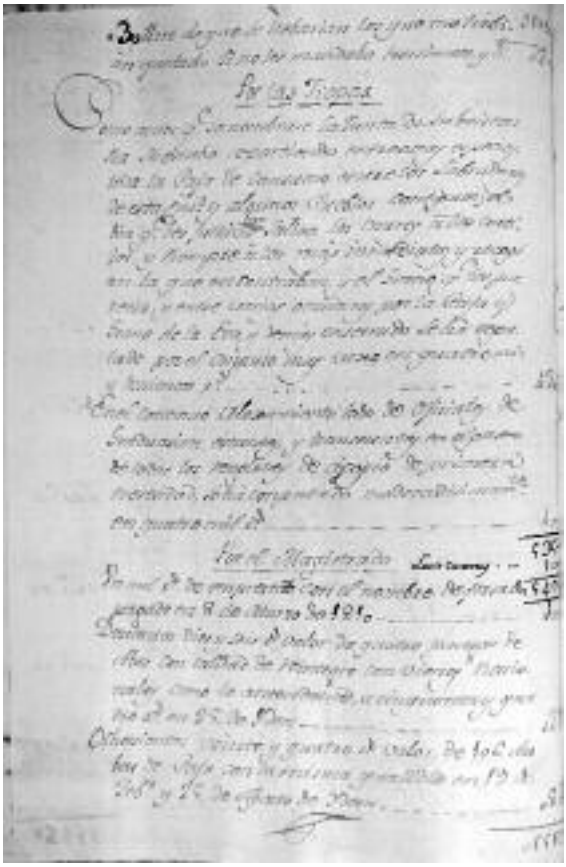
10. AHMR, legajo 327-024: *Autos formados sobre justificar los excesos, robos, y perjuicios causados por los vecinos de los lugares comarcanos a los Labradores y Personas particulares de esta Ciudad.* Ronda 1815, fols. 1-5.

11. *Ibidem.*

cioso del irreparable daño e incalculables perjuicios ocasionados por los vecinos de los pueblos de esta Serranía, con motivo del incendio ejecutado en el día doce de marzo del año pasado mil ochocientos diez de los papeles y documentos de las escribanías numerarias de Ayuntamiento y de las que existían en las Casa de los Escribanos Reales". Y seguidamente solicita a cada uno de los escribanos de la ciudad, trece en total, que den fe de todos aquellos documentos en su poder y que sobrevivieron a la quema. La propia expresión del auto da idea de los daños causados en el incendio, cuando el demandante no solicita los documentos perdidos sino el relato de lo que ha sobrevivido. También es destacable la justificación que hace al solicitar el inventario, no solo por lo que dichas pérdidas pueden beneficiar a quienes mantenían pleitos o condenas, y a quienes tenían hipotecas u obligaciones de arriendo, sino que persigue también evitar la ocultación de documentos por parte de los escribanos. Lógico es pensar que durante los cinco años que han pasado, desde la pérdida de documentos en el incendio de 1810 hasta ese año de 1815, se produjeran multitud de reclamaciones por parte de afectados, y que los escribanos hubiesen aprovechado la situación para beneficio propio.

Tras la publicación del auto, se suceden los escritos de respuesta y el primer documento que contiene el legajo de las mismas, fechado en 2 de mayo de 1815, incluye la respuesta del escribano mayor de cabildo, Rafael Granados. Ella refleja con todo detalle las pérdidas de documentos municipales, incluyendo principalmente los libros de actas capitulares, pero también los daños y pérdidas de registros de escritura y demás documentos oficiales, así como todo lo relativo al mobiliario y enseres de oficina, conservándose solo algunos documentos sueltos de escribanía y registros de ganado yeguar, rescatados del fuego por los vecinos y entregados con posterioridad al escribano[12].

12. AHMR, legajo 327-025: *Sobre el Incendio de papeles de 1810.* Ronda, folio 4.



3. Declaración de daños y perjuicios de Pedro de Surga incluida en el Padrón del Cuartel del Casco (AHMR)

En otro de los documentos de respuesta, mas allá de las motivaciones que llevaron a efectuar los mismos, se responsabiliza directamente de los incendios a ciudadanos españoles vecinos de la comarca. A través del testimonio del escribano real Jerónimo Centeno y Jiménez, en el certificado que emite como resultas de la demanda del corregidor, enfatiza que el criminal acto de quema de documentos no ha sido provocado en ningún modo por las tropas francesas ocupantes ni tampoco por ciudadanos de Ronda, sino por personas de nacionalidad española venidas de otras localidades serranas e incitadas a cometer tal tropelía: "*incendio causado en dicha escribanía como en las demás de esta ciudad por varias personas de esta Nación Española de los pueblos de la Serranía de la Comarca*"[13].

Este es el común denominador de todos los testimonios entregados por los escribanos, en cuanto a la autoría del asalto, así como también lo es y queda reflejado en los diversos escritos la ayuda que prestaron algunos vecinos de las escribanías en la recuperación de libros y documentos para evitar ser pastos del incendio, como narra José Marcos Reguera en su escrito: "puesto en esta oficina por varios vecinos de esta Ciudad que con mañosidad pudieron liberarlos de las llamas con mucha exposición"[14].

13. AHMR, *ibidem*, folio 13.

14. AHMR, *ibidem*, folio 8.

También en algún caso, se testimonia que algunas escribanías quedaron libres de incendio previo pago a través de conocidos comunes, como lo testifica el escribano de guerra, Pedro de Surga, el cual estando a cargo de la escribanía de la comandancia del Regimiento Provincial, entregó una cantidad de dinero en metálico para evitar daños en los documentos bajo su custodia.

4. Pie Portada del expediente de danos del Barrio del Mercadillo.

Mas allá de las consecuencias que han llegado hasta nuestros días, en forma de falta de documentación histórica, el episodio del asalto a la ciudad y sus escribanías tendría efectos directos y continuados en las relaciones entre Ronda y los pueblos comarcanos durante bastantes años. Entre otros detalles, en 1815 el corregidor de Ronda recibe un escrito del alcalde de Cortes de la Frontera en el que se le comunica que como resultado de las pesquisas realizadas por los guardias de aquella villa y de las informaciones recabadas entre los participantes en el asalto a Ronda, ha quedado detenido y encausado el vecino José Montesinos, por haber sido uno de los cabecillas que dirigió las terribles actuaciones de los Serranos durante su asalto a Ronda el 12 de marzo de 1810.

Enrique López Marín

UNIVERSIDAD DE GRANADA. PROFESOR TITULAR, BELLAS ARTES

Nuevos medios, viejos conflictos

El libro y la lectura en un mundo digitalizado

Los «medios» y la comunicación

La evolución de las formas de comunicación durante la historia de la humanidad –y en especial en nuestra cultura occidental– ha sido definida por grandes hitos que han marcado unas inflexiones determinantes. Estos acontecimientos hacen referencia a cambios tecnológicos e instrumentales que se traducen en modificaciones en las formas comunicativas, y que han terminado afectando al pensamiento mismo y a nuestra forma de entender la realidad.

Con la aparición de la escritura se pasó de la oralidad primigenia, derivada del gesto –el habla, la danza–, a formas de expresión gráfico-pictórica. Con la escritura –y especialmente la alfabética– el efecto inmediato que se produjo fue la posibilidad de una nueva forma de entender la transmisión de conocimientos sin la presencia del emisor del mensaje, dándole al receptor una capacidad interpretativa nueva y diferente, más reducida con la comunicación oral. Facilitó por otra parte la expansión de las fronteras del conocimiento, al ser reproducibles y transportables los textos escritos, y sobre todo, perdurables en el tiempo. Pero al mismo tiempo y aun teniendo un origen gráfico-pictórico e incluso representativo, desligó la palabra –ahora entendida ya como pensamiento codificado en un texto– de la imagen gráfica y relegó esta última a un espacio de segundo orden por su ambigüedad comunicativa. La cultura occidental, formada a partir de la herencia clásica y la visión cristiana, mantuvo un ir y venir de

confianza y recelo sobre las imágenes, debido a la consideración de verosimilitud atribuída a las mismas.

La invención de la imprenta de tipos móviles hizo posible la reproducción de textos de una forma más ágil que la existente hasta el momento —la transcripción manual del texto—, y con ella expandió las posibilidades de difusión del pensamiento. Éste había estado asociado a la palabra escrita desde los comienzos de la escritura, pero con esta innovación se produjo una transformación en nuestra cultura fruto de la «serialización»: es la primera producción de bienes concebida industrialmente. Los productos impresos pudieron contener textos pero también imágenes, mediante el procedimiento en un principio utilizado para los caracteres, la estampación en relieve (xilografía o metal). Posteriormente se introduciría la estampación en hueco y, más tarde, la litografía. Pero a pesar de esta convivencia, la representación de las imágenes continuó por un camino alejado de la escritura, en la pintura y el dibujo. Se articulan pues, dos vías separadas que producen un distanciamiento en la forma de entender y acceder al conocimiento. Esta separación acentuó la dicotomía «artes» y «letras», que es todavía palpable en muchas manifestaciones de nuestra cultura. Se define así lo que entendemos por cultura «letrada» frente a la cultura de la «representación», que provoca no pocas disquisiciones sobre su lugar en la sociedad, manteniendo a las artes plásticas como un mundo separado del conocimiento científico, sólo aceptado como herramienta auxiliar en algunos casos.

En el siglo XIX, la fotografía introdujo el factor de la «credibilidad» en la imagen, pues, al ser un medio técnico, no cabe dudar de la certidumbre de lo reproducido: el fotógrafo y la cámara no hacen más que captar las cosas «tal y como son» a partir de la «realidad». Otra característica intrínseca de la fotografía es la captación del instante, la detención del tiempo de un suceso acontecido: lo que se ha reproducido que algo que ha ocurrido, y su valor testimonial y hasta «científico» es incuestionable. Ya nadie pondrá en duda que lo representado se ha producido en algún momento. Pero provocó también cambios drásticos en la

representación artística, pues cuestiona el principio de realidad que esta había mantenido. El arte se encontró, pues, libre del compromiso de la representación, y toma el camino de la abstracción. Como medio comunicativo, la fotografía superó a la ilustración en revistas y demás medios impresos, al introducir el componente de «verdad». La fotografía como medio expresivo revolucionó las técnicas de representación pero, como técnica, agilizó los procesos gráficos a través de la fotomecánica y la fotocomposición tipográfica, y con ellas, nuevas posibilidades a la comunicación.

El cine, como consecuencia directa de la fotografía al aplicar la captación instantánea de la realidad unida al movimiento, recogió el legado de los experimentos sobre la persistencia retiniana que se habían desarrollado desde el siglo XIX; pero al valerse de la fotografía, descubrió un potencial inimaginable que hasta el momento no se le había otorgado a la imagen. El cine se desarrolló en sus orígenes como un artilugio capaz de provocar la admiración y la sorpresa de las masas, pero carente para las élites letradas de un status digno de reconocimiento. Es en el siglo XX cuando adquirió carta de naturaleza, no ya como medio expresivo, sino como poseedor de un lenguaje propio, con sus reglas y recursos para ser descodificado y comprendido por todos. Con él se dan los primeros pasos para la gestación de la sociedad mediática en la que nos hayamos inmersos y abrió la puerta al siguiente fenómeno mediático del siglo: la televisión.

La radio había hecho ya su aparición a principios del XX y se convirtió en un fenómeno de masas desde sus orígenes, pues devolvió el protagonismo que la oralidad había perdido por la popularización del medio impreso, al tiempo que desarrolló el lenguaje expresivo de la palabra, que había quedado relegada al discurso político (en vivo) y al teatro. A su vez, el siglo había aportado nuevos inventos, como el gramófono y el cine sonoro, que facilitaron un renacer de la expresividad oral. Pero la transcendencia de estos nuevos medios no pueden ser perfectamente calibradas si no es en el seno de la sociedad de los mass-media que se origina en la segunda mitad del siglo, después de la Se-

gunda Guerra mundial. En este contexto, la radio quedó eclipsada por la irrupción de la televisión en prácticamente todos los hogares de esta nueva sociedad de consumo que surge. Estos nuevos soportes y tecnologías transformaron a los ya existentes, como ocurre con la prensa escrita (diarios y revistas), al modificar estructura, función y contenido de los mismos, pero no los eliminaron. Algo parecido le ocurrió al cine, que se transformó con la irrupción de la televisión; a la flexibilidad del nuevo medio, el cine contraataca en su punto más débil: el reducido tamaño de la pantalla y el blanco y negro de las primeras emisiones televisivas. Es la época de las grandes superproducciones en pantalla panorámica y varias pistas de sonido. Pero posteriormente se produjo una transfusión de recursos e ideas, pues obras concebidas para la pantalla pasan al cine y actores del cine pasan al nuevo medio. De éste también se toma el enfoque de algunas producciones, como son las películas «de interior», casi desconocidas en los orígenes del cine, así como el ritmo de la acción narrativa.

De los años sesenta a principios de los noventa asistimos a la consolidación de este sistema, pues los medios se adaptaron a las demandas e introdujeron nuevos formatos, donde la televisión se constituyó en el eje central de actividades reservadas anteriormente a otros medios, como la publicidad, e introdujo la vivencia colectiva como referente de las sociedades modernas, la iconosfera contemporánea de referencias visuales que décadas antes se había manifestado en el cine. Por ello, la televisión fue la impulsora de nuevas costumbres y hábitos.

La televisión se consolidó como principal medio de entretenimiento, con los magazines, concursos, documentales, series de ficción, películas, etc., formatos todos ellos tomados de los medios anteriores (radio, prensa, etc.) pero les aportó su impronta, que repercutió de nuevo en el medio original, que se readaptaron a las circunstancias impuestas por el medio dominante. Modificó la forma de acercarnos a la actualidad, a través de los noticiarios e informativos, valiéndose de sus recursos: inmediatez (que comparte con la radio), imagen (que la comparte con el cine); en estos dos elementos unidos residía su protagonismo y por ello, los

otros medios se vieron obligados a alterar sus estrategias: la radio se centra en el oyente ocupado que escucha la radio mientras realiza otras tareas, además como complemento musical; la prensa se enfoca al lector interesado en profundizar en los temas de actualidad y en su portabilidad (la posibilidad de acceder a sus contenidos en cualquier lugar a bajo coste) y en el despliegue de información estructurada, mediante adecuadas compaginaciones provistas de todo tipo de gráficos, esquemas, y fotografías. Por otro lado, se desarrolló el cine documental al desaparecer el noticiario cinematográfico.

Un factor destacado que introdujo la televisión será la «velocidad», conseguida a través de la inmediatez del medio. Como vehículo de información rápido, el espectador no necesitará ni esfuerzo ni tiempo para digerir ni elaborar los contenidos. Esto acarreó cambios significativos en nuestra formas de percepción y modificó, por ejemplo, la experiencia de la lectura y la configuración de la tipografía, como explica Marshall McLuhan:

> Con la velocidad eléctrica, no es posible esperar: Los diseños más luminosos y armoniosos, que abarcan todos los factores y todos los sentidos de una sola vez, son ahora obligatorios para las situaciones más comunes. Así, el tipógrafo, por ejemplo, se enfrenta a la necesidad de concebir tipos de letra capaces de recaptar los sentidos de los niños en la era de la televisión. Los tipos de letra aceptables para el niño anterior a la TV no son relevantes para el chico de la TV, con su miope exigencia de participación en el texto.[1]

Pero si hay algo que conoció un desarrollo espectacular en el medio televisivo televisión fue la publicidad. Por su capacidad de penetración en los hogares, la publicidad es una industria que mueve ingentes recursos, a la vez que ha sido la sustentadora del propio medio. Por la peculiaridad de éste, donde la imagen se superpone al discurso, la argumentación en la publicidad televisiva ha girado en torno a la veracidad de la imagen, que siempre quedará considerada como verdadera por sus valores simbólicos y re-

1. McLuhan, Marshall: «Decadencia de lo visual», publicado originalmente en *Dot Zero*, n. 1, Nueva York, 1966. Citado en vv.aa.: *Fundamentos del Diseño Gráfico.* Buenos Aires, Infinito, 2001, p. 215.

legará cualquier otro tipo de análisis, que sí se producían en los soportes anteriores (cartel, anuncio). Como explica Neil Postman[2]:

> Para que pueda considerarse racionalmente, cualquier afirmación –comercial o en otra especie– debe hacerse a través de un lenguaje. Más concretamente, debe guardar la forma de una proposición, ya que palabras como «verdadero» o «falso» surgen, ambas, del universo del discurso. [...] La publicidad comercial empezó a eliminar las proposiciones a finales del siglo diecinueve. Pero no fue hasta la década de los cincuenta que el anuncio de televisión convirtió en obsoleto el discurso lingüístico como base de las decisiones a tomar sobre los productos. Al sustituir las afirmaciones por imágenes, el anuncio pictórico convirtió el atractivo emocional en la base de las decisiones del consumidor.

Sin duda, la publicidad ha transformado los medios, pero también ha ido adaptándose a los nuevos soportes. La incorporación de dispositivos telefónicos móviles en nuestras vidas, con capacidades sólo permitidas al ordenador hasta hace poco, y que incluso permiten un uso generalizado que centraliza nuestras necesidades generales de información, comunicación, ocio, e incluso identificación y disposición de medios de pago, está revolucionando la industria de la publicidad, e incluso hace que el anuncio, como tal, no sea necesario. Pero este es otro debate del que estamos en sus inicios. Nos interesa llegar a este punto para centrarnos en el medio o soporte de información por excelencia en nuestra cultura –el libro–, y comprender cómo se ha transformado a través de la influencia de la tecnología digital.

La transformación que se produjo por la irrupción de las tecnologías digitales ha revitalizado la discusión acerca de si los «medios» son positivos o negativos *per se*, y alude en especial al abandono de los hábitos de lectura en la población y en la desconsideración del libro como medio de conocimiento y hasta de entretenimiento, al tiempo que los que creen en las ventajas de los nuevos medios consideran que cualquier avance técnico trae ventajas de inmediato y abren el paso a posibilidades insospe-

2. Postman, Neil: *Divertirse hasta morir: el discurso público en la era del "show business"*. Barcelona, Ediciones la Tempestad, 2001.

chadas. El novelista Paul Auster[3] expresaba su opinión acerca de la crisis de «lo literario», aduciendo que, de ser cierto, no ha afectado al interés por el relato, aunque hayan cambiado las formas del mismo:

> [...] Durante años, en todos los países del mundo occidental, se han publicado numerosos artículos que lamentan el hecho de que se leen cada vez menos libros, de que hemos entrado en lo que algunos llaman la "era posliteraria". Puede que sea cierto, pero de todos modos no ha disminuido por eso la universal avidez por el relato. Al fin y al cabo, la novela no es el único venero de historias. El cine, la televisión y hasta los tebeos producen obras de ficción en cantidades industriales, y el público continúa tragándoselas con gran pasión. Ello se debe a la necesidad de historias que tiene el ser humano. Las necesita casi tanto como el comer, y sea cual sea la forma en que se presenten –en la página impresa o en la pantalla de televisión–, resultaría imposible imaginar la vida sin ellas [...].

Esta percepción actual no es nueva, desde hace tiempo encontramos referencias habituales en la literatura, a través de relatos proféticos acerca del negativismo de los avances tecnológicos en el desarrollo social. La abundancia de «distopías»[4] en la literatura son buena muestra de ello. Un ejemplo sería la novela *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, publicada en 1953, donde se muestra un futuro donde la lectura y los libros se han prohibido, y la humanidad se encontrará en un mundo visual donde no hay lugar para la memoria escrita. Su crítica a los medios de comunicación está más centrada en la voluntad de los gobiernos de ocultar información y hacer felices a los ciudadanos, a costa de su libertad de elegir:

> [...] ¿Qué queremos en esta nación, por encima de todo? La gente quiere ser feliz, ¿no es así? ¿No has estado oyendo toda tu vida?

3. Discurso pronunciado por Paul Auster en la Entrega del Premio Príncipe de Asturias a las Letras de 2006. *El País,* 20 de octubre de 2006.

4. Según el *Oxford English Dictionary*, el término fue acuñado a fines del siglo XIX por John Stuart Mill para expresar lo contrario a «utopía», planteado por Tomás Moro como expresión que define un lugar inexistente, que suele representar a una sociedad ideal y perfecta. La valoración de uno u otro término, si una de las dos caras de la misma moneda es positiva o negativa, dependerá muchas veces del intérprete o lector.

> «Quiero ser feliz», dice la gente. Bueno, ¿no lo son? ¿No les mantenemos en acción, no les proporcionamos diversiones? Eso es para lo único que vivimos ¿no? ¿Para el placer y las emociones? Y tendrás que admitir que nuestra civilización se lo facilita en abundancia.[5]

Este debate está abierto desde los albores de la sociedad industrial y el desarrollo de los «mass media». En 1965 Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* lo consideraba mal planteado desde el principio, porque «el error de los apologistas estriba en creer que la multiplicación de los productos industriales es de por sí buena, según una bondad tomada del mercado libre, y no debe ser sometida a crítica y a nuevas orientaciones. [...] El error de los apocalíptico-aristocráticos consiste en pensar que la cultura de masas es radicalmente mala precisamente porque es un hecho industrial, y que hoy es posible proporcionar cultura que se sustraiga al condicionamiento industrial».[6] Tal como lo exponía Eco entonces, el problema giraba en torno a la disputa entre la fe en la bondad del avance tecnológico y sus manifestaciones en una sociedad de libre mercado frente a los que creen que a través de los medios de difusión en una sociedad de masas la producción industrial de «productos» culturales es incompatible con la cultura misma. La discusión parece más bien que se ha desplazado hacia otro terreno, dejando a un lado si la cultura tiene lugar o no en los medios, entonces con la televisión como principal protagonista.

Actualmente, la irrupción de la tecnología digital en todos los ámbitos de la vida y especialmente en los medios de comunicación personal (ordenadores, dispositivos móviles, TV, etc) unido a la extensión de la Red como vía de interconectividad, ha propiciado que los entonces optimistas «tecnófilos» hayan encontrado un campo abierto para vaticinar todo tipo de revoluciones por llegar.

5. Bradbury, Ray: *Fahrenheit 451*. Barcelona, Random House Mondadori, 1993, p. 69.
6. Eco, Umberto: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas.* Barcelona, Lumen, 1968, p. 58.

Transformación del libro

Una de ellas fue la vaticinada desaparición del libro tal y como lo hemos conocido. Uno de los más destacados es Kevin Kelly, director de la revista de nuevas tecnologías *Wired*, que ha comparado el actual proyecto de Google consistente en digitalizar bibliotecas de todo el mundo con la histórica biblioteca de Alejandría.[7] Este proyecto, llevado a cabo en «varias docenas de edificios en todo el mundo, con trabajadores por horas doblados sobre un escáner de mesa, que convierten libros polvorientos en objetos de alta tecnología», representa para Kelly una revolución «verdaderamente democrática, y ofrecería cualquier libro a cualquier persona. [...] Una vez digitalizados, los libros pueden desenmarañarse en una sola página, o reducirse todavía más, en fragmentos de una página. Estos fragmentos se mezclarán de nuevo en libros reordenados y estanterías virtuales. Al igual que los oyentes ahora hacen malabarismos y reordenan canciones para concebir nuevos álbumes (o listas de reproducción, como se denominan en iTunes), la biblioteca universal alentará la creación de estanterías virtuales, una colección de textos, algunos de tan sólo un párrafo, y otros con la extensión de un libro entero, que formarán una estantería de biblioteca con información especializada. Y, como ocurre con las selecciones musicales, una vez creadas estas estanterías se editarán e intercambiarán en espacios públicos comunes. De hecho, algunos autores empezarán a escribir libros para que se lean como fragmentos, o para que se remezclen en forma de páginas». Las ventajas de esta revolución que augura Kelly ha suscitado todo tipo de controversias. Una de ellas, es la del escritor John Updike[8]:

> ¿Al imaginar un enorme flujo de palabras prácticamente infinito al que se accederá mediante motores de búsqueda y poblado por ingentes y promiscuos fragmentos de palabras carentes de autoría atribuida, no estamos privando a la palabra escrita de su anticuada

7. Kelly, Kevin: «Scan this Book!». *The New York Times Magazine*, 14 de mayo de 2006.

8. Updike, John: «El final de la autoría». *El País*, 16 de septiembre de 2006.

> función de comunicación entre personas mediante invenciones como el alfabeto y la prensa escritos, o, en resumidas cuentas, de responsabilidad e intimidad? Sí, hay toneladas de información en Internet, pero buena parte de ella es atrozmente imprecisa y juvenil, y no está editada ni atribuida. Las maravillas electrónicas que abundan a nuestro alrededor sirven, sorprendentemente, para inflamar el aspecto humano más informal y falto de sentido crítico que tenemos; nuestras pantallas de ordenador nos miran con una especie de gigantesco e instantáneo "¡caramba!", que desarma por su modestia e inquieta por su timidez.

En esta controversia creemos que se manifiestan dos problemáticas que ponen de manifiesto dos formas diferentes de entender la lectura y, quizás, el libro, casi diríamos, dos arquetipos diferenciados. Kelly representa al fascinado por los avances tecnológicos que encuentra en los mismos la solución a los problemas de la sociedad. En Updike encontramos al autor bibliófilo –como se describe en el artículo citado– que ve con espanto que, con esta situación, para conseguir los huevos se mata a la gallina. Y quizás la situación no sea esa, aunque las dos posturas estén bien definidas: ni todos los usuarios de libros electrónicos piensan que la tecnología es un fin en sí mismo, ni todos los amantes del libro son unos analfabetos digitales. Y también pone de relieve cierto desconocimiento de cómo las tecnologías digitales han afectado a los medios impresos: desde hace décadas, los periódicos, libros y revistas, entre otros medios, se realizan por procedimientos digitales, independientemente de su forma final (con destino a la red o a ser impresos), y estos procesos han ocasionado pérdidas (desaparición de habilidades específicas, aceleración del trabajo, simplificación de los soportes) pero también grandes beneficios (democratización de las herramientas, accesibilidad y ahorro en los costes, desarrollo de disciplinas, como la explosión creativa en el diseño tipográfico, etc).

La cuestión estriba más bien en un análisis que afecta más a lo social y debería tener consecuencias políticas, en el mejor sentido: ¿cómo está valorada la «cultura» en la sociedad actual? ¿con qué fin se generan las manifestaciones creativas y culturales?

Asistimos a un momento de cambio que derivarán en soluciones imprevisibles. Sólo hay que mirar hacia atrás en la historia

para comprender que los cambios serán inesperados y que la escritura ya provocó controversia cuando se extendió, así como el libro impreso también produjo reacciones de todo tipo. La diferencia fundamental es que hoy los cambios no son tan inocentes como pudieron ser los anteriores. Alberto Manguel, en una entrevista en el diario argentino *Clarín*, lo explica así:

> La tecnología electrónica tiene una particularidad que la distingue de toda las tecnologías precedentes. Y es que ha sido impuesta, a una gran velocidad, no por su valor práctico o intelectual sino por su valor económico. Quieren que la compremos para todo y a todo costo; no nos ha dejado como consumidores la posibilidad de elegir. Si yo necesito un texto que se encuentra solamente en la biblioteca nacional de Islandia y no puedo ir a Islandia, obviamente me es muy útil que la biblioteca haya puesto ese texto en Internet y que lo pueda conseguir. Pero la pregunta que yo quiero hacerme –y quisiera que todos pudiésemos hacernos– es ¿en *todo momento* necesitamos esta tecnología?[9]

Los argumentos en favor giran básicamente en torno a la facilidad de uso de los textos al poder interactuar sobre ellos, así como a la universalidad y democratización del saber (de todos y para todos) al disponerse a través de un medio global, sin fronteras y gratuito. La facilidad de uso estará determinada por la ubicuidad en un sólo dispositivo, como dice Kelly:

> «Al transformar letras de tinta sobre papel en datos electrónicos pasa algo extraordinario. Todos los libros se conectarán entre sí. Al digitalizar los libros la lectura se convierte en una actividad comunitaria. Puedes compartir bibliografía y transmitir anotaciones. De una manera la biblioteca universal se convierte en un solo texto enorme: el único libro del mundo».[10]

Esta propuesta recuerda a la metáfora expresada por Borges en *La Biblioteca de Babel*[11] al decir «bastaría *un solo volumen*, de formato común, impreso en cuerpo nueve o cuerpo diez, que

9. http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2006/10/21/u-01293953.htm.
10. Kelly, Kevin: «Scan this Book!». *The New York Times Magazine*, 14 de mayo de 2006.
11. Borges, Jorge Luis: *Obras completas.* 4 vol. Barcelona, Círculo de lectores. 1992, vol. II, p. 61.

constara de un número infinito de hojas infinitamente delgadas. [...] El manejo de ese *vademecum* sedoso no sería cómodo: cada hoja se desdoblaría en otra análogas; la inconcebible hoja central no tendría revés». Pero a su vez introduce un factor que va más allá del medio: la posibilidad de extraer, manipular y refundir varios fragmentos en una obra nueva. Esto, que resulta espeluznante para muchos autores, forma parte de las ventajas de los defensores de este camino. De hecho, esta manera de «digerir» información es una de las características de la sociedad mediática, desde que la proliferación de canales de televisión nos permitió ver una programación «a la carta»: no por las emisiones digitales interactivas, sino porque nuestra experiencia televisiva actual, con un mando a distancia en la mano, genera un nuevo programa inédito, fruto de trozos fragmentados de películas, informativos, teleseries... todo ello salpicado de anuncios y cortinillas de programación.[12] La pregunta que nos debemos hacer es que si ésa es mejor manera de leer y recibir lo que un autor en principio organizó en su mente para que llegara a unos receptores del texto. Está claro que la lectura es una experiencia única y que un mismo título puede ser –y de hecho es– recibido de forma diferente por cada lector. Pero nos lleva a una dispersión clarísima en cuanto a saber de qué fuente procede aquello que leí tal día, creándonos probablemente una gran desorientación, en un contexto donde la «trivialización» de los contenidos sea lo habitual.

Por otro lado, los argumentos en contra de esta experiencia, la digitalización de las obras y el consiguiente vaticinio del fin del libro impreso, giran en torno a la desaparición del autor tal y como es entendido hoy, y con él, la desaparición del principio de autoridad y validez que el libro impreso otorgaba[13], con el

12. Algo así como una «programación de Babel», no vista igual por dos personas, retomando al Borges de la Biblioteca de Babel, cuyos anaqueles contendrían todos los libros escritos y por escribir, fruto de todas las combinaciones posibles de los caracteres del texto.

13. Se ha producido una transformación de costumbres, y hemos pasado de aducir que «es verdad porque lo dice este libro», al temible «es así porque lo han dicho en la tele», al no menos preocupante «lo he visto en Facebook» o «lo he leído en un grupo de WhatsApp».

consiguiente marasmo intelectual que generará el que cualquiera pueda rehacer el texto que encuentre en la Red. Pero aún así, esto que aparece como una amenaza, genera nuevas formas de expresión antes no practicadas, como los *weblogs* o la aparición de nuevas formas de información a través de las redes sociales. Quizás la cuestión esté más centrada en la primera crítica acerca de la desaparición del autor, pero puede que se esté produciendo un fenómeno de transformación de la figura del mismo, del que todavía no podemos vislumbrar sus resultados. Desde que en el siglo XX la educación se ha convertido en un derecho extendido a toda la sociedad y no a clases privilegiadas, el acceso a la cultura se ha hecho universal y accesible sin necesidad de ordenadores ni de Internet, y puede que estas críticas no sean más que el enfado de ciertos sectores que ven perder ciertos privilegios,[14] formando parte de un discurso ya añejo:

> En las escuelas [...] no ha podido hacerse otra cosa que enseñar a las masas las técnicas de la vida moderna, pero no se ha logrado educarlas. Se les han dado instrumentos para vivir intensamente, pero no sensibilidad para los grandes deberes históricos; se les ha inculcado atropelladamente el orgullo y el poder de los medios modernos, pero no el espíritu. Por eso no quieren nada con el espíritu, y las nuevas generaciones se disponen a tomar el mando del mundo como si el mundo fuese un paraíso sin huellas antiguas, sin problemas tradicionales y complejos.[15]

El mundo del libro ha cambiado en las últimas décadas. Frente a los que creyeron ver que el libro tenía los días contados como soporte, la industria editorial crece en el mundo y España[16] es un

14. Esperemos que los *autores* que nos depare el futuro no sean del perfil de Dan Brown, sino más bien autores salidos del anonimato gracias a las facilidades de extensión de información de los medios y que sea el mismo público el que reconozca su valía, y no las leyes del mercado.

15. Ortega y Gasset, José: *La rebelión de las masas.* Madrid, Espasa-Calpe, 1967, pp. 64-65.

16. El número de títulos editados en el 2016 fue de 86.000 libros y folletos, lo que supone una recuperación en los últimos años, donde se había producidd un descenso, estimamos que debido a la crisis económica. [Datos extraídos de: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: *Panorámica de la edicion española de libros 2016. Análisis sectorial del*

buen reflejo de ello. Otra cosa es la evolución que ha seguido el mercado, pues al ser una industria y se rige por valores económicos de rentabilidad, los criterios editoriales han dado cabida a nuevas formas y cada vez se editan más libros best-seller, ediciones de kiosco, libros ilustrados para niños y en suma, formatos y productos de un marcado interés económico. Las editoriales pequeñas y especializadas han buscado su sector en la clientela y, ante la rentabilidad de las grandes empresas, cada vez resulta más complicado sacar libros a la calle, distribuirlos y venderlos. Y quizás Internet esté ayudando al libro tradicional y a su mercado más que ningún otro medio. El diseño del libro –un grupo de hojas unidas por un lomo y protegidas por unas cubiertas– es tan antiguo y depurado que difícilmente otro medio pueda superarle en eficacia. Su perdurabilidad, ubicuidad, robustez, sencillez y efectividad con la lectura no se han superado:

> No la idea de un libro, la idea de ciertas formas de lectura. Es decir, cuando pasamos de la tableta de arcilla al rollo, y del rollo al códex, no es que mejoramos algo sino que ampliamos o cambiamos o transformamos ciertas cualidades del soporte del texto. Pero eso no quiere decir que las abandonamos. Por ejemplo ahora con la computadora hemos vuelto al rollo. Y con el e-book volvemos a la tableta. Es una cosa muy linda poder tener en la mano todo el texto, no tener que abrirlo. Al mismo tiempo, hay ciertas formas de lectura para cual la pantalla no se presta. Entonces habrán nuevas metáforas de la lectura, claro. Porque usamos todo lo que inventamos para a su vez hablar de lo que queremos conocer.[17]

Lo que sí es cierto es que el libro se ha transformado, al igual que los otros medios, por la influencia de las tecnologías que surgieron en el siglo XX. El concepto de libro tradicional –que se consolida a partir del siglo XVI con Aldo Manuzio (o Manucio)– podríamos resumirlo en estas características: mantiene la estructura lineal del discurso escrito; los caracteres tipográfico deben

libro. Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, Madrid, 2017].

17. http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2006/10/21/u-01293953.htm (Entrevista a Alberto Manguel en el diario *Clarín*, Buenos Aires, 21 de octubre de 2006).

ser «transparentes» a la lectura[18], es decir, no interferir ni distraer; mantiene ciertas peculiariedades del texto escrito a mano (e incluso todavía, de la escritura mecanográfica); el bloque de texto central (o zona viva) es el protagonista entre los márgenes de la página; dichos márgenes fueron el lugar de la reflexión del lector mediante las anotaciones en la época de los manuscritos, dieron lugar a las notas a pie o al margen –e ilustraciones– en los libros impresos a partir del siglo XVI y siguen siendo un espacio reservado al lector actual; el tamaño de estos márgenes fluctúa en función del destino y pretensiones de la edición: en ediciones más caras, más márgenes, ediciones más económicas, mayor espacio reservado al texto. En resumen, el modelo tradicional ha buscado la «armonía pasiva» mediante la disposición de un centro óptico por encima del encima del centro geométrico, la sencillez, y la utilización del tamaño de los caracteres para organizar el orden y la jerarquía visual (tamaño, contraste, textura, posición), así como una coherencia adecuada según qué usos (repetición, novedad, sorpresa, ritmo). Por último, la simetría de la doble página refuerza la sencillez de la columna única, donde deben convivir «pacíficamente» todos los elementos.

En este modelo de libro tradicional se producen paralelismos interesantes, donde el «fluir del texto» actúa como corriente de ese «río» [de letras y palabras] que discurre por las páginas.

Esta estructura tradicional ha permitido que ese objeto cotidiano se impregne de nuevas aportaciones, como la consideración de la cubierta no como un elemento de protección, sino como el «vestido» que vende al libro, pues no debemos de olvidar, que los libros nunca han perdido su caracter de mercancia, de objeto comercial. Así, cubiertas en color e incluso sobrecubiertas han aparecido desde el siglo XX y han generado un nuevo lenguaje creativo. Si el cartel fue el iniciador de los medios impresos, quizás sean las cubiertas de libros (y en cierta medida, de revistas) las que le han usurpado su protagonismo.

18. WARDE, Beatrice: *La copa de cristal*. Valencia, Campgràfic, 2005.

A modo de conclusión, creemos que en el fondo de este debate subsiste el problema se ha creado artificialmente y por ello –a nuestro parecer– sigue planteándose de forma equivocada, o quizás demuestre que se está hablando de cosas distintas. Vemos dos niveles: los aspectos formales y funcionales de un medio u otro, donde cada uno ofrece ventajas sin necesidad de exclusión. Probablemente, ni la existencia de textos en la Red acabará haciendo de la lectura lo que preconizan los tecnófilos, ni el libro en líneas generales permanecerá inalterable tal como ha llegado al siglo XX. Las influencias mutuas son bien visibles: lo que encontramos en la pantalla todavía se parece demasiado al libro –y al periódico– impreso; y lo que la tecnología está aportando al libro, en sus aspectos técnicos, pero también visuales y formales, ya se pueden percibir. En definitiva, pensamos que los medios se irán adaptando a las necesidades del lector en la medida que las soluciones ofrecidas tengan éxito, como ha ocurrido en ocasiones anteriores, cuando una solución nueva no destruía las existentes sino que las reservaba a usos diferenciados.

Por último, una pequeña reflexión: la cantidad de títulos que aparecen al año en las librerías es enorme y los textos de todo tipo que inundan la Red a diario son innumerables. Cualquier ser humano tiene facultades que son limitadas para leer –y comprender– sólo una ínfima parte de lo que hay disponible para ser leído. Quizás lo ideal no sea tenerlo todo, sino poder –y saber– elegir lo que nos interesa.

Ilustración digital de Sebastián García Garrido
en memoria de Rafael León, cierra y concluye
en la ciudad de Málaga este libro concebido como

HOMENAJE AL PROFESOR RAFAEL LEÓN

En él se utilizaron las fuentes Stempel Garamond,
Archer Pro y SevenOneEight-Bold
Se terminó de imprimir el 27 de noviembre de 2017
festividad de San José de Calasanz
Patrono del Magisterio

LAVS + DEO

Se reúnen aquí una colección de trabajos, recogidos en este libro que rinde tributo de cuantos disfrutamos de tan afortunada relación con Rafael León, al mismo tiempo, en la acepción más lúdica y erudita, en cada clase, en cada palabra precisa de su discurso y en cada actividad práctica emprendida tras su enseñanza, fabricando papel o haciendo estampaciones de tintas en agua.

También personalmente disfrutamos en cada encuentro, en cada carta, en cada dedicatoria –de libros e incluso cuadernillos que editaba y no olvidaba escribir a mano para el destinatario–, en cada expresión y en cada gesto de admiración y amor a María Victoria. Su polo complementario, como indisociable contrapunto de equilibrio para sentirse en presencia de la sabiduría más noble y delicada que puedan encarnar en su peculiar manera un hombre y una mujer.

ISBN 978-84-697-8908-7

9 788469 789087