



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

TESIS DOCTORAL

LOS ORÍGENES DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÁLAGA 1820 - 1931
NACIMIENTO Y EVOLUCIÓN DE UNA HERRAMIENTA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

DIRECTORES:

Dr. D^a Ana Jorge Alonso
Dr. D. Marcial García López

Doctorando:

Ldo. D. Alfonso Simón Montiel

Málaga 2007

Los orígenes del diseño gráfico en Málaga 1820 - 1931

Nacimiento y evolución de
una herramienta de comunicación social

AGRADECIMIENTOS

Aunque han sido muchos los que me han prestado su ayuda en distintas etapas de la presente investigación, quisiera agradecer especialmente a los profesores Ana Jorge y Marcial García por haberme guiado en este apasionante viaje, convirtiéndose en mucho más que meros directores. También he de agradecer a mi madre su constante apoyo, tan necesario en un recorrido tan largo y complejo como éste.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN

1.- Justificación y objeto de estudio.....	11
2.- Objetivos.....	13
3.- Metodología	14

II. ANTECEDENTES, MARCO TEÓRICO, CONTEXTO HISTÓRICO

1.- Antecedentes y estado de la cuestión.....	27
2.- Marco teórico.....	31
3.- Contexto histórico.....	40

III. LOS ORÍGENES DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÁLAGA 1820 - 1931. NACIMIENTO Y EVOLUCIÓN DE UNA HERRAMIENTA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

1.- Las nuevas técnicas.....	59
2.- Las casas litográficas en Málaga.....	83
3.- Los artífices: los litógrafos.....	129
4.- Una figura singular: Joaquín Gutiérrez Díaz.....	177
5.- El papel de la Escuela de Bellas Artes.....	193
6.- Estilos y tendencias del diseño gráfico en Málaga.....	229
La ilustración gráfica.....	230
El diseño del ocio.....	285
El cartel.....	299
El diseño de producto o <i>packaging</i>	333
El diseño de identidad corporativa.....	361
El diseño publicitario.....	375
7.- Conclusiones.....	405
8.- Bibliografía.....	411

IV. ANEXOS

1.- Casas litográficas.....	3
2.- Litógrafos.....	7
3.- Ficha de análisis.....	41

- I -

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN Y OBJETO DE ESTUDIO

A pesar de la “creciente tecnocratización del aprendizaje y la profesión” del diseño gráfico, criticada por Norberto Chaves¹, que también tiene su reflejo en el tipo de publicaciones sobre dicha actividad que ven la luz, en las últimas décadas han aparecido numerosas publicaciones que han ido reconstruyendo la historia del diseño gráfico. En su mayoría son publicaciones foráneas y por tanto referidas a un ámbito extranjero, pero también las hay centradas en la historia de esta herramienta de comunicación en el contexto español. Fundamentalmente, podríamos destacar la labor de Enric Satué al respecto, pero también del propio Norberto Chaves, Christian Hervás, Anna Calvera, etc. En cualquier caso, las referencias a Málaga en dichas publicaciones son realmente escasas.

La curiosidad, entendida como el deseo de conocer lo que no se sabe, nos hacía preguntarnos acerca de cómo podría haber sido ese desarrollo histórico en Málaga o, incluso, por el papel que pudiera haber tenido nuestra ciudad en la evolución del diseño gráfico español. Podríamos afirmar que la raíz de este trabajo se halla en esas lecturas que pocas veces desplazaban el foco de su mirada hacia otras zonas que no fueran las habituales. El propio Enric Satué, consciente de ello, afirmaba en la introducción de su libro *El diseño gráfico en España* que “las citas reiteradas a hechos y personas de origen catalán no deberían ofender a nadie”². A lo anterior, habría que sumar otras lecturas de distinta naturaleza que hablaban de una poderosa industria de las artes gráficas –litográfica sobre todo– en Málaga durante el siglo XIX. Es decir, parecía que aquí el diseño gráfico también había tenido un desarrollo importante.

Los estudios al respecto, de los que hablaremos más detenidamente cuando tratemos el estado de la cuestión, eran muy interesantes, pero parciales. Faltaba, al menos en nuestra opinión, una mirada más completa, una mirada que abarcara toda una actividad y no sólo manifestaciones concretas de la misma. Faltaba un estudio sobre *el nacimiento y la evolución del diseño gráfico*

¹ CHAVES, N., *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 89.

² SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid, Alianza Forma, 1997, p. 12.

en Málaga. Somos conscientes de que puede haber distintas interpretaciones sobre lo que es el diseño gráfico, sobre su nacimiento y sobre su evolución. Nosotros hemos tratado de plantear de antemano, de forma rigurosa y honesta, nuestra postura al respecto, a partir de la cual hemos afrontado la investigación. En páginas sucesivas trataremos de argumentar nuestro planteamiento, pero deberíamos adelantar que lo que entendemos por nacimiento y evolución del diseño gráfico en Málaga no es sino el nacimiento de una actividad que se encarga de concebir, programar, proyectar y realizar comunicaciones visuales, producidas por medios industriales, destinadas a transmitir mensajes específicos a grupos determinados, y su evolución entre 1820 y 1931.

Al interés puramente *académico*, habría que sumar otro, tan o más importante, que es el interés personal. Mi doble faceta de diseñador y docente –en la especialidad de Gráfica Publicitaria de la Escuela de Arte– me obliga a mirar esta profesión desde varios puntos de vista. *Obligación* o convicción personal, el caso es que, parafraseando de nuevo a Norberto Chaves, considero que alguien que aspire a hacer bien su trabajo, y sin ánimo de ser pretencioso, no sólo debe adquirir un oficio sino que debe aspirar a saber por qué y para qué. Personalmente, esto suponía una justificación importante, y cuando uno afronta un trabajo de esta envergadura las justificaciones personales pueden ser de mucha utilidad en ocasiones en que el objetivo final parece quedar todavía lejos.

Esa confluencia de intereses llevó a plantear el objeto de estudio desde perspectivas distintas pero complementarias, que ofrecían una visión más completa y enriquecedora, holística en términos más técnicos, de la materia. Por ello, planteamos analizar la actividad a través de los profesionales dedicados a la misma; de la formación que estos recibían; de la misma industria; de las distintas técnicas empleadas; y de las propias manifestaciones gráficas producidas en esos años.

De alguna manera, esta investigación también ha tratado de rescatar de la memoria a aquellos artífices del diseño gráfico en nuestra ciudad –profesores de la Escuela y profesionales– y que, al mismo tiempo, ello supusiera un reconocimiento a la labor que desarrollaron y que, actualmente, otros intentamos continuar.

OBJETIVOS

Los objetivos los plantearemos de forma que nos permitan abordar el tema objeto de la investigación interconectado con el marco teórico seleccionado, del que nos ocuparemos detenidamente algo más adelante. Hemos considerado pertinente seguir la práctica habitual de distinguir entre un objetivo general y otros más específicos. El primero, será el foco del estudio y de él partirán los objetivos específicos.

Para plantear los objetivos, partimos de tres premisas. Por un lado, que supongan cuestiones relevantes para comprender mejor el mundo real. Por otro lado, que aporten elementos de interés y que contribuyan a ampliar el grado de conocimiento sobre el área de estudio. Por último, que sean susceptibles de ser contestados. De alguna manera, nos deben servir para establecer los límites de lo que queremos estudiar.

No concebimos los objetivos como algo autónomo, sino en relación directa tanto con la metodología como con el marco teórico: estarán vinculados con la perspectiva teórica propuesta, y deberán permitir ser abordados por la metodología seleccionada. Por tanto, nos servirán de nexo de unión entre la metodología y la teoría.

El objetivo general de nuestra investigación será analizar y explicar el nacimiento y la evolución del diseño gráfico, en un contexto geográfico -Málaga- y temporal -1820-1931- concreto, y en relación con el desarrollo de la misma actividad en España y Europa.

Como objetivos específicos que parten del general y que lo complementan, proponemos explorar la llegada e implantación de las nuevas técnicas en artes gráficas a la ciudad, y su sincronía con Europa. Asimismo, trataremos de explicar la implantación y evolución de las empresas dedicadas al diseño gráfico.

Por otro lado, creemos necesario describir el desarrollo de los profesionales dedicados al diseño gráfico, así como examinar la formación que éstos recibían y explicar el papel de la Escuela de Arte en la evolución de la profesión.

Por último, queremos analizar y sistematizar las piezas gráficas producto de la industria del diseño gráfico en Málaga, desde una perspectiva estilística, conceptual y técnica.

METODOLOGÍA

La metodología nos permitirá sistematizar los métodos o procedimientos para la construcción de la evidencia empírica. Aunque ambos -metodología y método- se entrecruzan, no son lo mismo. Mientras la primera trata de discutir los principios epistemológicos del conocimiento, los métodos son los pasos que sigue el investigador para producir un aporte al conocimiento, no sólo a través de la verificación de éste, sino de la creación y desarrollo de conocimiento.

Cualquier método no es susceptible de ser aplicado dentro de una metodología concreta, sino que son procedimientos, basados en observaciones y mediciones, que deben formar parte de un corpus teórico que impregna todas las etapas de la investigación. Aunque con un cierto grado de flexibilidad, los métodos deben encuadrarse dentro de la metodología propuesta, que a su vez emana del marco teórico elegido. A pesar de que los diferentes enfoques teóricos y metodológicos compartan el mismo fin, producir un aporte al conocimiento en un área concreta, los objetivos deberán encontrar respuesta utilizando métodos que se inserten dentro de una concepción teórica determinada. Es decir, la metodología la entendemos como el conjunto de métodos que sirven para adaptar la teoría a la producción de datos y conocimiento.

En el presente trabajo de investigación, la metodología nace, de forma natural, del marco teórico propuesto. Una de las principales características de éste es su carácter interdisciplinar, por tanto, en coherencia con él, la metodología tendrá la misma naturaleza. Este estudio versa sobre una herramienta de comunicación social a lo largo de un período de tiempo, aproximadamente, por lo que creemos inevitables las relaciones con áreas como la historia general, la historia del arte, la historia de la comunicación o, de forma general, los estudios sobre comunicación. Es por ello que emplearemos herramientas o métodos combinados, y vinculados a distintas áreas, para tratar de dar una visión holística sobre el objeto de estudio.

Antes de pasar a detallar los métodos empleados en este estudio, es preciso aclarar algunos aspectos necesarios para comprender el punto de vista desde el que se ha enfocado el mismo. A pesar de que no es el objetivo de este trabajo plantear un debate acerca de qué es el diseño gráfico o de cuáles son sus orígenes, nos parece necesario intentar precisar ambos conceptos. En este

punto, nos limitaremos a reflejar dicha categorización, pero la desarrollaremos más detenidamente en el marco teórico.

De forma general, el término *diseño* se viene empleando de forma indiscriminada y confusa, así que cualquier objeto o actividad es susceptible de incorporar el latiguillo *de diseño* porque parece que eso le aporta un valor añadido. Esto provoca una confusión conceptual y terminológica a la que no es ajena el diseño gráfico, disciplina que parece todavía no encontrar su lugar terminológico definitivo. Se podrían encontrar innumerables definiciones del término *diseño gráfico*. Para nosotros, el diseño gráfico es la disciplina que se encarga de concebir, programar, proyectar y realizar comunicaciones visuales, producidas por medios industriales, destinadas a transmitir mensajes específicos a grupos determinados.

Si definir el término *diseño gráfico* no resulta una tarea sencilla, no es menos complicado establecer su origen. Creemos trascendental tener en cuenta el concepto de la producción como elemento fundamental para entender esta herramienta de comunicación social. Por ello, proponemos como origen de esta actividad, en su concepción moderna, el período histórico de la Revolución Industrial y la expansión de las nuevas técnicas de impresión, en concreto de la litografía, que puso en manos de los primeros diseñadores una herramienta sencilla, rápida, barata, con unas posibilidades expresivas enormes, y que permitía obtener múltiples reproducciones de un original.

Como advertíamos, nos hemos limitado a ofrecer nuestra postura acerca de dos conceptos sobre los que no termina de haber unanimidad. Pero creemos necesario y pertinente explicar esa postura, algo que haremos en el marco teórico.

La litografía llega a Málaga a principios de la década de 1820³, de manera que es ahí donde proponemos iniciar esta investigación, que llega hasta 1931, cuando una serie de circunstancias políticas, sociales... dan un vuelco a la sociedad de este país. El diseño gráfico no es ajeno a esa situación, y la evolución más o menos natural que éste iba llevando cambia bruscamente.

³ Antonio Maqueda afirmaba haber obtenido un retrato de Rossini por medio de la litografía en el año 1822. Ampliaremos la referencia en el capítulo dedicado a los litógrafos.

Como bien refleja Enric Satué en su estudio sobre el diseño en esos años⁴, se produce una situación nunca vista en nuestro país, en la que los lenguajes vanguardistas son empleados en todos los campos, sin pasar previamente por los círculos más cultos. Por tanto, se produce un salto en el proceso evolutivo de la actividad, que pensamos merece atención propia y no como parte del desarrollo que llevaba en épocas anteriores.

A la hora de plantear la evolución del diseño gráfico en Málaga, entre los años 1820 y 1931, decidimos determinar tres etapas: la primera, entre 1820 y 1860; la segunda, entre 1860 y 1890; y la tercera, desde 1890. Nos guiamos, para realizar esta segmentación temporal, por la implantación en la ciudad de distintas técnicas, cada una de las cuales abría aún más el abanico de posibilidades a los profesionales. Esos nuevos procedimientos ofrecieron la posibilidad de emplear nuevos lenguajes que condicionaron, de alguna manera, lo que se hacía. En concreto, nos referimos a la llegada de la litografía, la cromolitografía y las técnicas fotomecánicas. Es complejo tratar de fijar en un año concreto el comienzo en el uso de una determinada técnica, puesto que antes de su implantación suelen pasar algunos años de experimentación y pruebas. Por ejemplo, a finales de la década de 1850 tenemos constancia de que algunas casas litográficas hacen pruebas de cromolitografía, pero no es hasta la década de 1860 cuando se utiliza esta técnica de manera habitual. Por eso, las fechas tratan de fijar períodos aproximados respecto de la implantación de esas nuevas técnicas.

Como ya se ha comentado, pensamos que es la litografía la que marca el verdadero punto de inflexión en los inicios de esta actividad, por lo que hemos centrado este estudio en dicha técnica. Para futuras investigaciones dejamos la importancia de la imprenta, el grabado, la xilografía, la fotografía u otras técnicas en la evolución del diseño gráfico. De cualquier manera, en algunos casos era imprescindible hacer referencia a manifestaciones gráficas que no empleaban la litografía –o alguna de sus evoluciones–, básicamente algunos anuncios publicitarios tipográficos.

⁴ “La sinergia establecida con una sociedad ilusionada con el proyecto de democratización de la economía, la educación y la política –en un país huérfano de libertades– no pudo hallar mejor expresión que los lenguajes vanguardistas (tipográficos, fotográficos y compositivos) aplicados al diseño de anuncios, carteles, envases, etiquetas, publicaciones, catálogos, logotipos y rótulos de los productos y establecimientos más cercanos al pueblo llano. Esos lenguajes estéticos salieron a la calle, excepcionalmente, a dialogar abiertamente con obreros y campesinos, eludiendo la estrategia tradicional de ofrecerse en primera instancia a círculos cultos. De modo que la energía de aquel proyecto colectivo sugestivo manifestado entre 1931 y 1939 se plasmó en una feliz interacción que hizo del diseño gráfico de aquel tiempo, en gran parte anónimo, un trámite comunicativo experimental nunca visto en nuestra latitudes”. SATUÉ, E., *Los años del diseño. La década republicana 1931 1939*. Barcelona.

cos, cuyo grado de importancia para entender la evolución de la actividad era similar a las piezas realizadas con técnicas litográficas. Por tanto, los hemos tenido en cuenta para evitar que la investigación quedara coja. Las técnicas fotomecánicas también han sido tratadas, dada su estrecha relación, en la práctica, con la litografía y la cromolitografía. No en vano, muchos de los profesionales lo eran al mismo tiempo de ambas actividades, y en casi todas las casas litográficas se empleaban también las técnicas fotomecánicas.

Otro asunto sobre el que no hay unanimidad, al menos terminológicamente, es el de las áreas de actuación y estudio del diseño gráfico. Aunque en el fondo prácticamente todos los autores hablan de las mismas prácticas, su articulación en campos concretos suele diferir. Algunos⁵ proponen como áreas el diseño para información, para persuasión (publicidad y propaganda), para educación y diseño para administración. Otros⁶ sugieren como campos la identidad de marca y diseño de *packaging*, la identidad corporativa, las comunicaciones corporativas, el diseño editorial y de publicaciones, el diseño ambiental y la publicidad, además del diseño de los nuevos medios interactivos. En realidad, son las mismas prácticas pero encuadradas en áreas distintas. Nosotros pensamos que la división que propone Enric Satué⁷ es la que mejor se ajusta a la realidad del diseño gráfico.

Enric Satué⁸ propone como áreas de actuación las siguientes:

- El diseño de imagen de identidad corporativa, o diseño de marcas y logotipos.
- El *packaging* o diseño de producto, como forma de personalización y promoción de artículos de consumo.
- La señalización, o sistemas de orientación.
- El diseño tipográfico, o diseño de letras.

⁵ FRASCARA, J., *Diseño gráfico y comunicación*. Buenos Aires, Infinito, 1998.

⁶ GOLDFARB, R., *Carreras para diseñadores. Guía de negocios para diseñadores gráficos*. Barcelona, Divine Eggs Publicaciones, 2001.

⁷ SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid, Alianza Forma, 1997.

⁸ Enric Satué nació en Barcelona en 1938. Diseñador gráfico, historiador del diseño gráfico y profesor en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, ha sido autor entre otros de *El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días*, *El diseño gráfico en España: Historia de una forma comunicativa nueva*, y *Los años del diseño: La década republicana 1931-1939*. Satué fue el primer diseñador en recibir el Premio Nacional de Diseño, en 1988. Entre sus trabajos destacan las cubiertas de la editorial Alfaguara y Colección Austral, Taurus, Espasa Calpe, Grijalbo o RBA, además de la identidad visual del Instituto Cervantes, el cartel oficial de los Juegos Olímpicos de Barcelona 92 o la señalización del Aeropuerto de Sevilla.

- El diseño editorial, que abarca el libro, la revista y el periódico.
- El diseño publicitario, o diseño para la persuasión.
- El cartel, como forma de comunicación gráfica a la que el autor le da entidad propia.
- La ilustración como creación gráfica.
- Por último, el diseño del ocio, que a veces se presenta como un producto de consumo convencional.

Esas han sido las parcelas que hemos empleado en esta investigación, si bien habría que precisar que no todas fueron desarrolladas en Málaga durante los años que abarca este estudio, al menos no tenemos constancia de ello, como la señalización y el diseño tipográfico. Por otro lado, el diseño editorial lo hemos tratado tangencialmente a través de las ilustraciones (tanto de portada como interiores) que presentaban, pero, como hemos precisado anteriormente, al no emplear las técnicas litográficas hemos preferido no entrar en asuntos de composición tipográfica.

Realizadas estas precisiones metodológicas, pasamos a detallar los métodos que hemos empleado para poder dar respuesta a los objetivos planteados en esta investigación. Como ya hemos apuntado, la naturaleza de nuestra metodología ha sido interdisciplinar, con la intención de poder tener un mejor acercamiento al objeto de estudio desde varios puntos de vista: la industria y las empresas que se dedicaban a la actividad, los propios profesionales, el lugar donde se impartía la formación, y las manifestaciones gráficas producidas por los anteriores. Hemos preferido correr el riesgo de perder algo de exhaustividad en alguno de esos acercamientos, para observar desde una perspectiva múltiple, que creemos es más enriquecedora y completa en una investigación de las características de ésta.

Por un lado, nos hemos valido de la historiografía, entendiendo como tal el registro escrito de la historia, es decir, la ciencia de la historia, que no es sino la memoria de la humanidad. Si la historia es una ciencia (cuyo objeto es el pasado de la humanidad), se tiene que someter, como toda ciencia, al método científico, que aunque no pueda aplicársele en todos los extremos de las ciencias experimentales, sí puede hacerlo a un nivel equiparable a las llamadas Ciencias Sociales.

Enmarcado en este campo, nos hemos valido de las fuentes historiográficas y de su tratamiento habituales. En concreto, para este trabajo hemos empleado distintas fuentes:

Fuentes primarias (o directas), es decir, los datos obtenidos *de primera mano*, los que, de alguna manera, no están interpretados. Estas fuentes las hemos encontrado en distintos archivos, tanto públicos como privados. El Archivo Díaz de Escovar es el archivo público de la Fundación

Unicaja integrado por los fondos de Don Narciso Díaz de Escovar⁹. Éste se encuentra ubicado junto al Museo de Artes y Costumbre Populares, en donde existe una sala dedicada a la imprenta y la litografía en Málaga. Además de documentos bibliográficos de la época de nuestro estudio, recopilados por Díaz de Escovar, es muy interesante el material gráfico que allí se encuentra de casas litográficas como Santamaría, Alcalá, Mitjana o Fausto Muñoz, y que nos ha sido de mucha utilidad para la selección de las piezas analizadas.

El archivo de la Escuela de Arte, heredera de la antigua Escuela de Bellas Artes ha sido otro de los utilizados. En él hemos estudiado como fuentes primarias las memorias reglamentarias de la Escuela, los expedientes de los profesores, los libros de actas de los claustros, los libros de actas de exámenes y calificaciones de los alumnos... material muy valioso para analizar cómo era la formación de los profesionales dedicados al diseño gráfico en Málaga. Sería preciso indicar que el material de este archivo no está especialmente catalogado y ordenado, por lo que a veces no ha sido posible dar una referencia clara. Además, algunos de los documentos se han ido clasificado con distintos criterios, y a lo largo de los 150 años de historia de la Escuela han sido muchos los cambios de denominación, planes de estudio, sistemas de evaluación, etc. por lo que a veces no hay continuidad en algunas de las fuentes.

En el Archivo Municipal del Ayuntamiento de Málaga hemos hallado también algunas de las fuentes primarias empleadas en este trabajo. Fundamentalmente, los padrones municipales a través de los cuales hemos podido seguir la evolución del número de profesionales dedicados a la litografía en Málaga. También las Guías de Málaga, publicaciones sobre la ciudad en las que se trataban temas muy diversos, y al final de las cuales se incluía un listado de profesiones, que hemos empleado para explorar la historia de las casas litográficas de la ciudad. En ocasiones en que era preciso confirmar o revisar alguna fecha sobre el nacimiento o fallecimiento de algún personaje concreto, hemos acudido a los censos de nacimientos y de difuntos también ubicados en dicho archivo. Asimismo, allí hemos encontrado numerosas publicaciones de la época, que también han servido para el análisis, como Reflejos, Litoral, El País de la Olla, etc.

Otro de los archivos públicos consultados ha sido El Archivo Histórico Provincial de Málaga. En él, se encuentran los protocolos notariales de la época, que nos han servido para encon-

⁹ Don Narciso Díaz de Escovar, nacido en el año 1860, fue un escritor, abogado y periodista malagueño. Realizó crónicas sobre la ciudad y obtuvo diversos premios literarios. Fue magistrado suplente y fiscal de la Audiencia de Málaga, y vicepresidente y presidente de la Diputación Provincial. Murió en 1935.

trar documentos como contratos o testamentos necesarios para seguir la evolución histórica de las casas litográficas de la ciudad.

Por último, pero no menos importante, los archivos privados pertenecientes a la familia Montiel y a Don Antonio Carmona. En el primero, han sido especialmente útiles los fondos que pertenecieron a Don Joaquín Gutiérrez, litógrafo y fotograbador malagueño, además de primer Maestro de Taller de la Escuela. En él, además de abundante material gráfico de su etapa profesional, se encuentran documentos escritos como manuales técnicos de la época o memorias personales que han sido de mucha utilidad para examinar el estado de la profesión en aquellas fechas. Asimismo, estos archivos se componen de numerosas litografías y distinto material gráfico realizados por las casas litográficas malagueñas de la etapa estudiada.

Por otro lado, también hemos empleado fuentes secundarias, considerando tales las que consisten en resúmenes, compilaciones o listados de referencias, preparados a partir de fuentes primarias. De alguna forma, la consideramos información ya procesada. Hemos tratado de mantener el debido respeto a las fuentes fundamentando su cita fiel.

Además de las técnicas propiamente historiográficas, otro método empleado en este trabajo de investigación ha sido el análisis de contenido. Éste lo hemos planteado como un “conjunto de técnicas de análisis de las comunicaciones tendente a obtener indicadores (cuantitativos o no) por procedimientos sistemáticos y objetivos de descripción del contenido de los mensajes”¹⁰. El análisis detallado y sistematizado de una serie de piezas gráficas, producidas en el contexto temporal y geográfico estudiado, se ha realizado con el objetivo de poder inferir, a partir de los resultados obtenidos, conocimientos sobre la técnica, el estilo, los conceptos, etc. utilizados en su diseño. Es decir, hemos tratado de descubrir a través y gracias a ellos, claves que nos permitieran un acercamiento, desde otros puntos de vista, al objeto de estudio.

Este método proporciona procedimientos tanto cuantitativos como cualitativos. Los primeros se fundamentan en la frecuencia de aparición de algún elemento, mientras que la aproximación cualitativa recurre a indicadores no frecuenciales pero también susceptibles de permitir inferencias. En el análisis cualitativo lo importante implica la novedad, el interés, el valor de un tema, es decir su presencia o su ausencia, que puede constituir un índice tan útil o más que la frecuencia.

La aproximación cuantitativa obtiene los datos por métodos estadísticos, por lo que podría parecer más precisa o más objetiva, pero a la vez es más rígida. La cualitativa es un proce-

¹⁰ BARDIN, L., *Análisis de contenido*. Madrid, Akal, 2002. p. 32.

dimiento más intuitivo que funciona mejor sobre corpus reducidos. Podría existir el peligro de no considerar elementos importantes o, por el contrario, considerar otros no significativos. Estas dos posibilidades han provocado un intenso debate que ha marcado la evolución del análisis de contenido. En la primera mitad del siglo XX, lo que predominaba en este tipo de estudios era la mensurabilidad y, por tanto, la cuantificación. Posteriormente, se ha dado mayor preponderancia a la inferencia.

De cualquier manera, el análisis cualitativo no descarta incorporar alguna forma de cuantificación. Además, ambas posturas se han flexibilizado, evolucionando una al encuentro de la otra. De hecho, los propios teóricos del análisis de contenido, como Bernard Berelson¹¹, ante los reproches acerca de que este método sólo concedía importancia a lo frecuente o de que era demasiado trabajoso para los resultados que se obtenían, afirmaron que no era necesario reducir el análisis a la esclavitud de los números y que podía cuantificarse bajo términos como *más o menos, aumenta, disminuye, frecuentemente, siempre*, etc. Por nuestra parte, nos ha parecido más apropiado un análisis más cualitativo que cuantitativo, en el que la información no quedara diminuida detrás de las cifras y los porcentajes.

El análisis de las piezas se realizó tras haber desarrollado buena parte del trabajo de campo historiográfico. Eso nos proporcionó, cuando afrontamos el preanálisis, un conocimiento profundo sobre el universo que debía ser analizado. Por ejemplo, a la hora de seleccionar las piezas para el *packaging* o diseño de producto sabíamos, tanto por la historia económica de la ciudad como por la actividad de las casas litográficas, que lo más significativo y sustancial habían sido las etiquetas para vinos y licores, las cajas para pasas y los envases metálicos, principalmente de aceite de oliva. Ello no excluye que hayamos ido encontrando otros universos interesantes para el análisis a medida que avanzábamos en el estudio.

En algunos casos, como los carteles de feria o semana santa, los elementos para el análisis estaban dados *a priori*. En otros casos, fue preciso seleccionar de todo el universo recogido el corpus que sería analizado, para lo que se siguieron algunas reglas: la de exhaustividad, considerando todos los elementos; la de representatividad, es decir, que la muestra elegida fuera representativa del universo de partida; la de homogeneidad, tratando de evitar la singularidad; y la de pertinencia, esto es que las piezas elegidas fueran adecuadas como fuente de información necesaria para alcanzar los objetivos propuestos. El número de piezas analizadas ha sido diferente se-

¹¹ Citado por EGUIZÁBAL MAZA, R., *El análisis del mensaje publicitario*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1990, p. 142.

gún el campo: en algunos, como el cartel de semana santa, se ha analizado todo lo que había¹², mientras que en otros hemos tenido que realizar una selección significativa. Es preciso, en este punto, comentar que no planteamos hipótesis previas al análisis, sino que consideramos más oportuno *hacer hablar* al material seleccionado, partiendo de los objetivos de la investigación.

La ficha que incluye las unidades de análisis no es idéntica para todas las áreas, aunque sí el grueso de la misma. De esta manera, hemos tratado de adaptarla lo máximo posible a las especificidades de cada una de las áreas. Las unidades de análisis propuestas para la ficha fueron: técnica, autor, casa litográfica, modo de publicación o comercialización de la pieza, forma, color, composición, tipografía, elementos decorativos, iconografía, mensaje del texto, relación entre la imagen y el texto y figuras retóricas.

A través de la técnica pretendíamos ver la vigencia en el uso de las mismas a lo largo del tiempo. El autor y la casa litográfica en ocasiones no ha sido posible conocerlos porque no todas las piezas se firmaban, de hecho en algunos campos era práctica habitual no hacerlo. En cualquier caso, hemos pretendido sacar a la luz a los protagonistas para conocer qué y cómo lo hacían. En el modo de comercialización o publicación hemos querido estudiar la forma a través de la cual el consumidor se relacionaba con la pieza.

Por su parte, a través de la forma, el color, la composición, la tipografía y los elementos decorativos hemos pretendido deducir el estilo de las piezas. En concreto, el uso del color (tintas planas, contornos marcados...), la tipografía (de rasgos geométricos, ondulada y sinuosa...) y los elementos decorativos (orlas modernistas, profusa decoración vegetal...) han sido de especial utilidad para ello. La iconografía, el mensaje del texto y su relación con la imagen, y las figuras retóricas nos han ofrecido elementos para valorar la parte comunicativa.

La explotación de resultados no ha sido una tarea simplemente repetitiva, ya que por la naturaleza de las unidades de análisis escogidas ha habido que interpretar evitando la observación mecánica. Los resultados obtenidos en el análisis nos ofrecieron las claves para poder alcanzar el objetivo propuesto, que no era sino establecer una evolución técnica, estilística y conceptual del diseño gráfico en Málaga entre 1820 y 1931, apostando por las claves cualitativas más que por las cuantitativas. En todo momento, las inferencias que hemos ido concluyendo, en

¹² En concreto, el cartel de semana santa ha supuesto un corpus reducido, pero no por ello menos significativo. El motivo es que únicamente se realizaba uno al año, y el primero de ellos data del año 1922 que, además, es el mismo que el que se utiliza para la Semana Santa de 1923. Como nuestro estudio llega hasta 1931, en total han sido analizados nueve carteles.

el tratamiento de los resultados, eran contrastadas con otros estudios realizados sobre la materia, tanto a escala nacional como europea, de los que hablamos en el estado de la cuestión. Asimismo, pensamos que el contexto en el que se encontrara el objeto del análisis aportaba claves trascendentales para entender lo que veíamos, de forma que dichas conclusiones han sido contextualizadas en la situación económica, política, social... en la que se situaban las manifestaciones gráficas.

- II -

**ANTECEDENTES, MARCO TEÓRICO
Y CONTEXTO HISTÓRICO**

ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como ya comentábamos con anterioridad, hay algunos estudios relacionados con nuestro objeto de investigación, pero son fundamentalmente estudios parciales, que se centran en manifestaciones concretas de algo que nosotros hemos pretendido contemplar como una actividad con entidad propia: el diseño gráfico. Ésa es, pensamos, la aportación más interesante de este trabajo, un enfoque novedoso, global y más completo, de una actividad anteriormente no tratada como tal. Por otro lado, algunas de las áreas de actuación que nosotros incluimos como parte del diseño gráfico, tales como el diseño publicitario, el diseño de identidad o el diseño de ocio no han sido trabajados previamente –al menos no tenemos constancia de ello–. Otros puntos de nuestro trabajo, como el diseño de producto, el cartel, las casas litográficas o la Escuela de Bellas Artes, han sido investigados pero parcialmente o con distintos enfoques.

Además de lo anterior, otro aporte importante de la presente investigación es la amplia recopilación de piezas gráficas producidas durante el período estudiado. Algunas de ellas están accesibles al público en archivos como el Díaz de Escovar o el Archivo Municipal; también a través de otros estudios sobre materias concretas. Pero una importante cantidad de las imágenes que aquí se presentan, fundamentalmente por pertenecer a archivos privados, no habían sido publicadas anteriormente, con lo cual suponen una interesante aportación.

En cuanto a los estudios previos, son varios los que tratan asuntos con relación al nuestro, pero desde otra disciplina como es la pintura. Sin embargo, durante estos años, sobre todo los primeros de nuestro estudio, la relación entre la pintura y el diseño gráfico es cercana, no en vano algunos de los artistas que realizan por ejemplo carteles son afamados pintores malagueños. Además, la ilustración de esos primeros años tendrá mucha influencia de la pintura, por ejemplo en los temas que representa. Por todo ello, ha sido de mucha utilidad el estudio de María Teresa Sauret sobre *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Esta completa y exhaustiva investigación trata, por ejemplo, la Escuela de Bellas Artes pero desde el punto de vista de los aportes que ésta realizó a la pintura malagueña. Asimismo, analiza la pintura y sus géneros, dentro de los que se encuentran el paisaje, el costumbrismo o la pintura religiosa. Dichos géneros también tendrán presencia en la ilustración gráfica. Por otro lado, M^a T. Sauret añade un apéndice biográfico so-

bre los pintores malagueños de la época, algunos de los cuales, como hemos comentado, realizarán alguna incursión en el diseño gráfico.

También se aproxima a la Escuela y a algunos de los profesionales que en ella trabajaron Baltasar Peña en *Los pintores malagueños en el siglo XIX*. Éste dedica su obra a la escuela malagueña, en la que también tiene un capítulo dedicado a la Escuela de Bellas Artes. Hay otros dedicados a los clásicos de la escuela malagueña como Ocón, Martínez de la Vega... Asimismo, ofrece algunos capítulos dedicados a los innovadores Ferrándiz y Muñoz Degrain, y estudia también a los discípulos de los anteriores. Es decir, un compendio completo de todos los pintores, muchos de los cuales fueron profesores o alumnos de la Escuela de Bellas Artes.

Francisco J. Palomo realiza una investigación, *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*, en la que estudia la Escuela de Bellas Artes desde su creación en 1851 hasta 1925, referido a profesores, planes de estudio, metodología, etc. pero también desde el punto de vista de la pintura. También el mismo autor es responsable de *Las exposiciones de bellas artes en Málaga, 1843-1862*, y *La pintura costumbrista del siglo XIX en Málaga*. En *La Academia de Bellas Artes de Málaga en el siglo XIX*, María de los Ángeles Pazos Bernal analiza la Academia de Bellas Artes y, dependiente de ella, la Escuela de Bellas Artes, desde su creación en 1851 hasta 1893, en que quedan separadas por el Real Decreto de 8 de julio de 1892. Dentro de este período también estudia profesores, enseñanzas, planes de estudio, etc. pero las referencias a la litografía son muy escasas. Como se puede observar, la pintura malagueña del siglo XIX ha sido objeto de estudio en los últimos años, y a través de ella también los pintores, la Escuela de Bellas Artes y otros asuntos relacionados con el nuestro, pero siempre desde otra perspectiva. Por ejemplo, no se ha realizado ningún estudio específico de la aportación de la Escuela a la formación de obreros especializados en Artes Gráficas.

Sin salir de la pintura y de sus autores, hay también algunas investigaciones sobre pintores como *Enrique Jaraba Jiménez. Un pintor empresario en la Málaga de principios del siglo XX*, de Eduardo Fabre Escamilla. Éste sí que dedica una parte del trabajo a analizar la vertiente como cartelista del pintor, pero será una excepción.

En cuanto al cartel, encontramos alguna exploración al respecto. En concreto, una breve pero muy interesante titulada *El cartel de feria en Málaga*, de Francisco Javier Fontalva, publicada en el Boletín de Arte, número 3. Otra, más amplia, titulada *El cartel de la Semana Santa*, de Agustín Clavijo y Juan Antonio Ramírez. El cartel comercial es uno de los asuntos menos tratados. Apenas hemos encontrado un catálogo sobre una exposición dedicada a la empresa Ceregu-

mil, *Historia gráfica de una industria malagueña. Cergumil Fernández*. Todos ofrecen una visión exclusiva de esta manifestación, sin ponerla en relación con la actividad a la que pertenece.

Sobre el diseño de producto o *packaging*, hemos encontrado poco más que un artículo original en alemán de Christiane E. Kugel sobre las cajas de pasas: *Rosinen aus Málaga*, o *Pasas de Málaga* en su traducción al español.

Respecto a la litografía en Málaga tampoco hay un estudio de conjunto. Los existentes hacen referencia a alguna casa litográfica concreta como Lapeira, *Un ejemplo de industrialización en Málaga: A. Lapeira. Metalgraf Española* de María Pepa García Lara, un artículo muy interesante sobre la famosa fábrica de envases; o Fausto Muñoz, *Fausto Muñoz Madueño, litógrafo malagueño*, de Eva Ramos Frendo. En *Cien años de historia de las fábricas malagueñas (1830-1930)*, de Antonio Santiago, Isabel Bonilla y Antonio Guzmán, se trata la industria de las artes gráficas, en donde se hace referencia a algunas de las casas litográficas más importantes de esos años.

En cuanto a la ilustración, también se han realizado estudios como *El Guadalhorce (1839-1840) y la difusión del movimiento romántico en Málaga*, sobre la ilustración romántica malagueña a través de la publicación más emblemática de la época. También, el profesor Fernando Arcas Cubero ha estudiado en *El País de la Olla. La imagen de España en la prensa satírica* la ilustración satírica en el periódico más importante de esta naturaleza, además de realizar una interesante y completa aproximación a su autor, Emilio de la Cerda.

Estos son los antecedentes más cercanos a nuestra materia de estudio. Otros hacen referencia a la Málaga de la época, desde otros puntos de vista: *Vida cotidiana en Málaga a fines del siglo XIX* (Antonio Albuera Guiraldos), *100 años de noticias. Málaga 1900-2000*, *La sociedad malagueña en el siglo XIX* (Francisco J. Palomo Díaz), *La prensa satírica en Málaga durante la Restauración*, o *Historia de Málaga y su provincia* (F. Guillén Robles).

Estudios similares, o sobre asuntos también estudiados en el presente trabajo, hay muchos, pero a otra escala: nacional o incluso europea e internacional. Uno de los propósitos de nuestra investigación era observar hasta qué punto el diseño gráfico en Málaga estaba dentro de la evolución del diseño gráfico en otras escalas mayores. Por ello, dichos estudios también han sido de gran utilidad. Entre ellos: *El diseño gráfico en España* y *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días* (Enric Satué), *Megg's History of graphic design* (Philip Meggs), *La publicidad en 2000 carteles, España en 1000 carteles*, y *El color de la publicidad: carteles españoles*

de 1890 a 1940 (Jordi Carulla), *Historia de la publicidad* (Raúl Eguizábal), *La ilustración gráfica del XIX en España* (Valeriano Bozal), y un largo etcétera.

MARCO TEÓRICO

La forma de aprehender la realidad dependerá del marco teórico. Éste constituye un corpus de conceptos de diferentes niveles de abstracción, que incluirá supuestos de carácter general acerca del funcionamiento de la sociedad así como conceptos más concretos sobre el objeto de estudio. El investigador ha de asumir ese conjunto de conceptos teórico-metodológicos que le guiará en la forma de percibir y explicar la realidad. Como ya hemos comentado en los puntos anteriores, el marco teórico debe impregnar la investigación en distintos niveles, desde el mismo planteamiento del problema, hasta la definición de los objetivos o la selección de las herramientas metodológicas.

Los niveles de abstracción serán varios. El nivel más alto lo constituirán los supuestos paradigmáticos. La teoría general implica una visión de la realidad, y contendrá un conjunto de proposiciones que, de alguna manera, explicarán los procesos y fenómenos que en ella se producen y condicionarán los objetivos que nos planteamos para la investigación. En un nivel menor de abstracción, estarán las proposiciones teóricas específicas de la materia que pretendemos estudiar.

Hemos pretendido abordar esta investigación aproximándonos al objeto de estudio tanto desde el punto de vista de lo formal, como de su contextualización social. Como afirma J. B. Thompson, las “características técnicas son verdaderamente importantes [...]; sin embargo, no se les debería permitir oscurecer el hecho de que el desarrollo de la comunicación mediática sea, en un sentido fundamental, una reelaboración del carácter simbólico de la vida social, una reorganización de las formas en las que el contenido y la información simbólicas se producen e intercambian en la esfera social, y una reestructuración de las maneras en que los individuos se relacionan unos con otros y consigo mismos”¹.

En ese sentido, el conjunto de teorías establecidas por los pensadores asociados a la Escuela de Frankfurt (Adorno, Walter Benjamin, Horkheimer, Marcuse, Habermas...), y conocidas como la Teoría Crítica, son las que forman nuestro corpus conceptual que nos orienta en la forma

¹ THOMPSON, J. B., *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, 1998, p. 26.

de observar la realidad. Son teorías sobre distintos campos del pensamiento, desde las artes o la estética hasta la sociología o la filosofía, que pensamos nos permite un análisis más global, más profundo y más plural sobre la realidad social que pretendemos estudiar; no en vano, la Escuela de Frankfurt fue una de las pioneras en reivindicar una aproximación holística y global al objeto de estudio. No se limita a la mera descripción de los hechos, sino que penetra valorativamente en la raíz de las cosas. Además, son teorías que están suficientemente asentadas dentro de la investigación en comunicación. Podríamos decir que la Teoría Crítica es una frecuentada estación de paso en el estudio de la comunicación y la cultura, desde su visión global, pluralista, interdisciplinar y alejada del positivismo.

En cualquier caso, la propia evolución de estas teorías nos permiten contemplar esta teoría de manera abierta, además de otros aportes teóricos, no contradictorios –estudios en comunicación, teorías psicoanalíticas...– y que nos pueden ayudar a iluminar ciertos aspectos de la realidad. En este sentido, la utilización de categorías historiográficas marxistas no es ajena ya que la Teoría Crítica también ha empleado, de una forma más o menos flexible, estos postulados.

La Escuela de Frankfurt inicia su historia sobre 1920, partiendo de una perspectiva interdisciplinar y con dos ideas fundamentales que dirigirán su tarea: “la conciencia de que la sociedad era más injusta que antes y la convicción de que sólo una sociedad mejor podría instaurar las condiciones de un pensamiento verdadero”². Su objetivo inmediato era reflexionar sobre el fenómeno del progreso humano en un momento en que la *ideología del progreso* decepcionaba a la intelectualidad europea. Rechaza la Escuela la posibilidad de crear una utopía positiva en tanto no es posible determinar cómo habría de ser el futuro. Sí era posible establecer cómo no debía ser, lo que daba la posibilidad de criticar el presente. Por otro lado, estos teóricos afirmaban que todo conocimiento está determinado por mediaciones, porque la producción teórica no puede estar al margen de los procesos históricos, económicos, sociales... dentro de los que surge. Por tanto, ninguna teoría podía ser imparcial, aún cuando una aparente objetividad ocultara su inevitable carácter ideológico. Asimismo, criticaban el principio de no valoración como criterio de objetividad teórica, y proponían la praxis para alcanzar la emancipación del hombre.

Habermas, en el balance que realiza sobre los inicios de la Escuela³, resume en varios los temas que trataron: “las formas de integración de las sociedades posliberales, la socialización

² CORTINA, A., *Crítica y utopía: la Escuela de Frankfurt*. Madrid, Cincel, 1985, p. 62.

³ HABERMAS, J., *Teoría de la acción comunicativa : complementos y estudios previos*. Madrid, Cátedra, 1989.

familiar y el desarrollo del yo, los medios y cultura de masas, la psicología social de la protesta, la teoría del arte, y la crítica del cientificismo y del positivismo”⁴.

Auschwitz supondrá un punto de inflexión en la evolución de la Teoría Crítica. Mientras que ellos analizaban los procesos sociales que provocaban el horror y la explotación, esos procesos iban en aumento. La tragedia allí ocurrida fue la culminación de una opresión racionalmente calculada, de un exterminio programado que supuso un replanteamiento de las ideas centrales de la teoría. La praxis, criterio de verificación en el que confiaba la Escuela, contradijo a la teoría. Adorno y Horkheimer afirmaban en el prólogo de *Dialéctica de la Ilustración*, de 1947⁵: “Cuando hace dos años iniciamos el trabajo [...] nos habíamos propuesto nada menos que comprender por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, desembocó en un nuevo género de barbarie. Habíamos subestimado las dificultades del tema, porque teníamos aún demasiada fe en la conciencia actual”.

El fracaso de la modernidad a la hora de crear un mundo solidario no era posible explicarlo únicamente atendiendo a las razones económicas, sino que había que indagar en cómo la modernidad entiende el poder y cómo nuestra forma de comprenderlo nos forma o en, términos de la propia teoría, nos subjetiva. Por ello, la Escuela de Frankfurt centró sus atenciones no sólo en la esfera económica sino también en la esfera cultural, siendo pionera en el estudio de la cultura de masas. La investigación social se focaliza en el *reino cultural* dirigiendo sus críticas en lo que dan en denominar la industria cultural, y su influencia en la formación de visiones del mundo y representaciones colectivas.

El concepto de industria cultural nace en un texto de Horkheimer y Adorno en 1947. Entre otras cosas, plantean la introducción en la cultura de la producción en serie, en donde se pasa de actor-espectador a productor-consumidor y el objeto cultural pasa a ser un producto con un valor monetario, a parte del valor estético o moral. Hablan también de la degradación de la cultura en industria de la diversión, descubriendo la relación que en el capitalismo se establece entre ocio y trabajo: “la diversión haciendo soportable una vida inhumana, una explotación intolerable, inoculando día a día y semana tras semana la capacidad de encajar y arreglarse, banalizando hasta el sufrimiento en una lenta muerte de lo trágico, esto es, de la capacidad de estremecimiento y rebe-

⁴ CORTINA, A., *op. cit.*, p 63.

⁵ HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W., *Dialéctica de la Ilustración*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1999.

lión”⁶. En este sentido, como la otra cara de la degradación de la cultura, hablan de la desublimación del arte cuando se incorpora al mercado como un objeto más.

Walter Benjamin expone en 1936, en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, “su tesis acerca de la fractura histórica que supuso el paso del arte tradicional, cuando la obra era única, tenía un valor cultural y por ello poseía un aura, a la época en que la técnica permite la reproducción masiva de las obras, que las despoja de su aura genuina y las reduce a la condición de meras mercancías sin valor cultural”⁷. Ese proceso llevó a Benjamin, como a Adorno y Horkheimer, a pensar que el surgimiento de la industria de la cultura era un proceso de destrucción de la obra de arte autónoma. Fue una de las reflexiones sobre el destino del arte que mayor influencia ha ejercido a lo largo del siglo XX.

Nuestro objeto de estudio se inserta en este marco, puesto que forma parte de él. Lo que nosotros proponemos como origen del diseño gráfico también forma parte del origen de este concepto de industria cultural que plantean los teóricos de la Escuela de Frankfurt. Tal y como afirma Román Gubern: “Con todas estas técnicas, que se expandieron paralelamente a la Revolución Industrial y a las reivindicaciones sociales de las clases populares, se incrementó espectacularmente la densificación icónica en la nueva sociedad de masas, que contribuyó a su vez a una paulatina democratización cultural. Cada vez más personas podían disfrutar de la información y/o del placer aportado por las imágenes reproducidas de modo seriado en los periódicos, revistas, libros, carteles o láminas, que empezaban a configurar la iconosfera propia de la nueva sociedad industrial. Pero también un creciente número de personas podían acceder a la producción de tecnografías, gracias a procedimientos relativamente asequibles como la litografía y luego la cámara fotográfica. De modo que la densificación icónica en aquella sociedad resultó inseparable de los procesos de desarrollo productivo, de los avances técnicos, de la expansión de los medios de transporte, de las reivindicaciones sociales y de la progresiva democratización de las formaciones sociales. Así pues, a lo largo de aquel siglo, se pusieron los fundamentos técnicos y sociales de lo que serían la cultura de masas y las industrias culturales de nuestra época”⁸.

Como antes apuntábamos, los planteamientos de la Escuela de Frankfurt han sido utilizados habitualmente en los estudios sobre comunicación. De hecho, sigue teniendo una vigencia

⁶ MARTÍN BARBERO, J., *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p. 51.

⁷ GUBERN, R., *Medios icónicos de masas*. Madrid, Historia 16, 1997, p. 20.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

absoluta en la actualidad, en concreto en España a través de los estudios de distintos teóricos como los profesores Enrique Bustamante o Ramón Zallo. En realidad, buena parte de los estudios sobre comunicación en la actualidad están influenciados por la Teoría Crítica: en unos casos, desarrollándola; en otros, criticando o discutiendo sus posiciones y planteamientos.

La Teoría Crítica ofrece a los estudios sobre comunicación una visión interdisciplinar y global, alejada del positivismo por su carácter instrumental y legitimador del orden social. También plantea la confluencia entre lo económico, lo social y lo cultural. “Con la expresión *teoría crítica* se ejemplifica un modelo de trabajo o metodología que requiere, entre otros factores: vincular las dimensiones explicativas, normativas e ideológicas del pensamiento social. Analizar la totalidad del mundo social moderno o cualquiera de sus esferas -psicológica, cultural, económica, legal, política, comunicativa- desde la compleja interconexión de lo material y lo ideológico. Adoptar una perspectiva interdisciplinar amplia. Combinar teoría y praxis, crítica pura y acción social. Utilizar el conocimiento para cambiar la realidad existente, mejorarla y adecuarla a intereses más humanos. Favorecer una crítica continua, una dialéctica negativa, en la que cualquier denuncia debe ser confrontada con la realidad social existente. La teoría social debe ser capaz de tomar una postura crítica”⁹.

No hay acuerdo sobre las distintas corrientes dentro de los estudios sobre comunicación que se pueden agrupar bajo la etiqueta de teorías críticas, de modo que cada autor incorpora unas y no otras, o viceversa. Alejandro Barranquero propone¹⁰ enfoques tan diversos como la Escuela Crítica de Frankfurt (Adorno, Horkheimer, Benjamin, Marcuse, etc.), el Estructuralismo y Post-estructuralismo (Althusser, Barthes, Lacan, Poulantzas, Foucault, Levi-Strauss, etc.), los Estudios Culturales (la Escuela de Birmingham - Hall, Thomson y Williams), la Economía Política de la Comunicación (Smythe, Schiller, Garnham, Murdoch, Mattelart, etc.), la Escuela (Crítica) Latinoamericana de la Comunicación (Marqués de Melo, Pasquali, Martín Barbero, etc.), la Comunicación para el Desarrollo / Cambio Social (Servaes, Beltrán, Alfaro, Tufte, etc.) y otras teorías: Teorías de la Dependencia, Teorías del Imperialismo Cultural, Teorías Participativas, Comunicación Democrática, etc.

Como apuntábamos, la Teoría Crítica engloba diversas formas de observar la realidad, algunas de las cuales han supuesto una revisión de los postulados iniciales. En este sentido, J. B.

⁹ BARRANQUERO CARRETERO, A., “Estudios de comunicación y vigencia de la teoría crítica en España” en *Nómadas - Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Madrid, 11-2005/1, Universidad Complutense de Madrid.

¹⁰ *Id.*

Thompson revela, al exponer las líneas de pensamiento de las que se vale para su estudio sobre los *media*, influencias de la Teoría Crítica pero dice tener “dudas sobre si puede recuperarse algunos de los materiales de los primeros teóricos de la Escuela de Frankfurt, como Horkheimer, Adorno y Marcuse; su crítica a lo que llamaron *la industria cultural* era demasiado negativa y estaba fundada en una dudosa concepción de las sociedades modernas y sus tendencias de desarrollo”¹¹. Martín Barbero, por su parte, también revisa algunos de los supuestos planteados por Adorno cuando se pregunta: “¿Y si en el origen de la industria cultural más que la lógica de la mercancía lo que estuviera en verdad fuera la reacción frustrada de las masas ante un arte reservado a las minorías?”¹². En cualquier caso, estos enfoques, que tienen una raíz común y que proponen que “el desarrollo de los medios de comunicación –desde las primeras formas de impresión hasta los recientes tipos de comunicación electrónica– constituyen una parte integral del surgimiento de las sociedades modernas”¹³, son las que nos sirven como marco desde el que observar la realidad.

Al principio, comentamos que en el marco teórico se dan varios niveles de abstracción, hasta llegar a proposiciones teóricas específicas de la materia de estudio. En este sentido, ya en la metodología aclaramos cuál era nuestra postura acerca de la definición de diseño gráfico y sus orígenes como actividad. Aunque no se trata, con este trabajo, de abrir un debate sobre lo que es o deja de ser, creemos necesario precisar dichos conceptos.

Ya decíamos que, de forma general, el término *diseño* se viene empleando de forma indiscriminada y confusa, y que ello provoca cierta confusión a la hora de definir el diseño gráfico, que parece no encontrar su lugar terminológico definitivo. Se podrían encontrar innumerables definiciones del término *diseño gráfico*: una forma de pensamiento, un desarrollo consciente de la capacidad ontológica del ser humano de crear un universo de signos, símbolos y señales¹⁴; es transmitir una idea, un concepto o una imagen de la forma más eficaz posible¹⁵; la capacidad de visualizar, de imaginar cómo se comportarán las cosas antes de que existan¹⁶; etc. Para la Real

¹¹ THOMPSON, J. B. *op. cit.*, p. 20.

¹² MARTÍN BARBERO, J., *op. cit.*, p. 54.

¹³ THOMPSON, J. B. *op. cit.*, p. 15..

¹⁴ YANTORNO, A., “Profesor... ¿qué es el diseño?” en http://www foroalfa.com/A.php/Profesor___que_es_el_diseño/13

¹⁵ “Fundamentos del diseño” en <http://www.newsartesvisuales.com/funda/FUNDA1.HTM>

¹⁶ RICARD, E., “La capacidad de visualizar” en http://www foroalfa.com/A.php/La_capacidad_de_visualizar/73

Academia Española, en la tercera acepción de *diseño* éste es definido como la “concepción original de un objeto u obra destinados a la producción en serie”.

La opinión de Norberto Chaves¹⁷ al respecto¹⁸ nos parece especialmente interesante. El autor lo define como aquella manifestación gráfica en la cual hay un parámetro diferenciador, que es el modelo productivo: “un sistema de actores y roles en el cual el diseñador gráfico obra como codificador de la relación entre emisor y receptor y entre usuario (cliente) y productor material”. Es decir, cuando “los productos del diseño gráfico aparecen no como objetos similares a cualquier objeto gráfico, sino como fruto de un conjunto de condiciones y prácticas diferenciados, específicos”. Por ello, nosotros definimos el diseño gráfico como la disciplina que se encarga de concebir, programar, proyectar y realizar comunicaciones visuales, producidas por medios industriales, destinadas a transmitir mensajes específicos a grupos determinados.

Tanto en la definición de Norberto Chaves como en la de la R.A.E., surge un concepto que es el que nos sirve para plantear, desde nuestro punto de vista, el origen del diseño gráfico: la producción en serie o industrial. Si definir el término *diseño gráfico* no resulta una tarea sencilla, no es menos complicado establecer su origen. Al respecto, recogemos unas palabras, que pueden ser muy ilustrativas, de Oriol Pibernat¹⁹:

“Toda disciplina de reciente constitución se ve compelida fatalmente a buscar en el pasado antecedentes que la legitimen como tal. Cuanto más nueva es la disciplina, mayor empeño pone en esta búsqueda. La historia certifica un pasado y, consiguientemente, una identidad. El diseño no obra precisamente con moderación en estas exploraciones y en su afán por recomponer su árbol genealógico se reconoce en el homo faber. La eterna alusión al hacha de sílex y al hombre de las cavernas que introducen sus elocuentes monografías históricas me inclina a sospechar un estado de conciencia aún muy primitivo de esta disciplina. Con ella se «descubre», no sin sobresalto, que el diseño es «el oficio más antiguo del mundo [...]».

Efectivamente, repasando la bibliografía sobre la historia del diseño gráfico, aunque cada autor plantea los orígenes de la actividad en un momento de la historia diferente –con la inven-

¹⁷ Norberto Chaves es asesor en diseño, imagen y comunicación, así como profesor de Semiología y Teoría del Diseño en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Ha sido docente y jefe del Departamento de Pedagogía de esa Universidad y de la Escola EINA de Barcelona. Además, es autor de *La imagen corporativa* y *el Oficio de diseñar* (Gustavo Gili) y junto con Raúl Belluccia *La marca corporativa* (Paidós).

¹⁸ CHAVES, N., *op. cit.*, pp. 80-81.

¹⁹ PIBERNAT, O., “El oficio más antiguo del mundo” en *La Vanguardia*, 1986. Citado por CHAVES, N., “El oficio más antiguo del mundo” en http://www.foroalfa.com/A.php/El_oficio_mas_antiguo_del_mundo/88

ción de la escritura²⁰; en la Antigüedad, hace 2500 años²¹; a finales del siglo XIX²²— observamos que hay una tendencia a remontarse a épocas muy lejanas en el tiempo para situar el inicio de esta profesión. Nosotros creemos trascendental tener en cuenta el concepto de la producción como elemento fundamental para entender esta herramienta de comunicación social. Por ello, proponemos como origen de esta actividad, en su concepción moderna, el período histórico de la Revolución Industrial y la expansión de las nuevas técnicas de impresión, en concreto de la litografía, que puso en manos de los primeros diseñadores una herramienta sencilla, rápida, barata y con unas posibilidades expresivas enormes. Walter Benjamin afirmaba al respecto en su ensayo *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*: “Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un grado fundamentalmente nuevo. El procedimiento, mucho más preciso, que distingue la transposición del dibujo sobre una piedra de su incisión en taco de madera o de su grabado al aguafuerte en una plancha de cobre, dio por primera vez al arte gráfico no sólo la posibilidad de poner masivamente (como antes) sus productos en el mercado, sino además la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas. La litografía capacitó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria”. Como afirman algunos teóricos, “este control sobre la impresión fue el comienzo del diseño gráfico”²³.

En nuestra investigación, el marco teórico que asumimos nos permite analizar el objeto de estudio interconectando distintas realidades (económica, social, política...) lo que nos ofrece una visión más completa. Pero, al mismo tiempo, gracias a esa relación que se establece entre distintas realidades influyendo cada una en la actividad de las otras, y viceversa, podemos contemplar a través de una de ellas algunas de las cosas que ocurren en las demás. En este sentido, el profesor Philip Meggs²⁴ afirmaba lo siguiente: “Existe una palabra en el alemán, *Zeitgeist*, que no tiene traducción en el inglés. Viene a significar el espíritu del tiempo, y se refiere a las modas y gustos culturales que son característicos de una época concreta. La naturaleza efímera e inmediata del diseño gráfico, combinado con sus relaciones con lo social, político y económico de su

²⁰ MEGGS, P. B.; PURVIS, A. V., *Meggs' history of graphic design*. New Jersey, John Wiley & Sons, 2006.

²¹ SATUE, E., *El diseño gráfico. Desde los orígenes a nuestros días*.

²² WEILL, A., *Graphic design. A history*. New York, Harry N. Abrams, 2004.

²³ HOLLIS, R., *El diseño gráfico*. Barcelona, Destino, 2000, p. 17.

²⁴ Philip Meggs (1942-2002) fue diseñador, profesor y escritor. Como profesor, impartió clases, entre otros sitios, en la School of the Arts de la Universidad de Virginia. Como escritor, además de autor de más de una docena de libros, participó en la elaboración de la sección de diseño gráfico de la Encyclopedia Britannica. Forma parte del Salón de la Fama de Directores de Arte.

cultura, le permiten expresar el *Zeitgeist* de una época mejor que muchas otras formas de expresión humana. Como dijo el célebre diseñador Ivan Chermayeff: el diseño de la historia es la historia del diseño”²⁵.

Todo lo comentado hasta el momento, es la *atalaya teórica* desde la que observamos nuestro objeto de estudio del que pensamos que, de alguna manera, a través de las tipografías, los colores, la composición, etc. refleja algo más sobre el contexto en el que se encuentra, al tiempo que provoca una serie de consecuencias más amplias. No es algo ajeno a lo que le rodea, sino que es hijo de su tiempo. Por tanto, creemos que haber adoptado una postura aséptica atendiendo exclusivamente a lo formal, sin tener presente estas conexiones, hubiera sido un error que nos hubiera llevado a extraer conclusiones sesgadas. En este primer acercamiento, no ha sido la pretensión explicar a través del diseño gráfico otras esferas de la vida, algo que quizás podría ser un segundo paso en este estudio. Pero, para que ello fuera posible, antes era preciso sistematizar y formalizar dicha disciplina, labor que hemos tratado de desarrollar en esta investigación.

²⁵ MEGGS, P. B.; PURVIS, A. V., *op. cit.*, p. 9.

CONTEXTO HISTÓRICO

Desarrollo del capitalismo y Revolución Industrial.

Los años finales del siglo XVIII suponen en España el inicio del desarrollo del capitalismo moderno. Son los años en los que se pasa paulatinamente del taller a la fábrica, lo que supone un cambio en las relaciones de producción existentes hasta ese momento, reflejadas por ejemplo en la figura del aprendiz. El volumen de estas actividades iniciales no fue muy grande, pero sí que resultaron trascendentales para las transformaciones económicas y sociales que estaban por llegar, quizás de manera irreversible. Esa industria moderna estaba “localizada sobre todo en Cataluña; un foco paralelo malagueño, que llegó a alcanzar bastante importancia, se frustró y no tuvo continuidad”²⁶. La nueva industria se especializa y se dota de unos nuevos y poderosos sistemas de producción, que le permiten poner en el mercado un mayor volumen de artículos, a precios más bajos que los productos artesanos. Otro tanto ocurre en la agricultura, que también aumenta la producción, acumulándose mayores excedentes para intercambiar; del mismo modo, la producción por persona se incrementa lo que permite un trasvase de trabajadores del campo a la industria.

Sin embargo, “la formación de un mercado de ámbito nacional es condición indispensable para que llegue a completarse la revolución industrial en cualquier país”²⁷, ya que el aumento de la producción tiene que ir acompañado de un desarrollo de la circulación. Poco a poco, los intercambios crecen a un ritmo parecido, en una dinámica en la que el proletariado industrial compra los alimentos que necesita a los campesinos; los empresarios les compran materias primas; y los agricultores adquieren los productos industriales que vienen de las ciudades, en detrimento de los antiguos proveedores locales. Pero, durante buena parte del siglo XIX, el mercado interior español es bastante precario, lastrado por pocas y malas vías de comunicación, de forma que muchos de los intercambios se hacían a lomos de animales de carga. Estos medios lentos dificultan el tráfico de las mercancías afectado, lógicamente, a los intercambios comerciales. No eran las defi-

²⁶ NADAL, J., “Industrialización y desindustrialización del sureste español, 1817-1913” en *Moneda y Crédito*, nº 120, marzo de 1972, pp 3.80. Citado por FONTANA, J., *Cambio económico y actitudes políticas en la España del siglo XIX*. Barcelona, Ariel, 1983. pp. 69-70.

²⁷ FONTANA, J., *Cambio económico y actitudes políticas en la España del siglo XIX*. Barcelona, Ariel, 1983. p. 14.

cientes rutas la única causa del pobre comercio interior, ya que como apunta J. Fontana eso supondría caer en el error de confundir “los caminos con el comercio que discurre por ellos. De haber analizado el problema con mayor agudeza se hubieran dado cuenta de la necesidad de investigar la producción de mercancías para descubrir las razones de la falta de circulación, en lugar de proceder a la inversa (...). Porque no puede haber comercio sin producción”²⁸.

En este sentido, se empieza a configurar una separación entre los empresarios que poseen los medios de producción y los obreros asalariados. En el campo, el régimen señorial va cambiando, y los pequeños propietarios van desapareciendo para pasar a formar parte del proletariado agrícola e industrial. Pero, para llegar a ese contexto propicio, se debían producir cambios en las estructuras económicas y sociales del Antiguo Régimen. Todavía en el siglo XVIII, en Cataluña surge una burguesía industrial ligada a la industria algodonera, que encuentra en el mercado con las colonias americanas la única forma de prosperar, ya que el mercado nacional era muy escaso. Se produce así un pacto tácito de esta burguesía con la aristocracia señorial y la Iglesia: el comercio colonial para la primera, y el campo para las segundas. Sin embargo, las tres guerras contra Inglaterra entre finales del XVIII y principios del XIX, supusieron la paralización del comercio exterior español y una consecuente crisis económica. “Perdidos los mercados coloniales, el Antiguo Régimen no tenía nada que ofrecer en compensación”²⁹. La burguesía miraba las posibilidades que podía ofrecer España y se encontraba con un país atrasado, sometido todavía a las oligarquías feudales. Comprendieron, así, que para salir de la crisis necesitaban un país próspero, con una masas de compradores con recursos económicos suficientes, y que esa situación no era posible con la política económica del Antiguo Régimen. “A fin de cuentas, la historia no es un desarrollo lineal de las fuerzas productivas, ni simple sucesión mecánica; sino desarrollo desigual, y las desigualdades pasan por la evolución de las formaciones sociales, es decir, a través de sus enfrentamientos e incesante transformación”³⁰.

Málaga no es ajena a esa coyuntura. En los años finales del reinado de Carlos III, la ciudad es uno de los principales centros económicos de España, apoyada sobre todo en la agricultura -vid y agrios- y el comercio exterior, fundamentalmente con las Indias. Las guerras y la crisis ya comentadas también tienen su reflejo en Málaga, que alcanza hasta la década de 1830 cuando se

²⁸ *Ibid.*, pp. 30-31.

²⁹ *Ibid.*, p. 47.

³⁰ GALLISOT, R., “Contra el fetichismo” en SERENI, E., GLUCKSMANN, C., GODELIER, M. [et al.] *La categoría formación económica y social*. México D.F., Editorial Roca, 1973, p. 126.

inicia “la etapa más brillante del siglo (...), los decenios centrales del XIX, un período en que Málaga se configura como uno de los centros más dinámicos del territorio español”³¹. Un serie de modernas empresas inician su actividad en distintos campos: fabricación de hierros y tejidos, principalmente, pero también productos químicos, curtidos, vinos y licores, chocolates, litografías, azúcar, etc.

La ciudad se convirtió en puerto de salida de numerosos productos procedentes del interior de la región, a la vez que en centro redistribuidor de las mercancías que llegaban de fuera. Ése, entre otros motivos, provocó que se construyera un ferrocarril que comunicaba Málaga y Córdoba, que se hizo realidad en 1865. Fueron unos años dorados para la economía de la ciudad, que llegan hasta la década de los '80 cuando una crisis en la siderurgia y otros ramos, el descenso del comercio exterior y, definitivamente, la plaga de filoxera sumen a la ciudad en una profunda depresión.

A finales de siglo y principios del siguiente, se recupera el pulso aunque “el comercio de estos años era sólo sombra del habido en el pasado”³². Se comienza a dar importancia al turismo, haciéndose publicidad del clima, de las fiestas y de los productos. Con la 1ª Guerra Mundial, Málaga se beneficia de la paralización que sufre Europa, volviendo a disfrutar de unos años positivos³³.

Consolidación, ascenso y toma de conciencia de una nueva clase social: la burguesía

Después de la crisis de la Guerra de Independencia y durante los convulsos años de Fernando VII el Antiguo Régimen da muestras de agotamiento, mientras que todavía una incipiente clase burguesa, que se concentra en las zonas industriales, empieza a ganar peso.

³¹ GARCÍA MONTORO, C., “La tradición mercantil malagueña, 1785 - 1886” en Catálogo de la Exposición “El Palacio de Villalcázar y la tradición mercantil malagueña (1785-1886)”. Málaga, Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación, 1991.

³² PALOMO DÍAZ, F. J., *La sociedad malagueña en el siglo XIX*. Málaga, Arguval, 1983, p. 173.

³³ A pesar de que la situación de la ciudad no era la mejor, las gentes trataban de llevar una vida alegre. Esto queda perfectamente reflejado en unas palabras de Manuel Blasco, citadas por Francisco J. Palomo, que ilustran cómo era la vida de la ciudad en aquellos años: “A pesar de estar cerrados sus altos hornos, parado su ensanche y empobrecida su industria, Málaga alegre y confiada, seguía siendo importante y cosmopolita, porque Málaga nunca fue pueblerina; era ciudad abierta al mar, sociable, acogedora, fina y castiza. La bondad de su clima hacía que sus habitantes vivieran en la calle, en las aceras de las plazas, en las puertas de los cafés. En su Parque y Alameda se buscaba el frescor de la brisa en el verano y la calefacción del sol en los días de invierno. Era ciudad bulliciosa con algarabía de músicas y pregones: el organillero, el vendedor de biznagas y el de boquerones, el ciego que pedía en coplas su limosna, los cascabeles de sus coches de caballos, las risas sonoras de sus mocitas. El sol, este bendito sol que aún permanece, daba lentitud, pereza a los movimientos; todo era pausado, sin prisa, con ralenti. Se conversaba en corros en las esquinas de las calles, se dormía la siesta en los bancos del parque, se discutía horas y horas en las mesas del café; hasta los mendigos salían a la calle a pedir su limosna y entretenerse. Así era la ciudad que cantó Salvador Rueda, que describiera con gracias Arturo Reyes, la ciudad del paraíso de Alexandre”. *Ibid.*, p. 177.

Se va a producir un largo proceso antes del definitivo ascenso de la burguesía, antes de eliminar “de la escena política a los últimos residuos de la aristocracia feudal” y de instalarse “en los gabinetes y parlamentos”. Desde allí, dirigirán “a su antojo las transformaciones sociales y económicas, las relaciones extranjeras y la política colonial. El mundo es suyo y recibe de ellos un sello indeleble”³⁴. Ese definitivo ascenso a que nos referimos, no es sólo político y económico. Antes ha de haber una serie de cambios ideológicos, culturales, que le otorguen una hegemonía. La construcción de esa hegemonía ideológica, intelectual y cultural no es fácil y va a necesitar de una serie de instrumentos, algunos de nueva creación. “La nobleza contó con un aparato ideológico por excelencia, la Iglesia, que estableció y difundió una concepción del mundo basada en el orden providencial y en el origen divino del poder, dando así razón del absolutismo y la jerarquizada sociedad estamental”³⁵.

La nueva clase burguesa se va a apoyar, entre otras cosas, en una figura que surge ahora: el intelectual. El nuevo sistema que se pretende se sustenta sobre la base de que todos los ciudadanos son iguales y el intelectual, a priori libre, es el que legitima el sistema ya que puede ejercer el derecho de crítica sobre personas, instituciones, etc. Y para esto, el aparato eclesiástico ya no ofrece la credibilidad al estar montado en función de la jerarquía.

Sin embargo, esto no era ni mucho menos suficiente. Para transmitir los nuevos ideales habían de llegar a la mayor parte de la población posible, y la mayoría de ésta no se encontraba ni en las escuelas -donde iban precisamente los hijos de la burguesía- ni en las Iglesias -que seguían dominadas por la aristocracia-. Precisa, pues, la burguesía de nuevos sistemas para difundir su mensaje y lo encuentran, entre otros, en el periódico. La censura y el control político sobre la prensa fue estricto, precisamente por ese poder. Como dice John B. Thompson, la discusión crítica que estimulaba la prensa periódica tuvo un fuerte “impacto transformador en la forma institucional de los Estados modernos”³⁶. En el plano comercial y consumista, y en el plano político el cartel supuso también un “instrumento público de persuasión icónico-escritural sobre las masas urbanas”³⁷ muy empleado en estas fechas.

³⁴ VICENS VIVES, J., *Historia general moderna. Del Renacimiento a la crisis del siglo XX*. Barcelona, Montaner y Simón, 1973, p. 384.

³⁵ BOZAL, V. *La ilustración gráfica del XIX en España*. Madrid, Alberto Corazón, 1979, p. 16.

³⁶ THOMPSON, J. B., *op. cit.*, p. 102.

³⁷ GUBERN, R., *Medios icónicos de masas*, p. 64.

La difusión de la prensa en ese período agitado de la historia de España no fue sencillo. Mientras los liberales otorgaban libertad de prensa, los distintos períodos absolutistas se encargaron de acabar con ella cerrando directamente los periódicos y todo tipo de publicaciones. También, especialmente en la denominada Década Ominosa, se cerraron Universidades otro de los focos utilizados por la nueva burguesía como sistemas de difusión de la nueva sociedad.

Por ejemplo, en 1805, a partir de un decreto que se concreta en la Real Cédula del 3 de mayo de 1805, se establece un juez único de imprentas, que depende de la Secretaría del despacho de Gracia y Justicia, que le transmitirá las órdenes del rey. Se concede un poder absoluto a los censores. En el artículo 12 dice “No se contentarán los censores con que la obra no contenga cosa contraria a la religión, buenas costumbre, leyes del Reino y sus regalías, sino que además examinarán con reflexión si la obra será útil al público o si puede perjudicar por sus errores en materias científicas o por los vicios de su estilo y lenguaje”³⁸.

Prueba de lo convulso de esos años es que esa Real Cédula queda sin efecto en 1808; se restablece en 1815; de nuevo se suprime en 1820 dándose libertad absoluta; vuelve de nuevo en 1824 para modificarse en 1830 estableciendo la prohibición de estampas satíricas, petición de permiso para establecer imprentas, permiso previo para publicar fascículos, y pena de doscientos ducados y dos años de destierro por impresión sin permiso.

Parece evidente que ese interés por parte de la aristocracia por mantener el control sobre las publicaciones y, en general, por toda la producción cultural no era sino por su capacidad para crear opinión, difundir ideas, en definitiva influir sobre la población.

Esa modesta industrialización a que aludíamos anteriormente es la que provoca que la burguesía siga siendo, todavía, débil. Existía un frente económico decisivo que se basaba en la legislación de las Cortes de Cádiz. Existía un frente político cuya pieza esencial era la Constitución de 1812, verdadero caballo de batalla de todas las reformas constitucionales posteriores. Y “había un frente ideológico que participaba de los anteriores pero no se limitaba a ellos, a través del cual la burguesía intentaba sustituir los valores y concepciones tradicionales por los suyos, por aquello que favorecían mejor sus intereses y daban pie a una imagen de la realidad en que su predominio resultaba lógico, ajustado e incluso deseado”³⁹.

Con este estado de cosas, la prensa, como ya se ha apuntado, juega un papel fundamental y el dominio de tal instrumento resulta decisivo para una burguesía que pretender lograr la hege-

³⁸ Bozal, V., *op. cit.*, p. 17.

³⁹ *Ibid.*, p. 22.

monía. Dos caminos se utilizan para intentar acabar con el antiguo régimen: por un lado, la crítica política; por otro, la creación de arquetipos que ponían de manifiesto la sociedad existente. “En algunas ocasiones esos arquetipos van a ser absolutamente inéditos, pero las más de las veces recogen paródicamente rasgos y personajes ya tradicionales. Uno de los sistemas preferidos para atacar al antiguo régimen es destacar sarcásticamente su desfase con los nuevos tiempos: los personajes empolvados, con peluca, vestidos sofisticadamente son la mejor expresión de un régimen decrepito”⁴⁰.

Aquí entra en juego la ilustración gráfica, que va ocupando cada día que pasa un papel más importante al desplazar a la estampa, el pliego suelto o las aleluyas, restos de un pasado que se pretende cambiar. Con ella, la imagen burguesa de la realidad hará su aparición de un modo efectivo. “En los años que aureolan el triunfo liberal de 1830, la burguesía disponía de unos poderosos instrumentos de penetración ideológica: la democratización de las imágenes en unas fechas en que el analfabetismo estaba todavía muy extendido, iba a tomar una ventaja, quizá definitiva, respecto a la extensión de las ideas escritas”⁴¹.

En Málaga, un reducido número de familias de la burguesía mercantil controlaba la ciudad. Fundamentalmente, los Larios, los Loring y los Heredia, a los que se unieron otros, menos influyentes, como Huelin, Rein, Krauel, etc. “Los canales de entrada de la oligarquía malagueña en el bloque de poder de la Restauración reflejan una estricta fidelidad a las normas establecidas por el grupo dominante para traspasar el círculo mágico trazado a su alrededor: prosperidad económica, pautas de conducta cada vez más aristocráticas, matrimonios endogámicos, ennoblecimiento”⁴². Esta burguesía, que primero vive en la Alameda y luego en los nuevos barrios del Paseo de Reding, la Caleta o el Limonar, mostraban indiferencia por los problemas del ciudadano de a pie, siempre que “éste no rozara en sus reivindicaciones los sagrados principios de la propiedad y el orden”⁴³.

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ RAMÍREZ, J.A., *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, Arte, 1976, p. 46.

⁴² RAMOS, M. D., *Burgueses y proletarios malagueños : Lucha de clases en la crisis de la Restauración (1914-1923)*. Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, Área de Cultura, 1991, p. 85.

⁴³ *Ibid.*, p. 87.

La toma de conciencia de la clase obrera y la creación del movimiento obrero.

Con la industrialización moderna, surge el proletariado industrial que, atraído por los salarios más altos, va abandonando sus actividades anteriores. Su futuro estaba ligado a la buena marcha de la industria, y sus intereses, por tanto, a los de sus patronos. Además, a ese interés común se unía un enemigo también común: la organización misma de la sociedad del Antiguo Régimen, y no el patrono que también lo sufría, era la causa de las sucesivas crisis que ocurrieron, que siempre acababan con el despido de numerosos trabajadores.

“La larga duración de la pugna contra el Antiguo Régimen explica que subsistiera por tanto tiempo la solidaridad interclasista de patronos y obreros. Su alianza estuvo justificada mientras luchaban contra unos mismos enemigos y mientras parecía que palabras como libertad definían unos objetivos que les eran comunes”⁴⁴. Pero esa unión duró hasta que la burguesía consiguió sus propósitos, cesando su actividad revolucionaria, momento en el que los obreros descubrieron que sus aspiraciones estaban aún lejos de conseguirse, de modo que tendría que conquistarlas luchando contra su antiguo aliado.

Varios acontecimientos trascendentales tienen lugar en estas fechas. Por un lado, la publicación en 1848 del Manifiesto Comunista, obra de Marx y Engels, uno de los tratados políticos más influyentes de la historia, que sienta las bases del movimiento obrero. Por otro lado, la fundación en 1864 de la Primera Internacional, la primera organización que trató de unir a los trabajadores de los diferentes países. En ella se planteaba la necesidad de una acción unitaria del proletariado, la huelga como instrumento de lucha, la acción política, la abolición de la propiedad privada... Además, en 1871 tuvo lugar la conocida como Comuna de París, un breve gobierno popular -duró unos dos meses- que gobernó París durante la guerra con Prusia, y que fue considerada por Marx la primera revolución proletaria de la edad contemporánea.

Las condiciones laborales de los obreros eran duras. La duración de la jornada laboral dependía de varios factores, como el número de horas de sol o la necesidad de mantener la maquinaria constantemente en funcionamiento. En Málaga, “en el caso concreto del sector textil (...) se llegan a superar en los primeros tiempos de la industrialización las trece horas diarias de trabajo efectivo”⁴⁵. Esa situación durara muchos años, de hecho en 1890 las trabajadoras de la Industria Malagueña llevan a cabo una huelga en la que, entre otras cosas, exigen reducir la jornada laboral de las catorce horas menos un cuarto a doce, divididas en dos turnos de seis.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁵ ALBUERA GUIRNALDOS, A., *Vida cotidiana en Málaga a fines del XIX*. Málaga, Ágora, 1998, p. 209.

Aunque ya se habían dado casos de luchas y protestas de obreros, “la historia de la lucha obrera organizada comienza en Barcelona poco después de 1830”⁴⁶, aunque es en la década de los ‘40 cuando se crean las primeras asociaciones⁴⁷. Se empiezan a dar, por tanto, los primeros pasos hacia una actitud colectiva, no sólo independiente de la burguesía industrial sino decidida a actuar contra ella.

En Málaga, también nacen organizaciones proletarias, que además tenían su propia prensa. como la Sociedad Fraternal de los Trabajadores de Málaga o los Círculos Obreros Católicos, A finales de 1870 “había en Málaga una federación local de la Internacional con más de 400 afiliados”⁴⁸, que después de la catalana era una de las más importantes del país. Los litógrafos también eran trabajadores asalariados y cualificados, y con conciencia de tal; de hecho, en el año 1920 convocaron una huelga, que duró desde el 7 al 26 de abril, para pedir un aumento en los salarios consiguiendo sus propósitos⁴⁹.

Un siglo de revoluciones. La democracia y la conquista de los derechos políticos.

La Revolución Francesa “no produjo en los restantes países europeos, donde imperaba, con excepción de Inglaterra, la monarquía absoluta, la reacción decisiva que imponían aquellos sucesos”⁵⁰. Los monarcas europeos estaban en contra, evidentemente, de las reformas allí propugnadas, y estrecharon la vigilancia de los intelectuales cercanos a los revolucionarios franceses.

Hasta 1808, las monarquías del Antiguo Régimen y sus ejércitos profesionales tuvieron que plegarse ante Napoleón y su ejército de la Francia Revolucionaria, pero a partir de esa fecha los países europeos se levantarán al unísono contra Francia y sus principios revolucionarios en una oleada romántica que supondrá el triunfo de lo medieval y lo irracional sobre el enciclopedismo y el racionalismo, y de lo nacional particularista sobre lo universal uniformista. “Como en su esencia el movimiento romántico fue análogo en todas partes, este hecho explica que, a pesar de la derrota final del ejército napoleónico, fuesen las ideas revolucionarias, más o menos adaptadas a los respectivos ambientes nacionales, las que triunfasen en gran parte de Europa entre

⁴⁶ FONTANA, J., *op. cit.*, p. 89.

⁴⁷ La primera fue la “Sociedad de Tejedores”, creada en 1840 en Barcelona y que pasó de 3000 afiliados a cerca de 50.000 dos años después.

⁴⁸ PALOMO DÍAZ, F. J., *op. cit.*, p. 140.

⁴⁹ RAMOS, M. D., *op. cit.*, p. 389.

⁵⁰ VICENS VIVES, J., *op. cit.*, p. 231.

1808 y 1815. Tal antinomia queda aclarada porque en este período los gobiernos lucharon contra la Revolución con las mismas armas de la Revolución”⁵¹.

En 1815 parecía que los acontecimientos provocados por la Revolución estaban controlados, y los principios tradicionalistas y legitimistas organizaban de nuevo la vida política de los países europeos. Pero las corrientes revolucionarias seguían vivas, especialmente a través de la ideología liberal, tanto en la política como en la economía, y que se hizo realidad en las aspiraciones de la clase burguesa; y a través del sentimiento romántico, que se hizo más fuerte en aquellos países que habían sido absorbidos por otros en esta época. Estos dos fenómenos revolucionarios acabarían con las últimas resistencias del Antiguo Régimen, concretadas en la Restauración.

En Málaga, fue especialmente relevante la figura del militar José María de Torrijos, uno de los últimos ajusticiados liberales durante la Restauración absolutista en España. De familia noble, encabezó una tentativa de rebelión liberal contra el rey Fernando VII que acabó con el fusilamiento de él y otros 52 compañeros en el año 1831.

Sobre 1830, triunfan en Europa el Romanticismo y el liberalismo, tomando forma en la revolución de ese año en Francia, que se extendió por otros países europeos. Desde 1870, en Europa se da la monarquía parlamentaria y democrática, que se ve como la forma perfecta de gobierno de los estados. “Los credos políticos difundidos por la independencia de Estados Unidos y la Revolución Francesa, un momento contrarrestados por la Restauración, triunfaron desde mediados del siglo con la implantación de las formas liberales y constitucionalistas, e las cuales la burguesía hallaba la realización de sus aspiraciones en el orden político y social”⁵².

En España, el Antiguo Régimen perdura en el siglo XIX hasta la Guerra de la Independencia Española, cuando, al promulgarse la Constitución de 1812 en Cádiz se abrió el proceso de constitucionalismo. El término Antiguo Régimen tuvo el mismo significado que en Francia, a pesar de que el final de dicho régimen no fue tan drástico como el francés. Tras los años de ocupación francesa y la derrota de Napoleón en la Guerra de la Independencia Española, se produjo la Restauración absolutista, lo que provocó la involución de la política española al Antiguo Régimen durante la mayor parte del reinado de Fernando VII. Su sombra continuó presente durante el segundo tercio del XIX con las Guerras Carlistas, a pesar de la sucesión de textos constitucio-

⁵¹ VICENS VIVES, J., *op. cit.*, p. 269.

⁵² VICENS VIVES, J., *op. cit.*, p. 452.

nales, la llegada de liberales más o menos moderados al gobierno, casi siempre tras pronunciamientos militares y de iniciarse una modesta industrialización.

En 1868, tienen lugar una revolución, espoleada por la crisis económica que afectaba al país durante esos años, que obliga a Isabel II a salir del país. Al principio, burgueses y obreros se unieron, pero los primeros “que habían tenido que recurrir a formulaciones y actitudes de apariencia revolucionaria para conseguir el apoyo popular y evitar un nuevo fracaso, no pretendían gran cosa más que la obtención del poder y la realización de pequeñas medidas de reforma política y económica. No tenían interés alguno en subvertir la sociedad y no participaban en absoluto de las preocupaciones de los grupos políticos más avanzados que se interesaban por la situación de la clase obrera (...)”⁵³. En 1874 la I República dejaba paso a la Restauración borbónica en la persona de Alfonso XII, en un modelo de estado en el que, con cierta estabilidad institucional, se incorporan los movimientos sociales y políticos surgidos en estos años.

Ya en el siglo XX, tiene lugar entre 1914 y 1918 el primer conflicto armado de ámbito mundial: la Primera Guerra Mundial. Aunque España se mantuvo en una posición neutral, las graves consecuencias -económicas, políticas, sociales, tecnológicas...- que provocó dicho acontecimiento también se dejaron notar aquí. A escala internacional, desaparecieron los imperios de Austria-Hungría y Turco, así como las viejas y poderosas dinastías europeas. EEUU se afianzó como una potencia mundial, Gran Bretaña conservó la supremacía marítima y Francia aumentó su poder. Además, el proletariado fue la clase social que más sufrió las consecuencias de la guerra, y en algunos países intentó apoderarse del Estado. Sólo lo consiguió en Rusia, donde tras la Revolución de 1917, se expulsó al gobierno provisional que había reemplazado al sistema zarista, y se instituyó la Unión Soviética.

Los nacionalismos. Los nuevos estados-nación.

Aunque el término nación ya se había utilizado en otros momentos históricos, es en el siglo XIX cuando define a una agrupación que, caracterizada por una cultura y una historia comunes, debía tener una plasmación política de hecho. “Este postulado era radicalmente revolucionario, porque desde el siglo XVI no había existido otro principio de constitución política internacional que el legitimista de las monarquías”⁵⁴.

⁵³ FONTANA, J., *op. cit.*, p. 139.

⁵⁴ VICENS VIVES, J., *op. cit.*, p. 339.

El Romanticismo contribuyó a revalorizar la lengua, las costumbres o la historia, y se desembocó en el auge de los nacionalismos políticos. En cada país se desarrolló de modos diferentes: si en Alemania o Italia contribuyó a agrupar estados que llevaban siglos disgregados, en los Imperios turco o austríaco, compuesto por nacionalidades distintas, provocó su desintegración.

Los nacionalismos tuvieron también su reflejo en la música, la literatura, el arte... Lo folclórico y lo distintivo de cada país es utilizado en esta etapa romántica que ofrece autores tan determinantes en sus respectivas áreas como Beethoven, Mahler, Brahms, Wagner, Albéniz, Falla, Chopin, Verdi, Bécquer, Manzoni, Goethe, Schiller, Victor Hugo, Dumas, Withman, Allan Poe, Géricault, Delacroix...

La cultura de una nueva época, la cultura de una nueva clase. El pensamiento burgués.

Si la influencia sobre la política que ejerció la burguesía en el siglo XIX fue importante, no fue menos la que tuvo en la cultura. Desde que toma conciencia de sí misma, se decide a encabezar el mundo de la cultura en Occidente, y, entre 1815 y 1914, se podría decir que “existe (...) una cultura burguesa, de trazos firmes y característicos, que prolonga y acomoda a su gusto las realizaciones aristocráticas de la centuria anterior”⁵⁵.

Los historiadores hablan del “mundo burgués” no sólo como una ideología sino como una forma de ver y entender el mundo, en el que cambian los valores, las costumbres... “Los valores, las imágenes, modas, etc. típicamente aristocráticas, habían entrado en crisis ya en el siglo XVIII. El desarrollo del pensamiento ilustrado, con sus pretensiones de científicismo y racionalismo, sus atisbos de una moral laica, su interés por la utilidad, etc., había irrumpido en nuestro medio no con toda la fuerza que fuera de desear, pero sí con suficiente para abrir una fisura de consideración en la dura coraza de la tradición”⁵⁶.

El ideal burgués gira en torno a dos conceptos, aparentemente contradictorios: libertad y orden. Libertad, para exponer las ideas e imponerlas mediante los derechos de reunión, asociación y prensa; para organizar sus negocios sin la intervención del Estado; para intervenir en la política del país y controlar los actos del gobierno. Orden, para defender la propiedad; para evitar los conflictos que dificultaran el progreso de las empresas. El cada vez mayor poder económico de la burguesía a lo largo del siglo XIX le lleva a ir ganando mayores cuotas de poder, desde las que impone sus puntos de vista.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 384.

⁵⁶ BOZAL, V., *op. cit.*, p. 15.

En el plano económico, sus planteamientos se reflejan en las obras de autores contemporáneos de la escuela liberal, procedentes muchos de la Inglaterra que triunfa en la vida industrial: Adam Smith, Malthus, Ricardo, etc. Planteamientos que consideran la esclavitud como una aberración con la que había que acabar, pero que consideran al obrero poco menos que “un elemento accesorio para hacer funcionar las máquinas”⁵⁷. Al mismo tiempo, se desarrolla una pequeña burguesía cuyo planteamientos difieren en algunos puntos de los de la alta burguesía y que resultará fundamental para el desarrollo de los acontecimientos de este siglo.

En el plano literario y artístico, el gusto de la burguesía oscila entre el Romanticismo, basado en lo irracional y lo subjetivo, y el Realismo, basado en la más estricta realidad. Hasta 1880, aproximadamente, será el movimiento romántico el que predomine, encabezado por los Zola, Hugo, Bécquer, Wagner... Posteriormente será el Realismo de Flaubert, Colbert, Dickens, Dostoievski... el estilo preferido de la burguesía, influenciado por el Positivismo científico que declaraba, a través de Comte, que el mundo había alcanzado el tercer estadio de la evolución humana: después del teleológico y el metafísico, se había llegado al estadio positivo, aquél en que todo descansa en el dato.

En Málaga, sobre el ambiente cultural recogemos dos citas de la época. La primera es de una revista inglesa que se publicaba en la ciudad, la *British Colony Gazette*, en donde apareció un artículo titulado Málaga, la perla del Mediterráneo. En él, se decía: “La población actual de esta capital puede calcularse en 170 000 almas aproximadamente, pero en el invierno hay además una población flotante bastante grande de forasteros, así como también en el verano hay muchos bañistas. El clima es muy benigno, la atmósfera pura, el cielo despejado, y las lluvias son más escasas que copiosas. Los baños son magníficos, tanto en las playas como en los balnearios. Entre estos los más importantes son los del “Carmen”, “Estrella” y “Apolo”. En el verano hay diversiones al aire libre y en teatros, tennis, baños, excursiones a los alrededores e innumerables bailes de noches, las clásicas verbenas. En el verano hay zarzuela, variedades atractivas, cabarets, y algunas veces hasta Gran Opera, así como dramas y comedias, pero para poder disfrutar de estos es necesario entender muy bien el idioma castellano. El célebre Cante Flamenco, más correctamente denominado Cante Jondo, tienen aquí una afición formidable. Este canto difiere enteramente de todo canto europeo, y quien no lo haya escuchado no puede pretender una

⁵⁷ VICENS VIVES, J., *op. cit.*, p. 389.

educación completa en las cosas de Andalucía. Hay también el Baile Flamenco, que es típico de esta tierra, el cual es imposible apreciar sin haberlo visto”⁵⁸.

Por otro lado, en las memorias del litógrafo Joaquín Gutiérrez se recoge lo que seguramente fue un artículo publicado en la prensa de la época sobre los cafés malagueños, en concreto sobre El Senado. Reproducimos parte del texto por el interés que puede tener para comprender el ambiente de una de las tertulias que tenían lugar en Málaga: “En los divanes del rincón de la derecha, del salón público, tuvo su asiento desde 1904 a 1906, una simpatiquísima tertulia literaria, que por los elementos que la integraban, por su ambiente de juventud y alegría y aun por su labor hecha entre bromas y veras, constituyó una interesante manifestación de cultura, de ingenio y de gracia, mantenida por un grupo de escritores y periodistas malagueños, en verdadero y bohemio derroche de condiciones positivas. Legitimamente destaca este cenáculo en los fastos de nuestras letras y habrá de ser tenido en cuenta por el futuro historiados de la vida espiritual de la Málaga del noveciento.”

“Acudían a aquella tertulia, durante las temporadas que pasaban en Málaga, el cultísimo crítico musical, Rafael Mitjana, autor de originales estudios; el hoy académico Ricardo León, artífice de nuestra prosa; el entonces periodista y redactor de El Liberal de Madrid Enrique Rivas, improvisador ingeniosísimo y el político y escritor Don Enrique Pérez Lirio, que eran por dicha razón contertulios intermitentes.”

“Los cotidianos más destacados eran los hermanos Cayetano y Ricardo Barroso de gran cultura y elegante pluma; el poeta y ya novelista de nombre Salvador González Anaya; López Monis; el caricaturista Félix Núñez⁵⁹; el pintor Carlos Zárate; Fernando Cano Díaz, hoy Tesorero de Hacienda en Valencia; Vicente Tejada, en la actualidad secretario de la Cámara y Escuela de Comercio de Palma de Mallorca; Paco Sosa que marchó a América donde dirigió Caras y Caretas y otras importantes revistas; José García Lavandera, de extraordinarias dotes artísticas y grandes aficiones literarias y apasionado cervantista, y otros varios como el grabador Gutiérrez⁶⁰ y el pintor Rodríguez Salinas, todos los cuales oscilaban entre los 25 y los 40 años. La peña tenía su ritual solemne e inalterable en cuyo marco resaltaba con más vivo color las bromas y el humor. Tanto por propio gusto de sus componentes, como por deferencia olímpica, el ambiente del café era reglamentario jugar primero una partida de domino, que no iba mas allá de las diez. Ac-

⁵⁸ “La Perla del Mediterráneo” en *British Colony Gazette*. Málaga, 1926.

⁵⁹ Ver capítulo dedicado a los litógrafos.

⁶⁰ Ver capítulo dedicado a los litógrafos.

to seguido se abría el capítulo de discusiones, ofreciéndose asó campo libre a la cultura, a la fantasía y al apasionamiento. En ella se derrochaba el ingenio un poco mordaz y a veces un mucho, de los contertulios, siendo principalmente lo que mantenían el interés, sin que decayera un solo instante.”

“Rafael Mitjana, Rivas y González Anaya, discutiendo de literatura, de arte, de política y de toros, con todo el fuego de la juventud, fulminando apreciaciones, afirmaciones y juicios, a veces peregrinos y demoledores y dandose bromas que ponían fuera de sí a los menos templados.”

“El reducido ambiente del salón se llenaba y caldeaba con las vibrantes y ágiles polémicas, y los parroquianos procuraban instalarse cerca de la peña para no perder palabra. Aquel ambiente tuvo también sus víctimas por la influencia que ejercía en cerebros poco preparados para el veneno de la literatura. El camarero que servía a los tertulianos, Joseito Madrid Valderrama, acabó escribiendo artículos y discutiendo con los miembros de la peña. Esta lo elevaba de su servil menester, a las severas cumbres de la alta crítica y cuando ya las discusiones sobre cualquier tema alcanzaban su unto álgido, se requería ruidosamente a Joseito, que decidía con su fallo inapelable, entre la espectación y aplausos o rechiflas de los circundantes. Con motivo de su viaje a Granada escribió un artículo sobre la Alhambra, que fué publicado por sus compañeros de peña, en un diario de la localidad y comentado larga y sabrosamente en la misma”.

“La hora de once a doce, cuando el café se hallaba ya descongestionado de público y algo mas silencioso y los ánimos de los tertulianos parecían aquietados y descansando las extridencias polémicas y humorísticas se dedicaba a la lectura de la novela y el ensayo o la comedia aparecidos. Las obras de Benavente, Unamuno, Valle Inclán, Pérez de Ayala y demás escritores de la llamada generación del 98, en plena producción, fueron leídas, gustadas y comentadas ampliamente en aquél cenáculo literario, y quizás tambien aunque esto sea solo una suposición, las producciones de los propios miembros de la peña. Tal vez ellos saborearon las primicias de la castiza prosa de Casta de Hidalgos.”

“En el anecdotario de aquella célebre reunión donde se improvisaban versos a porrillo, por fútiles motivos, destaca la celebración de un concurso de sonetos, con piés forzádos, en los que cada composición era la semblanza de una personalidad malagueña. [...] Disgregados poco a poco, por diferentes circunstancias, aquella tertulia acabó por desaparecer”.

La ciencia y la tecnología al servicio del progreso económico.

Desde mediados del siglo XVIII pero, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el progreso de las ciencias contribuyó a renovar la interpretación que tenía el hombre sobre el mundo. Estos avances estaban inevitablemente ligados al contexto en el que se desarrollaban, y que se ha venido comentando en páginas anteriores.

Desde esos años la mentalidad romántica va siendo sustituida por la fe en las ciencias exactas. “Los positivistas sitúan la ciencia en relación con la Metafísica y la Teología, consideradas hasta ahora las ciencias superiores, e incluso tienen la pretensión de explicarlo todo científicamente; le asignan como tarea el descubrimiento de las leyes de la naturaleza a través del ejercicio combinado de la observación y el razonamiento”⁶¹.

El racionalismo basado en la experimentación viene a sustituir al racionalismo cartesiano, basado en la intuición del espíritu, y cada vez más los descubrimientos son fruto del estudio. Los científicos, que llegan a ser personajes muy respetados por la sociedad, se especializan dada la imposibilidad, cada día mayor, de abarcar el conjunto de los conocimientos. Aunque todas las ciencias, como la biología o la medicina, sufren una intensa evolución, serán las ciencias físicas y químicas las que mayor progresión experimenten.

Los avances en la ciencia provocan el intenso desarrollo tecnológico que se produce en estas fechas, especialmente entre 1870 y 1890 cuando “la ciencia y la técnica estuvieron más estrechamente relacionadas (...) que en ningún otro momento anterior”⁶². Se desarrollan las fuentes de energía tradicionales, la máquina de vapor y el carbón, y se encuentran otras nuevas, como el petróleo o la electricidad. Ésta última permite múltiples aplicaciones: la iluminación, los medios de comunicación a larga distancia (telégrafo, teléfono, radio), aplicación a los ferrocarriles y tranvías, el cine, etc. Asimismo, los avances técnicos en la reproducción también influyeron en el arte, tal y como reflejó Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de la reproducción mecánica”.

Desde el Romanticismo a las vanguardias. Una nueva estética para un nuevo mundo.

Todas las transformaciones económicas, sociales, políticas, etc. ya comentadas también tienen su reflejo en el arte, que vive una situación revolucionaria similar. La burguesía, cada vez más rica

⁶¹ JUARRANZ DE LA FUENTE, J. M., *Las transformaciones científicas, técnicas y económicas (1850-1914)*. Akal/historia del mundo contemporáneo, 7. Madrid, Akal, 1987, p. 12.

⁶² *Ibid.*, p. 11.

y más poderosa, se convierte en el nuevo mecenas del arte, de forma que los artistas luchan por conquistarla, mientras la Monarquía y la Iglesia van perdiendo el papel que tenían.

La influencia de Francia también se hacía notar en el arte, especialmente con el estilo Neoclásico encabezado por David. Sin embargo, en España ese estilo no arraiga con fuerza, al menos al principio, posiblemente por la influencia de una figura de la talla de Goya.

Surge una Europa diferente, que busca otras formas de expresión en lo artístico, y con ello nace lo que conocemos como arte contemporáneo, tras la crisis de valores del clasicismo. La diferencia más importante es que ya no se rige por valores eternos -como la belleza-, sino por una serie de valores cambiantes y relativos.

Aparece el Romanticismo, que más que un estilo artístico era una actitud ante una situación histórica nueva. “Los románticos desconfiaban del poder de la sola razón porque creían que en el hombre ejercía una mayor influencia lo irracional -los instintos- o lo transracional -los prejuicios- frente a la Razón”⁶³. Se extendió por todo el continente, pero cada país le aportaba las peculiaridades culturales que le eran propias. En estos años, España se pone de moda y recibe la visita de numerosos viajeros extranjeros que buscan lo exótico en el pasado árabe, lo castizo, las costumbres y tradiciones ancestrales... “Como en el resto de Europa. un arte nacido del acceso de la burguesía al poder y que encarna ciertos valores que le son consustanciales, el romanticismo español se identifica también con el liberalismo político, y así las primeras manifestaciones importantes aparecen en el breve período de tiempo que constituye el trienio liberal de 1820 a 1823”⁶⁴.

En la segunda mitad del siglo, nuevas corrientes culturales contribuirán al desarrollo intelectual y artístico de Europa. Por un lado, el Eclecticismo que arraiga con fuerza en la Francia del Segundo Imperio. Por otro lado, el Realismo, que surge como oposición al Romanticismo ya que se basa no en lo imaginado e ideal, como aquél, sino en la observación directa del mundo. Estará influenciado por el positivismo filosófico, el socialismo o la fe en el progreso. Realismo, Naturalismo, Impresionismo, Posimpresionismo, con sus respectivos grupos subordinados y matices, girarán alrededor de una misma cuestión: el Realismo. De alguna forma, “era el arte de una nueva sociedad que veía, sentía, creía, pensaba y soñaba de una forma nueva”⁶⁵.

⁶³ CALVO SERRALLER, F., *El arte contemporáneo*. Madrid, Santillana, 2001, p. 61.

⁶⁴ NAVASCUÉS PALACIO, P.; PÉREZ REYES, C.; ARIAS DE COSSÍO, A. M., *Del Neoclasicismo al Modernismo*. Madrid, Alhambra, 1979, p. 291.

⁶⁵ CALVO SERRALLER, F., *op. cit.*, p. 111.

A final de siglo, aunque se extiende durante el primer cuarto del siglo XX, un movimiento de renovación nació: el Modernismo. Fue el estilo de una burguesía consolidada, segura de sí misma y de su poder, que amaba lo ostentoso, lo bello, lo visual. Un estilo que se inspiraba en la naturaleza, en lo exótico, que se apoyaba en la sensualidad, en las líneas curvas y sinuosas... En cada país recibió un nombre (Art Nouveau en Francia y Bélgica, Modern Style en Inglaterra, Jugendstil en Alemania, etc.) y aunque compartían muchos elementos, en cada uno de ellos se expresó con características distintivas.

El Art Decó aparece en sobre 1920, como una evolución del Modernismo, pero no sólo. Era una amalgama de diversos estilos, entre ellos las primeras vanguardias (constructivismo, cubismo, futurismo) o el estilo racionalista de la Bauhaus. La geometrización de las formas, la influencia del Fauvismo en el color, nuevos materiales... formaban parte de un nuevo estilo, esencialmente decorativo y, por tanto, considerado un estilo burgués, que tuvo su apogeo en los llamados “felices años veinte”.

Por otro lado, a principios del siglo XX, surgen diferentes movimientos artísticos renovadores que son agrupados bajo el nombre genérico de Vanguardias. Surge como oposición al Modernismo, y pretende liberar de las reglas establecidas por los estilos precedentes. Una de sus características es la actitud provocadora, que se concreta en manifiestos en los que se ataca todo lo producido anteriormente. Cubismo, Expresionismo, Fauvismo, Futurismo, Dadaísmo... fueron algunos de esos estilos de vanguardia.

Mientras tanto, el diseño gráfico empieza a ganar entidad como disciplina con personalidad propia, que alcanza quizás de manera definitiva a partir del trabajo de la Bauhaus, que da “el impulso pedagógico e intelectual”⁶⁶ decisivo para su homologación profesional. La escuela de diseño, arte y arquitectura fundada por Walter Gropius en Alemania en el año 1919 pretendía reformar las enseñanzas artísticas como base para la consiguiente transformación de la sociedad. En ella se sentaron las bases del diseño gráfico y participaron artistas de la talla de Paul Klee, Kandinsky, Herbert Bayer, Paul Renner o Moholy-Nagy, hasta que fue clausurada en el año 1933 por las autoridades prusianas, en manos del partido nazi.

⁶⁶ SATUÉ, E., *El diseño gráfico, Desde los orígenes hasta nuestros días*. p. 147.

- III -

LOS ORÍGENES DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÁLAGA 1820 - 1931
NACIMIENTO Y EVOLUCIÓN DE UNA HERRAMIENTA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

LAS NUEVAS TÉCNICAS DE IMPRESIÓN

Como hemos precisado anteriormente, las tres etapas en que está dividido este estudio corresponden a otras tantas evoluciones técnicas. Esos cambios que se producían en la técnica no sólo facilitaban la reproducción de imágenes, sino que ofrecían nuevas posibilidades expresivas –como la introducción del color con la cromolitografía– a los diseñadores, lo cual influía en el resultado final de las piezas gráficas.

Las distintas técnicas se suelen agrupar según los medios y materiales empleados para la consecución de la imagen. Siendo procedimientos distintos, todos comparten algo: la imagen es construida sobre una matriz que, mediante la acción de una prensa, fija dicha imagen generalmente sobre el papel. Básicamente, los sistemas de impresión se pueden resumir en tres tipos diferentes: en relieve, en hueco y en plano. A modo de introducción, y para poder situar las técnicas que han marcado esta investigación en su contexto, empezaremos por describir brevemente dos técnicas que les precedieron.

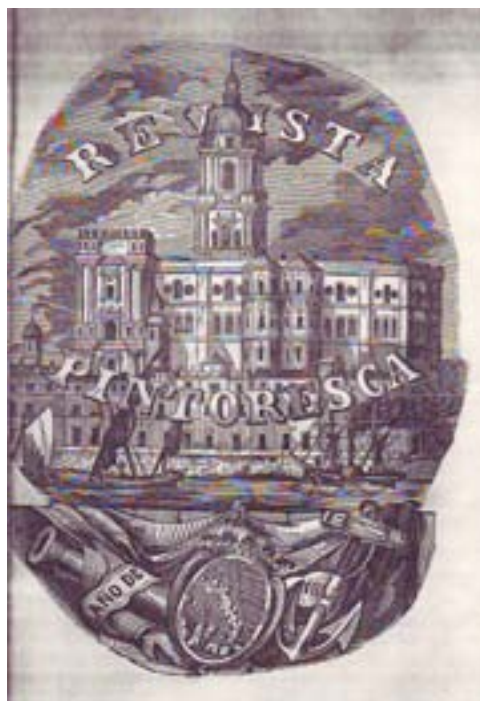
En relieve: la xilografía

En esta técnica, se emplea como matriz una superficie de madera. Era utilizada hacía siglos en Extremo Oriente para imprimir motivos decorativos sobre tejidos. Sobre esta matriz, se construye la imagen tallándola con una gubia. Así se va rebajando la superficie de la madera, obteniéndose huecos que corresponden a los blancos o a la ausencia de color. Cuando se termina de tallar, se entinta la superficie y, utilizando una prensa vertical, la imagen pasa al papel. Con la xilografía, el artista podía dibujar directamente sobre la matriz y luego artesano realizar el trabajo.

La aparición de las más antiguas estampas (una Virgen de 1418 y un San Cristóbal de 1423) se relaciona con los primeros intentos de sustituir la copia de libros a mano por el procedimiento de grabar cada hoja sobre madera, tallando los caracteres al revés, e imprimirla después sobre papel húmedo presionando con un primitivo rodillo. Aunque de esta manera sólo era factible aprovechar una cara de cada hoja, tenía ventajas evidentes como la de permitir, una vez grabadas las planchas, la reproducción rápida de varios ejemplares de la misma obra y, por tanto, una consecuente reducción de su precio. Desde comienzos del siglo XV Europa comienza a co-

nocer libros escritos e ilustrados con grabados xilográficos, como la *Biblia Pauperum* y el *Ars Moriendi*.

No faltan tampoco en todos los países las colecciones de estampas grabadas en torno a escenas de la vida de los santos, temas bíblicos o diseños ornamentales, que podríamos considerar como primer intento de producción artística masiva, pues tras su elaboración sobre madera de peral, nogal o cerezo, era frecuentemente reproducidas, en claro contraste con la selección de la miniatura producto exclusivo de encargo. Pese a estos orígenes, la aparición del grabado sobre cobre, que permite mayor limpieza en la estampa, determinó que durante algún tiempo no siguiera adelante el desarrollo de la xilografía hasta que los artistas del Renacimiento, en especial Durero, volvieron a desenterrar su uso llevándolo a extremos inimitables de perfeccionamiento¹.



Xilografía de la Revista Pintoresca

La superficie de madera se puede obtener de dos maneras: haciendo un corte en el sentido longitudinal del árbol, siguiendo la dirección de las fibras que forman el tallo del árbol, que era la forma antigua; o en el sentido transversal, es decir, perpendicularmente a la dirección de las fibras, que comienza a utilizarse en el siglo XIX y se denomina a la testa. La xilografía, como es en relieve, igual que la imprenta, permite insertar imágenes dentro del texto.

¹ FERNÁNDEZ VILLAMIL, C., *Las artes aplicadas*. Madrid, Autor-Editor, 1982, p. 370.

Este tipo de trabajo se va a utilizar en Málaga desde finales de los años '40 del siglo XIX, pero tendrá menos importancia que la litografía tanto desde el punto de vista económico como artístico.

En hueco: el grabado

El proceso técnico de elaboración del grabado en hueco o sobre metal, preferentemente cobre o zinc, es el opuesto al seguido para las obras en madera, puesto que aquí las siluetas y las sombras serán *mordidas* sobre la plancha metálica (con la ayuda de diversas herramientas o de ácidos, según sus diferentes modalidades) mientras que los fondos permanecen intactos. También varía el entintado para la impresión, pues, una vez embadurnada la plancha, se procede a su limpieza hasta que la tinta permanece solo en las líneas hendidas y presionando el grabado entre rodillos, se traspasan a la hoja de papel.



Grabado calcográfico

En el grabado a buril el grabador realiza surcos sobre la plancha. En función de la presión que ejerza, la incisión será más o menos profunda alojando, de esta manera, más o menos tinta. En el grabado al aguafuerte, la matriz se protege en su totalidad con un barniz que se deja secar. Cuando está seco, se levanta con un punzón u otro utensilio capaz de retirar el barniz, siguiendo el dibujo que se quiera realizar, y dejando la superficie de la plancha al aire. Una vez levantado el barniz con la forma del dibujo, se introduce la plancha de metal en una solución de agua y ácido, que actuará corroyendo la plancha en las zonas donde se ha retirado el barniz, que será más

profundo cuanto mayor sea el tiempo que actué el ácido, y la concentración de la solución empleada sea mayor.

Con este sistema se producen imágenes de mayor calidad que con la xilografía, pero necesitan una mano de obra muy especializada² y además no se pueden intercalar dentro de un texto. Este procedimiento comenzaron a utilizarlo los orfebres y como técnica independiente empieza a usarse a mediados del siglo XV. Se piensa que la primera estampa fue realizada por el florentino Maso Finiguerra y fue muy utilizado por los artistas del Renacimiento. En el siglo XVII se amplían las técnicas con la manera negra y en el XVIII, con el barniz blando y el aguatinta.

La litografía y las técnicas fotomecánicas

Aunque desde el Renacimiento, con el uso del grabado calcográfico la producción de imágenes se verá incrementada, es a fines del siglo XVIII y principios del XIX cuando una serie de adelantos técnicos producen una aceleración en el proceso de acumulación iconográfica³.

A lo largo del S.XIX se va a producir una revolución en los medios icónicos de masas. Las nuevas clases sociales que surgen como consecuencia de la revolución industrial, van a provocar una demanda de imágenes que tendrá respuesta en sucesivos inventos, que harán posible la producción de una imagen barata, aplicable no solo a la realización de estampas, sino también a la ilustración de libros, prensa y publicidad al servicio de una creciente industria.

El primer paso en este sentido lo dará un alemán, Senefelder, que en 1796 inventa la litografía, la cual, una vez pasada la invasión napoleónica tendría un rápido desarrollo por toda Europa. A los pocos años, en 1816, un litógrafo, Nicéforo Niepce inventa la fotografía, intentando dar con un medio rápido, que aplicado a la litografía, sustituyera la mano del dibujante en la producción de imágenes. En 1822 había dado con lo que serían los principios del fotograbado. Pero para llegar a esa unión de ambos inventos habría que esperar a las últimas décadas de siglo. En 1870, el vienés Carlos Augerer, ayudándose de la fotografía, descubrió el fotograbado en zinc, primera manifestación de los procedimientos fotomecánicos.

Quedaba aún por resolver el problema de las media tintas, lo cual consiguió, por fin, Meisenbach, de Munich, en 1884, por medio de un diafragma rayado (autotípia). El

² Generalmente, el pintor y el grabador son personas distintas. De ahí, que al pie del grabado, aparezcan dos nombres distintos. Uno acompañado por la palabra “pinxit” o “del”, para hacer referencia al pintor; y otro, acompañado de la palabra “sculpt”, para hacer referencia al grabador.

³ RAMÍREZ, J.A., *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, Arte, 1976.

procedimiento era costoso, pues se necesitaban tres o cuatro transparentes. Augerer estudió el procedimiento de Meisenbach y consiguió perfeccionarlo (fotozincografía).

Todos estos inventos tuvieron un eco inmediato que casi todas las ciudades, sobre todo en las que, como Málaga, contaban con una industria y un comercio floreciente. Este proceso requería un aprendizaje y unos sacrificios que realizaron personas que después cayeron en el anonimato. Málaga cuenta con dos personajes claves en este proceso: Antonio Maqueda y Joaquín Gutiérrez.

Por tanto, según lo comentado podría afirmarse que “los cambios más significativos en la historia del arte gráfico se producen en el transcurso del siglo XIX”⁴. A partir de aquí se cierra una etapa y empieza otra en la que aún estamos. El grabado como técnica para reproducir imágenes seriadas queda desplazado por la aparición de nuevas técnicas más sencillas, baratas y rápidas. Primero la litografía, y posteriormente las técnicas fotomecánicas “asumieron la función de difundir o criticar las ideas políticas y sociales con el fin de crear estados de opinión, al igual que lo hicieron con la reproducción de las imágenes transmisoras de los nuevos inventos técnicos, de las modas, de los modelos de dibujo, de los retratos y de las pinturas de los grandes maestros”⁵. Serán, por tanto, las encargadas de difundir los nuevos valores de una nueva sociedad que se empieza a construir en este período.

Al mismo tiempo, la imprenta va a sufrir una revolución gracias a una serie de inventos que se irán sucediendo a lo largo del siglo XIX. La prensa de vapor de Koenig (1811), la prensa cilíndrica de dos revoluciones de Napier (1828)... Seguirán otros inventos dedicados no sólo a la rotativa, sino también a las prensas planas.

Relacionado con este desarrollo de la imprenta, el periodismo es otro factor determinante en el desarrollo de la imagen gráfica y, por tanto, la formación de la conciencia democrática moderna y en la difusión de sus valores. Su difusión entre todas las clases es rápida por ser de fácil lectura, ligero y más barato que el libro. Casi desde su nacimiento, se decide incluir imágenes en él pero, al menos al principio, éstas no estaban ligadas a la actualidad. “La primera imagen de un acontecimiento en un periódico apareció en el número del Weekly News (primera publicación periódica inglesa) correspondiente al 20 de diciembre de 1638”⁶, sobre una erupción de fuego, que surgió en el mar contra la isla de San Michael.

⁴ CARRETE, J.; [et. al.], *El grabado en España (siglos XIX-XX)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1994, vol. XXXII, p. 9.

⁵ *Id.*

⁶ RAMÍREZ, J.A., *op. cit.*, p. 35.

Los periódicos se imprimían con tipos en relieve, de modo que no se podían incluir grabados o litografías. De ahí, que se empiece a utilizar otra vez la xilografía, pero, ahora, hecha a la testa. Los periódicos emplearon profusamente una serie de imágenes tipográficas conocidas como “recursos”⁷ que, por ejemplo, orientaban al lector sobre el contenido del texto: una esfera de reloj se empleaba para un anuncio de un relojero. “La asociación texto-imagen empezaba a crear estereotipos de significación codificada, susceptibles de utilizarse posteriormente como los elementos mínimos de un metalenguaje icónico”⁸. De alguna manera, esto contribuyó a la desacralización de la imagen ya que, con ese uso reiterado, el lector se encontraba con la misma imagen repetida varias veces durante la publicación.

En el siglo XIX, esa relación entre el periódico y la imagen gráfica alcanza una fase de madurez. Las imágenes no sólo se multiplican o se banalizan, sino que empiezan a servir también, de manera creciente, para impulsar y dirigir la conciencia y las acciones de los ciudadanos.

La litografía y las técnicas fotomecánicas llegan, por tanto, para sustituir al grabado y a la xilografía. Llegados a este punto, sería preciso “destacar los servicios prestados por la litografía a las artes, a las ciencias, a la instrucción popular y a la civilización en general”⁹.

En plano: la litografía

Cuando hacíamos mención al grabado y a la xilografía, decíamos que los sistemas de estampación eran tres: en relieve (la xilografía); en hueco (el grabado); y en plano, donde se hallaría la litografía.

La litografía es el arte de escribir o dibujar sobre piedra especial, llamada piedra litográfica, con tinta grasa para obtener reproducciones por la impresión¹⁰.

La nueva técnica fue fundamental en el desarrollo del diseño gráfico, ya que “ponía a disposición de los artistas un medio de estampación que no necesitaba de la intervención de ningún grabador que se interpusiese entre el original del autor y el resultado final [...]. La litografía toleró, además, la integración de la imagen y el texto constituyendo un todo armónico de trazo y co-

⁷ Los recursos eran figuras tipográficas, generalmente fundidas y vendidas por los mismo empresarios que vendían el material de tipografía.

⁸ RAMÍREZ, J.A., *op. cit.*, p. 36.

⁹ PENOT, A., en el prólogo de ENGELMANN, G., *Traité théorique et pratique de la lithographie*. Mulhouse, 1840.

¹⁰ VILLON, M. A., *Nouveau Manuel Complet du Dessinateur et de l'Imprimeur Lithographe*. París, Roret, 1891, p. V.

lor, terminando con la ruptura que existía, en los viejos carteles y anuncios, entre ambos elementos, con frecuencia estampados de forma separada”¹¹.



Piedra litográfica y su reproducción en papel

Ésta se basa en un principio químico muy sencillo: el rechazo mutuo entre la grasa y el agua, así como la atracción natural entre dos materias grasas. La litografía aplica este principio sobre una superficie porosa capaz de absorber ambas sustancias. De esta manera, se hace el dibujo con tinta grasa sobre la piedra, previamente preparada con una disolución de ácido nítrico al 10%. El ácido atacará el carbonato de cal, que constituye la piedra formándose nitrato de cal, que permanece en la superficie de la piedra atacada, y el cual cierra el paso a nuevas adherencias de grasa, destruyendo la propiedad original de la piedra o, mejor aún, localizando esta propiedad en los puntos no atacados por el ácido, aumentando la facultad higroscópica de la superficie atacada.

En las zonas cubiertas por la tinta o el lápiz graso, el ácido nítrico hace que la piedra se descomponga en jabón calcáreo y ácido graso, que se adhieren fuertemente a la piedra y fijan una zona de completa afinidad con la grasa. Si a continuación aplicamos una capa de goma arábiga haremos más resistente la zona que se había convertido en nitrato de cal, que siempre queda un poco porosa, y parte de esta zona se convierte en ácido arábigo, formándose una película higroscópica que impide la adherencia de grasas. Posteriormente, humedeciendo previamente la

¹¹ MEMORIA DE LA SEDUCCIÓN: CARTELES DEL SIGLO XIX EN LA BIBLIOTECA NACIONAL. Madrid, Biblioteca Nacional, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 2002, p. 46.

piedra, se aplicará la tinta litográfica, también grasa, que quedará fijada solamente donde ya hubiera grasa.

Esta nueva técnica supuso un paso importantísimo en los métodos de impresión puesto que era más sencilla, más rápida y más barata que las que se empleaban hasta su aparición. Era más sencilla porque no hacía falta aprender una depurada técnica durante años. Era más rápida porque se podía dibujar directamente sobre la piedra. Y era más barata porque la piedra se podía reutilizar muchas veces, y porque las tiradas que permitía eran mayores. Además, “al tratarse de un sistema basado en la reacción química y no mecánica, y que era aplicado con unos instrumentos muy similares a los que eran de uso corriente por los dibujantes, permitía a éstos acceder directamente al trabajo sobre la piedra, con lo que se ahorraban el paso intermedio de dejar su obra a la libre interpretación que del dibujo hacía el grabador en la técnica de la talla dulce; lo cual no siempre era garantía de fidelidad en la reproducción del original”¹². Además, se podía utilizar papel de reporte, que decalcaba el dibujo sobre la piedra.

Alois Senefelder (nacido en Praga el 6 de Noviembre de 1771 y muerto en Munich el 26 de febrero de 1823) era hijo de actores. Se dedica al mismo oficio contra la voluntad de sus padres que querían que estudiase la carrera de Derecho. Al no tener ningún éxito con este oficio desde los 21 años se hace autor de unas piezas de mediocre valor. Para poder editar sus propias piezas intenta aprender el grabado sobre cobre al agua fuerte, pero como desconocía las reglas del acuafortista, se encuentra con grandes dificultades y abandona este medio¹³.

Como el propio Senefelder relata en su manual al precisar piedras para pulir el cobre buscó en los bancos de arena de Isere, pero allí sólo encontró piedras calizas. Como había oído decir que sobre las piedras era posible grabar al aguafuerte igual que sobre el cobre, pensó probar en el campo si eran más fáciles de alisar y pulir que el metal. Al comprobar la rapidez del proceso, pensó utilizar para los primeros de ensayo de escritura y grabado al aguafuerte una piedra caliza que en Munich se llama de Solenhofen.

Sigue Senefelder relatando la anécdota de que al ir la lavandera a recoger la ropa y no tener papel y pluma a mano pensó anotar en una piedra que acababa de desbastar con el fin de pasarlo luego a papel. La tinta utilizada estaba compuesta de cera, jabón y negro de humo. Antes de eliminar la escritura tuvo la idea de probar a tratarla con aguafuerte, con intención de hacer una

¹² VEGA, J., *Origen de la litografía en España: el Real Establecimiento Litográfico*. Madrid, Museo Casa de la Moneda, 1990.

¹³ VILLON, M. A., *op. cit.*, pp. VIII-IX .

matriz en relieve semejante a las xilográficas. Aquí es donde Senefelder considera que fue inventada la litografía, pero esto era un procedimiento que ya se había utilizado anteriormente¹⁴.



Dibujo litográfico sobre la piedra y su reproducción en color

Este procedimiento al aguafuerte fue empleado para editar partituras de música en colaboración con el músico Gleissner. En los años siguientes continuó los ensayos hasta dar con la poliautografía (primer nombre que se dio a la litografía).

Se desconoce con exactitud la fecha en que se inventó este sistema, pero sí que fue entre 1796 y 1798. Senefelder obtuvo en 1799 el privilegio exclusivo para practicar esta técnica en Baviera durante quince años. Monta un establecimiento en Munich, asociado a Gleissner. En los años sucesivos consigue patentes en Inglaterra (1801) y Francia (1802).

¹⁴ Villon, en su libro ya citado, habla de un astrolabio que se encuentra en el Museo de la escuela gratuita de Munich, grabado en relieve por medio de un corrosivo, hecho en 1580 y de una gran mesa redonda (en el Gabinete Real de Antigüedades de Munich) hecha con una piedra de Solenhofen sobre la que se representan en relieve retratos de los antiguos duques de Baviera. Además de otros ejemplos, comenta un artículo de M. Dufay publicado en 1728 en las Memorias de la Academia de Ciencias sobre un procedimiento para grabar mármol y piedras calizas.

Durante los primeros años de siglo XIX sigue sus investigaciones: estampación sobre telas, invención de piedras artificiales, la prensa mecánica, etc. de forma que a su muerte había anticipado las principales aplicaciones que tendría la litografía en años posteriores.

La transmisión de la técnica fue rápida, ya que guardar el secreto era difícil. Según cuenta el propio Senefelder no podía emplear ayudantes puesto que para mantener el privilegio había que guardar el secreto. Los primeros en aprender fueron sus hermanos, que actuaron como agentes difusores. En el mismo momento en el que alguien aprendía la técnica, estaba en condiciones de dejar el taller donde la hubiera aprendido y poner en venta sus conocimientos. Así fue, por ejemplo, el contrato de aprendizaje que el 24 de marzo de 1806 firmaba Carlos Gimbernat con uno de los hermanos del inventor¹⁵.

El primer Manual lo edita en 1818 en Munich, siguiéndole en 1819 las traducciones inglesa y francesa. Las características del nuevo procedimiento hacen que su expansión por Europa sea muy rápida y que se convierta en el vehículo de expresión de los ideales románticos. Las primeras noticias de la litografía llegan a España en 1806, ya que en agosto de ese año D. Carlos Gimbernat enviaba desde la ciudad alemana una memoria a la Secretaría de Estado dando cuenta de esta nueva forma de impresión.

En 1807 se edita el *Manual del soldado español en Alemania* para orientación de los elementos del ejército que estaban allí a las órdenes del Marqués de la Romana. El libro es ilustrado por Senefelder y Gimbernat. El nuevo invento suscita gran interés en España, pero la invasión francesa retrasa su introducción en nuestro país. Entre 1811 y 1814, Bartolomé Sureda aprende el manejo de la prensa litográfica en París y en 1817 el mismo Sureda propone al Ministro Vázquez de Figueroa que se envíe un becario a Munich para aprender el arte de la litografía con el fin de que los extranjeros “que ya dominan esta industria no arruinen nuestro comercio de cartas y estampas”. El nombramiento recae sobre José María Cardano que posteriormente, en 1819, será nombrado Director del primer establecimiento litográfico dependiente del Depósito Hidrográfico.

Aunque el desarrollo de la litografía en España se va a producir después de la época absolutista de Fernando VII, la llamada década ominosa, en Málaga se introduce mucho antes, posiblemente durante el trienio liberal, a manos de Antonio Maqueda, pintor y primer Director de la Escuela de San Telmo. Entre 1820 y 1825, Maqueda y Pérez realizan los primeros ensayos de litografía en la ciudad, a los que se les une a partir de 1825 Henseler. A partir de ahí el desarrollo

¹⁵ VEGA, J., *op. cit.*, p. 12.

de esta industria será espectacular, convirtiéndose Málaga en una de las ciudades con más y mejores empresas litográficas de España.

En nuestra ciudad los manuales más utilizados por los litógrafos fueron el *Traité théorique et pratique de Lithgraphie* de G. Engelmann, publicado por Engelmann padre e hijos en Mulhouse; y el *Manuel Complet Théorique et Pratique du Dessinateur et de L'Imprimeur Lithographe* de R.L. Brégeaut, editado en París, como parte de la *Enciclopedia de las Artes y de las Ciencias* de Roret (segunda edición en 1827), y la edición de 1891 de esta misma enciclopedia, con un texto de M. A. M. Villon. A pesar de disponer de estos manuales, no sería descabellado pensar que el aprendizaje no se hiciera únicamente a través de dichos manuales, ya que estos casi siempre adolecían de claridad, aunque estuvieran destinados a la enseñanza¹⁶.

Todos los manuales comienzan con un capítulo dedicado a las piedras: características, dureza, tamaño, grosor (entre 3'5 y 6 cm, ya que más gruesa sería tan pesada que sería difícilmente manejable) y cuáles son más aconsejables para cada trabajo así como la manera de pulirlas, prepararlas y granearlas para recibir el dibujo. A continuación las tintas litográficas: autográficas y de reporte, y productos químicos que se emplean, así como utillaje: mesa de litógrafo, lápices, plumas, pinceles, rascadores, etc.

Los capítulos siguientes se suelen dedicar a las distintas técnicas de dibujar sobre la piedra: al lápiz, a la pluma, al pincel; y las características y la conveniencia de cada una de ellas según el trabajo concreto a realizar. Por último los papeles, los tipos de prensas, la impresión y el barnizado así como la conservación de las piedras.

En litografía, la piedra puede ser sustituida por un plancha metálica, que lógicamente necesita una preparación especial ya que no es una superficie porosa como la piedra. Generalmente se utiliza el zinc. En Málaga la primera vez que se utilizó una placa de este tipo fue la que hizo Pérez de Rozas con un plano de la ciudad en 1865, pero éste realmente había sido hecho en Madrid y las planchas se importaron del extranjero. Posteriormente será la casa Párraga cuando en 1889 comience el uso del metal, con unas planchas de zinc ordinario de la ferretería¹⁷.

La cromolitografía

Desde siempre, la meta de los stampadores había sido reproducir obras en color y desde que empieza la litografía comienzan también los estudios en este sentido. En 1837 Engelman patenta

¹⁶ A este respecto, es interesante el análisis de los primeros manuales que hace Jesusa Vega en su obra ya citada.

¹⁷ Datos recogidos de las memorias manuscritas del litógrafo Joaquín Gutiérrez.

un sistema de cromolitografía, pero aún tardará unos años en extenderse por toda Europa. Una vez que se generalice su uso, la litografía en una sola piedra va a ser relegada a impresos y trabajos *menores*.

Cromolitografía es la impresión litográfica en colores, “que permite ejecutar con la ayuda de dos o más piedras, trabajos del género de la acuarela o de la pintura al óleo”¹⁸. En cromolitografía, cada pasada bajo la prensa sólo puede producir un color, desde el matiz más débil hasta el más fuerte. Las graduaciones en una misma tinta se pueden obtener por diferentes procedimientos: por el lápiz o el dibujo a la pluma sobre piedra graneada; por trazos o puntos de fuerzas variadas y más o menos espaciados sobre piedra apomazada; o por el uso de fondos degradados.

El número total de piedras necesarias para la ejecución de una prueba cromolitográfica depende del número de tonos de la composición original y puede elevarse a 20 ó más. En toda cromolitografía existe una piedra dando los contornos, la piedra de trazos o piedra matriz. Estos son los trazos que separan exactamente los colores. Establecida esta piedra, se ejecutan tantos decalcos sobre otras piedras, pulidas o graneadas, como colores tenga la obra: el dibujante tiene de esta manera un cálculo para la imposición de sus tintas. Es completamente necesario que todos estos decalcos tengan las mismas dimensiones, a fin de que los diversos colores puedan cubrirse o yuxtaponerse exactamente; el dibujante marcará al borde de su piedra matriz unos puntos de referencia que decalcos repetirán para facilitar un registro exacto.

El éxito en un trabajo cromolitográfico depende tanto de la precisión del dibujo de la pintura original como de la buena combinación y distribución de los colores. Por esto es conocido que un buen cromista no sólo tiene que ser buen dibujante y pintor, sino que necesita una sólida formación para analizar los distintos colores y tonos, y conocer la forma de yuxtaponerlos. La técnica de preparación de la piedra es la misma que la de la litografía.

¹⁸ HESSE, F., *La chromolitographie et la photochromolitographie*. Paris, Arnlod Muller, p. 4.



Separación de colores en una cromolitografía

El calco. La piedra matriz o de contornos debe pasarse por medio del reporte a todas las planchas que se necesiten para la reproducción de una imagen cromolitográfica; pero antes de todas las cosas se debe hacer un calco de los detalles del dibujo y de los colores del original a fin de reportarlo sobre la piedra. El calco sacado del original debe realizarse con sumo cuidado, pues de él dependerán las formas del dibujo ejecutado. Para hacer el calco se pueden utilizar diferentes procedimientos. Los más usuales son:

- 1) Un papel transparente especial aplicado sobre el original puede servir para hacer el calco bien con tinta china, bien con lápiz. Acabado el trabajo, el operador pone sobre la piedra un papel delgado con grafito y se pasa el dibujo calcado al revés.
- 2) Si el calco se ha hecho con lápiz blando se puede pasar directamente a la piedra, lo cual

tiene la ventaja de no tener varias pasadas con el peligro de ir separándose del original. Hay que superponer una hoja de cartón y frotar esta con la plegadera de madera o un trapo. Pero esta técnica solo debe utilizarse cuando el dibujo se haga a tinta ya que si se hace a lápiz puede confundirse con el decalco.

La piedra matriz. Las diversas operaciones de calco y decalco, expuestas anteriormente para establecer la piedra matriz, tienen cada una de ellas unas ventajas que el litógrafo debe evaluar según el dibujo que desee reproducir y según el resultado más o menos exacto y rápido que desee obtener. Pero también se puede hacer reportando directamente el calco sobre la piedra; en este caso, el calco se toma sobre papel o sobre gelatina preparadas para la autografía y ejecutada con la tinta autográfica o con la tinta litográfica líquida. Este procedimiento reúne en una sola operación el calco del original, el decalco sobre la piedra y el dibujo de este decalco con la ayuda de materias grasas litográficas.

Los decalcos. Cuando la piedra matriz se ha establecido, el litógrafo marca en el margen unas crucetas o registros para ajustar la pasada de las piedras. Se pasa entonces al tiraje: la piedra es acidulada y sometida a las preparaciones necesarias, se coloca sobre el carro de la prensa y se entinta, el impresor tira un número de pruebas similar al número de colores determinados para la ejecución del trabajo.

La estampación en oro y plata. Se hacen imprimiendo un color mordiente sobre el que se aplica el oro en panes o purpurina; se deja secar y se frota. A continuación se siguen poniendo los colores.

La cromolitografía se introduce en Málaga a partir de 1860, aunque ya se venían haciendo pruebas desde la década de 1850. Las dos casas pioneras en esta técnica serán la de Francisco Mitjana y Fausto Muñoz, que se ven empujados a introducir este sistema por la competencia que suponen una serie de trabajos franceses que se presentan por estos años en la ciudad. A estas casas le siguen otras como Berrocal, Barco y Gutiérrez, Párraga, Zambrana etc. que van a servir a la gran demanda que se produce con la expansión del comercio y la industria malagueña.

La litografía sobre hoja de lata

Al ser la lata una superficie rígida no se puede imprimir directamente, sino que se hace con una máquina litográfica con dos cilindros. Uno está recubierto de una tela de goma, que es la que recibe directamente la impresión de la piedra y la transmite después a la hojalata apoyada sobre otro cilindro, pasando aquella entre ambos, como si se efectuara una laminación.



Litografía sobre lata de Lapeira

Anteriormente se hacía imprimiendo los temas en papel de seda y trasladándolos luego a la lata. El dibujo se imprime primero de la piedra en papel engomado; el papel impreso se adapta a la hoja de lata y se tapa con cuero, que luego se pasa por la prensa. El cuero distribuye la presión de una manera uniforme. Transportado el dibujo o el texto al metal y seco el color, se procede a la impresión del segundo, tercero y demás colores¹⁹. La impresión en hoja de lata sirve para la fabricación de rótulos, envases, embalajes, juguetes etc. Normalmente los colores que se utilizan en la estampación de hoja de lata deben ser resistentes al calor.

Las casas malagueñas que destacan en este tipo de impresión son Alcalá y, sobre todo, Lapeira, fabrica fundada por Adolfo Lapeira e hijos en 1917 con el nombre de Metalgraf y que en 1923 pasará a llamarse Litograf. En el siglo XX, será la fábrica andaluza que más envases decorados produzca, tanto para aceite, como conservas, membrillo, pimentón etc. además de juguetes, rótulos...

La metacromotipia o calcomanía. Fue inventada por el impresor alemán Kramer en Leipzig a mediados de siglo XIX. Las imágenes se fabrican como las litografías en varios colores con la sola diferencia de que los colores se imprimen en orden inverso, así que al transportar la imagen

¹⁹ ANALES GRÁFICOS. Periódico mensual de la Escuela Técnica de Artes Gráficas en Leipzig, año 1904, núm. 8, p. 116.

los colores resultan en el orden como una imagen positiva, puesto que la capa del color superior llega a ser la inferior y viceversa. Por consiguiente las placas oscuras que en las impresiones ordinarias se imprimen primero, en la fabricación de las calcomanías se imprimen después ó encima de las placas claras. De muchísima importancia es el tratamiento acertado del papel, para que éste se desprenda bien de la imagen. Se le da un fondo de engrudo, goma o tragacanta, o también una mezcla de almidón, cola, goma y creta bien pulverizada²⁰.

Este procedimiento se puede utilizar para juegos infantiles, para decorar maderas, para decorar piezas de loza (en este caso deben ser colores que resistan el calor del horno), o bien para decorar hoja de lata. En este caso la lata se debe recubrir primero con un color al óleo y una vez colocada la calcomanía protegerla con un barniz.

Las técnicas fotomecánicas

Desde la invención de la fotografía, la aspiración de muchos impresores era unir este invento a los sistemas de impresión. En 1852, Poitevin inventa un procedimiento llamado al carbón, que se basa en la propiedad que tienen la gelatina u otras sustancias mucilaginosas²¹, al mezclarse con otras, de hacerse insolubles, incluso al agua caliente, si se exponen a la luz. Este procedimiento se utilizó primero para hacer positivos de fotografía, pero tenía el inconveniente de no dar mucha calidad en los tonos medios.

Los procedimientos de impresión mecánica derivados todos ellos del descubrimiento de A. Poitevin sobre las propiedades de la gelatina bicromatada se dividen en muchos sistemas, conocidos con los nombres de: fotolitografía, heliogrado o fotogrado y fototipografía. Estos sistemas se corresponderían con los sistemas manuales de litografía, grabado y xilografía.

²⁰ *Ibid.*, pp. 111 y 115.

²¹ El mucílago es una sustancia viscosa, de mayor o menor transparencia, que se halla en ciertas partes de algunos vegetales, o se prepara disolviendo en agua materias gomosas. Además, se hincha y toma el aspecto de gel cuando se mezcla con agua.



Primer Diploma para premio realizado en la Escuela de Bellas Artes por procedimientos fotomecánicos

Los procedimientos de impresión mecánica derivados todos ellos del descubrimiento de A. Poitevin sobre las propiedades de la gelatina bicromatada se dividen en muchos sistemas, conocidos con los nombres de: fotolitografía, heliograbado o fotograbado y fototipografía. Estos sistemas se corresponderían con los sistemas manuales de litografía, grabado y xilografía. El inconveniente es que los textos antiguos dan, a veces, varios nombres para el mismo sistema creando una confusión cuando lo único que les diferencia son pequeños detalles en el procedimiento.

En Málaga estos procedimientos comienzan a utilizarse a partir de 1890 y el personaje más importante es Joaquín Gutiérrez Díaz, que ya desde años anteriores venía haciendo estudios por su cuenta a través de manuales franceses. A partir de esa fecha, empresas como Zambrana o Párraga comienzan a utilizarla y así se va generalizando, siendo habitual que las casas litográficas utilicen estas técnicas junto con la litografía, sobre todo el fototipograbado y la autotipia.

La única noticia anterior a esta fecha es de 1874: en la Exposición Retrospectiva que se celebra en el Liceo, en el apartado de cromolitografía y fotolitografía, con los números 562 y 263 se presentan “dos reproducciones fotolitográficas de dos de las tablas de bronce expuestas entre las antigüedades romanas, y que pertenecen al Sr. Marqués de Casa-Loring”. Es posible que éstas no se hubiesen hecho en Málaga, puesto que hasta el final de la década siguiente no comenzarán los primeros ensayos conocidos.



Reproducción fotomecánica de la Lex Flavia Malacitana

En relieve: fototipograbado

En el fototipograbado, la plancha o matriz, que se obtiene a través de la fotografía, se imprime, con tintas grasas, por los métodos ordinarios de la tipografía o imprenta. El primer paso es obtener el negativo fotográfico, normalmente sobre cristal. Posteriormente, al igual que en la fotografía, la impresión se hace por contacto sobre una plancha metálica previamente sensibilizada. Esta sustancia empleada para sensibilizar la plancha consigue también que las partes que se oscurecen por efecto de la luz se insolubilicen al posterior ataque del ácido, quedando en relieve.

La impresión en relieve no puede dar más que imágenes a blanco y negro, es decir, que no puede dar más que un valor de tinta. Es por eso que para dar los distintos valores intermedios se divide “el tono fundamental de la tinta de impresión en líneas o puntos que, por sus diferentes groesos y aproximación, al mezclarse con el blanco del papel, nos dé la sensación visual de la escala completa de valores entre la luz y la sombra”²².

El fototipograbado puede ser de líneas, que no reproduce los tonos medios, y se utiliza para reproducir dibujos de línea; y la autotipia, que se realiza “interponiendo delante de la placa fotográfica, al hacer la reproducción, una red o malla uniforme, de puntos, opacos y transparentes alternativamente, que al ser atravesados por las diversas intensidades de luz que envía el modelo de sus distintas partes, imprimen su estructura sobre la placa sensible”²³.

²² GUTIÉRREZ DÍAZ, J., *Fototipograbado y autotipia*. Cabra (Córdoba), Tipografía de Saturnino Peñalba Martín, 1914, p. 10.

²³ *Ibid.*, p. 11.



Fototipograbado de líneas y autotipia o fotograbado de medias tintas

En hueco: heliograbado

El heliograbado es al grabado calcográfico lo que el fototipograbado a la xilografía. En uno y otro caso es la sustitución de la obra artística y manual del hombre por la mecano-química de la fotografía, o sea la de la luz que graba. En el grabado tipográfico son los salientes o partes más altas las que tomando la tinta de los rodillos, la transmiten por presión al papel, correspondiendo, por tanto, las partes profundas a los blancos de la imagen. En el grabado en hueco, por el contrario, son éstas las que han de tomar la tinta, reteniéndola en su concavidad, y las partes altas las que corresponden a los blancos y deben quedar limpias de ella, teniendo por lo tanto uno y otro diferente modo de entintado.

En el fototipograbado es el contacto con una superficie cilíndrica y medianamente elástica, el rodillo, la que comunica la tinta a los relieves al pasar sobre ellos. Por el contrario, en el grabado en hueco, la tinta se reparte por toda la superficie y huecos de la plancha. Esta operación se puede realizar bien con un rodillo de gran elasticidad y blandura, o bien con un tampón o muñequilla de trapo, con una espátula o con inmersión total de la plancha o cilindro. En cualquier caso, después es necesaria otra operación que es la de limpieza de la superficie, o sea, de los blancos, que se hace en unos casos con muñequilla de franela o trapo, cuidando de no arrastrar la tinta de los huecos. En las rotativas se hace con una cuchilla de acero, perfectamente recta y afilada en bisel, que rozando apenas la superficie grabada, elimina la tinta de las partes salientes, mientras que respeta la de los huecos.

Es esta manera peculiar de retener la tinta en los huecos la que comunica a la impresión su carácter particularmente vigoroso y limpio. En las demás impresiones –tipografía, fototipia o li-

tografía– la cantidad de colorante depositado en los trazos u oscuros es muy pequeña y en capa delgada y tiene tendencia a *rebabarse* y salirse de sus contornos naturales, dando por ello una impresión débil y sin vigor, o empastada y sucia (aún con tintas de gran calidad). En el grabado en hueco, al quedar la tinta retenida y en la cantidad deseada por la posibilidad de dar distintas profundidades a las líneas grabadas, las impresiones obtenidas son de una gran calidad por el vigor de los oscuros, la nitidez de las líneas y la riqueza de las medias tintas.

La litografía y la imprenta reproducen los diversos tonos del modelado de un original por la mayor o menor extensión y aglomeración de los elementos, líneas, puntos o graneados que la constituyen siendo naturalmente gruesos y juntos en los oscuros y finos y distanciados en los tonos bajos y que combinados con el tono del papel o la superficie sobre la que se imprimen y por la incapacidad de la vista humana de distinguirlos aislada y netamente dan la sensación de las distintas gamas de entonación.

En el grabado en hueco, además de utilizarse esta distribución de la tinta, según la superficie que ocupa con relación a los blancos y medios tonos, aprovecha las varias profundidades del grabado según el lugar y valor que reproducen, siendo profundo en los oscuros, para almacenar gran cantidad de tinta, y más ligero en las zonas de tonos suaves.

El grabador en hueco al aguafuerte barniza una plancha metálica plana y perfectamente pulimentada y bruñida con un compuesto inatacable por el ácido. Graba sobre esta capa de barniz por medio de buriles de distinto grueso los trazos sombreados y detalles dejando al descubierto el metal desnudo; somete después el grabado a la mezcla mordiente, que profundiza el metal en los sitios no preservados por el barniz. Después oculta con barniz las partes cuya profundidad juzga suficiente para transmitir el tono deseado y sigue atacando el resto, repitiendo la operación cuantas veces juzgue necesario para conseguir la sensación artística apetecida en la impresión. En el heliograbado, la fotografía sustituye al artista en su obra manual.

Para realizar la plancha pueden adoptarse tres sistemas distintos, cada uno con múltiples variantes, aunque utilizando todos el mismo principio o base fundamental. Esta es la propiedad que tiene la gelatina de hacerse insoluble e impermeable, cuando mezclada con un bicromato alcalino es atacada por la luz. Si, sobre un soporte plano cualquiera, se extiende una capa delgada de una disolución de gelatina, adicionada de cierta proporción de bicromato de potasa, de sosa o de amoníaco y una vez seca en la oscuridad, se la insola debidamente a través de un negativo o un positivo fotográfico, recibirá una impresión luminosa en relación con las opacidades y transparencias de aquellos, haciéndose impermeables en esta misma proporción.

Una vez insolada la superficie gelatinada, se sumerge en agua, absorbiendo ésta las partes no insoladas e hinchándose, mientras que las partes atacadas por la luz, al hacerse impermeables, no absorben el agua y quedan en la misma altura inicial, consiguiendo una imagen en relieve que traduce por alturas los negros del negativo y entre estos y los blancos unos relieves intermedios que corresponden a las medias tintas.

Para realizar la plancha, se pueden adoptar tres sistemas distintos pero que utilizan el mismo principio: darle una capa con una disolución a la plancha que, una vez insolada debidamente a través de un negativo o un positivo fotográfico, recibirá una impresión luminosa en relación con las opacidades y transparencias de aquellos, haciéndose impermeables en esta misma proporción. Posteriormente se atacará con ácido la plancha, quedando en hueco los negros.

De ellos el más generalizado y de más fácil aplicación y de manipulación más sencilla es el del grabado a través de la gelatina hecha impermeable con relación a las transparencias de la fotografía²⁴. Anteriormente, vimos en qué consistía el grabado calcográfico. El heliograbado no es más que la sustitución de la obra artística y manual del hombre por la mecano-química de la fotografía, o sea, de la luz que graba.



Fotolitos y heliograbado realizados por Joaquín Gutiérrez

²⁴ Apuntes manuscritos de Joaquín Gutiérrez Díaz.

En plano: fotolitografía

La fotolitografía consiste en emplear un procedimiento fotográfico para hacer la matriz sobre la piedra, o sobre una plancha de metal, preferentemente zinc. Se hace superponiendo un negativo fotográfico sobre una piedra o plancha de zinc, sensibilizadas previamente, procediendo después a la insolación.

La fotolitografía puede ser directa, que se hace recubriendo la piedra de una sustancia sensible a la luz susceptible de quedar soluble en las regiones tapadas pero perder esta propiedad bajo la acción de la luz.

“También la fotolitografía se puede hacer por reporte. El principio es semejante al uso del papel de reporte sobre la litografía. La diferencia es que en lugar de sensibilizar la piedra, se sensibiliza el papel. Una vez pasada la imagen fotográfica al papel, ésta se entinta y se reporta la imagen sobre la piedra”²⁵.

La cromotipia

Reproduce con la ayuda de la autotipia, por su multiplicidad de tonos, originales policromos sin necesidad de gran número de impresiones monocromas superpuestas, como la cromolitografía; tres o cuatro de estas bastan, para con los infinitos tonos y medios tonos de ellos derivados, componer la gama completa de los colores.

La tricromía por selección fotográfica sustituye al artista en la distribución de las distintas cantidades de color que cada plancha impresora debe contener, para que la superposición de sus impresiones, responda al efecto de un modelo coloreado.

Para este sistema se utilizan pantallas coloreadas entre el objeto y las placas fotográficas con el fin de que absorban las distintas radiaciones. Así colocando entre la placa fotográfica y el objeto reproducido una pantalla transparente anaranjada que absorbe los azules y violetas tendremos el negativo azul; interponiendo una verde, absorbente del rojo, el negativo rojo; y colocando una violeta, el negativo amarillo.

Si se reproducen estos negativos por la autotipia y se imprimen sus planchas en los colores a que corresponden, superpuestas y perfectamente ajustadas, el resultado final es una reproduc-

²⁵ BELIN B., *Précis de photographie générale. A l'usage des amateurs et des professionnels*. París, Gauthier-Villars. 1905, p.62.

ción admirable de las gradaciones de luz y sombra de todos los colores del original policromo²⁶. Este sistema se empezó a utilizar en publicaciones y para publicidad; sin embargo en carteles y reproducción de cromos se prefería la cromolitografía por dar un colorido de mayor calidad.



Cromotipia tricolor a partir de un cuadro de B. Ferrándiz

²⁶ GUTIÉRREZ DÍAZ, J., “Progresos tipográficos” en *La Moderna*, núm. especial y único. Málaga, abril de 1905, pp. 11 y 12.

LAS CASAS LITOGRAFICAS EN MÁLAGA

El sistema de impresión inventado por Alois Senefelder en 1796 supuso una revolución en el mundo de la imagen gráfica. La litografía, sistema basado en el rechazo mutuo entre la grasa y el agua, era un sistema más sencillo que los anteriores, por tanto ya no era necesario aprender una compleja técnica durante años; más rápido, pues permitía dibujar directamente sobre la piedra; y más barato, puesto que la piedra se podía reutilizar muchas veces, y además las tiradas que permitía eran mayores.

Como ya expusimos anteriormente, este control sobre la impresión fue el comienzo del diseño gráfico, aunque esta actividad no toma conciencia de sí misma hasta bien entrado el siglo XX, cuando aparecen las vanguardias. Hasta ese momento, los precursores del diseño gráfico son contemplados como artistas gráficos o artistas comerciales, siendo ellos los que sientan las bases de la profesión tal y como hoy la conocemos.

La litografía no se extiende por España hasta la década de 1820. En Málaga, concretamente, las primeras noticias al respecto son del año 1822 cuando Antonio Maqueda asegura haber sacado un retrato de Rossini¹. Las casas litográficas son las encargadas de aplicar esta nueva técnica a todos los campos del diseño gráfico: ilustración, *packaging*, cartel, publicidad, etc. y, por tanto, son las que marcan, a través de su trabajo, las pautas gráficas que se irán desarrollando en cada momento.

El tamaño de las casas es muy variable: predominan las empresas pequeñas, de entre 2 y 8 trabajadores, pero también hay grandes empresas como Mitjana, Fausto Muñoz, Alcalá o Lapeira, que pueden llegar a contar con varios cientos de empleados.

Una de las actividades más importantes en la industria y el comercio malagueño en los años que comprende este estudio fue la de las casas litográficas. “En Málaga existió una interesante producción litográfica ya desde la década de 1830, centrada en el papel pintado, reproducción de estampas religiosas y conmemorativas, barajas de naipes y decoración de abanicos, de los que la ciudad exportaba grandes cantidades. Pero fue la fabricación de envases decorados y las necesidades crecientes de papel impreso para empresas –carteles publicitarios, etiquetas, pa-

¹ Ver capítulo dedicado a los litógrafos.

pel de oficina, etc.– lo que realmente determinó el extraordinario desarrollo de la actividad litográfica e impresora en nuestra ciudad”².

En sus memorias, Joaquín Gutiérrez narra cómo era el ambiente en la casa de Barco y Gutiérrez en la época en la que estaba allí de aprendiz ganando una peseta diaria. Reproducimos parte de sus palabras pues puede resultar ilustrativo de cómo era la vida en estos talleres: “Recuerdo de esste tiempo que me hacían comprar El Liberal y leerselo todos los dias, lo que me dió ciertos conocimientos impropios de mi edad. Les acompañaba en sus bromas y picardias y en los coros que cantábamos de las revistas y zarzuelas que se representaban en los teatros, con mas profucion que ahora”. En general, parece que predominaba la camaradería, no sólo entre los trabajadores de una misma casa sino con los de otras, pues muchos de ellos se conocían.

En el presente capítulo, trataremos las casas litográficas más importantes de las que desarrollaron su actividad en Málaga, a través de los tres períodos cronológicos ya explicados en la metodología. En el Anexo I, incorporamos los datos de otras casas que o bien desarrollaron una labor menos importante, o bien se conservan pocos datos sobre su actividad.

² SANTIAGO RAMOS, A.; BONILLA ESTÉBANEZ, I.; GUZMÁN VALDIVIA, A., *Cien años de historia de las fábricas malagueñas (1839-1930)*. Málaga, Acento Andaluz, 2001, p. 284.

Primera etapa (1820-1860)

En estos primeros años, se desarrollan las primeras pruebas con la nueva técnica. Los profesionales que trabajen durante estos años serán los artífices de la introducción y el desarrollo de la litografía en nuestra ciudad. Entre ellos, habrá un grupo de profesionales extranjeros, de los que hablaremos en el capítulo dedicado a los litógrafos, y que sin duda contribuirán decisivamente al desarrollo de esta actividad.

Como decimos, los trabajos litográficos de las primeras casas serán, principalmente, ilustraciones. De ellas, destacarán las que realicen para la revista romántica *El Guadalhorce* o para la *Historia de Málaga* de Ildefonso Marzo. Pero no sólo se limitarán a estos trabajos, sino que sentarán las bases de otros campos de actuación que, años después, situarán a Málaga como uno de los centros más importantes dentro del incipiente diseño gráfico español. Entre otros, se harán diseños de naipes, los primeros envases para pasas y otros frutos, etiquetas para vinos, etc.

Maqueda³

Aunque la ubicamos temporalmente en esta primera etapa, continuó su actividad durante varios años de la segunda. En el año 1838 tenía el taller en Calle Toril núm.31⁴. En este taller trabajaron como dibujantes litógrafos Francisco Rojo⁵ y también José Vallejo. En una carta dirigida a José Freüller⁶, fechada el 2 de enero de 1852⁷, el propio Maqueda decía que además de haber ejercido la Pintura, Miniatura y el Grabado en hueco y talla dulce, también lo había hecho en litografía, en la cual tenía “la lisonjera creencia de haber sido el primero en España que ha trabajado en ella”, pues no tenía noticias desde fines del año 1819 hasta fines de 1822, cuando salió a la luz en sus prensas el retrato de Rossini, que otro alguno hubiera publicado nada.

Aunque no fuese el primero en España, como él creía, sí debió ser de los pioneros, puesto que los primeros ensayos en Málaga los realizaron él y Pérez entre los años 1820-5⁸. No sabemos con exactitud cuándo comenzó a funcionar el taller, pero debió ser en esta década. El tipo de

³ Ver también el capítulo dedicado a los litógrafos.

⁴ *Guía de forasteros en Málaga y Directorio Manual útil a todos para el año 1838*. Málaga, Imprenta del Comercio, 1838.

⁵ Ver los capítulos dedicados a los litógrafos y a la Escuela de Bellas Artes.

⁶ José Freüller era el Presidente de la Academia de Bellas Artes de Málaga.

⁷ PAZOS BERNAL, M. A., *La Academia de Bellas Artes de Málaga en el siglo XIX*. Málaga, Ed. Bobastro, 1987, p. 78.

⁸ Catálogo de la Exposición Retrospectiva celebrada en el Liceo de Málaga en el mes de Junio de 1874. Página 46.

litografía que hacían era con una sola piedra, con lápiz, pincel y pluma. Como profesor de la Escuela de Bellas Artes fue el primero en introducir la enseñanza de la litografía en su clase de Dibujo de Figura, junto con su ayudante Francisco Rojo⁹.



LOPE DE VEGA

Litografía de Maqueda para *El Guadalhorce*

Francisco Pérez¹⁰

Este taller debió de existir desde los años '20, aunque no sabemos con exactitud el año, pero según se dice en la Exposición Retrospectiva del Liceo del año 1874 los primeros ensayos en esta técnica que se realizan en Málaga son los ejecutados por Maqueda y Pérez desde 1820 a 1825.

En el año 1838 tenemos constancia del taller de litografía en la calle Cister núm.2¹¹, donde se hicieron muchas de las vistas de Málaga de las series de *El Guadalhorce*. Posiblemente es padre de los Pérez (José, Antonio y Carlos) que en 1850 forman compañía con Richter. También

⁹ Ver aportaciones de la Escuela de B. A a la formación de los litógrafos.

¹⁰ Ver también el capítulo dedicado a los litógrafos.

¹¹ *Catálogo de la Exposición Retrospectiva celebrada por el Liceo de Málaga en el mes de junio de 1874*. Málaga, 1874, p. 46.

podría tratarse del F. Pérez que trabaja durante un breve periodo en compañía de Donon, en Madrid.



A la izquierda, litografía dibujada por F. Pérez. A la derecha, litografía realizada en el taller de Pedro Poyatos

Pedro Poyatos

Tenía el taller en Alameda núm. 9. En él se realizan vistas de la ciudad para la *Historia de Málaga* de Idefonso Marzo, en las que colaboran autores como J. Schopel, Chaman, etc. En algunos trabajos se autodenomina litógrafo del Exmo. Ayuntamiento

En los Padrones Municipales de 1845 y 1846, el taller ocupa el núm. 8 de calle Martínez. Es posible que el Despacho para atención al público estuviese en la Alameda. También en 1846 figura censado en dicho taller un joven litógrafo de 24 años, originario de Burdeos (Francia), llamado Pedro Graff.

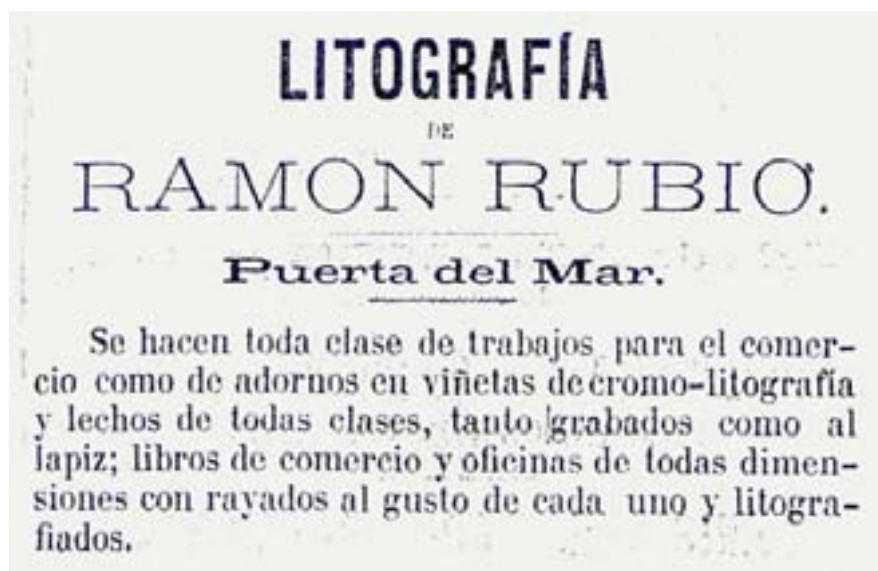
El 26 de febrero de 1849 inserta un anuncio en *El Avisador Malagueño* en el que se lee: “En el establecimiento de litografía de D. Pedro Poyatos, Alameda núm. 9, se graban tarjetas para visitas, ofrecimientos etc. Al precio de 25 a 60 reales el ciento, según la clase de cartulina que se elija”. En la guía del viajero en Málaga de Benito Vilá de 1861 se cita como una de las 11 casas litográficas existentes en la ciudad.

En 1878, Pedro Poyatos Ávila vende un establecimiento tipográfico, situado en Calle Ancha Madre de Dios a José Porrás Marín¹², lo que confirma que era algo habitual el que algunos empresarios litógrafos se dedicasen también a la imprenta.

¹² A.H.P.M. Protocolos Notariales. Legajo 5355, fol. 1057, núm. 210.

Ramón Rubio

Es de las primeras casas litográficas que se crean en Málaga. Posiblemente, es hijo de Juan Rubio que tuvo una fábrica de naipes con Mitjana, es decir, que provenía de familia de estampadores. Además de litografía, tenía una imprenta. En 1838 tenía establecimiento abierto en Calle Hoyo Esparteros, núm. 18¹³.



Anuncio publicitario de Ramón Rubio publicado el año 1866

Fernando Lechuga

Casa fundada por Fernando Lechuga Hernández, originario de Granada. La familia se había establecido en Málaga hacia 1830. A partir de 1850 figura con taller en pasaje de Heredia núm. 54 al 60. A mediados de siglo fue una de las casas litográficas más importantes. Un dato que puede dar idea de esa importancia es el tamaño de la empresa, que iba desde el número 54 al 60. Además, al mismo tiempo trabajan dos hermanos de Fernando en el taller, Manuel y José. En la *Guía de Málaga* del año 1866, de Mercier y de la Cerda, sigue con taller en Pasaje de Heredia.

Litografía de Enrique Reister

Figura entre los talleres de litografía con domicilio en Calle Císter, en la *Guía de Málaga* de Mercier y de la Cerda para el año de 1866, pero pensamos que se trata de Richter.

¹³ *Guía de forasteros... op. cit.*

Richter y Cía

Narciso Díaz Escovar lo cita como uno de los más importantes hacia 1861. La Compañía se formaliza ante notario el 25 de Enero de 1850, entre D. Enrique Richter, de nacionalidad francesa, D. José, D. Antonio, y D. Carlos Pérez. Todos manifiestan conocer el arte de la litografía, que profesan, y el manejo de su maquinaria. El contrato que empezaría a regir desde el 1 de febrero tendría vigencia durante 9 años y se regiría por el vigente Código de Comercio. Esto significa que no es solo una empresa artística sino industrial, aunque sólo en lo referente al ramo de la litografía. En dicho contrato se establecía lo siguiente:

1. D. Enrique Richter sería el Gerente de la empresa y se comprometía a pintar cuantas piedras fuesen necesarias para la marcha del negocio.

2. D. José Pérez sería socio comanditario y se comprometía a poner toda la maquinaria, piedras e instrumentos que eran de su propiedad y estaban valorados en 10.000 reales de vellón y a reponerlos cuando fuese necesario.

3. D. Antonio y D. Carlos Pérez aparecen como socios industriales, y su cometido será la estampación, que es su oficio.

4. Los beneficios se dividirían en seis partes, de las cuales el Sr. Richter recibiría dos y D. José y D. Antonio una y media cada uno, mientras que D. Carlos solo cobraría una .

5. Todos los socios renunciaban a trabajar fuera de la empresa, y sólo a D. Antonio se le permitía seguir haciendo cajas de pasas por su cuenta.

6. Concluido el tiempo fijado para la duración de esta sociedad y disuelta por consiguiente, D. José Pérez retiraría como suyas todas las máquinas, piedras, y demás útiles de la fábrica, sin poder pedir indemnización por el deterioro que tuviesen, pero quedaba a elección de cualquiera de los socios adquirir las piedras que estén dibujadas, y éste remuneraría a los otros del valor que convencionalmente le dieran.

7. Por último se establece con arreglo a lo prevenido en el artículo doscientos ochenta y nueve del Código de Comercio que cualquier reforma o ampliación que se haga en esta sociedad, se verificará por escritura pública en la que se comprenderán las nuevas condiciones que se acuerden por los socios¹⁴.

De la lectura de este contrato podemos sacar varias conclusiones. Por un lado, los Pérez deben de ser hijos de Francisco Pérez, que trabaja en la primera mitad del siglo XIX. Probablemente el hijo mayor sería José, que heredaría el taller y el oficio. Por esto aporta las máquinas y

¹⁴ A.H.P.M. Legajo 4.065, p. 36.

aparece como socio comanditario. Los otros hermanos, Carlos y Antonio, son sólo estampadores (tal vez por estar menos dotados para el dibujo), y en la compañía son socios industriales. En esa situación, los Pérez, especialmente José, debió ver la oportunidad de mejorar la calidad de la empresa con la asociación de Richter, de origen francés (entonces estaban muy prestigiados los litógrafos extranjeros). Y no fue desacertado, ya que en los años 60 ésta era una de las mejores litografías de Málaga.

Estas empresas no eran solamente artísticas, sino que se establecían como una empresa industrial, y estaban sujetas al Código de Comercio. Por otro lado, D. Antonio Pérez puede ser el que se cita en el dictamen presentado a la Sociedad Económica Matritense sobre los trabajos ejecutados por Fausto Muñoz, en el año 1874, al nombrar a los colaboradores como "Decano de los impresores de Málaga, persona de una esmerada educación artística, y de muy útil cooperación al buen éxito del Establecimiento". En la *Guía de Málaga* de Mercier y E. de la Cerda figura una empresa con el de "Reister" en Calle Cister. Probablemente fuera Richter.



Anuncio publicitario aparecido en la *Guía de Málaga* de 1838

Segunda etapa (1860-1890)

En la segunda etapa de nuestro estudio, la industria del diseño gráfico alcanza en Málaga uno de sus momentos más importantes. La actividad comercial e industrial en la ciudad es grande, y ello repercute en una intensa actividad en la industria gráfica, que además verá cómo la nueva técnica cromolitográfica le ofrecerá un mundo de color con múltiples posibilidades expresivas. Las exportaciones de pasas, vinos, licores, etc. crean una demanda de envases que, sobre todo, en la época de la vendaja darán trabajo a miles de malagueños. Además, la ilustración sigue acompañando a cada vez un mayor número de publicaciones, el diseño publicitario empieza a mostrar lo que llegará a ser y la ciudadanía tiene más oportunidades de disfrutar del ocio: todo ello repercutirá en un aumento de la demanda de trabajo de las casas litográficas. En 1870, llegan a coincidir catorce casas litográficas en Málaga. La competencia extranjera, sobre todo francesa, obliga a las casas malagueñas a mejorar sus productos para poder competir en igualdad de condiciones. Por otro lado, la Escuela de Bellas Artes enfoca cada vez más sus planes de estudio a la formación de obreros para esta actividad, de manera que a medida que pasan los años son más y mejor formados los profesionales que salen de la Escuela.

Mitjana¹⁵

Aunque creada en la primera etapa, desarrollará su actividad principalmente en la segunda. La casa fue fundada por Rafael Mitjana Ardison y heredada posteriormente por su hijo Francisco, con el nombre de Litografía de Francisco Mitjana. Posteriormente, será vendida a Rafael Santamaría, sobrino de F. Mitjana. Según Lacomba¹⁶, aparece esta fábrica como ampliación de una de abanicos en 1830 (suponemos que sería la fundada por Rafael Mitjana y A. Eusebio Gómez).

En cuanto a los orígenes de la casa Mitjana, hemos encontrado varios documentos que nos pueden servir para reconstruir la evolución de la empresa en su actividad gráfica. Por un lado, el 26 de febrero de 1822, Rafael Mitjana y Juan Rubio y Torres e hijos disuelven una sociedad para fabricar naipes¹⁷. Una vez liquidadas las cuentas, la fábrica quedaría a cargo de Rafael Mitjana. Aunque los naipes podrían haberse hecho por procedimientos litográficos, lo temprano de la fe-

¹⁵ Ver también el capítulo dedicado a los litógrafos.

¹⁶ LACOMBA, J. A., *Crecimiento y crisis de la economía malagueña*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, 1987.

¹⁷ A.H.P.M. Esc. de don José de Messa, tomo 385, fol. 73.

cha nos hace pensar en otro sistema de estampación, que Rafael Mitjana debió aprender con su padre¹⁸.

El 11 de enero de 1828, constituyen una compañía entre Rafael Mitjana y Antonio Eusebio Gómez “para fabricar abanicos y otros ramos que estimen convenientes agregar”. El director de dicha fábrica sería Rafael Mitjana, que pone como capital nueve mil quinientos reales para el importe de máquinas, herramientas y demás útiles, además de dos mil quinientos reales con que se valoran los conocimientos de D. Rafael en el particular de los ramos a que se dedican. Por su parte, D. Antonio Eusebio aporta doce mil reales en metálico.

Rafael Mitjana recibiría un 20% por la dirección y herramientas aportadas y el resto se repartiría entre ambos socios al 50%. También se acuerda que D. Rafael Mitjana podría tener en su casa el tráfico particular de pintar, componer abanicos y otras actividades que no perjudicaran al establecimiento¹⁹.

En 1828, se produce una ampliación de la empresa anterior con D^a M^a Dolores Gómez²⁰, viuda de D. José Rubio, “fallecido recientemente” y que, según dice el documento, también era socio²¹. En 1837 compra la fábrica de abanicos de Gabrieli.

El 6 de marzo de 1839, Rafael Mitjana y su esposa Rafaela de las Doblas (posible parentesco de ésta y los Doblas fotógrafos y litógrafos) firman una obligación con la casa de París llamada Colombet, Benar y Riaut, fabricantes de abanicos, los cuales le abren un crédito por veinticinco mil francos en artículos propios para la fabricación de abanicos. Como aval responden con todo su patrimonio, incluida la dote de D^a Rafaela Doblas, la cual renuncia expresamente a sus derechos sobre ella²². Dicho contrato es cancelado el 4 de diciembre de 1840 por haber cesado la empresa francesa en la fabricación de material de abanicos²³.

Precisamente en estos años debieron crear el taller de litografía para hacer países de abanicos. En 1838 tenían negocio de litografía y abanicos establecido en Marqués de Vado núm. 1²⁴. También tuvieron aserradero propio (en la zona de Capuchinos) para abastecerse de la madera

¹⁸ A este respecto, ver el capítulo dedicado a los litógrafos.

¹⁹ A.H.P.M. Esc. de don José de Messa, tomo 385, p. 34.

²⁰ Por el apellido debemos deducir que sería hermana del otro socio de Mitjana.

²¹ A.H.P.M. Esc. de don José de Messa, tomo 385, p. 694.

²² A.H.P.M. Esc. de don Juan de Sierra, fol. 135.

²³ A.H.P.M. Esc. Miguel de Molina Terán. Legajo 4279, p. 385

²⁴ *Guía de forasteros... op, cit.*

necesaria. Durante estos primeros años, además de litografías para abanicos hacían estampas a una sola piedra, con lápiz y pluma.

En enero de 1849 fallece Rafael Mitjana y al año siguiente su primogénito Rafael, quedando como heredero de la empresa su hijo Francisco a partir de noviembre de 1852, año en que se acuerda la partición de bienes con sus otros hermanos y la segunda esposa de su padre²⁵. En la lista de Contribución Territorial de 1852²⁶, la fábrica de abanicos ya figura a nombre de Francisco, que paga una cuota de 418 Reales y 20 mrs.

En estos años se hacen varias series de costumbres andaluzas y malagueñas dentro de una estética y un espíritu romántico, similares a las que se hacen en otras ciudades, como la de *Costumbres andaluzas* de Santigosa (Sevilla). Seguramente a este período pertenecen los lechos de cajas de pasas conservados en el Museo de Artes Populares hechos con 3 ó 4 piedras.



Diseños de Mitjana para decoración de cajas de pasas

A partir de 1852, el dibujante D. Antonio Ramírez comienza los primeros ensayos de cromolitografía²⁷. Estos ensayos continúan hasta 1860, año en que consigue su primera cromolitografía artística con el nombre de “Flores enfermas”²⁸.

De la entidad que la empresa adquiere a partir de estos años da idea el dato de que a comienzos de la década de 1860 producía anualmente algo más de 200.000 abanicos y unas 500.000 estampas, y daba empleo a 500 trabajadores. Abanicos y papel pintado que eran exportados en grandes cantidades a toda España y Portugal, compitiendo sin problemas con los pro-

²⁵ A.H.P.M. Protocolos Notariales. Esc. de. Ruíz de la Herrán. Legajo 4547, fol. 325. Carta de pago de F. Mitjana a Rafaela de las Doblas y otros.

²⁶ A.M.M. Legajo 299. Lista de Contribución Territorial. Cuaderno núm. 104, año 1852.

²⁷ *Catálogo de la Exposición Retrospectiva... op. cit.*, núm. 553, p. 47.

²⁸ *Id.*, núm. 560.

ductos procedentes de Francia, que por aquellos años gozaban de gran prestigio en todos los mercados internacionales²⁹.

Es curioso que, aunque como litografía se convierten en la fábrica más importante de la Málaga de esta época, nunca se hace referencia expresa a ella en los documentos oficiales³⁰, por lo que pensamos que lo consideraban sólo una sección de la de abanicos.

En una nota manuscrita, D. Narciso Díaz Escovar³¹ decía en 1861: "El ramo de la litografía sin duda por su grande aplicación al comercio, ha estado en nuestra ciudad a mayor altura que en las demás capitales de España. Hoy son muchas las litografías que hay y todas bastante buenas como hemos dicho. Figuran en primera línea la de D. Francisco Mitjana, la de D. José Fuertes y la del Sr. Richter y Compañía". También en 1861 D. Benito Vila³² en su *Guía de Málaga* afirma que "en la litografía del Sr. Mitjana estuvo por estos años de dibujante el célebre D. Antonio Vallejo"³³.



Litografía para el *Album Malagueño* dibujada por Vallejo y litografiada por Mitjana

²⁹ SANTIAGO RAMOS, A., [et. al.], *op. cit.*

³⁰ Por ejemplo, en los testamentos o en la relación de bienes que Francisco Mitjana hace ante notario con motivo de su boda con María Gordon.

³¹ A.D.E. Caja núm. 254.

³² VILA, B., *Guía del viajero en Málaga*. Málaga, 1861.

³³ Posiblemente sea un error y se refiera a José Vallejo.

Mercier y E. de la Cerda, en su *Guía de Málaga* del año 1866, se refieren a la fábrica de abanicos y estampas en los siguientes términos: “este establecimiento es digno de ser visitado por lo bien motivado de sus talleres y la excelencia de sus productos que compiten con los del extranjero. El comercio en estampas de esta casa es extensísimo, como el de papeles pintados, surtiendo de ellos a casi toda España y mucho a los reinos de extranjero”³⁴.

Por su parte F. Guillen Robles, en su *Historia de Málaga*, en 1874, dice que entre los entre los establecimientos malagueños más notables se encuentran las litografías de D. F. Mitjana, D. Fausto Muñoz y de los Sres. Pérez y Berrocal³⁵. Sin duda los años de mayor esplendor de esta compañía debieron ser las décadas de los 60 y 70. Aunque anteriormente habían hecho estampas religiosas y cajas de pasas, la calidad técnica sería inferior a la de estos años, en los que trabajarán dibujantes de la categoría de A. Ramírez y J. Román.



Primeros ensayos de cromos, de R. Mitjana

Técnicamente se pasó de usar una piedra a dos: una para el dibujo y otra de tinte para el fondo, como las que ilustraron el libro de R. Franquelo *La Reina en Málaga* (1862). En 1852 ha-

³⁴ MERCIER, D. A.; DE LA CERDA, E., *Guía de Málaga y su provincia*. Cádiz, 1866.

³⁵ GUILLÉN ROBLES, F., *Historia de Málaga y su provincia*. Málaga, Arguval, 1983, Tomo II, p. 690.

cen los primeros ensayos de cromolitografía, realizados por el dibujante Antonio Ramírez³⁶. Desde 1853-1860, se continúan los ensayos con el empleo simultáneo o separado de los diferentes procedimientos de la litografía (lápiz, tinta y fondos).

Como referencia, podemos decir que Fausto Muñoz comenzó con los ensayos de cromolitografía a partir de 1863. En la fabricación de abanicos era habitual el uso de litografías, por lo que parece lógico que ese fuera el origen de esta técnica en el negocio de R. Mitjana. Luego se utilizaría en la fabricación de estampas, papeles pintados, naipes, cajas de pasas etc. Pero, curiosamente, esta actividad era considerada como complementaria en el negocio de abanicos.

En 1876, edita una serie de oleografías de cuadros de pintores malagueños (Leoncio Talavera y Martínez del Rincón) de una gran perfección técnica, pero litografiadas por artistas extranjeros: E. Maafs, E. Wilke y Federico Lehmann. Esto nos lleva a pensar que Mitjana tuvo que hacer un esfuerzo como respuesta a "la competencia industrial que hicieron en Málaga unos trabajos franceses, de Cromo-litografía, presentados con más gusto, perfección y economía, que lo que hasta entonces producían los litógrafos de aquella localidad"³⁷, incluso a la de malagueños como Fausto Muñoz, que desde 1867 hacía cromolitografías. El hecho de contratar extranjeros indica que los artistas locales aún no dominaban dicha técnica.

Como fabricante de litografías, Mitjana se anuncia en las guías de Málaga hasta 1878. A partir de 1881 la empresa figura a nombre de Rafael Santamaría. El 10 de diciembre de 1879, Francisco Mitjana vende a su sobrino R. Santamaría una fábrica de estampas "con todos los útiles necesarios para funcionar y las existencias de estampas, envases para pasas, cartuchos de dulces y demás accesorios" en 19.414 pts. y 50 cms. Y el 15 de julio de 1880, le vende todo el material de litografía, con máquinas, prensas, guillotinas, satinadora... en 60.000 pts. Aunque ambos contratos se hicieron de manera verbal, se ratificaron ante notario el 13 de febrero de 1884³⁸.

³⁶ A.D.E. Catálogo presentado por Francisco Mitjana en la Exposición Retrospectiva celebrada por el Liceo en 1874. Sección de Cromolitografía y Fotolitografía. Núm.553.

³⁷ *Dictamen presentado á la Sociedad Económica Matritense, por la Comisión especial que ha examinado los trabajos artísticos ejecutados por el Sr. Fausto Muñoz*. Málaga, Imprenta de F. Carreras é hijos, 1874, p. 8.

³⁸ A.H.P.M. Protocolos Notariales. Esc. Ruiz de la Herrán. Año 1884. Legajo 5389, fol. 304.



Oleografías realizadas por Mitjana

En el Registro General de Matricula Industrial de 1876, figura con Tarifa 1ª y Clase 6ª, instalada en Plaza Mitjana. En la *Guía de Málaga y su provincia para 1878* de Lorenzo L. Moniz sigue apareciendo el taller, pero en la de 1882 de Muñoz Cerissola ya solo figura Rafael Santamaría. La empresa pasó posteriormente a Rafael Santamaría Mitjana (en los anuncios de 1881 aparece como único sucesor de Francisco Mitjana).

Establecimiento Litográfico de Fausto Muñoz

Esta empresa fue creada por Fausto Muñoz Madueño. Desde muy pequeño, manifestó gran afición por la pintura³⁹. Desde 1854, empezó trabajando como dibujante en piedra y en 1859 instaló su primer establecimiento, comprando una prensa, algunas piedras y los útiles más indispensables.

En 1863 amplía la industria “con la adquisición de seis prensas, una colección regular de piedras y todo lo demás necesario, en aumento proporcional.” Al mismo tiempo, empieza los ensayos de cromolitografía para cajas de pasas. Según los trabajos examinados por la comisión⁴⁰ y enviados, los pasos seguidos serían los siguientes:

1) Se usan solo el carmín y el verde, combinados con los tonos del lápiz litográfico y dorados de purpurina.

2) Trabajos con rojo, amarillo, azul, verde y medias tintas formadas con las sombras de la litografía.

Esas primeras pruebas las hizo el propio F. Muñoz, ocupándose al mismo tiempo de la dirección y administración de su empresa. En 1865 contrató un dibujante a pluma, que acabó de perfeccionarse a su lado⁴¹. Durante este período realiza cuadros de costumbres andaluzas, dentro de la línea del costumbrismo propio de esta época. Las cromolitografías que se describen son bastante similares a las que se conservan en el Archivo Diaz Escovar, pertenecientes a la casa Mitjana.

En la *Guía de Málaga* de Mercier y la Cerda para el año 1866 figura con taller en la Calle S. Juan de Dios. La competencia que supusieron los trabajos franceses en cromolitografía, a los que ya hemos hecho referencia, “estimularon sobre manera la artística emulación del Sr. Muñoz, y haciendo supremos esfuerzos y a costa de los mayores sacrificios, hizo un viaje a París en 1867. Allí, en el gran centro de la industria, visitó y estudió detenidamente muchos Establecimientos; aprendió lo mucho que se había adelantado; y en lo que sus facultades y recursos pecuniarios la permitían, adquirió cuanto la podía convenir para la clase de trabajos de Málaga: entrando además en su idea el plantear una serie de publicaciones artísticas, en el género del Cromo. Así fue, que adquirió dos prensas mecánicas de sistema Voirin, y ocho de brazo del más per-

³⁹ Es posible que en su afición por el dibujo influyera Manuel Madueño, alumno de la Escuela de B.A de S. Telmo en Dibujo aplicado a las Artes durante los primeros años de su creación.

⁴⁰ Con el objeto de recibir un reconocimiento, se crea una comisión especial que examina los trabajos artísticos ejecutados por el Sr. Fausto Muñoz. El Dictamen es presentado a la Sociedad Económica Matritense.

⁴¹ El dibujante a que hace referencia debe ser Miguel Jiménez, que fue uno de los mejores cromistas de la época.

feccionado de Brisset y algunas otras máquinas auxiliares de nuevo invento, habiendo contratado los más aventajados artistas en el dibujo y estampación”⁴². “Con estos elementos publicó en 1868 y 69, dos láminas en cromo, con el almanaque respectivo”⁴³.



A la izquierda, almanaque de 1869. A la derecha, cromolitografía con las medias tintas formadas por las sombras de la litografía

El almanaque es descrito de esta manera: “El hermoso medallón ovalado del centro, representa con un excelente colorido a las figuras de las cuatro estaciones, ofreciendo sus atributos al año que nace, simbolizado en el dibujo de un gracioso niño. Forman la orla de esta notable lámina una acertada composición arquitectónica, con figuras que representan las artes de la Música, Poesía Escultura y Pintura. Además de las noticias propias del calendario, que están litografiadas en dos pergaminos.” El almanaque está firmado por Miguel Giménez.

Alternando con los trabajos descritos también tenía una sección litográfica de escritura y grabado, haciendo desde trabajos más sencillos “hasta los muy perfectos ejemplares, que presenta como reportes del grabado y pluma. Citaremos como obras sumamente correctas, de gran finura y precisión en las líneas, los billetes de cambio, que llevan el nombre de “Tellez y Baca” y los

⁴² Dictamen presentado a la Sociedad Económica Matritense, por la comisión especial que ha examinado los trabajos artísticos ejecutados por el Sr. Fausto Muñoz, como los productos de su establecimiento cromo-litográfico de la ciudad de Málaga. Aprobado unánimamente por la Corporación en Sesión de 21 de Marzo de 1874.

⁴³ *Ibid.*

de “Federico Gross”. En la margen izquierda de dichos billetes, sobresalen dos notabilísimos dibujos de ornato, hechos a imitación del grabado en acero, de líneas finísimas ondulantes y paralelas, que representan fielmente, la entonación de los medallones y bajo-relieves⁴⁴.



Naipes diseñado en la casa litográfica de Fausto Muñoz

En la Exposición del Castillo de Gibralfaro figura una baraja de naipes cromolitografiados, fabricada por Fausto Muñoz en 1870⁴⁵. Entre 1871 y 1873 amplía el negocio, levantando una casa de 5.400 pies cuadrados de solar en la Calle Méndez Núñez⁴⁶, destinando toda la planta baja y el entresuelo al Establecimiento litográfico. En esa fecha tenía varias prensas mecánicas, sistema Voirin y 24 “de a brazo”, sistema Brisset, con otras muchas máquinas de moler, satinar, recortar... de las mejores fabricas alemanas y francesas. En este mismo año aumentó la planta baja, donde colocó el departamento de mujeres, que preparaban las cajitas para dulces y pasas, tan variadas en formas y clases que sus precios oscilaban entre 2 y 500 reales.

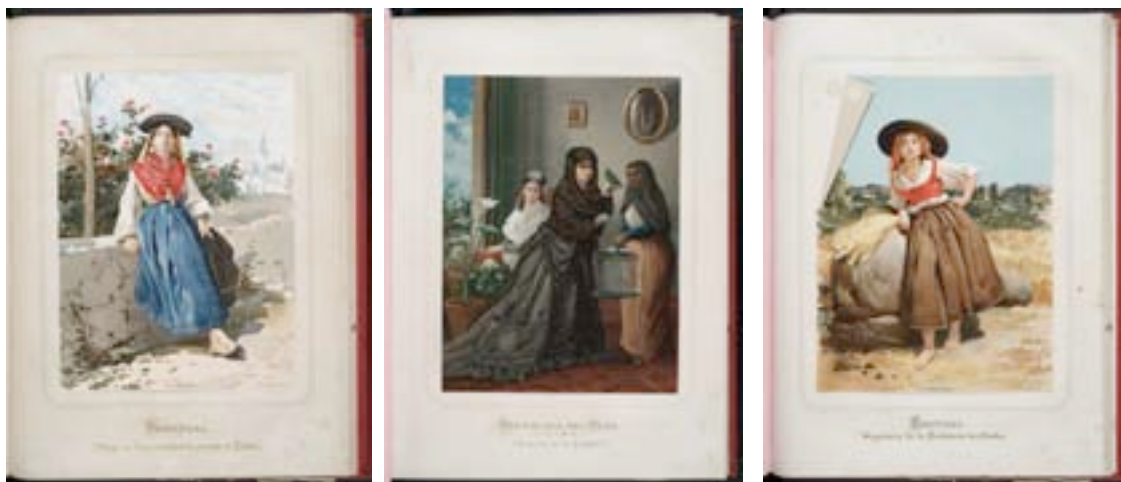
En el registro de la matricula industrial de 1876, aparece con Tarifa 1ª y Clase 4ª, establecida en Méndez Núñez. Entre los colaboradores de la empresa cabría destacar a D. Manuel Gi-

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Sigue así una tradición malagueña, ya que en 1755 Félix de Solesio creó una fábrica de naipes en Macharaviaya, que gozó del monopolio de fabricación y exportación a América de las barajas españolas durante más de medio siglo. También Mitjana empezará fabricando naipes.

⁴⁶ A.D.E. Caja 254, legajo 2-11.1.

ménez, cromolitógrafo; D. Mauricio D'Arnauld, de origen francés, dibujante de caligrafía y otros trabajos de precisión; D. Cristobal Cuenca⁴⁷, regente del establecimiento desde su fundación; y D. Antonio Pérez, “Decano de los impresores de Málaga”⁴⁸.



Ilustraciones para *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*

En el dictamen enviado a la Sociedad Económica Matritense, se envía un álbum describiendo el proceso de ejecución de la reproducción del cuadro de Rosales, titulado *El Testamento de Isabel la Católica*, y para el que se utilizaron 14 piedras. Este dictamen lo acompaña una carta autógrafa de Eduardo Rosales, dirigida a Fausto Muñoz, agradeciéndole el envío de una oleografía de dicha obra y felicitándolo por los buenos resultados obtenidos.

Además se relacionan otras reproducciones de cuadros al óleo: *Los Comuneros de Castilla* de Gisbert, el *Cristo* de Velázquez, *La Concepción* de Murillo, o *Las Lanzas* de Velázquez. También colaboró en la ilustración de la obra *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, publicada por D. Miguel Guijarro. Otra casa litográfica que colaboró en esta obra fueron Los Andaluces, de Barcelona, y entre los originales que sirvieron de modelo estaban *La mujer de Púzol* y *La mujer de Castellón* de Ferrándiz.

Como resumen del dictamen enviado a la Sociedad Económica Matritense se decía que las dos últimas láminas podían competir con los cromos de Kellerhoven, que ilustraban la publicación rusa *Descripción etnográfica* y la comisión juzgó que debía premiarse tanto por las dotes artísticas como “por los laudables esfuerzos que había empleado en pro de los intereses del país,

⁴⁷ A.M.M. Padrón de 1861. Tomo 270. En Calle Nuño Gómez, núm. 11, figura Cristóbal Cuenca Fernández, de 40 años, litógrafo.

⁴⁸ Dictamen presentado a la Sociedad Económica Matritense.

dando honrosa colocación con sueldos fijos a ocho artistas, pintores y demás operarios de su establecimiento, el primero de España, montado con los últimos adelantos a que ha llegado su profesión”. Por tanto, considerando el relevante mérito que tenían los cromos del Sr. Muñoz, con precios sumamente económicos que podrían extender entre todas las clases sociales el buen gusto y la importancia de las bellas artes, proponían que se la concediera el uso del Escudo de la Sociedad Económica Matritense. Además premiaban a sus colaboradores con una mención honorífica.

Osorio Bernard⁴⁹ dice de Fausto Muñoz ser “el litógrafo malagueño que ha conseguido grandes adelantos en el cromo, según lo comprueban “El Cristo de Velásquez” y “El Testamento de Isabel la Católica” presentados en la Exposición Nacional de 1871, y las copias del Sr. Jover y otros pintores que expuso en la de 1876”.

En un anuncio de prensa de 1877 en el *Avisador Malagueño* decía haber sido premiado con medalla de primera clase en la Exposición del Liceo de Málaga en 1872; con otra de la Nacional de Madrid en 1873; con primera mención en la Bético-Extremeña en 1874; con el uso del escudo de las Sociedades Económicas de Madrid, Sevilla, Málaga, Córdoba y Granada; y con la Encomienda de Carlos III, según Real decreto del 23 de Enero de 1876.



Oleografías de F. Muñoz a partir de originales de Murillo y Rosales

En dicho anuncio además se dice: “Se halla en venta una magnífica colección de láminas oleográficas, copias de los mejores cuadros de nuestro Museo Nacional de Pinturas y de los más

⁴⁹ OSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Lib Gaudí, 1975.

reputados artistas contemporáneos; la cual por decreto del Ministerio de Fomento, expedido el día 2 de Septiembre de 1874, ha merecido la alta distinción de ser colocada en el Museo Nacional de Pinturas y Esculturas; y continuando la ejecución de otras varias obras muy notables, puede ofrecerse como la última publicada la reproducción del gran cuadro de Martínez del Rincón “Una Maja Tocando la Guitarra”.



Anuncio publicitario y páginas del Dictamen presentado a la Sociedad Económica Matritense

“Además se desempeñan con prontitud y economía toda clase de trabajos pertenecientes a dicho arte, y por procedimiento especial, tarjetas de visitas y establecimientos a diez reales el ciento de las primeras y desde doce reales en adelante las segundas”.

“En la fabricación de envases para frutas y dulces se encontrará siempre un gran surtido de cartuchos y cajas desde la clase más corriente hasta la más superior en raso y terciopelo”.

“Habiéndose introducido grandes mejoras, así en el material como en el personal de dicho establecimiento, puedo ofrecer a mis favorecedores una notable rebaja en los precios conocidos hasta hoy”⁵⁰.

En este extenso texto publicitario se puede ver a la empresa en su momento álgido. Precisamente en el año 1876, Mitjana había hecho reproducciones oleográficas de obras de Martínez del Rincón y Leoncio Talavera. Y para contrarrestar la influencia de Mitjana, no solo responde con una oferta de calidad, sino también con una bajada de los precios. En 1878 tenía el taller en

⁵⁰ A.D.E. Recorte de prensa de *El Avisador Malagueño*, 6 de mayo de 1877.

Calle Méndez Nuñez ⁵¹, donde continúa en 1882⁵². A su muerte lo hereda su hermana Dolores, pero ya a nombre de Herederos de Fausto Muñoz Madueño. En los padrones municipales lo encontramos siempre soltero.



Anuncios publicitarios de la década de 1920 publicados en las Guías de Málaga

En la *Guía de Málaga* de 1924 se inserta un anuncio de “Imprenta y Litografía Herederos de Fausto Muñoz” (calle Mariscal, 18) en la que ofrecen “especialidad en cromolitografía para envases de frutos del país, inmenso surtido de láminas al cromo para cuadros, asuntos religiosos y de comedor - Ultimos modelos en etiquetas cromolitográficas de relieves - Exportación a toda España y América”.

Posiblemente las casas litográficas de Fausto Muñoz y Mitjana fueran las más relevantes de este período, pero ni mucho menos las únicas. Como ya hemos apuntado, estos son años dorados para la industria gráfica malagueña, y serán muchas las casas que hagan trabajos de una estimable calidad, que colocarán a Málaga como uno de los centros más importantes de España en este terreno.

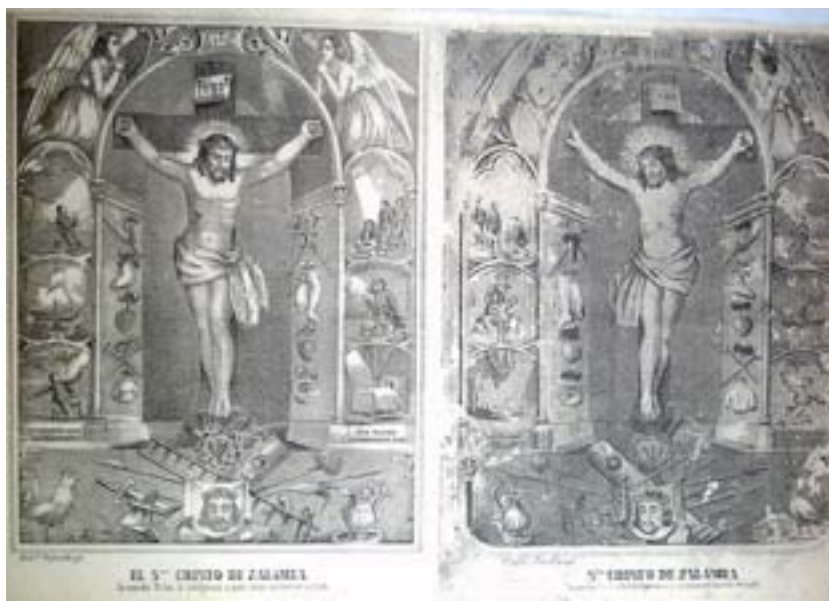
Santamaría y Krauel

El 2 de Marzo de 1868 se establece una sociedad mercantil colectiva entre Francisco Mitjana, como socio comanditario, con un capital de 32.000 escudos y Carlos Krauel Alarcón y Rafael Santamaría como socios industriales. Los dos últimos eran menores de 25 años, por lo que se hallaban bajo la patria potestad de sus padres, que en el mismo documento los habilitan para ejercer la profesión de comerciantes. Según dice la escritura, al querer prosperar y no tener capital alguno, recurren a F. Mitjana, que aporta el capital necesario, otorgándoles materiales y he-

⁵¹ MONIZ, L., *Guía de Málaga y su provincia para 1878*.

⁵² MUÑOZ CERISSOLA, *Guía Comercial de España*. Málaga, 1882.

ramientas. El contrato era por 10 años y las utilidades líquidas que resultasen, después de deducir el siete por ciento anual sobre el capital comanditario, se repartirían a partes iguales entre los tres socios.



A la izquierda, Cristo de Zalamea litografiado por F. Mitjana. A la derecha, Cristo de Zalamea litografiado por Santamaría

Según podemos deducir del libro mayor de la sociedad⁵³, estos van a vender estampas y abanicos a toda España (Sevilla, Jerez, Valencia, Madrid, Mahón, Lorca, Pamplona, Jaén etc.). A veces no los fabrican ellos mismos, sino que se los compran a Mitjana. La sociedad va a ir generando pérdidas, por lo que el 10 de Marzo de 1877 Rafael Santamaría plantea su disolución. A partir de este momento pasará a llamarse Krauel y Cía. En el Registro de Matricula Industrial de 1876 aparecen clasificados como Tarifa 3ª y como fábrica de abanicos. Establecidos en la Plaza Mitjana, es decir, en un local de Mitjana.

Carlos Krauel y Cía

Sociedad formada por Francisco Mitjana y Carlos Krauel, al disolverse Santamaría y Krauel el 10 de Marzo de 1877. A partir de ese momento, la sociedad pasa a llamarse Carlos Krauel y Cía, siguiendo Mitjana como socio comanditario y Krauel como socio industrial⁵⁴. Esta sociedad terminaría en 1880.

⁵³ A.D.E. Libro Mayor de la Casa titulada en este comercio de Santamaría y Krauel.

⁵⁴ A.H.P.M. Protocolos Notariales. Esc. E. Ruiz de la Herrán. Año 1877. Legajo 5350, núm. 85.

Rafael Santamaría Mitjana

Había formado parte de una sociedad colectiva con su tío Rafael Mitjana y Carlos Krauel, que dura desde 1868 a 1877⁵⁵. El 10 de diciembre de 1879, F. Mitjana vende a R. Santamaría una fábrica de estampas con todos los útiles necesarios para funcionar y las existencias de estampas, envases para pasas, cartuchos de dulces y demás accesorios en 19.414,50 pts.

Posteriormente, el 15 de julio de 1880, F. Mitjana venderá a R. Santamaría todo el material de litografía que poseía, incluidas maquinas, prensas, guillotinas satinadora y balancín, además de las existencias de papeles lisos, blancos y de colores, los trabajos de fabricación, y colores de litografía preparados, pan de oro y otros, los papeles de vendeja con nombre y sin él, y las piedras litográficas con sus dibujos. El precio será de 60.000 pts, pagaderas a plazos. Las dos ventas, que se habían hecho por contrato verbal, se elevaron a escritura pública el 13 de febrero de 1884⁵⁶.

En la guía de 1894 figura en Calle Lascano núm.3, mientras que en las de 1896 y 1902 la razón social figura en Calle Cañaveral núm. 13. Tal vez la ruina que sufre su tío Francisco Mitjana fue la causa de que abandonase el local donde había estado la empresa durante 60 años, en la plaza Mitjana. Debió de fallecer en 1902, puesto que a partir de 1903, en las guías de Málaga, la empresa figura como “Viuda e Hijos de R. Santamaría”.



Cartel publicitario realizado por Santamaría

⁵⁵ Ver Santamaría y Krauel.

⁵⁶ A.H.P.M. Protocolos Notariales. Esc. E. Ruiz de la Herrán. Año 1884. Legajo 5389, fol. 304.

Ramón Párraga

Casa fundada en 1857⁵⁷. En su libro de impresores, el Padre Llordén dice que no ha encontrado datos precisos, pero que su actividad impresora se extiende de 1868 a 1920 aproximadamente. En el registro industrial de 1876 aparece como imprenta con Tarifa 1ª y Clase 5ª. En los Padrones Municipales de 1880 aparece censado Ramón Párraga y Leyba, de 59 años, impresor nacido en Málaga y bautizado en Santiago. Tal vez no fuera litógrafo de profesión, sino empresario.

En los padrones de 1900 figura todo el bajo de la casa núm. 2 de Méndez Núñez ocupado por la litografía de Ramón Párraga; y en el núm.4, el entresuelo ocupado con la oficina o despacho de la litografía, así como la planta baja con la imprenta de la litografía.

En 1902, da un certificado a Joaquín Gutiérrez Díaz y en la cabecera aparece la fecha de fundación y los servicios que se ofrecen: tipografía, litografía y cromolitografía. Precisamente en la *Guía de Málaga* de ese año en las empresas litográficas no aparece él, sino “Viuda de R. Párraga” (en Molina Lario núm.3), y en la de 1903 vuelve a llamarse Ramón Párraga, pero ahora en la Plaza del Obispo.

Por el pie de imprenta sabemos que hubo cambios frecuentes de localización: Calle S. Juan, Calle Molina Larios (1893), Calle Granada, Calle Méndez Nuñez(1902), Calle San Juan de Dios (1906)⁵⁸. En este taller trabajó Miguel Ramírez, haciendo dibujos originales y cromolitografías de una gran calidad. Fue la primera casa de Málaga que utilizó la metalografía⁵⁹, y aquí hace D. Joaquín Gutiérrez sus primeros ensayos de fotocromolitografía y su sistema de reducción de las cromolitografías.

Barco y Gutiérrez

En los años 80⁶⁰ tenía instalados los talleres en la calle Molina Lario, núm.5. La sociedad estaba formada por Francisco Gutiérrez⁶¹ y Manuel Barco. En los talleres trabajaban el Sr. Román, el Sr. Berenguer, Manuel Gutiérrez y Manuel Barco, además de Miguel Ramírez⁶² y el Sr. Gutié-

⁵⁷ Según se ve en la cabecera de cartas de la empresa.

⁵⁸ GUZMÁN MUÑOZ, A.; SUPERVIELLE DE ANDRADE, J., *Guía de Málaga y su provincia. Indicador del comercio y la industria para 1906*. Málaga, 1906.

⁵⁹ Según se lee en las notas manuscritas de J. Gutiérrez Díaz.

⁶⁰ MUÑOZ CERISSOLA, *op. cit.*

⁶¹ A.M.M. Padrones, año 1861: en la Calle Postigo de Arance, 17 aparece un F. Gutiérrez Castillo, de 25 años, litógrafo. Es posible que se trate del mismo.

⁶² Miguel Ramírez era hijo de litógrafo y uno de los más expertos en el oficio.

rez, que dibujaba modelos. Ocasionalmente colaboraban F. Martínez Herrera y Manuel Rubio⁶³. Algunos de ellos, como Miguel Ramírez, estaban entre los mejores diseñadores de la época en nuestra ciudad.



Anuncio en la Guía de Málaga de 1882, y etiqueta de vino

Aquí comienza su aprendizaje Joaquín Gutiérrez Díaz, iniciándose en el dibujo litográfico y haciendo por su cuenta ensayos de fotomecánica. Al final de la década, muere M. Barco, quedando sólo en la dirección del negocio D. Francisco que era hombre apocado, quebrando la casa⁶⁴. Además de trabajar para empresas locales, hicieron muchas etiquetas de vino para bodegas de Jerez, Sanlúcar etc., en las que empleaban fundamentalmente la cromolitografía.

Francisco Berrocal⁶⁵

Empresa fundada por Francisco Berrocal Moreno. En 1896 estaba establecida en la calle Trinidad Grund núm.6. En 1902 se encontraba en liquidación⁶⁶, siendo gerente del negocio Federico Berrocal, hijo del fundador. Posiblemente sea la misma de Pérez y Berrocal. Francisco Berrocal era originario de Antequera y tenía un hermano, Juan, también litógrafo.

⁶³ Este tipo de colaboraciones era frecuente, incluso profesionales que hacían trabajos de dibujo en sus casas para estas empresas.

⁶⁴ Noticias sacadas de las notas manuscritas de D. Joaquín Gutiérrez Díaz

⁶⁵ Ver el capítulo dedicado a los litógrafos.

⁶⁶ Así se lee en el escrito dirigido por Joaquín Gutiérrez Díaz al Director de *El Cronista*, solicitando su inclusión en el concurso obrero, convocado por dicho periódico.



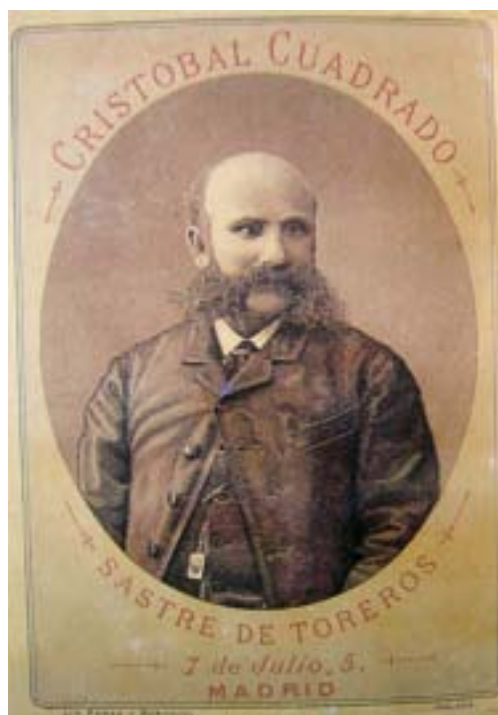
Etiqueta de vino de Francisco Berrocal

Pérez y Berrocal

En la *Guía de Málaga* de Mercier y la Cerda para el año 1866, aparecen con taller en Calle Salinas núm. 7. Podría ser que al disolverse la sociedad de Richter con los Pérez se asociaran con Berrocal. En las guías de 1878 y 1882 sigue apareciendo esta sociedad en Calle Peligro núm. 6. En 1896 ya solo figura Francisco Berrocal.



Establecimiento Litográfico.
PÉREZ Y BERROCAL,
 C/ CALLE DE SALINAS, N.º 7.
 Trabajos litográficos de todas
 clases, cromo-litografía ó estam-
 pación en colores, en particular
 etiquetas de lujo, para botellas,
 cajoncitos, cucuruchos para dul-
 ces, planos y mapas grabados.



Etiquetas de vino y anuncios de Pérez y Berrocal

Antonio de las Doblas

Fundada en la década de 1860, tenía el taller en la calle Pasaje Alvarez, 46 a 57⁶⁷. El fundador debe ser Antonio Doblas Navajas, que en los padrones de 1870 declara tener 50 años, y estar casado con Rosa Torrecillas. No aparece como litógrafo, sino “del comercio”, pero esto es habitual. Por su apellido, podría estar emparentado con Francisco Mitjana, ya que el segundo apellido de

⁶⁷ MERCIER, D. A.; DE LA CERDA, *op. cit.*

éste es Doblás y por parte de su esposa con los Ramírez Torrecillas, que eran grandes litógrafos. Según los anuncios que aparecen en la prensa, hacen estampas, abanicos, estuches y toda clase de documentos de comercio y administrativos.

Que sepamos, sólo hacían litografías a una sola piedra, especialmente de carácter religioso, además de impresos para el comercio y administrativos. En el Registro General de Matrícula Industrial de 1876 figura con establecimiento litográfico en la calle Siete Revueltas, con Tarifa^{1ª}, Clase 6ª. En la *Guía de Málaga* de 1878 se registra como “Litografía” en Calle Mártires.



A la izquierda, litografía de A. de las Doblás, iluminada a mano. A la derecha, anuncio publicitario.

Litografía José M^a Fuertes

En 1860 estaba establecida en calle Granada - Pasaje de Heredia. En una nota manuscrita de D. Narciso Diaz Escovar⁶⁸ en el año 1861 habla del gran desarrollo que la litografía tiene en Málaga, y cita entre las casas que figuran en primera línea la de D. José Fuertes, junto a las de Mitjana y Richter. En la *Guía de Málaga* de 1866 de Mercier y E. de la Cerda, se menciona entre los litógrafos, pero en la de 1878 de Lorenzo L. Moniz y en las posteriores no lo volvemos a encontrar. Durante un tiempo estará asociado a Doblás.

⁶⁸ A.D.E. Caja núm. 254.



Anuncio publicitario de la casa litográfica de José María Fuertes

Doblas y Fuertes

Ambos tienen talleres distintos, aunque durante un tiempo estuvieron asociados. Solamente hacen litografías a una piedra, dibujadas a lápiz.

Francisco Gutiérrez

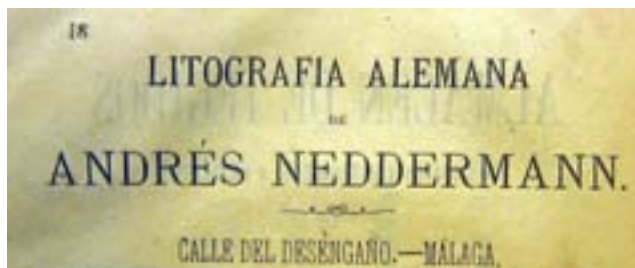
En principio asociado a M. Barco. Según el testimonio de D. Joaquín Gutiérrez, a la muerte del Sr. Barco “quedó solo en la dirección del negocio D. Francisco que era hombre apocado, quebrando la casa “. Esto debió suceder hacia 1890-1. Posteriormente se asocia con Pinteño.



Etiqueta de vino realizada por Francisco Gutiérrez

Litografía de los Srs. Tudela y Arnould

En la *Guía de Málaga* de Merrier y de la Cerda para el año 1866, figura esta sociedad formada por Tudela y Arnould, un litógrafo de origen francés⁶⁹. Posteriormente se separan y Arnould pasará a trabajar a casa de F. Muñoz, mientras que Tudela quedará solo en los años 70⁷⁰ para después asociarse con Moreno⁷¹.



Anuncio publicitario aparecido en la Guía de Málaga de 1878

Neddermann

En el Registro General de Matrícula Industrial de 1876, aparece con taller de litografía en Plaza del Obispo. En la *Guía de Málaga* de 1878, se anuncia como “Litografía Alemana” de Andrés Neddermann en Calle Desengaño. Debe ser el mismo Andrés Neddermann Dreyer que figura en los Padrones Municipales de 1880 como litógrafo alemán nacido en Hamburgo, de 39 años, y residente en la ciudad desde hace diecisete, o sea desde 1863, coincidiendo con la introducción de la cromolitografía. En la misma Guía de 1878 encontramos otro taller de Litografía en la Plaza del Obispo a nombre de “Neddermann y Sorintang”.

Ramírez y García

Casa fundada en 1873. En la cabecera de una carta de 1902 (certificado para J. Gutiérrez) se anuncia como “litografía y tipografía; documentos para el comercio, cromos anuncios, especialidad en estampaciones cromolitográficas sobre seda. Estenso (sic) y variado surtido en lechos y viñetas para envases de fruto”. Además de esto, aparecen las consabidas alusiones a premios y diplomas. En 1902, los talleres se encontraban en Calle Vendeja, núm. 2 y el escritorio en Trini-

⁶⁹ Ver el capítulo dedicado a los litógrafos.

⁷⁰ MONIZ, L., *op. cit.*

⁷¹ Más información sobre otros Tudela en el anexo de casas litográficas.

dad Grund, núm. 19. Posiblemente sea la sociedad formada por Miguel Ramírez y Enrique García.

Tercera etapa (1890-1931)

La grave crisis económica que sufre la ciudad, causada entre otras razones por la plaga de filoxera, se deja notar en la actividad de las artes gráficas, produciéndose un descenso en el número de casas litográficas a siete. Tras dicha crisis, se experimenta una recuperación a finales de siglo hasta volver a contar con una decena de empresas. A partir de ahí, con la introducción de las técnicas fotomecánicas, que empiezan a sustituir a la litografía en algunas aplicaciones, el número de casas litográficas comienza a descender mientras aumenta el número de imprentas, que comienzan a usar las nuevas técnicas. En cualquier caso, algunas de las mejores y más importantes casas litográficas malagueñas desarrollan su actividad durante esta etapa, como Lapeira o Alcalá.

Litografía y cromolitografía Alcalá y García

Fundada en 1876 por Antonio Alcalá, a su nombre y el de su esposa María García Pacheco. En esa fecha él tenía 26 años y su esposa, 17. A su muerte, en los primeros años de la década de 1890, el negocio pasará a su hermano Rafael.

Gráficas Alcalá

Según el padre Llordén, en 1876 se funda la litografía Alcalá, por los hermanos Rafael y Enrique⁷², aunque también pudo ser el fundador Antonio y, a su muerte (en 1892-3), la continúa su hermano Rafael. En la *Guía de Málaga* de 1882, se anunciaba como Litografía y Cromolitografía de Alcalá y García en Calle Carmen, núm. 70⁷³.

Al comienzo de la década de los '90 muere Antonio y en 1896 figura en la *Guía de Málaga* a nombre de su madre Teresa Fernández, viuda de Alcalá. Suponemos que mientras se realizan las particiones queda al nombre de su madre⁷⁴.

⁷² LLORDEN, A., *La imprenta en Málaga: ensayo para una tipobibliografía malagueña*. Málaga, Caja de Ahorros Provincial, 1973.

⁷³ MUÑOZ CERISSOLA, *op. cit.*

⁷⁴ Más información en el anexo de casas litográficas.

Poco después, Rafael compra la empresa al resto de los herederos, ya que en su biografía publicada en *Crónica Poligráfica* dice que logró que fuera suya abonando con toda puntualidad los plazos previamente concertados con los herederos de su hermano.



Litografía de R. Alcalá y cartel publicitario de la propia casa

La empresa era un pequeño boliche en la calle del Carmen. Rafael trabaja en ese pequeño local, ayudado a veces por su esposa, con la que se casa el 26 de diciembre de 1894. En 1893 compraron la de Alverola, trasladándose a la calle Matadero núm. 2, pasando en años sucesivos a ampliar a los números 4 y 6. A partir de estos años empezó la expansión de la empresa convirtiéndose en la más importante de Málaga durante la primera mitad del siglo XX, llegando a tener una sucursal en Córdoba.

En una carta de Rafael Alcalá dirigida a D. Narciso Díaz Escovar el 27 de mayo de 1905, refiriéndose a la edición de un libro de éste, en la orla de la cabecera, además de una decoración modernista con una alegoría de la pintura y unas flores cromolitografiadas, encontramos una relación de los servicios que se ofertan al público: talleres de estampación en hojalata; imprenta; cromolitografía; completo y variado surtido de lechos y viñetas para toda clase de frutos; carteles, catálogos, etiquetas y tarjetones de ejecución artística y todo lo concerniente a las artes gráficas. En la misma orla dice: “premiado con medallas, diploma de honor y cruz de distinción” y

prosigue: “montada con las máquinas más perfeccionadas y modernas conocidas en España y en el extranjero”⁷⁵.



Fotografías del interior de los talleres de R. Alcalá

La empresa, enclavada en pleno barrio del Perchel, comenzó ocupando un solar de 1.000 metros, pero las necesidades, sobre todo de la sección de litografía, hicieron que se fuera ampliando hasta casi 4.000 metros. El edificio de dos plantas tenía fachada a las calles San Jacinto, Matadero Viejo y Cerezuela. En el decenio de 1940 llegó a tener 240 obreros, en todas y cada una de las especialidades propias de la industria, y en sus talleres se trabajaba prácticamente para toda España, tanto en la reproducción de carteles murales de gigantesco tamaño como en la ejecución de trabajos de tipografía, impresos y toda la extensa gama de labores afines⁷⁶.

Rafael se casó el 26 de diciembre de 1894, matrimonio del que nacieron 6 hijos, tres de ellos varones (Rafael, Antonio, y Alberto). Alberto estuvo estudiando la fotolitografía en Alemania en los años '30. Estas técnicas se habían introducido en la empresa desde 1903-4, pero en el año 1935 cambiaron la maquinaria por otra más moderna, instalada por alemanes.

Según un artículo dedicado a esta empresa en un Blanco y Negro del 15 de enero de 1933⁷⁷, se hicieron reproducciones “de obras maestras de todas las pinacotecas del mundo, tirando con fidelidad exacta millones de ejemplares” (Zurbarán, Murillo, el Greco..) y “se impulsó la industria litográfica española, nutriéndola con los adelantos más modernos y alcanzar desde la unidad de máquina de 1876, hasta el centenar de las mismas”.

⁷⁵ Este tipo de aseveraciones era frecuente en la época en todo tipo de empresas.

⁷⁶ SESMERO, J., *Paseo romántico por la Málaga comercial*. Málaga, Bobastro, 1985.

⁷⁷ Artes industriales de Málaga” en *Blanco y Negro*, Madrid, número 2170, 15 de enero de 1933.



Cabecera de carta y etiqueta de vino de R. Alcalá

Pero su trabajo convencional lo constituían los grandes formatos publicitarios de la época: carteles de toros, fiestas populares y acontecimientos artísticos, talones bancarios, litografías en tela⁷⁸, taquillaje para las empresas de toros, de los ferrocarriles, teatros, cinematógrafos, tranvías y, con gran oportunidad histórica, se incorporó a la industria del cartonaje y estuchado para productos manufacturados en diferentes plazas españolas.

De esta última parte de su oferta destacaron los estuches para la exportación de pasas, almendras y otros típicos productos malagueños que exigían no sólo y exclusivamente un envase hermético, fuerte y adecuado, sino una presentación gráfica lujosa y atractiva. “En los trabajos oleográficos con los que los exportadores de pasas embellecen sus envases y en el Cromophot, del que tienen la exclusiva, es difícil que puedan tener en España competidores”⁷⁹.

Como bien relata Julián Sesmero, según el testimonio recogido de antiguos trabajadores, los vagones de RENFE entraban a Málaga cargados de papel exclusivamente para aquellos talleres. “Era familiar, por lo frecuente, el espectáculo de todo un barrio del Perchel, pendiente de las descargas de materia prima. El hecho mismo de que casi los 240 trabajadores fueran en su mayoría vecinos de los Percheles, hacían de estos talleres una institución casi doméstica de la que estaba pendiente todo el barrio.”

⁷⁸ Fue la primera empresa europea que se especializó en ese género de trabajos litográficos.

⁷⁹ “Artes industriales de Málaga” *op. cit.*

“Litógrafos, graneadores, dibujantes, pasadores, reportistas, cajistas, tipógrafos, carpinteros, encuadernadores y estuchistas, entre quienes se encontraban unas 50 mujeres, crearon un cálido ambiente de compañerismo”⁸⁰.

En el año 1933, el Director Artístico de los talleres era el pintor Jiménez Niebla y el apoderado D. Miguel Cerrato, que trabajaba en la empresa desde los 12 años, contando entonces con más de sesenta.

Los tres hijos varones fueron asesinados en la guerra, por lo que al morir D. Rafael el 29 de octubre de 1942 hubo que vender el negocio, que había sido gerenciado durante algunos años por el marido de su hija Enrique Mesa García. Según el Padre Llordén, pasó a una sociedad anónima, cuyos propietarios fueron D. Manuel Cerón Bohorquez y D. José Villén Ecija. El industrial Ricardo Suárez fue quien a partir de 1950 adquiere la empresa, que luego pasa al duque de Bailén, y más tarde a editorial Escelicer, de Madrid, y finalmente a Eduardo Molina, bajo cuya dirección se cierran sus puertas el día 12 de Marzo de 1970.

Federico Berrocal

Era hijo de Francisco Berrocal. Figura en las Guías de Málaga desde 1902 con taller en Molina Lario, núm.3. Suponemos que hereda el taller de su padre, porque a partir de ese momento desaparece el nombre de Francisco. En cualquier caso, cambia de dirección, ya que pasa de Trinidad Grund a Molina Lario.

Gutiérrez y Pinteño

Sociedad formada por Francisco Gutiérrez, después de la quiebra de Barco y Gutiérrez, con el Sr. Pinteño. Se dedicaron fundamentalmente a estampaciones cromolitográficas para cajas de pasas. Durante estos años trabaja para esta empresa Joaquín Gutiérrez Díaz, siendo colocado por cuenta de la casa en el taller de Manuel Ramírez Bonno para que le enseñase el cromo.

En la *Guía de Málaga* de 1896 a1906 figuran con taller en la calle Casas de Campos núm. 1. A los pocos años quiebra la empresa por la mala administración de Pinteño y la falta de encargos⁸¹.

⁸⁰ SESMERO, J., Artículo dedicado a Gráficas Alcalá en *SUR*. Málaga, de 6 de abril de 1986.

⁸¹ Datos sacados de las notas manuscritas de D. Joaquin Gutiérrez Diaz.

Lapeira

De las empresas que trabajan en los primeros años del siglo XX, posiblemente Alcalá y Lapeira son las más destacables. La primera se caracterizó, sobre todo, por los envases para pasas y otros frutos, mientras que Lapeira sobresalió en el diseño sobre lata, con una maquinaria puntera y donde llega a tener varias patentes.

Sobre los orígenes de esta familia cuenta Julián Sesmero⁸² que en 1752 llega a Málaga el matrimonio formado por Antonio Lapeira y Juana Brosso, procedentes de Francia. Montan un taller de plomería en la calle Martínez núm. 16. El hijo de los anteriores, Juan, casado con Antonia Márquez, abrirá otro taller en la calle Vendeja núm. 5 al 11. Aquí aparece la primera fábrica de envases metálicos (para aceite), pero aún no tenían decoración, sólo unos troquelados con el nombre de la fábrica y el producto que contienen.



Envases para aceite de oliva y aceitunas realizados por Lapeira

No tenemos constancia de que estos datos sean ciertos pero, según el testamento declaratorio de Dña. Antonia Márquez⁸³ (de 24 de Noviembre de 1854), en esa fecha tenía cuatro hijos de su primer matrimonio con D. Juan Lapeira. A la muerte de éste no habían quedado bienes de ninguna clase. Posteriormente se casa con Juan Sánchez, del que no había tenido hijos, ni queda-

⁸² SESMERO, J., *Paseo romántico... op. cit.*, capítulo I, p. 17.

⁸³ A.H.P.M. Esc. Juan Sierra. Legajo 5457. Testamento declaratorio de Dña. Antonia Márquez hacia su hijo Nicolás Lapeira.

ron bienes, porque, aunque había sido hojalatero (con tienda abierta en Calle Martínez núm. 18), por efecto de los malos tiempos solo dejó un negocio en ruina y con deudas a los Larios. El hijo pequeño, Nicolás, que aún estaba soltero, con su trabajo pagó las deudas, levantó el negocio y compró nuevas herramientas y algunas propiedades. Por estas circunstancias la madre lo nombra único heredero.

Otro documento que puede dar luz al origen de esta familia es el censo de difuntos de 1850, el día 23 de febrero, figura Micaela Lapeira⁸⁴, de 38 años, hija de Nicoletto Lapeira y de Josefa Mouson, procedentes de Italia. La profesión del padre es la de jornalero. Ignoramos si estos fueron los padres de Juan Lapeira, pero por las fechas podría tratarse de ellos. También es coincidente el nombre de Nicolás. En 1857 Nicolás se casa con Dolores Rodríguez Fernández⁸⁵. Según Julián Sesmero, ampliará el taller con la introducción de envases para la exportación de pasas.



Modelos para juguetes de lata, y anuncio publicitario aparecido en la Guía de Málaga de 1919

Los hijos de Nicolás y Dolores, Adolfo y Nicolás Lapeira Rodríguez siguen con la firma familiar, alternando estas actividades con la explotación agrícola. En los años finales de siglo y principios del XX, la empresa experimenta un gran desarrollo, ampliando la gama de productos y añadiendo una decoración litográfica. Al mismo tiempo, procuran modernizar sus envases con

⁸⁴ A.M.M. Censo de Difuntos del año 1850. Libro 61.

⁸⁵ La familia de Dolores tenía una explotación de viñedos en Campanillas, la Finca de San Ginés

varias patentes. En 1900 hacen una patente de un tapón o cierre inviolable para las vasijas o envases de madera⁸⁶.

En 1907 hacen otra patente de invención por “marcos de hoja de lata imitando otros metales ó materias en distintos tamaños y colores, para retratos, cromos, postales y láminas de todas clases⁸⁷. En 1912 hacen una nueva patente de “un precinto circular de lata con lengüeta”⁸⁸.

En 1914 Antonio, uno de los hijos, había viajado junto con Joaquín Gutiérrez y Domingo del Río a la Exposición de Artes Gráficas de Leipzig, en un viaje organizado por la casa Planeta, constructora de máquinas. Aquí debió conocer los últimos adelantos, que irían aplicando en años sucesivos a la empresa.

A partir de 1917, los hermanos Lapeira Rodríguez se separan, quedando el negocio a cargo de Adolfo. Éste, junto a sus hijos Antonio, Adolfo y José Lapeira Meliveo abordarán la modernización de la fábrica y el cambio de local. Se establecen en calle Gongora⁸⁹ en un edificio proyectado por Guerrero Strachan. Aquí se mantendrá la empresa entre 1918, en que fue inaugurada y 1982, año en que se clausura.

La firma pasa a llamarse A. Lapeira, Metalgraf Española. Entre 1918 y 1923 se va a configurar como una industria moderna, dotada de una maquinaria puntera. Se introduce la fotolitografía. Según se podía leer en un anuncio del año 1922 se ofrecían “envases de hojalata para aceite, cajas de madera, envases para pasas. Modelos registrados. Litografía sobre metales montada con los elementos más modernos. Carteles en relieves y demás artículos de fantasía.”

El nombre de Metalgraf dio lugar a un largo pleito con una casa italiana que tenía una patente universal con dicha denominación. A consecuencia de esto en 1923 se ven obligados a cambiar el nombre por el de Litograf.

⁸⁶ Patentes de Invención, Marcas de Fábrica y de Comercio. Agencia Internacional a cargo de D. Eladio Pomata. Patente de invención por cinco años a nombre de la Razón Social “Hijos de Nicolás Lapeira” por un procedimiento mecánico para hacer inviolable el cierre de los envases de madera.

⁸⁷ Solicitud de patente de invención del 10 de Mayo de 1907, registrada en el Registro General del Ministerio de Fomento, al folio núm. 81, y memoria descriptiva de la misma.

⁸⁸ Ministerio de Fomento. Registro de la Propiedad Industrial y Comercial. Libro 80, folio 380, núm. 52857.

⁸⁹ Respecto al edificio es muy interesante el artículo: LARA GARCÍA, M., “Un ejemplo de industrialización en Málaga: A. Lapeira. Metalgraf Española” en *Isla de Arriarán*, Málaga, 1995.

En 1925 obtienen una patente de invención de una llave especial para abrir envases metálicos de cierre mecánico; en 1927, otra de un cierre hermético por dilatación para envases de hojalata⁹⁰; y en 1930, otra de un sistema de cierre perfeccionado para envases metálicos⁹¹.

En esta empresa se hicieron toda clase de artículos de lata litografiada, envases para aceites, conservas, dulce de membrillo, pimentón... incluso juguetes, no sólo para empresas andaluzas, sino de toda España. Los productos que tenían que ser exportados al extranjero se introducían a continuación en cajas de madera, en las que se grababa a fuego el nombre de la casa exportadora: Gross, Bevan, Larios, etc.

De las dos naves que tenía la fábrica, la de la derecha, que tenía 125 metros de largo por 25 de ancho, estaba dedicada a los envases metálicos y la de la izquierda, de 50 metros, a la elaboración de las cajas de madera⁹². Las chapas metálicas, al principio se traían de Inglaterra y después de Vizcaya.



Instalaciones en los talleres Lapeira

La prosperidad de la empresa se ve truncada por la Guerra Civil, aunque se mantiene en funcionamiento. En 1944, se plantea un expediente de crisis, por falta de materias primas⁹³.

En 1935, la sección de envases metálicos tenía 210 empleados y la de cajas de madera, 50. A partir de 1946, después de un incendio, se procedió a la mecanización completa del proceso de fabricación. “A pesar de esto, la fábrica nunca llegó a recuperarse totalmente. En los años sesenta, con solo cincuenta empleados, trabaja, prácticamente en exclusiva para la empresa

⁹⁰ Ministerio de Trabajo, Comercio e Industria. Registro de la Propiedad industrial y comercial. Libro 91, folio 15, núm. 103.015.

⁹¹ Ministerio de Economía Nacional. Registro de la Propiedad Industrial. Libro 142, folio 249, núm.117.999.

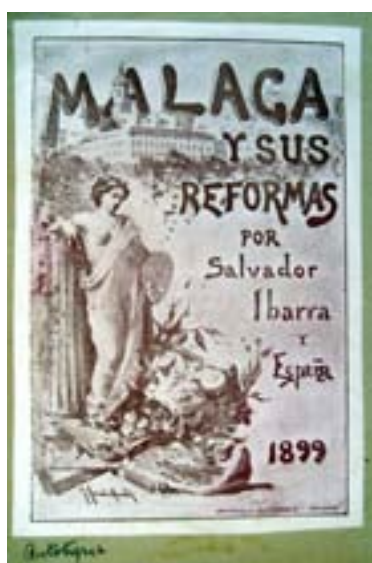
⁹² LARA, M. P., *op. cit.*, p. 145.

⁹³ Libro de visitas de la Inspección de Trabajo. Visitas núm. 14, 15, 16 y 17.

CAMPSA, y, de forma esporádica para la industria aceitera local (Carbonell, Minerva, etc.). Finalmente, cierra el 17 de Junio de 1982⁹⁴.

Moyano y Gutiérrez

Más que una empresa fue una pequeña sociedad formada por dos amigos durante un breve espacio de tiempo. Mariano Moyano había sido alumno de la Escuela de Bellas Artes al menos desde el curso 76/77 en el que aparece en los premios de Aritmética y Geometría, en el 81/82 en dibujo de Acuarela y Dibujo de Figura y en las actas de Dibujo del Antiguo con Maqueda. También en el 82/83 sigue con Maqueda.



Autotipias realizadas por Moyano y Gutiérrez

Hacia el año 1897 Mariano Moyano se encontraba trabajando de transportista en casa Párraga y, animado por los progresos que hacía Joaquín Gutiérrez en el campo de la aplicación de los métodos fotolitográficos, le propuso adquirir con unos ahorros una trama 24x30 de 53 líneas y una cámara de 40x50 con su pie y caballete de reproducción (fabricada por su amigo García Labandera). Con ellos, y no sin grandes dificultades, cuenta Joaquín Gutiérrez en un cuaderno de recuerdos, “principié a trabajar en números extraordinarios de diarios y en encargos comerciales particularmente de Párraga”. Por necesidades económicas en la familia de Joaquín Gutiérrez, tuvieron que disolver la sociedad, ya que las ganancias eran exiguas.

⁹⁴ SANTIAGO RAMOS, A., [et. al.], *op. cit.* p. 292.

Miguel Ramírez

Establecido en 1896 en Calle Cerrojo núm.5, en la *Guía de Málaga* de 1906 aparece con taller en Duque de la Victoria núm.4. Posiblemente sea el que se asocia con Enrique García, ya que en la guía de 1903 figura una empresa a nombre de “Ramírez y García”, en la misma dirección que anteriormente la de E. García (Trinidad Grund,19). Debe tratarse de Miguel Ramírez Torrecilla, que en los padrones municipales de 1880 está censado como litógrafo de 34 años y domicilio en Banda del Mar núm. 14. Tenía un hermano, Antonio, también litógrafo. Por vía materna estaban emparentados con Antonio de las Doblas, que estaba casado con otra Torrecilla.

Ramírez Bonno

Alumno de la Escuela de Bellas Artes. En 1902, tiene taller en calle Pozos Dulces núm. 11. A veces trabaja para Párraga, por ejemplo en la realización de carteles de feria a partir de originales de Martínez de la Vega. En su taller se forma Joaquín Gutiérrez.

Fábrica de envases San Andrés

Aunque comienza a funcionar en la segunda etapa de nuestro estudio, su actividad principal se desarrolla en la tercera. Fundada por Leopoldo Vilchez Bruzzone (que procedía de Gibraltar) el 30 de noviembre de 1875. Fue la primera fábrica de cajas y estuches de todas clases. Se inaugura en la calle Canales núm. 7 y responde a la gran demanda que existía en la ciudad para el comercio de frutos secos, vinos etc. “Se fabrican, utilizando maquinaria movida a vapor, envases de madera para frutos secos; bandejas de terciopelo, raso o papel para dulces y caramelos; estuches de cartón y piel para joyas, etc. A finales de siglo, amplió la actividad a la decoración de envases mediante técnicas litográficas y, poco después, a toda clase de trabajos de impresión”⁹⁵.

En 1895 se traslada a la colonia de Santa Inés, Hacienda Roldán, y en 1900, al Llano de Doña Trinidad, donde cuenta con amplios talleres dedicados a todo el proceso de fabricación, contando con moderna maquinaria eléctrica.

“El Sr. Vilchez ha conseguido crear una fábrica competitiva a nivel nacional. Recibe premios, tras participar en las exposiciones de París (1889), Barcelona (1892), y Málaga (1877, 1880, 1893 y 1895)”⁹⁶. Hace un viaje a Inglaterra para estudiar las empresas de este tipo y con-

⁹⁵ SANTIAGO RAMOS, A., [et. al.], *op. cit.* p. 289.

⁹⁶ A.D.E. Colección de fotograbados, publicidad de la fábrica San Andrés. 1913.

tratara obreras inglesas, expertas en estuches de lujo para joyería, para que adiestren a sus operarias. La gran demanda de sus productos hace que se abra una delegación en Madrid.



Cartel de feria del año 1894 realizado por Ramírez Bonno a partir de un original de Martínez de la Vega

Con una visión moderna, el Sr. Vilchez intenta crear una sociedad con acciones, pero no consigue la respuesta del capital malagueño. No obstante, en 1905 la empresa cuenta con 310 trabajadores y recibe encargos de toda España e incluso del extranjero⁹⁷. Según “La España Comercial”, en un texto que se inserta en la publicidad de la empresa en 1913 con una colección de fotograbados, en esas fechas contaban con 200 operarios y haciendo referencia a los talleres de

⁹⁷ SANTIAGO RAMOS, A., [et. al.], *op. cit.* p. 289.

litografía y tipografía dice que “producen relieves y estampaciones en oro a fuego, que son una maravilla de perfección”.



Anuncio publicitario aparecido en la Guía de Málaga de 1919

En 1915 muere Vilchez y se hace cargo de la empresa Rafael Toval Gordillo, que había entrado en la empresa en 1895, con catorce años de edad y poco a poco se había convertido en el hombre de confianza de D. Leopoldo, hasta convertirse en apoderado y socio comanditario. En 1917, compra sus acciones a Cecilia Solier (viuda de Vilchez), convirtiéndose en único dueño. A partir de ahí, acomete una modernización de la empresa, dotándola de maquinaria alemana, y haciendo de ella una de las destacadas de la Málaga de los años 20. En la *Guía de Málaga* de 1924 se anuncia como “gran fábrica movida a motor eléctrico de cajas y estuches de todas clases”, dedicada también a la venta de “pasas finas en envases de lujo y corrientes propios para regalo”.

En 1928 muere Toval Gordillo y se constituye una Sociedad Mercantil Regular Colectiva, denominada “Hijos de Rafael Toval y Compañía”. La gerencia de la empresa, hasta la mayoría de edad de Rafael Toval Carmona, la ejerce su cuñado José Martín Campos. En los años 30 la sociedad entra en crisis y se disuelve en 1933. Se traslada el negocio a Trinidad Grund núm. 28,

comenzándose desde cero. Después de la guerra se reconstruye la empresa y en los años 50 han de ampliarla, instalándose en el Arroyo de los Angeles (fachada a Calle Alonso Cano y Calle Casajara), hasta su traslado definitivo al Polígono del Viso.

LOS ARTÍFICES: LOS LITÓGRAFOS

En muchas ocasiones, la única referencia de una obra era la casa litográfica en donde se había realizado, pero no la del diseñador de la misma. Por ello, el trabajo de sacar a la luz a estos profesionales, los verdaderos artífices del nacimiento del diseño gráfico en Málaga, no es una tarea sencilla puesto que la práctica más habitual era que no firmaran las piezas que realizaban. Ese anonimato sólo se rompía en las aplicaciones que, por entonces, se asociaban más cercanas al arte –como la ilustración o el cartel–; o cuando el autor era alguno de los litógrafos que gozaban de cierto reconocimiento en la ciudad y que sí firmaban sus trabajos.

En cualquier caso, una industria tan importante como lo fue ésta debía de contar, inevitablemente, con cientos de profesionales dedicados a ella. Éstos normalmente trabajaban en exclusiva para una casa determinada, pero otros trabajaban por cuenta propia, a la manera de los *freelance* actuales, especialmente en la época de la vendeja cuando abundaban los trabajos para la decoración de envases, fundamentalmente para pasas¹.

Evidentemente, la evolución en el número de litógrafos va estrechamente unido a la propia evolución de la industria litográfica. De esta forma, los primeros años tras la introducción de esta técnica son muy pocos los profesionales dedicados a la litografía: en 1842 son sólo dos; en 1845, tres; la cifra sube hasta quince en 1850, y así seguirá creciendo durante varios años. En 1861, el número asciende a cuarenta y siete; en 1880 se alcanza la cifra de setenta y uno. A partir de ahí, empieza a descender. Varias son las razones de este descenso. Por un lado, la crisis económica de los años finales de siglo, agravada por la plaga de filoxera, provoca un descenso en la actividad comercial e industrial de la ciudad, que inevitablemente repercutirá en las casas litográficas. Por otro lado, la llegada de las técnicas fotomecánicas que, en algunas aplicaciones, sustituyen a la litografía. Por último, a finales de siglo existe en Málaga una importante escuela de pintura, dentro de la cual muchos de los pintores son, al mismo tiempo, cromolitógrafos pero aparecerán en los padrones como pintores. Sea como fuere, en 1900 la cifra de litógrafos es de treinta y seis.

El perfil medio del litógrafo que comienza en esta actividad era el de un joven de entre 18 y 30 años –algunos figuran incluso desde los 12 ó 13 años, es decir, que eran aprendices–

¹ En el capítulo dedicado a la evolución del estilo, hablaremos más detenidamente de la decoración de envases en la época de la vendeja.

perteneciente a una clase media-baja –suelen ser hijos de jornaleros, carpinteros...–. El único que pertenece a un status superior es Fausto Muñoz, al ser su padre notario. Los que se quedaban como asalariados de alguna empresa no pasaban de esa clase media-baja a la que hacíamos referencia. Sólo en casos en que fueran litógrafos de cierto prestigio en la ciudad –como Manuel Giménez– o que dieran el paso y crearan su propia empresa –como Doblas, Fuertes, etc.– alcanzarán una situación socio-económica superior. Estos últimos, en muchas ocasiones aparecerán en los padrones como “del comercio”, del mismo modo que otros litógrafos como Maqueda o Rojo, que también eran profesores en la Escuela de Bellas Arte, lo harán como “profesores de Dibujo”.

Durante los años en que se emplea la litografía, los profesionales dedicados a ella eran en muchas ocasiones pintores. Ya hemos hecho referencia, en otro punto de este trabajo, a que la litografía surgió como una técnica más rápida, barata y sencilla que las que hasta ese momento se empleaban. Dicha sencillez permitió que no fuera necesario una compleja formación para los que querían hacer uso de ella, de manera que muchos pintores pudieron dedicarse a la litografía. Por tanto, al principio los litógrafos eran al mismo tiempo *diseñadores* y *técnicos*: realizaban el dibujo y ellos mismos lo litografiaban. La llegada de la cromolitografía abre aún más el abanico de posibilidades expresivas con la introducción del color, pero, a la vez, complicaba la técnica y exigía profesionales más especializados y mejor formados. En esa época, el cromolitógrafo seguirá siendo, en ocasiones, diseñador y técnico, pero en otras ocasiones será el encargado de cromolitografiar el dibujo realizado por otro, normalmente un pintor. Este segundo modelo de trabajo será muy habitual en aplicaciones más *artísticas* como los carteles de feria, que eran encargados a algunos de los pintores más afamados de la ciudad, como Martínez de la Vega o Enrique Jaraba.

Los lazos de parentesco entre los profesionales dedicados a la litografía serán relativamente habituales. En muchos casos esa relación lo será por vía de matrimonio. Apellidos como Mitjana Doblas, Doblas Torrecillas, Ramírez Torrecillas, Santamaría Mitjana, Muñoz Madueño, Muñoz Terry, Añez Madueño, Mellado –las esposas de Neddermann y Francisco Berrocal– reflejan claramente dichas relaciones. A veces también eran parentescos entre hermanos, primos, cuñados o simplemente vecinos: en ocasiones coincidían en la misma calle varios litógrafos, sobre todo aprendices jóvenes.

Una profesión derivada de la litografía fue la de iluminador. Desde los primeros tiempos, se investigó para conseguir la aplicación del color en la litografía, pero la única manera de

conseguirlo, durante esos primeros años, era con acuarela de una forma manual. En general, los iluminadores malagueños, a diferencia de los litógrafos, eran mediocres salvo casos excepcionales. Fundamentalmente eran chicos jóvenes, aprendices, que aplicaban tempera –que era opaca–, en lugar de acuarela, de forma que acababan cubriendo el propio dibujo litográfico. En los Padrones Municipales de 1861 encontramos siete iluminadores: seis de ellos entre los 11 y los 18 años, y sólo uno –José Doblás Navajas, hermano del litógrafo– de 30 años. En los Padrones de 1880, al estar ya completamente introducida la cromolitografía en la ciudad, sólo aparecen dos iluminadores que además, por la edad, debían de ser oficiales.

En los primeros años de llegada e introducción de la litografía en Málaga, trabajarán en nuestra ciudad un número importante de litógrafos extranjeros, que sin duda contribuyeron al desarrollo de la técnica, incorporando influencias de países como Francia o Alemania. Málaga era un lugar al que cada vez acudían más ciudadanos extranjeros en busca de una ciudad con amplias posibilidades comerciales y, al mismo tiempo, un clima muy benigno. Entre ellos, podríamos nombrar a Schöpel, E. W. Mark, Richter, Maafs, Wilke, Lehmann, Henseler, Neddermann, etc.

En la primera etapa de nuestro estudio –entre 1820 y 1860– trabajarán algunos de los mejores litógrafos malagueños. Habría que empezar hablando del introductor de la técnica en la ciudad, Antonio Maqueda.

Primera etapa (1820-1831)

Antonio Maqueda Gutiérrez

Nace en Málaga el 18 de Marzo de 1799. Estudia Matemáticas y Náutica (título de Tercer Piloto de Alturas). Entre 1818 y 1821 estudia dibujo y pintura con Francisco Muñoz Blázquez, grabado en talla dulce y aguafuerte con José Torres y grabado en hueco con Manuel Marín². Desde 1825 se dedica a la enseñanza en su academia de dibujo y en el establecimiento litográfico que tenía en calle Toril, donde se formó Francisco Rojo, entre otros, que luego fue su ayudante en la Escuela de Bellas Artes.

Es un personaje que podríamos comparar con V. M. Casajús en Sevilla. Ambos introducen la litografía en su ciudad y ambos se interesan por la fotografía, aunque el sevillano lo hace con

² Notas tomadas de PAZOS BERNAL, M. A., *op. cit.*

cierto retraso con respecto al malagueño³. Maqueda, según declara él mismo en su relación de méritos al Marques de la Paniega, fue el primero en introducir la litografía en Málaga en 1822. Resulta curioso que se inicie en Málaga en fecha tan temprana, que en Cádiz lo haga en 1825 –a través de García Chicano– y que en Sevilla no se produzca hasta 1836.



El Guadalhorce. Escudo de Armas

El Escudo de Armas de Málaga

D. L. DRENZO ARMENEGAL DE LA DOTA.

Ilustración para *El Guadalhorce* realizada por Maqueda

También fue aficionado a la fotografía: en el discurso pronunciado por Acosta en la apertura del curso 1853-4 en la Escuela de Bellas Artes éste decía tener “la satisfacción de poder

³ Casajús en 1836 puso a punto la litografía. “Tras las primeras pruebas dibujó a pluma una bellissima portada, una alegoría de la Catedral y otros asuntos. Simultáneamente escogió dibujos inéditos de pintores como J. D. Bécquer, Antonio M^a de Esquivel y otros, alusivos a Sevilla, sus trajes y sus costumbres y los transportó a una matriz universal.” En 1838 edita *El Album Sevillano*. Posteriormente introduce el daguerrotipo en Sevilla en 1841 y en mayo del 42 recibe por esto un premio de la Sociedad Económica de Amigos del País. YÁÑEZ POLO, M. A., V. M. *Casajús, introductor de la litografía y el daguerrotipo en Sevilla*. Sevilla, Sociedad de Historia de la fotografía española, 1987.

manifestar que nuestro digno director D. Antonio Maqueda, ha llegado a fuerza de dispendios, y sin más maestro que la lectura, a conseguir tal perfección en sus trabajos fotográficos que rivalizan con los mejores extranjeros”.

En el catálogo de la Exposición Retrospectiva celebrada por el Liceo en Junio de 1874, Francisco Mitjana presenta una colección de litografías en las que se puede ver la evolución en Málaga. Con el número 541 aparecen los primeros ensayos de los Srs. Maqueda y Pérez. En 1839 y 1840 colabora con sus litografías en *El Guadalhorce*.

Entre 1841 y 1848 desempeñó el cargo de Intendente de Hacienda Nacional, para reconocer todos los cuadros que importaban y exportaban desde esta ciudad. En 1847 se le nombra vocal auxiliar de la Comisión de Monumentos Histórico y Artísticos de la provincia. Y en 1849, académico de mérito de San Telmo, por la sección de pintura. Antonio Maqueda fue también profesor y primer director de la Escuela de Bellas Artes de San Telmo, y el primero que introdujo en su clase enseñanzas de litografía⁴.

En 1862 consigue una mención por S. Jerónimo en la Exposición que la Sociedad Económica organiza con motivo de la visita de la Reina a Málaga, y en 1863 se le encarga la decoración de la escalera del edificio de la Academia, haciendo un boceto que luego ejecuta Gutiérrez de León⁵. En 1866 se le nombra académico de San Telmo y vocal de la comisión de monumentos. Entre los litógrafos que trabajaron para él se encuentran el famoso José Vallejo. Maqueda fallece el 22 de Abril de 1893.

Francisco Rojo Mellado

Nace en Málaga en 1817, bautizado en la Iglesia de Santiago, y muere en 1890. Fue pintor, litógrafo y fotógrafo. Estuvo muy ligado al Liceo. El 28 de febrero de 1846 es nombrado miembro de la Junta Directiva como 2º Consiliario, siendo presidente García Chicano y primer consiliario Ramón Rubio⁶. El 7 de octubre también aparece en la lista de socios.

En la relación de méritos y servicios que se conserva en el archivo de la Escuela de Bellas Artes, dice “ser hijo legítimo de José Rojo y Hurtado y de Ana Mellado y Parada⁷. Fue discípulo de Dibujo de la Academia particular de Antonio Maqueda, con el que se dedicó al Dibujo

⁴ Ver el capítulo dedicado a la Escuela de Bellas Artes.

⁵ SAURET, M. T., *op. cit.*, p 692.

⁶ A.D.E. Liceo. Nombramiento de la Junta directiva el 28-2 -46 y Lista de socios del 7-10- 46.

⁷ A.M.M. Padrón municipal de 1876: bautizado en la iglesia de Santiago.

Litográfico en el establecimiento del propio Maqueda.

Fue nombrado Profesor Auxiliar de la Clase de Dibujo de Figura de la Escuela de Bellas Artes el 4 de septiembre de 1851, desempeñando por espacio de tres meses gratuitamente dicho cargo. Nombrado asimismo por el Exmo. Ayuntamiento Juez Examinador para adjudicar el premio de 1.500 reales al joven más sobresaliente en Dibujo. También fue nombrado académico de número de la Academia de Bellas Artes de Málaga. Del mismo modo fue agregado a la sección de pintura de la propia Academia⁸.

Como ayudante de la Clase de Figura se ofrece para enseñar escritura para los litógrafos cuando Ferrándiz plantea la reforma de las enseñanzas. Algunas de sus litografías publicadas en el Avisador Malagueño en 1852 están hechas basándose en daguerrotipos. Durante la década de los cincuenta y los primeros años de los sesenta su principal actividad fue la litografía –en los padrones se declara como pintor o litógrafo–. Primero se instala en Pasaje de Larios y posteriormente, en mayo del 53, en C/ Compañía núm. 17. A partir de 1860 se dedica fundamentalmente a la fotografía, en otra curiosa analogía con Maqueda, sobre todo con el advenimiento de las “carte de visite”. En 1863 traslada el estudio de fotografía a C/ Salinas núm. 4, la “Fotografía Española”, en compañía de su hijo⁹. A partir de los 60 se declara en los padrones como fotógrafo, pintor o profesor de Dibujo, como en los de 1876 y 1880, fecha en la que tiene el domicilio en Plaza de Riego núm.32.

Otro de los artífices de la introducción y evolución de la litografía en nuestra ciudad fue Rafael Mitjana, uno de los personajes más destacados, no sólo por su actividad como litógrafo, de la Málaga de la época:

Rafael Mitjana Ardison

Nacido en 1798. Sus padres fueron D. Ignacio Brunet y Mitjana¹⁰, natural de la Seo de Urgel, y D^a María Ardison y Rojas. Rafael Mitjana Ardison llegó a ser Arquitecto de la Academia Nacional de S. Fernando con cerca de 40 años, por lo que anteriormente ejerció diversas

⁸ A.E.A. Hoja de servicio de F. Rojo.

⁹ Datos tomados FERNÁNDEZ RIVERO, J. A., *Historia de la fotografía en Málaga durante el siglo XIX*. Málaga, Miramar, 1994. Como pintor su actividad más conocida son sus retratos en miniatura.

¹⁰ A.H.P.M. Legajo 4.107, p. 574. Testamento de Rafael Mitjana. Al comienzo del testamento, Rafael Mitjana dice ser hijo legítimo de Odón Armengol Ignacio Brunet y Mitjana, que “por razones que no son en este lugar, se firmó y fue conocido siempre como D. Ignacio Mitjana”, apellido de su abuela Dña. Francisca Mitjana.

actividades –fabricante de naipes y abanicos, litógrafo, etc.– que a partir de 1837 alternaría con la arquitectura.

En 1820 contrajo matrimonio con Ramona de las Doblas Rabé, natural de Málaga, con la que tuvo tres hijos: Rafael, María y Francisco de Paula. En 1830 muere su esposa¹¹ y en 1836 contrae nuevo matrimonio con la hermana de ésta, Rafaela de las Doblas, que convivía con ellos ayudando en el negocio familiar y en el cuidado de sus sobrinos¹². Del matrimonio con Rafaela nacieron Enrique, Rafaela y Eduardo.

En unas notas manuscritas de D. Narciso Díaz Escovar hay varias noticias referentes a Rafael Mitjana de las Doblas que pensamos deberían ser atribuidas al padre, ya que por edad es prácticamente imposible que fueran del hijo. Tal vez la confusión se debe a que Rafael Mitjana Ardison firmaba con los dos apellidos cuando trabaja como arquitecto, mientras que en las referencias a la fábrica de abanicos sólo lo hacía con el primero, lo que ha podido llevar al error de pensar que eran dos personas diferentes. En concreto nos referimos a la anécdota ocurrida en los sucesos revolucionarios del 26 de Julio de 1836. Según cuenta Díaz Escovar, “los milicianos que la noche anterior dieron muerte a los gobernadores, asaltaron la casa de los Srs. Díaz Martín y Cámara, haciendo disparos y salvándose el segundo por rara casualidad. También fueron a prender a D. Francisco Sánchez del Águila y al fiscal de esta justicia D. José M^a Llanos. Una columna de Lanceros salió para Alhaurín el Grande a fin de traer a D. Antonio Bryan nombrado Gobernador Militar interino. Al presentarse en la plaza el Comandante del Primer Batallón de Nacionales D. Rafael Mitjana¹³, acompañado de los capitanes Verdejo y Garrido, fue insultado por varios nacionales, que le acometieron con los sables, refugiándose en la guardia del Principal. A poco rato se le sacó y en la C/ Nueva fue acometido, escapando por la puerta falsa de una casa de Mercadería. A las cuatro de la tarde tropa y milicia formaron en la Alameda,

¹¹ A.H.P.M. *Id.* Los bienes gananciales se calculaban en 60.000 reales, de los cuales la mitad correspondían a sus hijos como herencia materna y los otros 30.000 también por el valor de las arras. Sin embargo no se llegó a realizar la partición, lo que justificará que posteriormente quiera mejorar a estos hijos.

¹²La dote que aporta la futura esposa es también de 30.000 reales, siendo 14.976 el valor de las ropas y joyas, que había comprado con su trabajo en la fábrica de abanicos, más 10.000 regalados por D^a M^a Luisa Mitjana Ardison, por el cariño que le profesaba y “por el cuidado y esmero con que había asistido a sus sobrinos”. El resto hasta los 30.000 reales (es decir, 5.024) los manda en arras propter nupcias D. Rafael Mitjana, en “atención a la circunstancias, honradez y loables prendas que adornan a D^a Rafaela”.

¹³ A.D.E. Caja núm.174. Malagueños Ilustres. En la carpeta referente a Rafael Mitjana Doblas vuelve a atribuir esta anécdota y especifica que es agredido por los nacionales porque portaba una lista de más de 100 personas que debían ser deportadas a Cuba.

jurando la Constitución de 1812, a cuyo objeto el Ayuntamiento con maceros y clarín, se presentó delante de cada cuerpo. La tropa desfiló en columna ante las Casas Consistoriales, desde cuyos balcones les habló el Sr. Escalante. Hubo colgaduras, repiques e iluminaciones. En un vapor que salió para Gibraltar emigraron las familias de Heredia, Mongraud, Martínez Hurtado, Gálvez, Mitjana, Pomar, Llanos y Domínguez”¹⁴.

El 19 de enero de 1837 presenta al Ayuntamiento el título de Arquitecto, habiéndose examinado por la Real Academia de S. Fernando, y el Cabildo acuerda se tome razón del título para el libro de provisiones¹⁵. A partir de este momento se dedicará fundamentalmente a esta profesión. Sin embargo sigue manteniendo esta fábrica, que, a su muerte, heredará su hijo Francisco.

A los pocos días se le encarga un catafalco para la catedral, que el 5 de febrero serviría para “honrar a los valientes que perecieron en la defensa de Bilbao”¹⁶. A partir de ese momento lo encontramos colaborando con el Ayuntamiento, unas veces como arquitecto haciendo dictámenes¹⁷ y otras suscribiendo contratos para el barrido de calles¹⁸ u ostentando el cargo de Capitán de la Compañía de Bomberos¹⁹, incluso llega a solicitar el cargo de Fontanero Mayor²⁰, junto con Diego Clavero y Cristóbal Ramírez²¹. En la sección de Ornato del A.M.M. son numerosas las solicitudes de permisos para construir casas que adjuntan planos de alineación hechos por Mitjana²², además de informes sobre el estado de viviendas, proyectos sobre el terreno de conventos desamortizados, etc.

Como no podía ser de otra forma, el hecho de ser arquitecto influye en el tipo de litografías

¹⁴ A.D.E. Notas manuscritas de N.D.E. en Efemérides Malagueñas, aunque están referidas a Rafael Mitjana Doblás éste sólo tendría 13 años de edad, por lo que es lógico pensar que se tratara de su padre.

¹⁵ A.M.M. Actas Capitulares, año 1837, vol. 236, fol. 28.

¹⁶ A.M.M. *Ibid.*, fol. 53.

¹⁷ A.M.M. *Ibid.*, fols. 55, 59, 65, 92, 194.

¹⁸ A.M.M. *Ibid.*, fols. 67 y 257.

¹⁹ A.M.M. *Ibid.* fol.73.

²⁰ A.M.M. *Ibid.*, fol. 85. Este cargo debía de tener relativa importancia, ya que Juan de Villanueva fue fontanero mayor de S.M. y de la villa de Madrid.

²¹ Este había sido el fontanero mayor, pero había sido destituido por razones políticas. Finalmente tiene que ser restituido en su cargo, porque era el único que conocía las llaves de paso de todos los sectores.

²² A.M.M. Sección de Ornato. Legajo 1382. Carpetas núm. 75, núm. 81, núm. 82, núm. 90, núm. 91, núm. 93, núm. 97, núm.99, núm.101, núm.102, núm.104, núm. 105.

que Rafael Mitjana realiza. Entre ellas, podríamos destacar:

1) El plano de la ciudad de Málaga, que el 11 de febrero de 1838 remite al Ayuntamiento²³. Más concretamente, envió un plano enmarcado –que se colocó en la Sala Capitular– y seis “suelos”²⁴. Al producirse la desamortización y la venta de terrenos urbanos pertenecientes a los conventos, este plano sería muy útil tanto para los técnicos de la corporación municipal, como para los posibles inversores. Es por esto que en la sesión del 20 de febrero el Ayuntamiento acuerda que “siendo este plano de utilísimo conocimiento y no debiendo carecer de él los Sres. Regidores, se compren ejemplares y entreguen a cada uno de los dichos señores”.



Planos de Málaga realizados por Rafael Mitjana en 1838

2) El plano de la Málaga musulmana, hecho también en 1838, que posiblemente servirá de inspiración al que medio siglo después realice Emilio de la Cerda.

3) Las ilustraciones de la *Memoria del templo druida, hallado en las cercanías de Antequera*. Según expone en el prólogo de la misma, en 1847 estaba dedicado a la formación de un plano de la provincia de Málaga, para lo cual había recorrido toda la provincia, tomando nota no sólo de los accidentes geográficos, sino de las particularidades de cada pueblo como temperatura, agua, minas, industria, riqueza, productos naturales y monumentos. Esta obra debió de quedar inconclusa a su muerte, pero como consecuencia de estos viajes editará la mencionada obra dedicada a la cueva de Menga²⁵. Es un folleto dirigido a la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando dando cuenta del Dolmen de Antequera. Primero se hace un cántico a la historia y a los

²³ A.M.M. *Ibid.*, expediente núm. 78.

²⁴ A.M.M. Actas Capitulares, año 1838, vol. 237, fol. 55.

²⁵ MITJANA, R., *Memoria sobre el templo druida, hallado en las cercanías de Antequera*. Málaga, Imprenta de J. Martínez Aguilar, 1847.

países que se ocupan de ella. Después pasa a historiar a los celtas, a los que atribuye el monumento y, por último, lo describe. Al final inserta unas litografías del monumento, realizadas con una sola piedra, a pluma y tinta negra, algunas de las cuales podrían estar inspiradas en los textos franceses que cita en la bibliografía.



Ilustración de la cueva de Menga, y de Arco de Triunfo, por Rafael Mitjana Ardison

4) En 1840, presentó a la Diputación un Arco de Triunfo para inmortalizar al General Espartero²⁶, que suponemos es el que se encuentra litografiado en el Museo de Artes Populares de Málaga. Posiblemente se trata del mismo monumento que el Ayuntamiento quería hacer en honor del Duque de la Victoria. Con este fin el 11 de Octubre de 1839²⁷ se nombra una comisión formada por el síndico D. Pedro Gómez Sancho y por los arquitectos Mitjana y M. de Mesa para que analizasen varios modelos. El día 15 el Sr. Gómez Sancho “manifiesta no haber en esta ciudad artista para la ejecución de la obra proyectada en obsequio del Duque de la Victoria”.

En 1846, ante la magnitud que empiezan a tener sus negocios decide hacer testamento, en el que pone de manifiesto la preocupación que sentía por igualar a todos sus hijos. Expone que

²⁶ A.D.E. Caja núm. 174. En notas manuscritas D. Narciso Díaz lo atribuye a Rafael Mitjana Doblas, que en esa fecha solo tenía 16 años, por lo que es lógico pensar que lo hiciera el padre.

²⁷ A.M.M. Actas Capitulares, año 1839, vol. 238, fol. 405.

sus dos esposas no aportaron al matrimonio más que las ropas de su uso y los 30.000 reales que él les dio como dote. Al morir la primera esposa, dichos negocios no habían sido demasiado productivos, por lo que sus hijos tendrían que heredar 30.000 reales de los bienes gananciales correspondientes a su madre, más otros 30.000 de la dote, que no les había llegado a liquidar. Con respecto a los hijos del segundo matrimonio, la parte de su madre preveía sería mucho mayor porque, por bienes gananciales, el patrimonio de Rafaela ya en esa fecha era superior y se proponía ir aumentándolo, con lo que al final de sus días la diferencia podría ser considerable. Por esto, disponía que con el tercio y el quinto igualaran a todos sus hijos.

Este documento nos indica que tanto su fortuna personal, como su importancia social habían ido en ascenso durante la última década. En marzo de 1848, D. Antonio M^a Álvarez, ante la “reiterada insistencia” de D. Rafael Mitjana, le vende la finca llamada “El Cañaveral de los Frailes”, proveniente de los bienes de los institutos religiosos desamortizados (concretamente al de los Dominicos)²⁸. Es posible que estuviese pensando ampliar su patrimonio con fincas rústicas como signo de prestigio social, o tal vez para poder favorecer a los hijos del primer matrimonio.

Todos esos planes se truncaron con su muerte inesperada el 17 de enero de 1849, a consecuencia de unas fiebres tifoideas²⁹. Unos días antes, el 22 de diciembre de 1848, encontrándose muy enfermo, hace un codicilo, como ampliación de su testamento, disponiendo que sus tierras de El Cañaveral de los Frailes, con su casa, molino de aceite etc. le fueran entregados a su hijo Rafael y que, si quisiera, hiciera participe a su hermano Francisco, con quien podrá ponerse de acuerdo para labrar y disfrutar la Hacienda y que en ella la viuda y los demás hijos del otorgante tuvieran un recreo³⁰.

La partición de sus bienes se va a prolongar desde el 11 de septiembre de 1849 hasta el 29 de noviembre de 1852, en que se hacen las adjudicaciones definitivas, pero hasta el 7 de septiembre de 1854 no se hará la liquidación de cuentas³¹.

Rafael Mitjana Doblás

Era el hijo mayor de Rafael Mitjana Ardison y Ramona de las Doblás. Nació el 15 de junio de

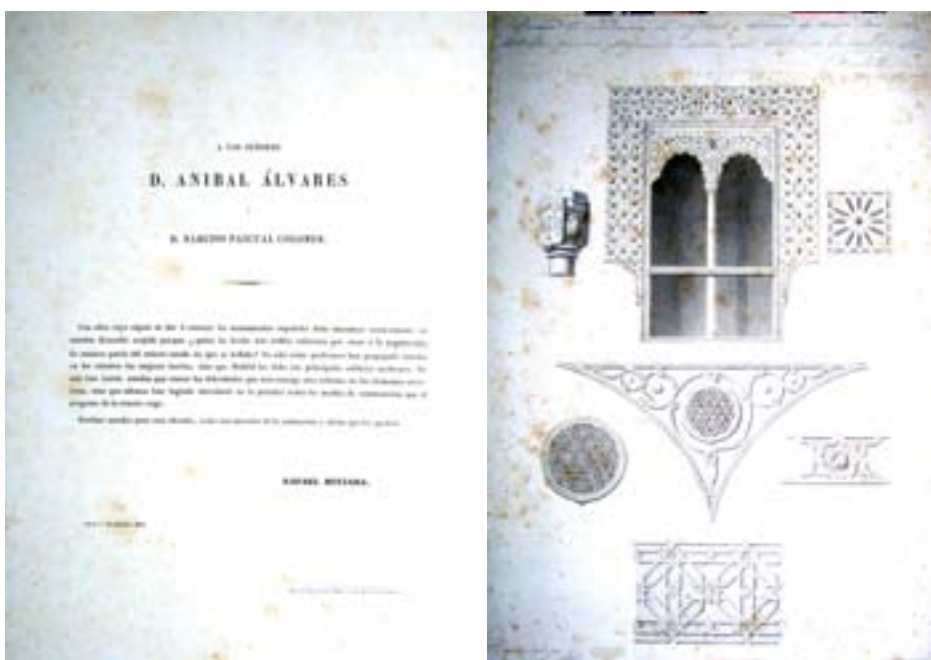
²⁸ A.H.P.M. Esc. Juan de Cobos. Legajo 4798, p. 277. Esta finca la tenía compartida con D. José Salas Gil.

²⁹ A.M.M. Censo de Difuntos. Tomo 59, núm. 101.

³⁰ A.H.P.M. Legajo 4110, p. 1015.

³¹ A.H.P.M. Esc. Ruiz Romero. Legajo 4547, núm. 95, fol. 325.

1824 y murió prematuramente, a los 27 años, el 8 de julio de 1850³². “A tan temprana edad había acometido trabajos importantes y tenía medidos y dibujados los principales monumentos de España. Había contribuido á muchas publicaciones artísticas y literarias, siendo muy apreciado de sus contemporáneos artistas y literarios, en Madrid y París”, donde había realizado parte de sus estudios³³. En 1849 publica en París la obra *Monumentos Españoles*. En la contraportada, hace una dedicatoria a D. Aníbal Álvarez y a D. Narciso Pascual y Colomer, alabando su labor como profesores y como los arquitectos que “han diseñado los edificios más importantes de Madrid”. También había colaborado en la obra *La Arquitectura del siglo V al XI*³⁴ que fue lo que le llevó a medir y dibujar los principales monumentos de España. Probablemente estas colaboraciones fueron posibles gracias a los conocimientos de litografía recibidos en el negocio paterno. Precisamente en la Exposición Retrospectiva, que se celebra en el Liceo en 1874, entre las litografías expuestas por Francisco Mitjana para mostrar la evolución de esta industria en Málaga, se exponen los ensayos realizados por Rafael Mitjana entre 1840-45³⁵.



Litografía realizada por Rafael Mitjana Doblas

³² A.M.M. Censo de Difuntos de 1850, núm. 1039

³³ *Catálogo de la Exposición Retrospectiva celebrada por el Liceo de Málaga en el mes de junio de 1874*. Málaga, 1874, p. 43.

³⁴ *Ibid.*, p. 44 con el número 505.

³⁵ *Ibid.*, p. 47 con el número 541.

De él dice Narciso Díaz Escovar, que era poeta de tanta inspiración como sentimiento y que publicó en *El Semanario Pintoresco* una traducción de *Fausto*³⁶. Al ser el primogénito y hacer estudios de arquitectura, el padre debió poner en él grandes expectativas. En el testamento, que hace en 1846, dice que tanto a él como a su hermano Francisco estaba pensando interesarlos en su negocio y cuando ve próxima su muerte hace un Codicilo, dejándole El Cañaveral de los Frailes³⁷ a cuenta de su legítima y por sólo el precio que tuviera de más valor, procedente de las mejoras realizadas en él. Pero los proyectos paternos quedarían truncados con su muerte. El día 6 de julio de 1850, estando muy enfermo, hace testamento, dejando como único heredero a su hermano Francisco.

Además de Antonio Maqueda, Francisco Rojo, Rafael Mitjana Ardison y Rafael Mitjana Doblas, habrá otros importantes personajes en el desarrollo de la litografía en esta primera etapa. Entre ellos, una serie de litógrafos que participaron en la ilustración de una de las revistas más importantes de la ciudad, la revista *El Guadalhorce*. Hablaremos más detenidamente en el capítulo dedicado a la evolución del estilo y tendencias, pero deberíamos adelantar que es la revista más romántica de las publicadas en Málaga, en consonancia con el Romanticismo que impregna la literatura y las artes durante esos años. Entre ellos, habríamos de destacar a los siguientes:

Francisco Pérez

Fue uno de los principales responsables de la introducción de la litografía en Málaga, junto con Maqueda, haciendo los primeros ensayos entre 1820-25³⁸. Además de dibujante, tuvo un importante taller, donde se hicieron muchas de las litografías de *El Guadalhorce*. Como ya hemos comentado, son vistas de Málaga de corte romántico, de las que hablaremos más detenidamente en el capítulo dedicado al estilo y tendencias, para las que emplea una sola piedra, lápiz litográfico y rascador. También hace retratos de Pedro el Cruel, Pedro González Mate, Calderón de la Barca, Garcilaso de la Vega.

³⁶ A.D.E. Caja 174, II.

³⁷ A.H.P.M. Legajo 4.110, p. 1015. Codicilo de D. Rafael Mitjana, enfermo.

³⁸ *Catálogo de la exposición... op. cit.*, p. 46.

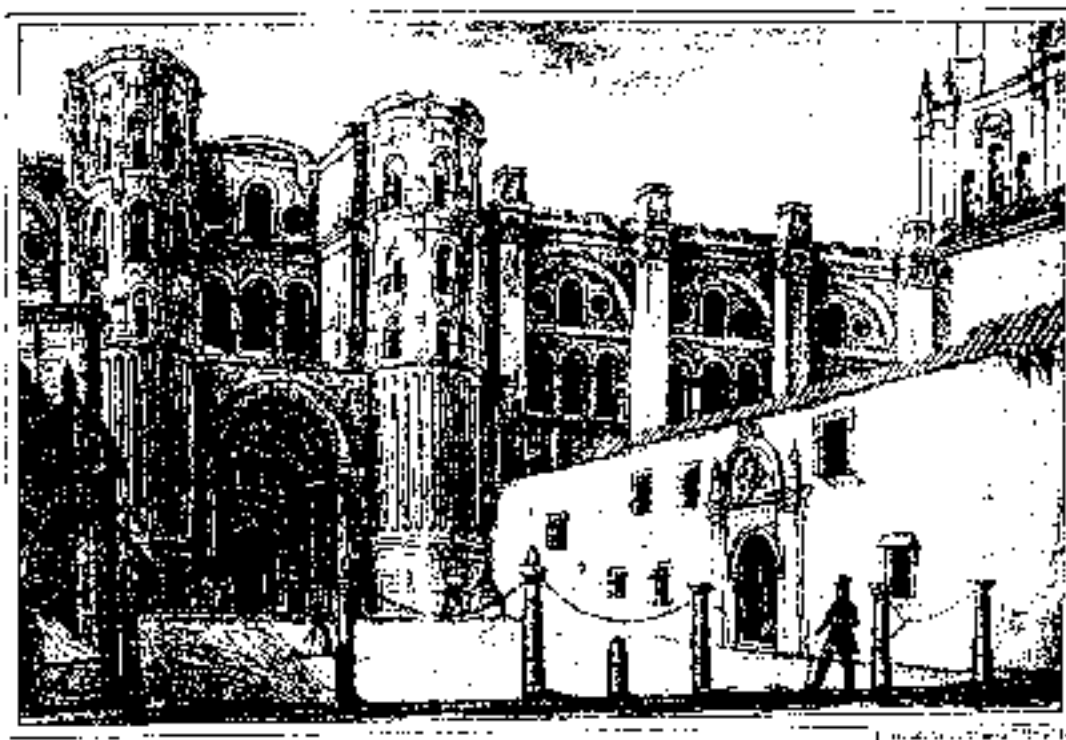


Ilustración para *Historia de Málaga* realizada en el taller de F. Pérez

Antonio Chaman Suárez

Nace en Cádiz en 1822, siendo bautizado en la Iglesia de S. Antonio. Casado con Juana Martínez Gómez, natural de Antequera con la que tuvo una hija, Amelia. En 1850 vivían en Málaga en C/ Comedias núm. 3, junto con su madre, Dña Margarita Suárez y Alarcón, nacida en Madrid y su hermana Luisa Chamán.

En los Padrones Municipales de 1850 se declara retratista, aunque una de sus múltiples actividades fue la de litógrafo. Es uno de los dibujantes que trabaja en las litografías del *El Guadalhorce*, con algunas vistas de Málaga. También colabora en la casas de Mitjana con tipos populares y la de Poyatos, realizando otra serie de vistas (“Vista de la Plaza de Riego y Monumento a Torrijos”, ”Vista de la Puerta del Mar, tomada desde el Salón de Bilbao”, “Vista de las Fábricas de Tejidos y Ferrería de la Constancia” y “Vista del Salón de Bilbao”) para la *Historia de Málaga* de Ildefonso Marzo.



Plaza de las Cajas de la Santa Cruz de Málaga

Ilustración para *El Guadalhorce* realizada por Chaman

También hizo decorados para teatro, por ejemplo el que realiza para la opera de Verdi *Atila*³⁹. El día 30 de Diciembre de 1850 en la Junta General celebrada por la Academia de Bellas Artes de S. Telmo se introduce su nombre en la terna, junto a Rojo Mellado y Jacobo Acosta, para ocupar la plaza de Dibujo Aplicado, que no conseguirá⁴⁰. También lo encontramos en Sevilla, trabajando para la Litografía Santigosa, donde realizó una colección de láminas de *Costumbres Andaluzas*: una fiesta en el ventorrillo, el baile del vito, el columpio, maja y calesero, el baile del candil, etc.

Su estilo está dentro del romanticismo imperante de la época, dibujando tipos populares y vistas de la ciudad. En 1855, la Diputación de Sevilla le encarga 20 litografías de los cuadros de Murillo que había en el Museo, pero muere en 1857 habiendo realizado solo 17. En 1857 se edita una tirada de 100 ejemplares.

Manuel de Mesa

En los Padrones Municipales de 1842 aparece censado en la calle Carretería núm. 20. Es arquitecto, nacido en Madrid, y en esa fecha tenía 36 años. Vive en la casa con un hermano

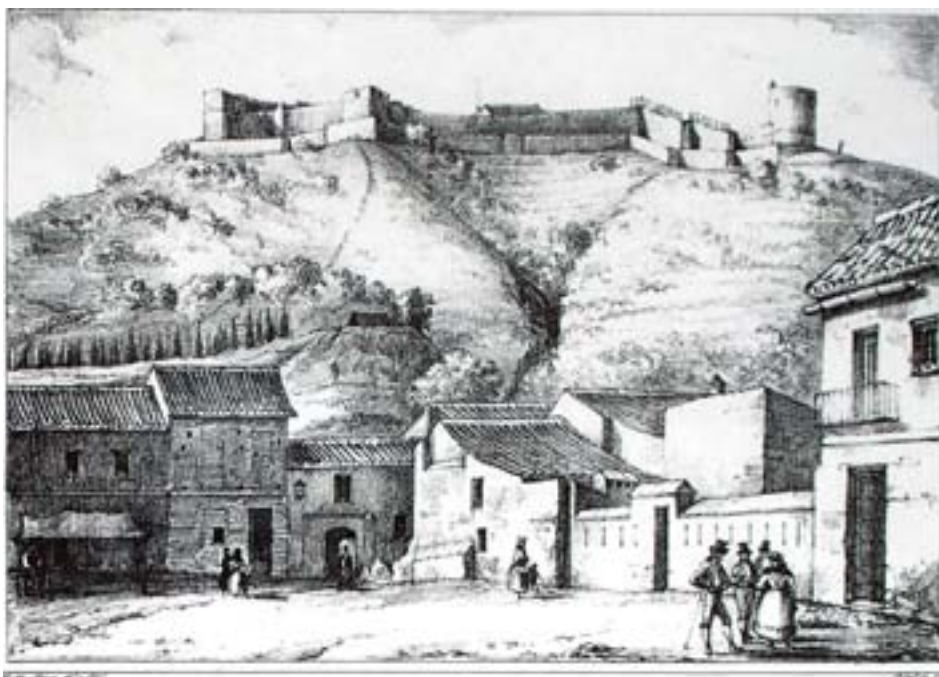
³⁹ *El Avisador Malagueño*, Málaga, 5 de Enero de 1849, p. 2.

⁴⁰ PAZOS BERNAL, M. A., *op. cit.* p. 77.

mayor, de profesión corredor, y también nacido en Madrid, pero casado con una malagueña.

Su profesión de arquitecto le da una preparación adecuada para dibujar vistas de Málaga⁴¹ en la litografía de F. Pérez. En 1838, presenta el título de Arquitecto al Ayuntamiento y la corporación municipal acuerda su reconocimiento⁴². En la Sección de Ornato del Ayuntamiento podemos encontrar planos de sus obras⁴³. El 15 de Julio de 1839 solicita al Ayuntamiento que se le exonere del cargo de segundo Subteniente de la Compañía de Bomberos “mediante a estar de transeúnte en esta plaza y carecer de medios para sus más precisas atenciones”⁴⁴. El Cabildo accede a esta petición por considerarla justa.

Como decíamos, colabora en la casa litográfica de F. Pérez realizando diversas vistas de Málaga, que se editan en *El Guadalhorce*: “El Castillo de Gibralfaro visto desde la Calle de la Victoria”, “Vista del Embarcadero del Puerto de Málaga”, “Torre del Homenaje de la Alcazaba de Málaga vista desde la Marina”, “Vista de la Pescadería de Málaga”, “Vista del Castillo de Gibralfaro, tomada de la Plaza de la Victoria” o “Vista del interior del Cementerio de Málaga”.



VISTA DEL CASTILLO DE GIBRALFARO TOMADA DE LA PLAZA DE LA VICTORIA

Ilustración para *El Guadalhorce* realizada por M. de Mesa

⁴¹ Las *Vistas de los Reales Sitios* que se hacen en el Real Establecimiento Litográfico están basadas en cuadros realizados por Fernando Brambila, que también era arquitecto.

⁴² A.M.M. Actas Capitulares. Año 1838. Vol. 237, fol. 59.

⁴³ A.M.M. Sección de Ornato, *op. cit.*, carpetas 105, 112.

⁴⁴ A.M.M. Actas Capitulares. Año 1839. Vol. 238, fol. 327.

E. W. Mark

Se trata de William Penrose Mark, cónsul de su Majestad Británica y cónsul general de su Majestad el Rey de Hannover por el Reino de Granada, y residente en Málaga. Construyó el primer cementerio protestante en España, el Cementerio Inglés, al pie del Monte de Gibralfaro. En los Padrones Municipales de 1842 encontramos a Guillermo Mark de 26 años, cónsul inglés que vivía en C/. Peligro núm. 2 con dos hermanas: Enma y Robina⁴⁵.

Colabora en la litografía de F. Pérez realizando múltiples vistas de Málaga para *El Guadalhorce*: “Málaga vista por el lado del Carmen”, “Interior de la Catedral de Málaga”, “Hacienda de S. Rafael, en Churriana”, “La Puerta de la Justicia de la Alhambra de Granada” o “La Alcazaba”. Su amor por Málaga lo transmitió a uno de los viajeros románticos que más y mejor escribió de España: Richard Ford⁴⁶.



Ilustración para *El Guadalhorce* realizada por E. W. Mark

⁴⁵ A.M.M. Padrón municipal, año 1842, tomo 150.

⁴⁶ ESTEVE SECALL, R., “Orígenes del turismo en Málaga” en *Péndulo*, Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos Industriales de Málaga, Málaga, número XVIII, marzo de 2007, 260 p. 64.

José Vilchez

Es más conocido como escultor de barro malagueños, aunque en los Padrones Municipales se declara pintor. Ocasionalmente hace litografías de tipos costumbristas en *El Guadalhorce*.

Además de *El Guadalhorce*, otra publicación que ve la luz por estos años y que incorpora una magnífica serie de ilustraciones es la *Historia de Málaga* de Ildfonso Marzo. Entre ellas, habrá también diversas vistas de la ciudad, algunas de las cuales guardan mucho parecido a las publicadas por la primera. Fundamentalmente, fueron realizadas en la casa de Pedro Poyatos, y litografiadas por él mismo y por un colaborador llamado Julius Schöpel.

Pedro Poyatos

Otro de los litógrafos que participó en *El Guadalhorce*. Debió de nacer entre 1818 y 1820, ya que en los Padrones Municipales de 1845 aparece con 25 años y en los de 1850, con 27. Era hijo de Antonio Poyatos, natural de Coín, y la malagueña Josefa Ávila. En 1845 vivía con sus padres en C/ Martínez núm. 2 y él ocupaba el núm. 8 de la misma calle, por lo que suponemos que ahí debía tener el taller. Al año siguiente ya figura censado como litógrafo y en el mismo domicilio que un litógrafo de Burdeos llamado Pedro Graff, de 24 años y residente en Málaga desde hacía cuatro⁴⁷.

Realizó, entre otras, las litografías de la *Historia de Málaga* de Ildfonso Marzo. Con él colaboran Schöpel y Chamán, haciendo vistas de Málaga y temas religiosos como Charitas. En los pies de las litografías y en los anuncios de prensa figura con taller en Alameda núm. 9, sin embargo en los Padrones Municipales no aparece en ella hasta 1848 –en los de 1845 la casa núm.9 se menciona como cerrada–. Es posible que la casa de calle Martínez comunicara con este local.

Debió tener una posición económica desahogada ya que era el único heredero de sus padres y sus tías solteras, que en 1854 le hacen un poder a él y a su padre para que administren todos sus bienes⁴⁸. Posteriormente debió cambiar el taller de litografía por una imprenta, tal vez por la evolución que sufre la litografía hacia la cromolitografía y los problemas de adaptación que ello supondría. El 6 de abril de 1878 vende a José Porras Marín un establecimiento tipográfico conocido con el nombre de “Centro Consultivo”, situado en c/ Ancha de Madre de

⁴⁷ A.M.M. Padrón municipal del año 1846, tomo núm. 171.

⁴⁸ A.H.P.M. Esc. Ruiz Romero, *op. cit.*, núm. 56.

Dios núm.9⁴⁹. El precio de venta fue de 10.000 pts. En este documento P. Poyatos ya no figura con la profesión de litógrafo, sino de impresor.



Ilustración para *Historia de Málaga* realizada por P. Poyatos

Julius Schöpel

Trabajó en los talleres de Mitjana y Poyatos, haciendo vistas de Málaga. De su biografía no se tienen apenas datos. De su trabajo, se sabe que técnicamente utiliza dos piedras, una de fondo en color sepia y otra con los dibujos a pluma y lápiz. Realiza las típicas vistas románticas, tan de moda en esos años, en las que incorpora algunos personajes populares.

Además de los ya citados Mark o Schöpel, una serie de litógrafos extranjeros trabajarán en Málaga durante los años en que se introduce la litografía. Es, por tanto, muy posible que dichos profesionales extranjeros colaboraran activamente en el desarrollo de la técnica en nuestra ciudad. Entre ellos, podríamos citar a Henseler, Richter, Graff o Querol.

⁴⁹ A.H.P.M. Esc. Ruiz de la Herrán. Legajo 5355, fol. 1057.

J. Henseler

Interviene en los “segundos ensayos de litografía de 1825 á 1830”, junto con los Srs. Maqueda y Pérez⁵⁰. Debe tratarse de Francisco Javier Henseler, que en los Padrones de 1830 figura censado como retratista de 32 años, soltero y residente en C/Comedias núm.56⁵¹.

Enrique Richter

De origen francés, natural de París. Debió de nacer alrededor de 1819, puesto que en las listas enviadas en 1863 por el Consulado francés al Ayuntamiento de Málaga de los franceses residentes en la ciudad, figura con 44 años⁵². En 1850 lo encontramos formando compañía con los hermanos Pérez⁵³. El primer taller lo tuvo en la Alameda, esquina calle Pescadería. Posteriormente, en 1854, aparece establecido en C/ Nueva núm. 20 con un taller de fotografía. El contrato firmado con los Pérez sólo era para el ramo de la litografía, por lo que quedaba libre para montar un negocio paralelo de fotografía. Simultaneó ambas actividades, ya que en la Guía de Málaga de Benito Vilá de 1861 lo cita como uno de los mejores litógrafos de la ciudad, pero al final, en la relación de gabinetes fotográficos, también nombra el de C/ Nueva.

A partir de 1862 traslada el taller a Cortina del Muelle y desde esta fecha aparece en los Padrones Municipales como fotógrafo en vez de litógrafo. La sociedad que había formado con los Pérez era sólo por nueve años. Suponemos que se debió disolver y por eso centró su actividad en la fotografía. Después abrirá la “Fotografía Universal” en C/ Martinez núm. 1.

Juan Graff

Francés, natural de Burdeos. En los Padrones Municipales de 1846 figura censado como litógrafo originario de Burdeos y residente en Málaga desde hacía cuatro años –en ese momento tenía 24–. Vivía en C/ Martínez núm. 8, en el mismo domicilio que el litógrafo Pedro Poyatos. En el año 1863 sigue en Málaga y estaba casado, lo que indica que debió quedar aquí como residente⁵⁴.

⁵⁰ *Catálogo de la Exposición... op. cit.*, p. 46, con el número 542.

⁵¹ A.M.M. Legajo 503. Cuaderno de padrones de 1830.

⁵² A.M.M. 10- C-152 . Lista de súbditos franceses residentes en Málaga, 9-12-1863.

⁵³ A.H.P.M. Legajo 4.075, p. 36.

⁵⁴ A.M.M. 10-C 152. Lista de súbditos franceses residentes en Málaga, 9-12-1863. Figura junto a Cayrol y Richter, también litógrafos.

Juan Adolfo Querol

Se trata de uno de los litógrafos franceses establecidos en Málaga. Debió llegar a nuestra ciudad en 1849, ya que en los Padrones Municipales de 1861 dice residir aquí desde hacía 12 años. Era natural de París. Vivía en la C/ del Curadero núm. 6. Casado con Encarnación Castro, de 22 años, tenía 2 hijos.

Antonio Ramírez

Uno de los mejores litógrafos de la década de los 50 y 60. Trabajó en casa Mitjana y realizó ensayos de cromolitografía. Colaboró en las mejores ilustraciones de esta casa. Podría tratarse del mismo Antonio Ramírez que en 1854 se encuentra matriculado en la Escuela de Bellas Artes. También es posible que fuera el padre de Miguel Ramírez, uno de los mejores cromolitógrafos que en años posteriores trabajen en Málaga.

Ramón Rubio

Tiene uno de los primeros establecimientos litográficos de Málaga. En 1838 tenía taller establecido en C/ Hoyo Esparteros núm.18. Posiblemente sea hijo de Juan Rubio, que en 1820 tenía una fábrica de naipes con Rafael Mitjana. En los padrones de 1842⁵⁵ se declara litógrafo, natural de Málaga (bautizado en S. Juan), de 34 años, casado con Teresa Latorre (los Padrones Municipales de 1850 dicen Teresa Torres), con domicilio en Hoyo Esparteros núm. 18.

Estuvo muy ligado al Liceo: el 28 de febrero de 1846 es nombrado de la Junta Directiva como primer Consiliario, siendo García Chicano Presidente y Francisco Rojo primer Consiliario⁵⁶. También figura en la lista de socios de octubre del mismo año. En 1850 el domicilio estará en C/ Pasaje de Larios núm.39.

José García Chicano

Natural de Vejer. Pensionado en Roma y Florencia y desde 1800 se encuentra enseñando en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz. Después de una estancia en París, introduce en Cádiz el arte de la litografía⁵⁷.

En 1843 aparece en Málaga en las actas de la Junta de Comercio, cuando este organismo decide

⁵⁵ A.M.M. Padrón municipal de 1842, tomo 150, p. 46.

⁵⁶ A.D.E. Liceo. Nombramiento de la Junta directiva... *op. cit.*

⁵⁷ SAURET, M. T., *op. cit.*, p. 665.

crear una Escuela de Dibujo en la ciudad y García Chicano se ofrece como profesor. Este mismo año es nombrado Catedrático de Dibujo en el Liceo y el 28 de Febrero de 1846, Presidente de la Junta Directiva⁵⁸.

El 29 de octubre de 1848, la Sociedad Económica de Amigos del País le concede una Mención Honorífica como profesor de la cátedra gratuita del Liceo por “el desinterés y esmero con que está dirigiendo hace años esta enseñanza, tan importante para las clases manufactureras de esta ciudad”⁵⁹. En 1849 es nombrado académico de San Telmo, y en el año 1851 profesor de la asignatura de Dibujo Lineal y de Adorno de la Escuela de Bellas Artes.

No conocemos ninguna litografía con su nombre, pero es posible que sus conocimientos fueran más que importantes en la formación de litógrafos malagueños.

En 1874, el Liceo organiza una Exposición Retrospectiva en la que había una sección dedicada a la litografía. En dicha sección, Francisco Mitjana realiza una pequeña historia de la litografía en Málaga, en la que se incluían trabajos y se hablaba de sus autores. De algunos de ellos no disponemos de muchos datos biográficos, pero su importancia en la llegada y desarrollo de la litografía a nuestra ciudad creemos que merecen ser destacados en este punto. Al sólo tener de ellos la referencia de dicha exposición, los mencionaremos juntos.

Carlos de Haes, José Rodríguez Orive, Torres, Fernández y Luna

La única referencia que tenemos de ello como litógrafos es la del catálogo de la Exposición Retrospectiva celebrada por el Liceo en Junio de 1874, en el cual aparecen en la sección de Litografía en los números correspondientes a los adelantos realizados entre los años 1845-1860, junto con los Srs. Vallejo, Rojo, y Chaman. Únicamente Rodríguez aparece dentro de los que realizan adelantos entre 1835-40.

Por último, en esta primera etapa tendríamos también que destacar al, posiblemente, mejor ilustrador de todos los malagueños, y uno de los más reconocidos a escala nacional: José Vallejo Galeazo.

⁵⁸ A.D.E. Liceo. Nombramiento de la Junta directiva... *op. cit.*

⁵⁹ A.M.M. Sec. 20/166. Sociedad Económica de Amigos del País. Sesión pública celebrada el 28 de Octubre de 1848. Dictamen sobre los trabajos presentados a la Exposición.

José Vallejo Galeazo

Nacido en Málaga el 15 de Agosto de 1821. Trabajó en el taller litográfico de Maqueda. El 4 de Enero de 1849 se dirige a Madrid⁶⁰, donde se da a conocer como dibujante y retratista. Fue dibujante, litógrafo y grabador. Su actividad principal la desarrolla como ilustrador, alternando magníficas obras con otras más irregulares.

En 1850 colabora con Mitjana en las litografías del *Album Malagueño* (Fandango, La Pezuña, La feria de los Borricos). También colaboró en la Litografía Donon, trabajando junto a Parcerisa realizando, por ejemplo, *Recuerdos y bellezas de España*. En 1855, se presenta a oposición para cubrir una cátedra de grabado en madera en la Real Academia de San Fernando. A la misma concurrieron grabadores como Bernardo Rico, Martín Rico, J. Sierra, Ildefonso Cibera, Ignacio Tubau y Tomás Carlos Capuz, pero quedó desierta⁶¹.



José Vallejo Galeazo

En 1857 ingresa por oposición en el Conservatorio de Artes y Oficios de Madrid. Se le encargó la instalación y organización de una de la secciones de la Escuela por lo que emprendió viajes a París, Bruselas y Londres. Con cerca de 40 años se alistó como voluntario en la campaña de África⁶², para tomar apuntes que luego serian publicados en el *Atlas de los combates de Africa*, en las *Crónicas de las Guerras*, de Castelar y Canalejas, y en el *Diario* de Pedro Antonio

⁶⁰ A.M.M. Libro de asientos de pasaportes, 1841. Legajo 1168, doc. 19, p. 31.

⁶¹ CARRETE, J.; [et. al.], *El grabado en España (siglos XIX-XX)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1994, vol. XXXII, p. 149.

⁶² Perteneció al Regimiento de Infantería de Zamora núm. 8. Se le agregó al cuartel General de O'Donell.

de Alarcón. Por sus servicios en África le fueron concedidas la medalla de M^a Luisa y la Cruz de San Fernando⁶³. También se le condecoró con la Medalla de Carlos III. En la exposición malagueña de 1862 presentó varias litografías de la guerra de Africa.

Fue también colaborador de *La Ilustración*, del *Semanario Pintoresco*, de *Gil Blas*, y *El Arte de España*. También ilustró la *Iconografía Española* de Carderera, *Los Viajes de Fray Gerundio*, *Los Viajes de los Reyes a León y Asturias*, *Historia de las Ordenes de Caballería*, *La Crónica del Viaje de la Reina a Andalucía*, *La Historia de Zumalacárregui*, las *Páginas de la Vida de Jesucristo*, la *Galería de los Representantes de Pueblo*, la *Historia de la Marina Española*, el *Album Artístico de Toledo*, o *Galería Universal de Retratos*⁶⁴.

También pintó retratos (La Reina Victoria, Alfonso XII, etc.) y realizó decoraciones murales al temple (techo del Teatro Español de Madrid, el de Lope de Vega de Valladolid...). En la Exposición Retrospectiva celebrada en el Liceo en Junio de 1874 figura como uno de los litógrafos que contribuyen a los avances de la litografía entre 1845-60.

⁶³ A.D.E. Caja 336, número 3.

⁶⁴ PEÑA HINOJOSA, B., *Los pintores malagueños en el siglo XIX*. Málaga, Instituto de Cultura de la Exma. Diputación, 1964.

Segunda etapa (1860-1890)

En estos años empieza una época dorada para el mundo de la litografía en Málaga, y por tanto para el desarrollo del diseño gráfico. Los primeros años fueron, sobre todo, de la ilustración. Pero la llegada en estos años de la cromolitografía ofrecerá aún más posibilidades expresivas para los profesionales. Serán los años en que empiecen a decorarse auténticos envases de lujo para pasas y otros frutos, el diseño publicitario empezará a ofrecer sus verdaderas posibilidades, el diseño para etiquetas de vino y licores alcanzará sus mejores momentos, etc.

Por otro lado, la Escuela de Bellas Artes cada vez prestará más atención a las enseñanzas de estas especialidades, y muchos cromolitógrafos acudirán a completar su formación a las clases de Figura y Acuarela en la propia Escuela. Precisamente coincide con la introducción de esta nueva técnica las reformas propuestas por Ferrándiz, respondiendo a una demanda en la sociedad, y que trataremos más detenidamente en el capítulo dedicado a la Escuela. Hasta ese momento, la única forma de aprender la profesión era entrar en un taller como aprendiz, con lo cual era una enseñanza lenta, incompleta y en muchos casos plagada de errores, puesto que los profesionales mayores, tal vez por miedo a futura competencia, no siempre revelaban todos los secretos del oficio. De ahí la importancia de que en la Escuela se crearan unas enseñanzas dirigidas a la formación de profesionales.

Algunos de los mejores profesionales del diseño gráfico en Málaga trabajan durante esta segunda etapa: Francisco Mitjana, Fausto Muñoz, Emilio de la Cerda, Manuel Giménez, Santamaría, Doblas, Fuertes, Párraga... forman parte del grupo que coloca a Málaga como uno de los centros más importantes de España en el mundo de las artes gráficas.

Francisco Mitjana Doblas

La importancia de Francisco Mitjana en la ciudad de Málaga va más allá de su labor en el mundo de la litografía y el diseño gráfico. Siempre dispuesto a colaborar en el desarrollo de la ciudad, costeó por ejemplo el jardín de la Victoria, o la alameda de plátanos y acacias que va desde el Hospital Noble hasta la Victoria pasando por el Camino Nuevo. Asimismo, como promotor inmobiliario, urbanizó algunas zonas de los barrios de Capuchinos, el Molinillo o la Victoria.

Era el tercer hijo de Rafael Mitjana Ardison y Ramona de las Doblas. Debió de nacer en 1828 ó 29 y desde muy pequeño tuvo gran afición al dibujo como lo demuestra la litografía iluminada por él en 1836.

En los Padrones Municipales de 1848⁶⁵ figura como litógrafo, lo que nos hace pensar que dentro del negocio familiar (fábrica de abanicos) él estuviese encargado de dicha sección en esta época. Tal vez sólo en estos primeros años trabajó directamente la litografía ya que posteriormente se va a convertir en un hombre de negocios, dentro de los cuales la litografía será una actividad apenas marginal, aunque llegará a ser el establecimiento más importante de Málaga entre 1850-78.

En 1849 muere su padre y en 1850 su hermano mayor, con lo cual queda como único heredero. Los autos de inventario, cuentas y partición de bienes comienzan el 7 de septiembre de 1849. El 30 de marzo de 1852 se hace un escrito adicionando y modificando la partición, escrito que se redactó de común acuerdo. La partición y cuentas fueron aprobadas por el Juez de Primera Instancia del Distrito de la Alameda el 29 de noviembre de 1852 y la liquidación, el 7 de septiembre de 1854⁶⁶. En dicha liquidación es Francisco Mitjana el que salda cuentas con su tía y sus hermanos, de lo que se deduce que el negocio familiar queda a sus expensas.

Tal vez la demora que había vivido con la partición de los bienes paternos le lleva a redactar un testamento cerrado y un Codicilo el 27 de noviembre de 1854 en el que establece que si ocurriera su fallecimiento, y por si se dilatase la apertura de su testamento, se realice su entierro en la misma forma en que se verificó el de su padre D. Rafael Mitjana, para lo que se encargue la disposición de su entierro a D. Carlos León, sacristán menor de la Parroquia del Sagrario, que fue el que organizó el de su padre y el de su hermano. Con respecto a su negocio, establecía que se hiciese cargo D. José Varé que “se apoderará de todos sus bienes, enseres, mercancías y máquinas y cuanto la pertenece y se encargará de la dirección de los trabajos de la fábrica y de los negocios mercantiles que desempeñará durante las diligencias de apertura de su testamento”⁶⁷.

El día 10 de abril de 1863, con 35 años, contrae matrimonio con María Gordon y Salamanca, de 20 años, hija de D. José Gordon y Espinosa –abogado de los Tribunales de la Nación, Magistrado Honorario de la Audiencia de Valladolid, Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III y Superintendente de la Hacienda Pública cesante– y de D^a. Concepción Salamanca y Mayol. Esta boda suponía un ascenso en la escala social, como queda en evidencia

⁶⁵ A.M.M. Padrón municipal de 1848. Tomo 204.

⁶⁶ A.H.P.M. Esc. Ruiz Romero, *op. cit.*, fol. 325. Carta de Pago de D. F. Mitjana a Dña. Rafaela de las Doblas y otros.

⁶⁷ *Ibid.*, fol. 416.

si se comparan la dote aportada por la novia⁶⁸, y las de las dos esposas de su padre. No obstante en los años que van desde la partición de bienes con sus hermanos y esta fecha nos encontramos que su patrimonio ha aumentado considerablemente, ya que en las Capitulaciones matrimoniales declara aportar 4.954.032 reales de vellón, con 26 fincas urbanas, un solar de 1.300 varas cuadradas en la Plaza del Marqués de Vado⁶⁹, otro en la Malagueta (de 8.550 varas), una huerta en Coín, una finca llamada las Yeseras, otra llamada las Morillas y la mitad de los Cortijos de Ferrero y Govantes, además de una fábrica de abanicos (valorada en 853.812) y otra de “Serrio” (valorada 143.972 reales). La fábrica de litografía debía considerarse una sección de la de abanicos, porque no se hace una referencia expresa a ella. De este matrimonio nacerán cinco hijos: María, Concepción, Rafael (que será diplomático y musicólogo), Francisco (abogado) y Evaristo.

Del status que goza la familia, así como de su religiosidad, es indicativa la concesión (el 13 de enero de 1865) por parte del Papa Pío IX del privilegio de que en sus oratorios domésticos se pueda celebrar misa, recibir la Sagrada Eucaristía y ganar indulgencias de la Bula de la Santa Cruzada⁷⁰. También poseían panteón familiar en la Iglesia de la Victoria. El domicilio familiar estaba ubicado en la Plaza de Mitjana núm. 5.

En los años siguientes a su matrimonio, Francisco Mitjana alternará su actividad como fabricante de abanicos y litografías con la inmobiliaria, que irá incrementando su importancia en detrimento de la primera. Precisamente, la actividad inmobiliaria y las hipotecas que realiza para financiarla son las que le llevarán a la quiebra. El 23 de diciembre de 1891 el Banco Hipotecario le saca a subasta 111 fincas urbanas, valoradas en 1.196.700 pts.

Francisco de Paula Mitjana muere el 18 de octubre de 1902⁷¹ y su esposa el 18 de marzo de 1903. Fue tal el estado de ruina que los bienes quedados a su fallecimiento fueron insuficientes

⁶⁸ A.H.P.M. Legajo 4556, fol. 484. Capitulaciones Matrimoniales de D. Francisco de Paula Mitjana de las Doblas y Dña. María Gordon y Salamanca. Las esposas de Rafael Mitjana habían aportado una dote de 30.000 reales, donadas por el novio, mientras que la dote de María Gordon ascendía a 99.565 reales, más 61.820 en regalos de boda de los amigos.

⁶⁹ Además del solar se especifica que tiene obras realizadas y 5.500 tablones (valorados en 550.000 reales) que han de servir para las mismas. Suponemos que se trata de las obras de su nueva casa en la plazuela del Marqués del Vado.

⁷⁰ Archivo familiar de Dña. Blanca Moreno Mitjana. Rescripto Pontificio.

⁷¹ El 2 de octubre el Arzobispo de Granada D. José Moreno Mazón, que había sido amigo desde su juventud, concede indulgencias a perpetuidad y para recordatorios al que aplicase oraciones o buenas obras por el alma del difunto.

para cubrir una pequeña parte de las aportaciones de su esposa, “no existiendo, por tanto, herencia de dicho señor que en parte ni en todo debiera pasar a sus herederos”⁷². El reconocimiento social se puede apreciar en algunos de los nombramientos con los que se vio favorecido, por ejemplo el de Académico de San Telmo del 1 de Agosto de 1864, aunque, por ausencias, se dejará vacante su plaza el 10 de enero de 1867⁷³. En 1866 fue nombrado vocal de la comisión provincial de Monumentos Históricos y Artísticos. También fue nombrado vocal de la Comisión General de la Exposición Artística, Industrial y Agrícola que se celebró en marzo de 1877 con motivo de la visita de Alfonso XII a la ciudad y edita un folleto dirigido a los niños con un cuento que es una loa al rey.



Invernadero de F. Mitjana en su finca “Huerta del Correo”

Entre sus actividades favoritas tendríamos que destacar su gran amor a las plantas, a las que dedicará una gran parte de su tiempo. Esto le lleva a cultivar nuevas especies en su finca la “Huerta del Correo”⁷⁴ y a construir un invernadero, a semejanza del que los Larios y otras familias destacadas tuvieron en ese tiempo. Pero esta afición no se limitó al ámbito privado, sino

⁷² Notaría de D. Francisco de Paula Díaz Trevilla. Año 1919. Copia de Adjudicación de bienes otorgada por Doña Concepción, D. Rafael y D. Francisco Mitjana Gordon.

⁷³ PAZOS BERNAL, M. A., *op. cit.*

⁷⁴ Esta finca la había recibido en herencia paterna D^a María Gordon.

que quiso hacer participe de ella a la ciudad, costeando a sus expensas el jardín de la Victoria⁷⁵. Posteriormente, el 5 de septiembre de 1877 dirige al Ayuntamiento un escrito⁷⁶ ofreciéndose, en beneficio de la ciudad, a poner de su cuenta y costo unas alamedas de árboles ya criados, de plátanos orientales, acacias y ailantus, desde el Hospital Noble, continuando por el Camino de Vélez hasta la Caleta y por todo el Camino Nuevo hasta la Victoria. El Sr. Mitjana correría con todos los gastos y el mantenimiento durante un año. La proposición es aceptada por el Ayuntamiento en la sesión del 8 de septiembre⁷⁷.

Todo esto nos muestra el perfil de un hombre no sólo preocupado de sus negocios, sino de contribuir a crear una ciudad más agradable y moderna –decía que una de las condiciones para marcar la civilización de un país es la construcción de paseos y jardines–. Como promotor inmobiliario urbaniza algunos barrios de Málaga como la Victoria, Capuchinos o el Molinillo.

Aparte de la litografía que ilumina siendo niño no conocemos ninguna obra suya, aunque es lógico pensar que conocía perfectamente la técnica y que de joven la había practicado. En cualquier caso, su actividad en este campo es más bien como empresario, siendo su fábrica una de las más importantes de Málaga en el tercer cuarto de siglo XIX.

Fausto Muñoz Madueño

Es uno de los litógrafos más importantes de la segunda mitad del siglo XIX. Nacido en Málaga el 13 de octubre de 1832⁷⁸, en el seno de una familia numerosa⁷⁹. Era hijo de Vicente Muñoz Rosa, notario, y de Vitorina Madueño Ecija.

“Desde niño manifestó extraordinaria vocación por la pintura y dedicado a ella en sus más tiernos años, bajo la dirección de los mejores profesores que en aquella época había en Málaga, hizo maravillosos progresos en los 6 ó 7 años que cultivó este noble arte, llegado al punto que para satisfacer sus aspiraciones y hacer nuevos adelantos, era imprescindible viajar y hacer gastos de consideración incompatibles para la modesta posición de sus honrados padres, hubo de

⁷⁵ A.M.M. Actas Capitulares. Vol. 270, fol. 13.

⁷⁶ A.M.M. Legajo 2099, carpeta núm. 49.

⁷⁷ A.M.M. Actas Capitulares. Vol. 275, fol. 233.

⁷⁸ BARRIOS ESCALANTE, M. C., “Bernardo Ferrándiz Bádenes, Joaquín Martínez de la Vega y los retratos del matrimonio Muñoz Madueño” en *Boletín de Arte*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, Málaga, núm. 12, 1991, p. 293, nota 5.

⁷⁹ En total eran 10 hermanos: el mayor, Vicente, dedicado al comercio; el segundo, Cristobal, abogado; y el cuarto, Francisco, presbítero. Además de José, Nicolás, Enrique y Eduardo. También dos hermanas: Dolores y Josefa.

cortar sus estudios y dedicarse, en aras siempre de su decidida vocación al dibujo de grabado en piedra”⁸⁰.



Fausto Muñoz Madueño

Desde 1854 se dedica profesionalmente a la litografía y con los ahorros que su trabajo le produce monta en 1859 su primer establecimiento, adquiriendo los útiles más indispensables, una prensa y unas cuantas piedras. A los cuatro años amplía el taller con la adquisición de 6 prensas, piedras y útiles en análoga proporción y comienza a hacer ensayos de cromolitografía para envases de cajas de pasas⁸¹. Hasta 1865, en que contrata un dibujante a pluma, que termina de formarse con él, Fausto Muñoz hace personalmente todos los dibujos.

Durante estos años se habían presentado en Málaga cromolitografías francesas, hechas con más gusto, perfección y economía que las producidas por los talleres locales. Por esto se decide en 1867 a viajar a París para conocer todos los adelantos, visitando y estudiando muchos establecimientos. Allí compra nueva maquinaria y a su vuelta a Málaga empieza la época dorada de su empresa que se convertirá la más importante de la ciudad y una de las mejores de España.

Hasta ese momento la familia había tenido varios domicilios: en C/ Alcazabilla núm. 1⁸² y en C/ Siete Revueltas, núm.27, pero en 1871 hace una casa en C/ Mendez Nuñez núm.4 de

⁸⁰ A.D.E. Caja 254. Legajo 2-11-1. “Biografía de Fausto Muñoz Madueño” en *Correo Tipográfico. Revista técnica Ilustrada dedicada a la imprenta, litografía y encuadernación*, Barcelona, núm. 153, mayo de 1890.

⁸¹ *Dictamen presentado...*, *op. cit.*, p. 7.

⁸² A.M.M. Padrón Municipal, año 1861. Tomo 272, distrito 4.

5.400 pies cuadrados de solar. El edificio fue proyectado por José Nepomuceno Avila⁸³. Constaba de planta baja y entresuelo –donde estaría ubicada su industria– y dos plantas más y torre donde vivirían él y varios miembros de su familia. D. Fausto Muñoz había permanecido soltero y con él vivían varios de sus hermanos y sobrinas. Murió el 31 de Diciembre de 1889.

En un artículo que le dedica el *Correo Tipográfico*, núm. 153⁸⁴, podemos leer que “el Sr. Muñoz Madueño ha ganado muchos millones y, sin embargo, al morir no ha dejado un capital crecido. Su amor a la familia y su ardiente caridad hicieron que siempre estuviese su mano dispuesta para atender toda necesidad y socorrer toda miseria. Jamás ha acudido a él un amigo o un pariente sin encontrar franco auxilio y decidida ayuda. Nunca un desgraciado le ha implorado en vano”.

No es de extrañar el duelo que su muerte causó en Málaga. Todos los periódicos desde *El Porvenir* hasta *El Avisador Malagueño* pasando por *El Correo de Andalucía* dedicaron espacios a tan ilustre personaje.

En su testamento deja como heredera universal en usufructo de todos sus bienes inmuebles a su hermana Dolores, que vivía con él en la casa y como asesor en la dirección de la empresa litográfica a su hermano Francisco de Paula, sacerdote. Los bienes muebles de la casa también pasan a su hermana, excepto los del oratorio que son para D. Francisco. A ambos hermanos les da amplias facultades para disponer de la empresa como juzgen oportuno.

La nuda propiedad de todos sus bienes la reparte entre sus hermanos y sobrinos, aunque no en partes iguales. Además, incorpora algunas cláusulas curiosas como es la mejora de su sobrina, Dolores Muñoz Sampelayo, que estaba enferma y la referente a la pérdida de la herencia por parte de las sobrinas que contrajesen matrimonio, recayendo ésta en las solteras. Esto nos da idea del concepto de familia patriarcal, donde había que proteger a los miembros más débiles: enfermas y solteras.

Rafael Santamaría Mitjana

Era hijo de María Luisa Mitjana de las Doblas y de Eugenio Santamaría, abaniquero de profesión que, en el censo del año 1844, figura como agregado de 21 años en el negocio de su futuro

⁸³ RAMOS FRENO, E., “Fausto Muñoz Madueño, litógrafo malagueño” en *Isla de Arriarán*, Asociación Cultural Isla de Arriarán, Málaga, número 20, 2002, pp. 171-190.

⁸⁴ A.D.E. *Biografía... op. cit.*

suegro Rafael Mitjana Ardison, en la Plaza del Marqués del Bado núm. 1⁸⁵.

El matrimonio se celebró en 1845 y en los primeros meses debieron quedarse a vivir en la casa paterna, pues en el censo de 1846 figuran como vecinos. Parece que el matrimonio no debió ser del agrado de Rafael Mitjana, pues no le dio ninguna dote, según declaró él mismo en su testamento⁸⁶. Tampoco Rafael Santamaría aportó bienes al matrimonio.

Suponemos que Rafael se forma en la empresa familiar, que más tarde comprará a su tío Francisco Mitjana. En 1868 establece una sociedad mercantil colectiva entre Francisco Mitjana, como socio comanditario, con un capital de 32.000 escudos, y Carlos Krauel Alarcón y Rafael Santamaría como socios industriales. La sociedad va a ir generando pérdidas, por lo que el 10 de marzo de 1877 Rafael Santamaría plantea su disolución.

El 10 de diciembre de 1879, Francisco Mitjana vende a Rafael Santamaría una fábrica de estampas con todos los útiles necesarios para funcionar y las existencias de estampas, envases para pasas, cartuchos de dulces y demás accesorios en 19.414,50 pts. Posteriormente, el 15 de julio de 1880 F. Mitjana venderá a R. Santamaría todo el material de litografía que poseía, incluidas máquinas, prensas, guillotinas, satinadora y balancín, además de las existencias de papeles lisos, blancos y de colores, los trabajos de fabricación, y colores de litografía preparados, pan de oro y otros, los papeles de vendeja con nombre y sin él, y las piedras litográficas con sus dibujos. El precio será de 60.000 pts., pagaderas a plazos.

Las dos ventas, que se habían hecho por contrato verbal, se elevaron a escritura pública el 13 de Febrero de 1884⁸⁷. Debió de fallecer en 1902, puesto que a partir de 1903, en las Guías de Málaga, la empresa figura como “Viuda e Hijos de R. Santamaría”.

Antonio de las Doblas Navajas

Debió nacer en 1820 ya que en los Padrones Municipales de 1870 aparece censado con 50 años y como actividad “del comercio”. Bautizado en Santiago y domiciliado en Pasaje de Álvarez. Casado con Rosa Torrecillas, de 40 años, con la que tenía 5 hijos y 8 hijas; el pequeño, Julio, que entonces sólo tenía 3 años también será litógrafo.

Estaba emparentado con Rafael Mitjana –casado sucesivamente con dos hermanas apellidadas Doblas Rabé– y, por parte de su mujer, con los Ramírez Torrecillas, también

⁸⁵ A.M.M. Censo Municipal, tomo 159.

⁸⁶ A.H.P.M. Legajo 4107, fol. 574.

⁸⁷ A.H.P.M. Legajo 5389, fol. 304.

litógrafos. Durante un tiempo aparece asociado a Fuertes, realizando entre otras cosas ilustración religiosa y cajas de pasas. Debe de ser el mismo que en los padrones Municipales de 1861 firma como agente censal en la zona de calle Granada, Comedias, Calderería, etc.

Posiblemente estará relacionado con Agustín Doblas, originario de Antequera, que en 1767 compra una imprenta a los hermanos López Hidalgo⁸⁸. Era relativamente frecuente que los impresores se interesaran por la litografía. Tenía al menos dos hermanos pintores: Narciso y Ramón, y otro abaniquero, Enrique.⁸⁹ También hay un Francisco de las Doblas, dibujante, que en los Padrones Municipales de 1848 aparece con 43 años y un F. de las Doblas que, a final de siglo XIX, hace retratos al carbón, sacados de fotografías. Evidentemente se trata de una familia dedicada a distintas actividades artísticas.

José M^a Fuertes Mérida

Tuvo uno de los talleres litográficos más importantes de esta época. Durante un breve lapso de tiempo estuvo asociado con Doblas. Nació sobre 1833, ya que en el Padrón de 1861 aparece censado con 28 años, casado con Concepción Añez. Su domicilio particular lo tenía en C/ Granada núm.1 y el taller en Pasaje de Heredia núm. 24 al 32. No figura como litógrafo, sino “del comercio”.

Francisco Berrocal Moreno

Nació hacia 1835 en Antequera, ya que en los Padrones de 1850 aparece censado como litógrafo de 15 años. Era hijo de Juan Antonio Berrocal y de Josefa Moreno. Tenía un hermano más pequeño que también fue litógrafo. El domicilio familiar como era habitual en esta época fue muy cambiante; en los distintos P.M. lo encontramos en C/ Agujero núm.8; en 1861 en Cruz del Molinillo núm. 16; en 1876 en C/ Salinas núm.29; y en 1880 en C/ Salinas núm.4.

Casado con Carmen Mellado Sánchez, natural de Málaga. Será el fundador de la Litografía “Francisco Berrocal”, que en 1902 se encontraba en liquidación, y era gerente su hijo Federico Berrocal Mellado⁹⁰. Ambos figuran en los Padrones con la profesión de “Comercio”.

⁸⁸ LLORDÉN, A., *op. cit.*

⁸⁹ A.M.M. Padrón municipal, año 1849. Tomo 204. Enrique Doblas Navajas, de 28 años, abaniquero. Bautizado en el Sagrario, domiciliado en C/ Pozo del Rey núm. 14.

⁹⁰ Según se puede leer en los documentos presentados por Joaquín Gutiérrez Díaz para el concurso obrero convocado por *El Cronista*.



Anuncio publicitario de F. Berrocal

Ramón Párraga Leiva

Fundador en 1857 de la casa de litografía y tipografía “Ramón Párraga”. Para ellos trabajará Joaquín Gutiérrez Díaz, del que hablamos en un capítulo aparte, al que avalan para el premio obrero del *Cronista* en 1902. En los Padrones Municipales de 1876 censado como impresor de 50 años y en los de 1880 de 59 años (con lo cual hay un error de 5 años), nacido en Málaga y bautizado en Santiago, con domicilio en Duque de la Victoria, núm.4. Casado con Enriqueta González Figueroa. De un primer matrimonio con Rosario Ocaña tenía en 1876 un hijo de 26 años, Ramón Párraga Ocaña y otro de Enriqueta González, Manuel, de 11 años.



Etiquetas de vino realizadas por R. Párraga

Francisco Gutiérrez Castillo

Debió de nacer entre 1836-40, siendo bautizado en los Mártires. Fue de los primeros alumnos de la Escuela de Bellas Artes. En 1853-4 consigue un accesit en Dibujo de Figura. En 1876, estaba casado con Candelaria Sánchez Leal y tenía dos hijos: Manuel de 8 años y Francisco de 4, que también se dedicarán a la litografía. Posiblemente se trate de Francisco Gutiérrez que se asocia con Barco y después con Pinteño.

Fernando Lechuga Hernández

En los Padrones Municipales de 1848 aparece censado como litógrafo de 29 años, nacido en Granada (bautizado en la Magdalena). Residente en Málaga desde los once años. Casado con Rafaela Ramírez, malagueña. El domicilio familiar lo tienen en C/ Sto Domingo núm.24, pero a partir de 1950 estará en Pasaje de Heredia núm. del 54 al 60, por lo que suponemos debieron tener un taller de cierta envergadura. En 1861 sigue censado como litógrafo de 36 años y con ellos vive un hermano, Manuel Lechuga, también litógrafo (de 30 años). Además tenía otro hermano litógrafo, José.

Manuel Barco

Sólo conocemos de él que fue socio de Barco y Gutiérrez. Lo más probable es que fuese

litógrafo al igual que Gutiérrez y entre ambos hicieran la mayor parte de lo encargos de la casa, aunque también tenían dos oficiales y algún aprendiz. Hicieron muchas etiquetas de vino, algunas de ellas para casas jerezanas.

Manuel Giménez Salazar

Se trata de uno de los mejores cromolitógrafos malagueños. Es el que realiza los trabajos más importantes en casa de Fausto Muñoz. Precisamente se menciona en el “Dictamen enviado a la Sociedad Económica Matritense” premiándolo con una mención honorífica.

Debió de nacer hacia 1840 en Almachar. Se traslada a Málaga en 1854. En 1870 estaba casado con Aurora Ruiz. En los Padrones Municipales de 1876 inscrito como litógrafo y propietario (paga una contribución anual de 57 pts) y domicilio en C/ del Rey Alfonso. En esa fecha vivía en la misma calle Antonio Pérez Baquero (también litógrafo conocido). Tal vez no sea casual que estos litógrafos tengan su domicilio en una de las calles que Francisco Mitjana prácticamente construyó.

Pedro Herrera Ramírez

En los Padrones Municipales de 1880 aparece censado como litógrafo de 40 años, bautizado en S. Lázaro, casado con Concepción Noa y domicilio en Plaza del Rey Alfonso núm.36. La coincidencia de que en esa misma fecha vivan en la misma plaza Antonio Pérez y Manuel Giménez nos hace pensar que todos trabajaban en Fausto Muñoz.

Miguel Ramírez

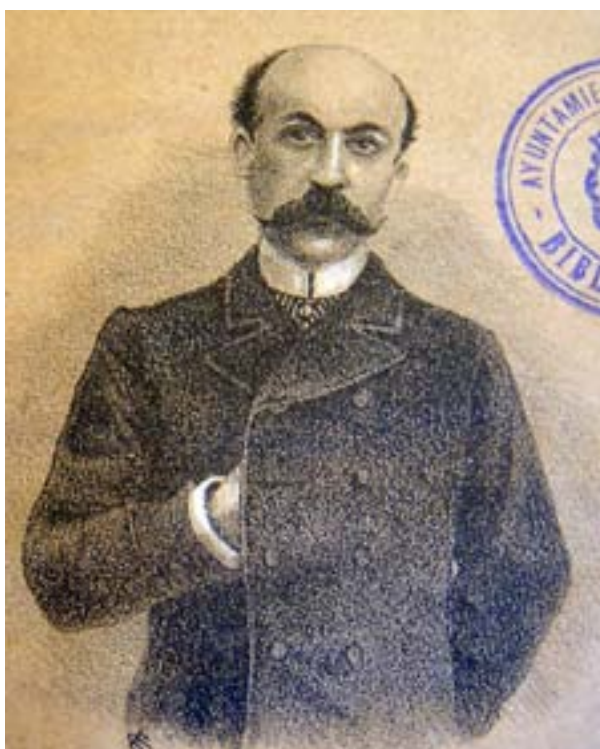
Tal vez hijo de Antonio Ramírez. Uno de los mejores cromolitógrafos de Málaga junto con M. Giménez. En la década de los 80 trabajó en Barco y Gutiérrez. Posteriormente, trabajó en Párraga y por último montó su propia empresa. Posiblemente se trate de Miguel Ramírez Torrecilla.

Emilio de la Cerda Gariot

Nace en Seo de Urgel en 1841 y muere en 1923. Su padre, José de la Cerda y de la Cueva, fue Magistrado de la Audiencia en Barcelona y Granada. Se traslada a Málaga en 1856. Fue poeta, periodista, dibujante e ilustrador. Comenzó sus primeros ensayos literarios en el semanario *Lope de Vega*, que se publicaba en Málaga hacia el 1863. Dirigió varios periódicos, entre ellos *D.*

Quijote, El Avisador Malagueño, La Luz, El Diluvio, El País de la Olla, El Grito de la Revolución, La Semana Ilustrada, El Mundo Femenino, El Espejo Nacional, etc. También fue redactor de otros como el *Correo de Andalucía, La Disuasión, El Cronista, etc.* Aparte de sus aficiones literarias, fue dibujante, ilustrando muchas de sus publicaciones literarias y satíricas⁹¹, como *Saetas* de Leopoldo Cano, *Galería de Matrimonios* de Fontáura, *Colmos y Colmillos* de Gómez Landero o *Las Calles de Madrid* de Peñasco. También ilustró *El País de la Olla* y *Tipos de mi Tierra*. Las litografías fueron editadas por Santamaría y R. Ruíz. Un interesante estudio sobre este poeta, dibujante, masón y republicano lo hizo el profesor Fernando Arcas en su libro *El País de la Olla: la imagen de España en la prensa satírica malagueña de la Restauración*.

Entre sus obras se encuentran planos comparativos de la ciudad de Málaga de 1590, 1750 y 1880 y una guía de Málaga y su provincia. Sus primeros versos se publicaron en Córdoba y Málaga. Fue premiado en certámenes: Liceo de Málaga (1875) y Liceo de Córdoba (1872). Residió en Córdoba, Málaga, Madrid y Barcelona. Publicó dos tomos de poesía (*Ensayos Poéticos* y *Notas de mi Lira*) y varias novelas en la biblioteca *El Gran mundo* y la *Contemporánea*.



Emilio de la Cerda

⁹¹ A.D.E. Caja 161. Biografías.

Cristóbal Cuenca Fernández

Nacido en 1821 y bautizado en los Mártires. Llegará a ser regente del establecimiento de F. Muñoz. En los Padrones Municipales 1848⁹² figura como impresor, pero en los de 1861 aparece censado como litógrafo. En 1880 estaba casado con Asunción Danguent Abellán, y vivía en Lagunillas núm.22.

Al igual que en la primera etapa hablábamos de una serie de litógrafos extranjeros que trabajaron en la ciudad, contribuyendo a la introducción de la litografía en Málaga, en esta segunda etapa también un nutrido grupo de profesionales foráneos. Entre ellos, podríamos nombrar a:

Federico Lehmann

En 1876 realiza una oleografía de un cuadro de Martínez del Rincón, en el taller de Francisco Mitjana. No lo hemos encontrado en los Padrones Municipales de esa época, lo que nos hace pensar que su estancia en Málaga fue por un breve periodo, posiblemente contratado por F. Mitjana para dar respuesta a las oleografías realizadas por Fausto Muñoz.

Andrés Neddermann Dreyer

Censado en 1876 como litógrafo, de 36 años, nacido en Hamburgo y residente en la ciudad desde hacía 13 años –en realidad en ese censo el apellido está mal escrito, ya que pone Lederman–. Posteriormente, en el de 1880, ya aparece como Neddermann. Debió venir en los años 60, cuando se empieza a introducir la cromolitografía. Fue director artístico de la revista *El Parásito*. Casado en primeras nupcias con una Mellado, tal vez parienta de la esposa de Francisco Berrocal (Carmen Mellado). Con ésta tiene dos hijos, Andrés y Clara. Posteriormente se casa con María Bru, con la que en 1876 tenía una hija, Rosa, de dos años. En esa fecha tenían el domicilio en C/ S. Juan de Dios núm.1.

E. Wilke

Los únicos datos que de él tenemos es que en 1876 hace una oleografía de un cuadro de L. Talavera en el taller de Mitjana.

⁹² A.M.M. Padrón municipal, año 1848. Tomo 204.

E. Maafs

En 1876 hace una oleografía de un cuadro de Martínez del Rincón, en el taller de Mitjana. No lo hemos encontrado en los Padrones Municipales ni en ningún otro documento de la época, lo que nos hace pensar en una breve estancia en la ciudad, contratado por Francisco Mitjana, junto con Lehmann y Wilke para realizar oleografías como respuesta a la competencia de Fausto Muñoz.

Clemente Cayrol

Litógrafo francés, natural de Farjeaux, que en 1863 se encuentra domiciliado en Málaga⁹³. Era soltero y tenía 47 años. Posiblemente es uno de los franceses a los que se refieren en el informe que se envía a la Sociedad Económica Matritense sobre la obra de Fausto Muñoz, en la que se describe la evolución de la litografía en Málaga y precisamente se dice que en los años '60 se presentaron en Málaga los trabajos de algunos litógrafos franceses, los cuales eran de una gran calidad.

Mauricio D' Arnauld

Dibujante de caligrafía y otros trabajos de precisión en casa de Fausto Muñoz⁹⁴. Anteriormente estuvo asociado a Tudela. Debió venir a Málaga en 1852, ya que en los Padrones municipales de 1880 esta censado como dibujante de 48 años, nacido en Francia y residente en Málaga durante 28 años. Domiciliado en C/ Correo Viejo núm.10. Casado con la malagueña Josefa Fernández del Villar. Sus hijos Francisco Javier Arnauld y Nicolás Arnauld aparecen en las actas de Dibujo de Figura como alumnos de la Escuela de Bellas Artes en los cursos 1881-2 y 1883-4 respectivamente. Es posible que estén relacionados con la empresa Arnauld, que tenían un importante establecimiento litográfico en Francia.

Galbién

Nace en Valencia 1841, y muere en Málaga en 1902. Obtiene la Cátedra de Dibujo Lineal y de Adorno, que ejerce en el instituto de Ciudad Real hasta que es llamado a Málaga. En 1876 se hace cargo de la Cátedra de Dibujo Aplicado a las Artes y a la Fabricación, en la Escuela de Bellas Artes, que estaba vacante desde la muerte de Jacobo Acosta en 1874. No lo podemos

⁹³ A.M.M. 10-C-152. Lista de súbditos... *op. cit.*

⁹⁴ Dictamen presentado a la Sociedad Económica Matritense, por la comisión especial que examina los trabajos artísticos ejecutados por el Sr. Fausto Muñoz.

considerar como un litógrafo profesional, ya que vive fundamentalmente de la enseñanza y la pintura, pero demostró conocer el arte de la litografía en su *Tratado de Dibujo Práctico, Geométrico y Lineal*, que acompañó con 14 láminas cromolitografiadas, del que el Ayuntamiento compró 400 ejemplares⁹⁵.



Tratado de Dibujo Práctico, Geométrico y Lineal de A. Galbién

Tercera etapa (1890-1931)

Tras la crisis, ya comentada y en la que nos detendremos más adelante, provocada entre otras razones por la filoxera y que repercute en la actividad de las casas litográficas, se vuelve a unos años dorados para los talleres aunque, posiblemente, no alcancen el esplendor de años anteriores. A la crisis económica, habría que sumar la aparición de las nuevas técnicas fotomecánicas como principales factores de la progresiva disminución de talleres litográficos. Por tanto, en estos años, aunque la actividad sigue siendo muy importante tanto por su peso como por su calidad, el número de casas y, por tanto, de litógrafos desciende si se comparan con años precedentes. En cualquier caso, en esta etapa aparecerán algunas de las casas más importantes dentro de los años que comprende este estudio –Alcalá, Lapeira...– y algunos de los profesionales más destacados –Joaquín Gutiérrez, Ramírez Bonno...–.

⁹⁵ SAURET, M. T., *op. cit.* pp. 662-664.

Rafael Alcalá Fernández

Nace el 21 de Octubre de 1869, siendo bautizado en la parroquia del Sagrario. Murió el 29 de Octubre de 1942. El origen de la familia era de Priego de Córdoba y estaban emparentados con Alcalá Zamora. Era el cuarto hijo de Marcelino Alcalá y Teresa Fernández. Heredó la empresa fundada por su hermano Antonio y a partir de ahí crearía una de las más grandes de Málaga.



Rafael Alcalá Fernández

Siendo un niño comienza a formarse como dibujante litógrafo, bajo la tutela de su hermano Antonio, haciendo tan rápidos progresos, que pronto se le encomendaron trabajos artísticos, que resolvía hábilmente. Para completar su formación comienza a asistir a la Escuela de Bellas Artes. Durante los cursos 83/84 y 85/86, Rafael asiste como alumno de la clase de Figura, impartida por Maqueda, y en el curso 88//89 a la de Dibujo del Antiguo, de Antonio de León y Martínez de la Vega. Esta formación le permitirá hacerse cargo del negocio familiar, cuando fallece su hermano Antonio, comprando a plazos el taller a los herederos de éste. El taller estaba entonces en la C/ Ancha del Carmen núm. 64.

Durante los primeros años trabajó como litógrafo, pero luego se convierte en uno de los empresarios más importantes de Málaga y será el director gerente de Gráficas Alcalá, que tenía sucursal en Córdoba. En la Guerra Civil son asesinados sus tres hijos varones, que le ayudaban en la dirección de la empresa, a los que había enviado a Alemania a completar su formación. A pesar del dolor producido por este hecho luctuoso se mantuvo en la dirección-gerencia de la empresa hasta el principio de los años 40, en que le sucedió el esposo de su hija, Enrique Mesa.

Antonio Alcalá Fernández

Hijo de Marcelino Alcalá Serrano, procedente de Priego de Córdoba y de Teresa Fernández

Domínguez, natural de Mijas. Debió de nacer hacia 1850, ya que en los P.M. de 1876 declara tener 26 años y estar casado con María García Pacheco, de 17 años. Fue bautizado en S. Felipe. Era el mayor de 5 hermanos, de los cuales los tres varones: Enrique, Emilio y Rafael se dedicarían, como él, a la litografía.

Funda una empresa con el nombre de Litografía y Cromolitografía Alcalá y García, en C/ del Carmen núm. 70⁹⁶, que con el tiempo heredaría su hermano Rafael y se convertiría en una de las mayores de España.

José Fernández Alvarado

Nace en Málaga en 1865. Se forma en la Escuela de Bellas Artes ya que desde el curso 1880-81 figura en las actas de alumnos –dibujo del Antiguo con Maqueda y Acuarela con Muñoz Estévez, en los que recibe premio–. En los cursos siguientes sigue en clase de Acuarela y Natural, recibiendo las máximas calificaciones. Obtiene en varias ocasiones el premio Barroso. Como alumno de la Escuela participó en el Álbum que con motivo de las bodas de oro se regaló al Papa León XIII, con la obra “Un monaguillo”. Dicho álbum obtuvo en la Exposición Vaticana una medalla de oro.

En 1892 obtiene una mención honorífica en la Exposición Nacional, con un paisaje (*Costa de Málaga*) y en años sucesivos medallas de segunda clase con *Sudeste* y *Nuevo Peligro*. Tocó todos los géneros, pero destacó como marinista. Como pintor decorador hace murales en el Ayuntamiento de Málaga y en el círculo de la Amistad de Córdoba.

Su formación en la Escuela le permite ser un buen cromolitógrafo, pero no tenemos constancia de que él mismo hiciese las cromolitografías de sus obras. En 1918 encontramos algunas naturalezas muertas firmadas por él muy del gusto de la época (conejos y perdices de formato vertical). En 1934 se encontraba en Huelva, dando clases de dibujo en el Instituto de Enseñanza Media y será nombrado director del Museo Provincial.

Manuel Ramírez Bonno

Tenía establecimiento en Pozos Dulces núm. 11. Con él terminó de formarse como cromolitógrafo Joaquín Gutiérrez Díaz y fue uno de los que lo avalaron para el premio del *Cronista*. Tal vez sea el Manuel Ramírez que aparece en la relación de alumnos premiados en la

⁹⁶ MUÑOZ CERISSOLA, *op. cit.*

clase de Figura en 1868⁹⁷.

En los Padrones Municipales de 1900 aparece censado como dibujante⁹⁸. Casado con Concepción Valladares. Bautizado en S. Felipe. Hizo la cromolitografía del cartel de feria de 1894 de un original de Martínez de la Vega y el de 1907 sobre un original de Ruiz Guerrero realizados ambos en el establecimiento de R. Párraga.

Martínez y Garbero

En 1895 hace el cartel de feria en Párraga, sobre un original de Martínez de la Vega. Estas obras de más envergadura siempre se encargaban a los mejores cromolitógrafos, por lo que con toda seguridad también haría originales de etiquetas de vino, cajas de pasas etc.



Cartel cromolitografiado por Martínez Saltos para la feria de 1902

⁹⁷ A.E.A. Carpeta núm. 7, referente a exámenes y premios.

⁹⁸ Si realmente tenía 39 años, sería prácticamente imposible que fuese el mismo que figura en los premios de la Escuela de B.A., pero a veces estos datos están confundidos.

F. Martínez Saltos

Cromolitógrafo, en 1902 hace el cartel de feria en la litografía Ramírez y García, sobre original de Murillo Carreras y Vivó. Al igual que el anterior pensamos que haría originales para trabajos del taller.

Félix Nuñez Millón

En los Padrones de 1900 aparece censado como dibujante de 13 años, hijo de Félix Nuñez Sánchez y Dolores Millón Ramírez, bautizado en la Parroquia de Santiago y domicilio en C/ Alameda de Capuchinos núm.71. Tal vez la edad no sea exacta puesto que en septiembre de 1902 solicita ser admitido como alumno de la asignatura de “Aplicaciones del Dibujo Artístico a las Artes Decorativas” en la Escuela de Artes e Industrias, y declara ser dibujante litógrafo, de 17 años. En dicha Escuela será alumno desde el curso 1897-8 al 1904-5, obteniendo sobresaliente, incluso premio en las asignaturas de Dibujo de Figura, Dibujo Artístico, Dibujo del Antiguo y estudio de las Formas de la Naturaleza.

Entre 1905-6 formaba parte de una tertulia literaria que se localizaba en el café “El Senado” (esquina C/ Moratín y C/ Granada). A dicha tertulia asistían Rafael Mitjana Gordon, musicólogo; González Anaya, Rivas; J. Guiérrez y un nutrido número de representantes de la intelectualidad malagueña. Entre todos hacen una publicación que únicamente tendrá un número titulado *La Moderna*, en abril de 1905 con motivo de la inauguración de una máquina tipográfica “Rhenania” adquirida en la imprenta de los Sres. Álvarez Morales. Las caricaturas de los tertulianos que aparecen en la portada son precisamente de Félix Nuñez.

En el curso 1905-6 (con 20 años) pide una pensión “con objeto de ampliar conocimientos y estudiar procedimientos y adelantos tipo-litográficos y cromo-litográficos en París, a fin de aplicarlos a esta industria artística, cuya importancia en Málaga, como auxiliar del comercio de exportación de pasas y frutos secos, es notoria”⁹⁹. El Subsecretario de Artes e Industrias envía un oficio concediéndole “la pensión para ampliar sus estudios en el extranjero (Francia) de doscientas cincuenta pesetas mensuales durante los meses de Octubre de 1906 á Septiembre de 1907 inclusive”¹⁰⁰.

⁹⁹ A.E.A. Expediente y solicitud del alumno.

¹⁰⁰ A.E.A.. Oficio del Subsecretario de Artes e Industrias al Director de la Escuela Elemental de Industrias y Bellas Artes de Málaga.



Portada para La Moderna diseñada por Félix Núñez

Después de la pensión decide quedarse en París, tal vez por no hacer el servicio militar y por el ambiente artístico. Al menos eso parece deducirse de su correspondencia con su amigo Joaquín Gutiérrez. En una carta fechada el 10 de febrero de 1909 en París habla de un decorado que había hecho, junto a Xaudaró (el caricaturista de *Blanco y Negro*) para el Teatro des Arts para la obra *La Marquesita*, ambientada en Madrid y Sevilla. También habla de unas críticas laudatorias que le habían hecho en *El Liberal*, en *Le Figaro* y *El Correo de París*, y de unos encargos recibidos de un marchante en la Habana. Por la despedida en la que envía recuerdos a los compañeros de Párraga y Berrocal deducimos que debió trabajar allí antes de su marcha. En 1914, envía otra carta en la que habla de su relación con la casa Garnier, de la que fue dibujante, haciendo ilustraciones y cubiertas. Parece ser que, al estallar la guerra, él y su hermano se marcharon a Argentina.

José Jiménez Niebla

Discípulo de Vivó. Estudió en la Escuela de Artes y Oficios. Trabajó como ilustrador en la *Unión Ilustrada* y la *Unión Mercantil*. En 1925 marchó a la Habana, donde también trabajó como ilustrador. Posteriormente, de regreso a España, obtiene una plaza de catedrático de Dibujo en el Instituto de Barcelona, donde colabora con algunas revistas., aunque sus ilustraciones eran fotograbadas por otros. En 1933 era director artístico de Gráficas Alcalá¹⁰¹. Cuando trabajaba como publicista solía firmar como “Ximén”. Hizo diseños para cajas de pasas, anuncios y carteles.



Anuncio publicitario realizado por Jiménez Niebla

Federico Berrocal Mellado

Debió nacer hacia 1864 ya que en lo P.M. de 1990 declara tener 36 años. Hijo de Francisco

¹⁰¹ “Artes industriales de Málaga” *op. cit.*

Berrocal Moreno. Fue bautizado en el Sagrario. Casado con Carmen Dörr Pastor. Tenía dos hijos: Federico y Francisco. En 1900 tenía domicilio en C/ Molina Lario núm.3. En 1902 era gerente de la empresa paterna y posteriormente monta una propia.

Rafael Picco Marfil

Fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios, dirigiendo el taller de litografía. Los nombramientos que figuran en su expediente son como profesor interino de Dibujo Artístico el 5-12-1961 y 26-1-1962 y profesor interino de Entrada de Modelado y Vaciado el 24 -7-1963. A pesar de dichos nombramientos, siempre impartió litografía, aunque el titular de esta asignatura era Luis Bonno, que a su vez impartía la de Dibujo Artístico. En su expediente no figura la fecha de baja. Es posible que estuviese más años sin nombramiento

Joaquín Gutiérrez Díaz

Consultar capítulo aparte.

UNA FIGURA SINGULAR: JOAQUÍN GUTIÉRREZ DÍAZ

Si tuviéramos que destacar a un personaje importante e interesante, pero también gran desconocido, en el desarrollo del diseño gráfico en Málaga, sin duda sería Joaquín Gutiérrez Díaz. Existen en la historia del diseño gráfico malagueño grandes empresarios (Alcalá, Mitjana...) y grandes litógrafos (Giménez, Ramírez...), pero la labor de Joaquín Gutiérrez fue más allá de la de un buen profesional: investigó técnicas, inventó procedimientos, fue un gran maestro e incluso actuó como teórico. Hasta los últimos días de su vida, se carteo con grandes litógrafos que después estuvieron dispersos por España y América. También mantuvo correspondencia con profesionales como Antonio G. Ubeda, profesor de huecograbado en la Escuela Nacional de Artes Gráficas y director de la revista *Gráficas*.

Nació en Málaga el 21 de abril de 1872 y falleció el 18 de mayo de 1955. Empieza sus estudios en el colegio Santo Tomás de Aquino, del que él mismo confiesa no tener buenos recuerdos por la baja calidad de la enseñanza. Esto, unido a la crisis del negocio familiar, hace que plantee dedicarse a algún oficio. La familia acepta la idea, siempre que el oficio que elija fuera de su agrado. Mientras tanto, se matricula en una escuela pública, en el Llano de Mariscal, donde gracias a su maestro D. Vicente Miret adquiere la afición por el estudio, que le acompañará el resto de su vida.

Hacia 1886, con 14 años, entra como aprendiz de dibujante litógrafo en la casa Barco y Gutiérrez, alternando este aprendizaje con los estudios de Dibujo del Antiguo en la Escuela de Bellas Artes de S. Telmo. En esta casa estuvo primero como aprendiz de cortador, hasta que quedóa vacante un puesto de aprendiz de dibujante. De esta época se conserva una de las primeras pruebas que hace en su casa, imprimiendo con la presión de la uña del pulgar.





Primer dibujo litográfico de Joaquín Gutiérrez

Tras varios años de aprendizaje, comienza a hacer sus primeras obras para “servir”, que consistían en láminas para cajas de fósforos “que eran de fabricación libre y había varias fábricas y bastante trabajo para ellas”¹. Ganaba una peseta diaria. También se dedicó a fabricar marcas de cartulina para barriles y cajas de pasas, haciéndolas por las noches y los domingos. El taller en esta época estaba compuesto por dos oficiales jóvenes, uno de ellos, M. Ramírez, hijo de un litógrafo y gran dibujante, además del Sr. Román, el Sr. Berenguer, Manuel Gutiérrez y Manuel Barco, y, en ocasiones F. Martínez, Herrera y Manuel Rubio. Además, el Sr. Gutiérrez que dibujaba modelos.

Durante estos años de formación comenzó con un hijo del Sr. Gutiérrez, Fco. Gutiérrez², su aventura en el mundo de la fotomecánica, o como él mismo titularía unas memorias personales: “La Odisea fotomecánica”. Según cuenta el propio J. Gutiérrez en un artículo (que no llegó a ser publicado) para la revista de la Escuela Nacional de Artes Gráficas en 1940: “pasé algún tiempo reinando en mi imaginación aquellas estampas y siendo el tema de confidencias con mi camarada en edad, un hijo del jefe, a quien también intrigaban. Y ocurrió que éste, al empezar el nuevo curso de Bachillerato, que estudiaba, encontró en la química de texto, y bajo el título de Fototípia, Fotograbado etc., la descripción de estos procedimientos, basados, según decía en la propiedad que tienen los mucílagos bicromatados de hacerse insolubles a la acción de la luz; por lo que, si sobre una superficie plana, metal, piedra litográfica, o cristal, se les extiende una capa delgada y se deja secar en la oscuridad, exponiéndola después bajo un negativo

¹ Recogido de las memorias manuscritas de J. Gutiérrez.

² Es posible que se trate del Fco. Gutiérrez que aparece en las actas de Dibujo de Figura en la E. de B.A. de San Telmo, por ejemplo en el curso 1888-89.

fotográfico a la acción del sol, aquellas partes de la placa correspondientes a los claros del negativo, resisten al lavado con agua, haciéndose impermeables, adquieren la condición de retener las tintas grasas, constituyendo, por esto, una matriz de impresión de la positiva fotográfica correspondiente. Este texto nos dió la clave de nuestras enigmáticas estampitas, al mismo tiempo que grandes entusiasmos y esperanzas de realización.

Enseguida pusimos manos a la obra, utilizando como mucílago la goma arábiga, de uso corriente en la litografía, la que mezclamos con bicromato de potasa, extendimos sobre una piedra y dejamos secar durante una noche. Al día siguiente le colocamos un negativo fotográfico, fijándolo con papel engomado y lo pusimos al sol. Después, al separar el cristal, nos encontramos, con alegría, un retrato perfecto en color castaño, sobre el fondo anaranjado de la goma. Hicimos cuadro negro con el rodillo y tinta de transporte y sumergimos la piedra en un depósito de agua, desarrollándose instantáneamente, como por obra de magia una litografía perfecta, que nos desbordó el entusiasmo. Pero al seguir entintándola, se fueron poco a poco las medias tintas, no quedando más que blancos y negros, de lo que pudimos sacar pruebas que conservo”.



Primeros ensayos con las técnicas fotomecánicas

“No nos desanimamos por el fracaso; ya daríamos con la causa, al repetir los ensayos que haríamos metódicamente. La providencia vino en nuestro auxilio y un señor amigo de la familia de mi compañero, hombre de elevada carrera y muy entusiasta de las artes nos prestó un manual

francés del que sacamos un procedimiento y unas recetas que probamos enseguida con buen resultado, pues ya no se iban las medias tintas, practicándolo muchas veces y siendo nuestro entretenimiento dominguero durante algún tiempo, del que guardo también pruebas como recuerdo. Años después supe que este procedimiento era el de Poitevin a la albúmina”.

Al encontrar los operarios de la litografía restos de las pruebas, se quejaron al dueño, que les ofreció un local en la torre, lejos del taller. No llegaron a montarlo porque una súbita enfermedad acabó con la vida de su compañero, con lo que tuvo que seguir solo sus investigaciones, sin la compañía y el auxilio de su amigo que conocía el francés.

Por algunas de las anécdotas que él cuenta del ambiente en los talleres podemos ver la dificultad que un joven con inquietudes se encontraba en esta época para recibir una formación sólida en su oficio. Unas veces era el desconocimiento de los maestros y su resistencia a admitir nuevas técnicas que le quitasen trabajo. Otras, el secretismo con que se guardaban los recursos del oficio. Por eso era tan evidente la necesidad de crear enseñanzas para artesanos y en Málaga esta laguna vino a llenarla la Escuela de Artes y Oficios (nueva denominación de la Escuela de Bellas Artes) y J. Gutiérrez, como maestro de taller de Litografía y Fotomecánica.

“Más tarde –prosigue en sus memorias–, tuve ocasión de tratar a un comisionista de artículos litográficos y le pedí un manual de Fototipia y otro de Fotograbado. Recibí uno de cada especialidad, pero en francés, que no entendía. Busqué amigos que lo supieran, pero a pesar de su buena voluntad, me traducían las más de las veces de manera incomprensible, por resistírseles los tecnicismos”. De modo que tuvo que aprender francés, por su cuenta, para poder estudiar los manuales que conseguía en este idioma: “Ya informado por este, empecé a traer manuales y me dediqué fervorosamente al estudio del francés en el Ollendorf. Uno de los primeros llegados, fue el de fotolitografía de León Vidal, en el que logré descifrar el procedimiento al betún de Judea y la fotografía de reproducción al colodión-ioduro y baño de plata, empezando a practicarlos en un taller de juguete que monté en una azotea cubierta que servía de lavadero en mi casa y un cuarto oscuro formado con una puerta en un rincón con una puerta y su bastidor aplicado con cartones a las paredes y en cuyo recinto no cabía más que una persona de pié”.

En 1891 murió el Sr. Barco, y el Sr. Gutiérrez forma una sociedad con Pinteño. Envían a J. Gutiérrez al taller de Manuel Ramírez Bono, gran dibujante, con la obligación de enseñarle el cromo para formarlos como dibujante exclusivo de la casa. Habiendo terminado el aprendizaje, Pinteño procedió a borrar todas las piedras, que ya no gustaban a la clientela, para sustituir los dibujos por otros de pintores actuales, los cuales fueron ejecutados por J. Gutiérrez.

Ganaba entonces tres duros y medio semanales, trabajando por cuenta para liquidar a fin de año. “Por esta época –sigue contando J. Gutiérrez–, yo vivía solo, pues mi familia vivía en la Línea por un negocio de trabajo de mi padre en Gibraltar, donde no fui por seguir aprendiendo, lo que no hubiera conseguido allá. Con esta entrada y algunas otras, por trabajos de Alcalá y Santamaría ejecutados de noche y los domingos iba saliendo bastante bien, estudiando en mis manuales y haciendo algunos ensayos. No recuerdo bien cuanto duró esta situación y no se me concretan los hechos hasta la vuelta de mi familia y nuestra instalación en la calle S. Juan de Dios nº 31, donde tenía sitio y formalicé los ensayos, asociándome para la litografía con Aguilera y teniendo de aprendiz a Mérida”.



Cromolitografías hechas en Gutiérrez y Pinteño

“En esta etapa de dibujante se me ofreció el caso frecuente de emplear el pantógrafo de caucho, con la contrariedad de tener que esperar que viniera la cola necesaria, que no servía más que para una vez, porque se secaba y como me había encariñado con este trabajo, me propuse fabricarla para tenerla siempre dispuesta. Hice varias tentativas ayudado por mi tocayo Mejía y lo conseguimos. Enterados en las demás casas que tenían este aparato, me la compraban, ahorrándose tener que pedirla a Barcelona, y se dio el caso de que en una de estas, tropecé un día en un rincón abandonado un manual de litografía y en él una fórmula más sencilla que la mía, que adopté desde luego. ¡No se le había ocurrido a nadie leer el manual, siendo litógrafos! Más adelante, cuando ya se empleaban las planchas, faltó la preparación que también había que traer de Barcelona y como yo entregaba mis fotolitos preparados, me pidieron que se la hiciera, pero les argüí ser otro proceso diferente el mío, pero que ensayaría. Así lo hicimos hasta conseguirlo y desde entonces yo se las proporcionaba”.

En estos años finales del siglo sigue haciendo pruebas en el modesto laboratorio montado en la azotea de su casa. Allí hizo la primera reducción de los colores de una cromolitografía, con placas secas, imprimiéndolas por el lado del cristal para sacarlas invertidas, y las positivas con betún sobre hojas de cinc ordinario de la ferretería. Fue impresa en los talleres de Ramón Párraga, primera casa en Málaga que empleó la metalografía.

Abonado a la “Ilustración Artística” observó que publicaba, junto a los clásicos grabados en madera, otros con una estructura cuadriculada, que describía L. Vidal y eran reproducciones del papel Guillot para procedimientos, que también practicó. Pero algunas veces, nos explica él mismo³, publicaba otros grabados igualmente cuadriculados, que no eran dibujos y me dieron mucho que pensar, sobre todo cuando se publicó “Blanco y Negro” y los insertaba.

“Relacionándolos con el papel Guillot, quise combinarlos, fotografiando el rayado de estos dos veces, cruzando las líneas y exponiendo una tercera vez la placa, con el modelo a reproducir. De este modo al revelar, obtuve una mescolanza del cuadriculado y del modelo, que logré pasar con betún, después de muchas tentativas, e imprimir pruebas litográficas de un retrato de mi jefe, que forman parte, con su negativo, del archivo de mis recuerdos, y se asemejan mucho a lo publicado en aquella época.”

“Yo le reprochaba, sin embargo, a este resultado la carencia de punteado general que aún en las partes más claras, tenían aquellos grabados que copiaba, siendo mi propósito conseguirlo,

³ “Odisea Fotomecánica” artículo manuscrito de J. Gutierrez, de 1940 para la revista de la Escuela Nacional de Artes Gráficas, que no se llegó a publicar.

sin saber por qué, ni para qué habían de ser así. ¿Quién me dijera que pasados los años, se habían de patentar procedimientos e inventar aparatos complicados, para obtener los blancos puros?”.



Retrato de Francisco Gutiérrez

“Un nuevo libro me enseñó a intercalar un cuadrulado, compuesto de dos películas rayadas, entre un negativo ordinario y la plancha sensibilizada y supuse era el sistema empleado entonces por los fotograbadores en España. Esta manera me daba también los blancos limpios, a menos de ser la negativa muy débil y se forzara la exposición a la luz, pero de este modo se confundían los los blancos y los medios tonos; por esto tal vez recomendaba el autor que se cubrieran con barniz las partes que, al grabar al ácido, se consideraran a buena intensidad para, al seguir el mordido, se rebajaran más las que convinieren”.

Consiguió buenos resultados pero no definitivos. “Ya me disponía a tratar de perfeccionar este grabado, cuando la llegada de un manual inglés y otro americano, ambos traducidos al francés, me dieron, por fin, la resolución total del problema: dirección de fabricantes y proveedores de tramas originales grabadas; teoría de su funcionamiento; estudio sobre la influencia en el resultado final, de la distancia de ellas a la placa sensible; del tamaño y forma del diafragma en el objetivo, del largo focal de este, de la escala de reproducción, como de la naturaleza, grueso y sensibilidad de la placa negativa empleada.”

A la vista de los progresos, Pinteño le propuso adquirir la maquinaria para hacerlos tamaño viñeta, tal vez con la idea de ser el primero en Málaga de disfrutar el procedimiento.

Pero J. Gutiérrez no aceptó temiendo perder su independencia y con algunos sacrificios consigue comprar una cámara de 30x30 de su amigo el fotógrafo Muchart y un objetivo de Manuel Gutiérrez. A partir de este momento se enfrían las relaciones con Pinteño, por lo que deja de trabajar en dicha casa, que al poco tiempo iría a la quiebra. Siguió trabajando para otras casas como Santamaría y Párraga, en la que realizó las ilustraciones de la revista *Noche y Día* con fotolitografías y la trama 9x12.



Portada de *Noche y Día* y programa de fiestas del año 1897

En el año 1900 se produce un hecho que él consideraba importantísimo en su vida: fue designado entre los alumnos de la Escuela de Artes e Industrias⁴ para asistir a la Exposición Universal de París, en la expedición organizada por el entonces Ministro de Instrucción Pública, D. Rafael Gasset⁵. El grupo de expedicionarios estaba formado por obreros de todas los oficios, seleccionados en todas las regiones de España. Además de ir con todos los gastos pagados,

⁴ Esta designación se hizo a instancias de D. Lablanca, profesor de Física y Química.

⁵ A.E.A y O. oficio del Director del Centro, D. Benito Vilá, citando a J. Gutiérrez y comunicándole que ha sido seleccionado para la expedición.

recibieron una cantidad en metálico, para ayuda de las familias, puesto que al ser obreros se suponía que debían colaborar al mantenimiento de estas⁶.

El talante estudioso y metódico de J. Gutiérrez se aprecia en las memorias que nos deja de este viaje, para el que planificó todos los detalles con el fin de sacar el máximo rendimiento. Según él mismo cuenta “además del material y trabajos notables que pude admirar y estudiar, vi trabajar por primera vez a prácticos del fotograbado en los talleres de la revista *L' Illustration*, donde conocí el empleo del mecanismo porta-trama y a la vista de mis trabajillos, hechos con albúmina, me convencieron manifestándome que, aunque estando aceptables, serían indudablemente mejores de estar ejecutados con esmalte. Conocí la revista “*Le Procedé*”, suscribiéndome a ella con entusiasmo y a la que debo muchos conocimientos. Aprendí que en la Escuela Estienne, municipal de Artes y Oficios se daban enseñanzas de Litografía y Artes Fotomecánicas, noticia esta, que fue el germen para que pasados unos años, se implantara en Málaga en la Escuela de Artes y Oficios.

Como consecuencia inmediata de este viaje, mejoré notablemente mi producción y con el importe que obtuve al año siguiente en un concurso obrero, aumenté mis elementos de trabajo con una trama de 30x30, una cámara de ocasión de este tamaño, un objetivo rectilíneo, al que hice una caja prismática para un espejo que yo plateaba y un cepillo de biselar.”

El concurso obrero al que hace referencia fue convocado por el periódico *El Cronista*. J. Gutiérrez se presentó al segundo y el quinto. El segundo era para el obrero que hubiese realizado el perfeccionamiento más importante en herramienta, máquina ó procedimiento de trabajo. En su escrito dirigido al Director, él manifiesta que “tiene inventado y perfeccionado un procedimiento mecánico-químico para reducir y ampliar matrices de cromolitografía”. De esta manera exponía sus méritos:

“En la industria litográfica ocurre muy frecuentemente necesitar varios tamaños de un mismo dibujo de cromo y hasta ahora para obtenerlos se empleaba para todos ellos, el largo y costoso procedimiento manual por un obrero cromista, pues un aparato que existe en todos los talleres, para reducir dibujos de una sola tinta mecánicamente, no daba resultados aplicado a la reducción de matrices de colores, pues la operación se efectúa en estos aparatos por la reacción de una hoja de cauchone sobre la cual se imprime una prueba de transporte y siendo muy variables y caprichosas sus dilataciones y contracciones, es imposible obtener un transporte

⁶ Este tipo de expediciones demuestra la preocupación que había en este momento por formar obreros que pudieran competir con los extranjeros y que se refleja también en la creación de las Escuelas de Artes e Industrias.

reducido ó ampliado con la exactitud matemática en las proporciones y tamaños de las varias matrices de los colores componentes de un cromo y sin cuya condición esencial de exactitud es inútil complemento el trabajo.

Para subsanar este defecto capital se han puesto a la venta aparatos muy complicados y de elevado precio debidos a la industria alemana y en los que subsiste como base ó alma del aparato, la insegura hoja de caouchone, aunque con diferente forma y detalles de colocación, teniendo, según se desprende de la explicación de su manejo una manipulación larga, minuciosa y de éxito, por lo menos, dudoso, lo que, unido al elevado precio, han hecho que ningún litógrafo adquiriera este aparato para experimentarlo.

Teniendo en cuenta lo que antecede y basándose en sus conocimientos fotográficos y litográficos se le ocurrió al que suscribe hacer una aplicación que permitiera utilizar el trabajo manual invertido por el obrero cromista en solo uno de los tamaños de un cromo para que por medio de la ampliación ó la reducción mecánica ejecutara los otros tamaños necesarios sin la intervención manual del cromista, y puede asegurar al cabo de algunos ensayos y modificaciones de la primera idea, y con el apoyo de las pruebas que acompaña y el testimonio de los señores litógrafos que emplean el sistema, que tiene inventado un procedimiento breve, seguro y económico de reducir y ampliar matrices de cromo, que no exige ningún material extraordinario y que da por resultado que muchos trabajos que antes no se hacían por falta de tiempo ó porque habían de resultar muy caros, ahora se hacen por este procedimiento, con el que indudablemente ha progresado la litografía.”

El otro premio al que aspiraba era al quinto que, según las bases, sería para el obrero que ofreciera aptitudes para diferentes industrias. Y según él mismo expone en el escrito dirigido al director del “Cronista” dice que siendo dibujante litógrafo que ha trabajado y trabaja en la actualidad para las casas de Rafael Santamaría (en liquidación), Ramírez y García, Ramón Párraga, Francisco Berrocal (en liquidación) y M. Ramírez Bonno, ha estudiado por si solo el arte industrial del fotograbado, al mismo tiempo que practicaba el de dibujante, por necesidad ineludible a causa de sostener con su producto a su numerosa familia, de la cual es el único sostén por padecer su señor padre una parálisis que lo imposibilita desde hace diez y seis años, completamente.

Le ha sido preciso, para aprender e nuevo oficio, estudiar primero el idioma francés, para poder traducir los manuales que le habían de guiar, pues en esta capital se desconocía en absoluto el dicho arte, no pudiendo encontrar por tanto maestros que le pudieran enseñar

prácticamente. Al cabo de algunos años y de muchos trabajos y privaciones, cábele la satisfacción de haber sido el primero que ha introducido el fotograbado en esta capital y la de haber evitado en parte que las imprentas tengan que ser tributarias de otras capitales más adelantadas, trabajándoles al presente, al mismo tiempo que a varios periódicos y particulares, aunque en la limitada medida de los escasos elementos que posee, razón esta última por la que tampoco puede poner en práctica otro procedimiento importantísimo para las imprentas y las litografías que es el del fotograbado en tres colores o sea el de reproducción mecánica y sin auxilio de los dibujantes cromistas, de los colores de un cuadro, acuarela, óleo, pastel de cuyo procedimiento no ha podido más que estudiarlo y hacer una prueba en tamaño reducido que acompaña y con muchas deficiencias en el material necesario.”⁷

A continuación explica que aún siendo dos oficios que pertenecen a las artes gráficas y que con ambos se pretenden obtener matrices para la impresión en uno ó varios colores, cada uno de por si tiene una técnica particular y completamente distinta de la del otro y “ambos de difícil y complicado aprendizaje, no ocurriéndose encontrar en un mismo individuo las dos especialidades ó industrias”.



Ejemplos del sistema de reducción mecánica desarrollada por J. Gutiérrez

Este escrito iba acompañado de cartas de recomendación, avalando lo expuesto por nuestro autor, de Ramón Párraga, M. Ramírez Bonno, Ramírez y García, Zambrana Hermanos y F. Berrocal. Le fue concedido el primero de los dos premios, o sea el referente al obrero que hubiera realizado el perfeccionamiento más importante en herramienta, máquina ó

⁷ Carta dirigida por J. Gutiérrez al Director del *El Cronista* el 34 de julio de 1902.

procedimiento de trabajo. Sin embargo años después él se lamentaba del veredicto del jurado con estas palabras: “me presenté a dos premios y me dieron uno en cuyos necesarios méritos me consideraba muy por debajo del que no me dieron, porque el que estaba en el jurado como técnico, un director de fábrica de hilados, opinó que hacer fotograbado de líneas y medias tintas y cromotípicas por selección fotográfica era lo mismo que ser dibujante litógrafo y hacer dibujos a la pluma y cromolitografía. Era, según su frase textual, hacer estampas; y hube de conformarme con tan sabio juicio”⁸.

Con el material comprado con el producto del premio “pasó algunos años, pretendiendo abastecer las necesidades de las imprentas y periódicos locales, trabajando en algunas épocas hasta la madrugada, para empezar al día siguiente con nuevos compromisos”⁹. Trabajó para los diarios *El Informaciones*, *El Regional*, *El Último* y para las revistas *El Pregón*, *El Boletín de la Sociedad de Ciencias*, *La Unión Mercantil* y los primeros números de *La Unión Ilustrada*.



Ilustraciones para publicaciones realizadas por J. Gutiérrez

El 20 de Marzo de 1909 es nombrado maestro de taller de Fotomecánica y Litografía, sin sueldo, de la Escuela de Artes e Industrias, nombramiento que será ratificado el 7 de Febrero de 1910 y confirmado por R.O. de 15 de Marzo de 1911 con un sueldo anual de 2.000 pesetas¹⁰.

⁸ Memorias manuscritas por J. Gutiérrez en 1953.

⁹ “Odisea Fotomecánica” artículo manuscrito de J. Gutiérrez, de 1940, para la revista de la Escuela Nacional de Artes Gráficas.

¹⁰ A.E.A.O. Hoja de servicios de J. Gutiérrez.

Llegados a este punto podemos considerar terminada su etapa de formación (aunque nunca dejará de estudiar) y el comienzo de su madurez profesional. Su actividad profesional se va a desarrollar en tres vertientes: la de litógrafo y fotograbador, la de docente y la de teórico.

Sus acreditados conocimientos en Fotograbado hacen que, cuando las casas más importantes de la época introduzcan estos modernos procedimientos en sus empresas, recurran frecuentemente a él para solucionar los problemas técnicos que les surgen. Incluso los fotograbados que a veces ilustran la publicidad de algunas de estas casas están hechos por él¹¹.

En 1914 se anunció la Exposición de Artes Gráficas de Leipzig. La casa Planeta, constructora de máquinas, ofrecía la posibilidad de viajar a Leipzig y París durante 15 días, ocho en Leipzig y tres en París, por 450 pts. Aunque no contaba con esta cantidad, le hacen un préstamo entre Domingo del Río y Antonio Lapeira para que les acompañe. Recordando el viaje, J. Gutiérrez nos cuenta “la exposición era maravillosa, tomé muchas notas y referencias que no me han servido, pues como enseguida estalló la guerra, no recibí contestación a ninguna carta”. Y continúa “en París perdimos el tiempo lastimosamente. Terminaba la empresa, con el billete hasta Barcelona y la estancia de tres días. Pasada ésta, pudimos quedar, pues el billete lo permitía, hasta ocho. Allí nos tropezamos (en el café Madrid) a Félix Nuñez¹², entrañable amigo y artista notable, a un hermano suyo, a Blanca, también paisano y a Don Narciso Díaz Escobar y entre conversación y convites perdimos el tiempo”.

¹¹ A.D.E., Colección de fotograbados de la empresa exportadora de Federico Vilches. Málaga, 1913.

¹² Felix Nuñez Millón, dibujante litógrafo, había sido alumno de la Escuela de Industrias y Bellas Artes y había obtenido una beca para ampliar estudios en París desde Octubre de 1906 a Septiembre de 1907. A. E. Ay O. Expediente personal del alumno.



Fotograbado para la fábrica de envases San Andrés

En 1914 publica su Manual Práctico de “Fotograbado y Autotípia”. Este se editó en la imprenta de Luis Peñalba en Cabra, al que había enseñado el procedimiento del fotograbado. La edición se pagó con los anuncios insertados en el manual y la tirada fue de 300 ejemplares. La casa Garnier de París le había prometido (por mediación de Félix Nuñez, dibujante en ella) una edición para América, pero la guerra truncó este proyecto. Haciendo referencia a este manual, el autor decía: “de las obras de mi vida, es la que me ha producido más satisfacciones y más continuadas. Por la correspondencia suscitada por la obra obtuve también amigos. Pronto se agotó relativamente. A la América Latina solo pude mandar cien ejemplares; de uno de estos surgió un autor de otro manual, en español, que acompañó a su carta, en la que me confesaba haber creído que había hecho el mejor manual en nuestro idioma, pero que el mío lo había superado. Le contesté agradeciéndole los elogios y llamándole la atención de las ventajas del suyo sobre el mío, en cierto sentido al menos. Hay que reconocer que, con mi obsesión de quitarle gastos al impresor, comprimí cuanto pude las explicaciones, procurando no quitarle claridad lo que parece haber constituido un mérito. Otro amigo surgido de él, fue que al adquirir un manual de huecograbado que apareció, me encontré ser el autor también de Artes y Oficios, por lo que le escribí, presentándome como un compañero, por mi manual y por mi cargo. A lo cual me contestó que me conocía desde niño por mi obra que había leído en la Biblioteca Nacional de Madrid y que no había

parado hasta adquirir un ejemplar, enamorado de su contenido. Es Antonio G. Ubeda, profesor de huecograbado en la Escuela Nacional de Artes Gráficas”.

En realidad el manual de Fototipograbado y Autotipia es el más didáctico de los escritos en español. En él se explica paso a paso como se monta un taller, los pormenores del oficio con todos los problemas que se puede encontrar un profesional y su solución. Incluso, al final del texto, se habla de precios y de los que se aplican en el extranjero.

En las palabras dirigidas al lector al comienzo de su libro nos da una justificación de él y su aportación: “Desde los comienzos de mi entusiasta aprendizaje en el arte de la fotografía aplicada a la imprenta, y cuando yo soñaba con combinarlo con el entonces mi oficio, el dibujo litográfico, para abreviar la lenta y monótona técnica de éste, luché con la carencia absoluta de tratados españoles; y cuando obligado por esta falta, estudiaba francés, contrastó para mi notablemente, la abundancia de manuales, revistas y anuarios, tratando de ello, escritos en lengua francesa y muchos y buenos trabajos, á ella vertidos, del alemán y del inglés.

Pasando los años, empezaron a publicarse en español algunos manuales de fototipia, fotograbado, cromotipia etc. Pero ¡qué decepción producía la mayoría de ellos! ¡Que diferencia entre lo explícito y bien comprendido de los extranjeros, que me enseñaron, y los incompletos, incoherentes ó vacíos de los nuestros, que irritaban nuestro patriotismo! Los unos eran traducciones de encargo, por quienes desconocían el arte que interpretaban, plagados de errores al verter los tecnicismos; otros eran recopilaciones mutiladas de procedimientos distintos sin relación entre sí, sin profundizarlos, ni conocer ninguno; otros, los más estimables, escritos ó asesorados por profesionales, se quedaban tan cortos al explicar, que demostraban a las claras, el temor de sus autores a crearse competidores, pues es costumbre muy generalizada, por desgracia entre nosotros, guardar celosamente hasta la tumba, los conocimientos que adquirimos, para no beneficiar a nuestros semejantes.

La mayor laguna encontrada en los tratados mejores de fotografía industrial, es no describir minuciosamente los múltiples fracasos que ocurren frecuentemente al practicar los procedimientos, no solo a los principiantes, sino a los muy avezados, y los medios eficaces de conocer sus causas, para prevenirlas y remediarlas. La mayoría de los autores se limitan a describir la marcha del procedimiento, cuando es normal, sin tropiezos ni dificultades, cuya descripción deja al lector incapacitado para conocer y menos remediar la más insignificante dificultad que se le presentare”.



Tarjetas publicitarias de J. Gutiérrez

Esta declaración de intenciones deja bien claro el planteamiento de la obra. Tal vez el hecho de haber tenido una formación autodidacta o su experiencia docente hacen que su libro sea una obra clara, de fácil lectura y completísima para el aprendizaje del oficio. Incluso se comparan toda la maquinaria y materiales que se pueden encontrar en el mercado y se analizan las ventajas de cada una. También habría que tener en cuenta que él se había formado con manuales extranjeros, que eran mucho más didácticos que los españoles.

Posteriormente, publicó un pequeño folleto de recetas de litografía y dejó apuntes para otros libros de cromotipia y heliograbado, que no se llegaron a publicar, pero que sin duda hubiesen sido una gran aportación al mundo de las artes gráficas.

EL PAPEL DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES

Una observación planteada desde ángulos diversos, como la que pretendemos, no podía dejar de ocuparse del lugar donde los profesionales adquirirían la formación necesaria para el desempeño de la actividad. La Escuela de Bellas Artes de Málaga, que tuvo un peso muy importante en la ciudad durante aquellos años, conformó por primera vez una enseñanza reglada sobre el diseño gráfico que dio sus frutos proporcionando a la importante industria gráfica malagueña una gran cantidad de profesionales bien formados.

La burguesía y la nueva concepción de la enseñanza

“Los ilustrados dejan en herencia a los liberales del XIX la preocupación por la educación de los ciudadanos”¹. No obstante, la situación de la enseñanza en España a lo largo del siglo XIX es un tanto desoladora. El control que la Iglesia ejerce sobre la cultura y la educación, pese a los esfuerzos por eliminar o limitar el mismo por parte de los liberales, se mantiene durante todo el siglo. Aunque se producen varios intentos de reforma educativa, la alianza de la Iglesia con los sectores conservadores vinieron a frenar las aspiraciones de la burguesía a una enseñanza laica, que sirviera de cauce para llevar al Estado su ideología.

En esa situación, tanto la burguesía liberal como el proletariado abogaban por una reforma en la educación, aunque por razones distintas. “Para la burguesía liberal era imprescindible la extensión de la enseñanza para combatir el irracionalismo religioso y el poder institucional de la Iglesia sobre el aparato escolar y poder educar a las masas en su ideología progresista, en primer lugar; en segundo lugar, la progresiva tecnificación de los procesos productivos exigía una mínima cualificación de la fuerza de trabajo; y, por último, los partidos progresistas consideraban que una relativa participación de los trabajadores en la cultura favorecería el apoyo y la aceptación del pueblo a sus promesas de reforma y a sus proyectos políticos”².

En Málaga, la situación de la enseñanza a lo largo del siglo tampoco es buena. En 1860, el 81% de la población era analfabeta. Si exceptuamos los colegios privados, adonde asistían los

¹ FORCADELL ÁLVAREZ, C.; FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., “La educación en las Constituciones españolas” en *Historia 16*, núm. 34, 1979, p. 19.

² DE LA CRUZ VIVES, M. A., “Panorama del pensamiento español en la segunda mitad del siglo XIX” en <http://platea.pntic.mec.es/%7Emacruz/regenta/XIX.html>.

hijos de la burguesía, la escuela mantenida con fondos públicos presentaba un triste panorama. La enseñanza primaria se impartía en las llamadas casas-escuela. Generalmente eran locales insalubres, repartidos por los barrios, que se hallaban en casas en las que también se encontraban unas habitaciones para vivienda del maestro. Los poderes públicos destinaban partidas exiguas a estos centros, siendo frecuente que, además, se retrasaran estos pagos. En 1880, el 80% de las casas-escuela de Málaga eran considerados regulares o malos³.

Hasta la caída del Antiguo Régimen la enseñanza de los oficios, que es el asunto que tratamos, se venía haciendo en el marco de los gremios. La función docente queda en manos de los maestros de taller, mediante la firma de un contrato de aprendizaje con el padre del aspirante. El Estado se limita, a través de los veedores oficiales, a supervisar la firma y el cumplimiento de los contratos (Carlos III, 15 de Mayo de 1788). “La consecuencia de este régimen docente, que encomendaba al interés privado de la educación profesional del obrero fue deplorable, porque las industrias, sujetas a la codicia del mayor número, atento siempre a obtener con poco esfuerzo el máximo rendimiento, vivían de procedimientos anticuados, que la rutina transmitía, como enseñanza tradicional, de unas a otras generaciones de agremiados”⁴.

Aunque en 1787 Carlos III da una orden para que aprendices y oficiales tengan que asistir a Academias o Escuelas de dibujo establecidas en el reino para llegar a grado de Maestro, hay que esperar al siglo XIX para encontrar la intervención directa del Estado en la educación de los obreros en las Artes y Oficios. Con la llegada de la burguesía al poder, la enseñanza en general y en particular la de los obreros va a ser una preocupación constante de los sucesivos gobiernos, sobre todo los liberales. Pero esta aspiración, queda limitada por la exigua dotación económica que se dedica a la enseñanza, tanto por parte del Ministerio de Instrucción Pública como por parte de las Diputaciones y Ayuntamientos. En esta situación la introducción de talleres en las Escuelas es una aspiración que va retrasándose a lo largo del siglo.

En agosto de 1824 se crea en Madrid el Conservatorio de Artes, Museo-Escuela, que es el primer centro en el que descansará después la enseñanza de los oficios artísticos. Este centro debería contar con un depósito o museo de objetos artísticos, y un taller de construcción. Éste fue el primer intento de crear un Escuela para artesanos.

³ ALBUERA GUIRNALDOS, A., *Vida cotidiana en Málaga a fines del XIX*. Málaga, Ágora, 1998, pp. 235-240.

⁴ *Los estudios de las Artes y los Oficios en nuestra legislación. Estado actual de la enseñanza en España*. Sección de Informaciones, Publicaciones y Estadística del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Madrid, 1926, p

Posteriormente, en 1849, se va dar un Real Decreto que organiza todas las enseñanzas. Entre ellas, las de Bellas Artes de segunda, que están destinadas a la formación de obreros. Aquí será donde comencemos el estudio de la Escuela de Bellas Artes de Málaga.

Durante la primera mitad del siglo XIX, los obreros malagueños tenían que formarse en los talleres, donde entraban como aprendices. Era, por tanto, una formación lenta e incompleta, pues a veces los maestros ocultaban sus conocimientos como un secreto para evitar una posible competencia. El inconveniente que ahora veremos en las enseñanzas es la falta de conocimientos específicos de los oficios, ya que no se contemplaba la creación de talleres.

La burguesía y la nueva concepción de la enseñanza en Málaga

En cuanto a la formación profesional, se seguía con el sistema de aprendices que recibían los conocimientos necesarios en el taller de un maestro, pero desde finales del siglo XVIII se trata de crear un centro oficial en el que la enseñanza del dibujo perfeccionase los productos artesanos y artísticos.

Esta idea se encuentra dentro del concepto de enseñanza que tienen los ilustrados, y de la R. O. de 23-11-1787 (Carlos III). Por ésta, aprendices y oficiales quedaban obligados a instruirse en el dibujo, asistiendo a las varias Academias o Escuelas de dibujo establecidas en el Reino, “sin cuya circunstancia de ningún modo debían ser admitidos a la maestría”⁵.

En este sentido hay varias instituciones, derivadas del pensamiento ilustrado, que favorecen esta enseñanza del Dibujo. Una de ellas es el Real Consulado (fundado en 1785), “también obligado por sus Estatutos en el tema de la educación popular. Como vía del fomento del comercio, la agricultura y la industria, debía abrir cátedras de Comercio, Pilotaje, Agricultura y Dibujo”⁶.

En 1786 tenemos noticias de clases de Dibujo impartidas por Cristóbal Rodríguez, y posteriormente por Francisco de la Torre. Dichas clases se suprimen a raíz de la creación del Colegio de San Telmo (que incluía estas enseñanzas en su plan de estudios), pero la supresión fue reconsiderada por lo útil que era a todos los oficios y manufacturas⁷. Aún así, al mismo tiempo, el

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ BEJARANO ROBLES, F., *Historia del Consulado y la Junta de Comercio de Málaga*. Madrid, C.S.I.C., 1947, p. 293

⁷ PAZOS BERNAL, M. A., *La Academia de Bellas Artes de Málaga en el siglo XIX*. Málaga, Ed. Bobastro, 1987, p. 46-48.

Consulado remuneró a ciertos maestros artesanos que acogían a algunos aprendices en sus talleres.

La labor del Consulado la continuaría la Junta de Comercio de Málaga, que en 1831 realizó la petición al Gobierno de abrir una Escuela de Dibujo, sin prosperar. En 1843, se intenta de nuevo crear dicha escuela, solicitando recursos a la Diputación, para la que José García Chicano se ofrece a impartir las clases, recibiendo como sueldo lo que vayan permitiendo los ingresos del cuerpo. De nuevo, el asunto quedó estancado por dificultades económicas⁸.

Otra institución de raíz ilustrada es la Sociedad Económica de Amigos del País, fundada en Málaga en 1789. También en sus estatutos se recoge la idea de establecer, además de escuelas generales, la de dibujo, en la cual será instruida la juventud gratuitamente. En 1820, una comisión de este organismo redacta un informe sobre las posibilidades de abrir en Málaga una escuela de dibujo, que es remitida a la Diputación pero sin resultados favorables.

Por último, en esta misma línea, encontramos el Liceo, en 1843, “una institución de liberales que heredan el entusiasmo de los ilustrados, su fe en la regeneración y la evolución social”⁹, que consideran la ilustración como panacea para el progreso en todos los ámbitos. También aquí se crea una clase gratuita de dibujo, pero no debió de tener ninguna influencia en la formación de los artesanos ya que, además, al poco tiempo se crea la Escuela de Bellas Artes.

En resumen, en toda la primera mitad del siglo XIX, sólo el Dibujo se considera imprescindible para la formación de artesanos. Incluso cuando se crean las Escuela de Bellas Artes de segunda¹⁰, se sigue en esta tendencia.

⁸ *Ibid.*, pp. 55-56.

⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰ Las Escuelas de Bellas Artes de segunda son las dedicadas a la formación de los artesanos, mientras que las de primera eran las dedicadas a la formación de pintores, escultores, grabadores... artistas, en definitiva.

La Escuela de Bellas Artes y las enseñanzas de litografía y fotgrabado

En Málaga, la enseñanza profesional de los obreros y, concretamente, de la litografía, sólo se podía recibir en talleres particulares, por lo que la mayoría de las veces esa formación era incompleta y lenta. Esto era así, entre otras cosas porque a los maestros no les interesaba formar a posibles competidores. De ahí, la importancia que va a tener la creación de la Escuela de Bellas Artes. Ésta se funda en 1851 al amparo del R. D. de 1849 por el que se reorganizaban todas las enseñanzas.

Las Escuelas de Bellas Artes de segunda, como es el caso de Málaga, dependen económicamente de Ayuntamientos y Diputaciones, por lo cual, desde su fundación hasta 1898¹¹ será una continua lucha por adaptarse a las consecutivas reformas que se produciendo en la legislación española. En esas reformas, que reorganizaban las enseñanzas profesionales, siempre se dejaba una puerta abierta para que las Escuelas de Bellas Artes pudieran adherirse. El problema era que los gastos tenían que ser sufragados por Ayuntamientos y Diputaciones, de manera que, al final, los profesores siempre se ofrecían a impartir las nuevas enseñanzas gratuitamente, o con un coste mínimo, Aún así, en muchos casos no se aceptaron. Por eso, los decretos de 1900 y 1910 serán importantísimos. De esta forma vemos que, en Málaga, además de los problemas que tenía toda la enseñanza profesional en España, se suma el escaso presupuesto que dedican las instituciones locales y provinciales.

En relación con el magisterio de la Escuela de Bellas Artes y la litografía podríamos distinguir varios periodos:

- 1) Desde la creación de la Escuela en 1851 y la primera propuesta de reforma de B. Ferrándiz (1869). Durante esta época no existe una enseñanza específica de dicha materia, pero sí una posible influencia en la formación de los litógrafos. Por un lado, tres de los profesores fundacionales –García Chicano, Maqueda y Rojo– tienen conocimientos de litografía. García Chicano, según Pemán, fue el que la introdujo en Cádiz¹²; Maqueda, según expresa él mismo en

¹¹ En esta fecha las Escuelas se incluyen definitivamente en los Presupuestos Generales del Estado. En 1900 se re-funden con los de Artes y Oficios, con el nombre de Artes e Industrias.

¹² PAZOS BERNAL, M. A., *op. cit.*, p. 80.

escrito dirigido al Marqués de la Paniega¹³, fue el primero en introducirla en Málaga y tenía taller abierto al público; Rojo, por su parte, se formó en la Academia de dibujo de Maqueda y trabajó como ayudante en su taller de litografía¹⁴. Además, en las ternas, que la Academia votó en Junta General el 30 de Diciembre de 1850 para la provisión de plazas de profesores, figura Chamán¹⁵ en la de Dibujo Aplicado.

Las enseñanzas dirigidas a los artesanos estaban pensadas como una formación básica artística. Les enseñaban dibujo y modelado como una herramienta complementaria para sus distintos oficios. Por otro lado, los litógrafos tenían que saber dibujar y seguramente muchos se forman en las aulas de la Escuela. Asimismo, los modelos que copiaban en la clase de Figura son láminas litografiadas¹⁶.

- 2) A partir de las propuestas de reforma hechas por Ferrándiz, en las que hay una alusión clara a la litografía y se habla de la técnica específica. Este periodo coincide con la introducción de la cromolitografía en Málaga, que es una técnica más complicada y, por tanto, la competencia con los extranjeros sería más dura. Aquí posiblemente tenga también importancia la clase de Acuarela, impartida por Ferrándiz, que sería fundamental para los cromolitógrafos.
- 3) A partir de 1886, en que se hacen unas propuestas por parte de Antonio Galbién para la creación de una Escuela de Artes y Oficios, hasta 1900. Desde la desaparición de Maqueda y Ferrándiz no encontramos muchas referencias explícitas a la litografía. Solamente en el curso 1894-1895 aparece una acta de “Dibujo industrial con aplicación a la Litografía y Figura diurna”, con 18 alumnos y firmada por Galbién (presidente), Martínez de la Vega (vocal) y J.

¹³ El escrito dirigido a José Freüller dice “Al contestar al oficio de Vd. sobre antecedentes de mis méritos, me encuentro en la embarazosa posición de tener que referirme a la notoriedad con que he ejercido, con aceptación tal vez no merecida, los ramos de Bellas Artes de Pintura al óleo, Miniatura y Grabado en hueco y talla dulce y litografía, en la cual tengo la lisonjera creencia de haber sido el primero en España que ha trabajado en ella, pues no tengo noticias que desde fines del año 1819 hasta el del 22 en que salió a la luz en mis prensas el retrato de Rossini otro alguno haya publicado nada [...]”.

¹⁴ En la hoja de servicios, firmada por Antonio Jurado (Secretario) y Maqueda (Director) el 15 de abril de 1862 dice: “Fue discípulo del profesor D. Antonio Maqueda, y con el mismo se dedicó al Dibujo Litográfico en el establecimiento de mencionado Sr”.

¹⁵ Trabaja como litógrafo en Mitjana y hace litografías en el Guadalhorce. También trabajará en Santigosa (Sevilla).

¹⁶ Ferrándiz en la propuesta de reforma que hace en 1869 dice refiriéndose a la didáctica establecida que el alumno “cuando pasa años enteros en imitar como un autómatas los cuadritos que hizo un litógrafo”. Se refería a las láminas utilizadas en dibujo de Figura: cuadros de Vernet, reproducidos por Julien; y la colección de litografías representando las principales obras del Museo Nacional de Pinturas, donadas por el Ayuntamiento en respuesta a la petición de la Academia en Mayo de 1857. A.A. Libro de 1859 a 1874, fols. 158 y 159, sesión del 3 de Mayo de 1857.

Ponce (secretario)¹⁷. En esta clase de dibujo de Figura diurna era donde Rojo había ejercido su enseñanza de litografía y es posible que se hubiese mantenido todos estos años, aunque sin hacer referencia en las actas. Además, durante todos los años finales de siglo, aparecen en las actas de alumnos algunos de los litógrafos más representativos de los años posteriores. En 1895, Nogales toma posesión de la Cátedra de Dibujo de Figura y expresa su intención de cambiar el método, para lo que pide nuevo material: una colección completa de 67 originales, copiados de los maestros de todas las épocas y de todas las escuelas, según el catálogo de la casa Goupil y Cía. de París y dos colecciones de fragmentos, torsos y retratos completos, cada colección de 70 planchas del catálogo de la casa Goupil.

- 4) Desde 1900, año en que la Escuela pasa a denominarse de Artes e Industrias y, sobre todo, a partir de 1904, cuando se crean talleres, en concreto el taller de litografía y fotograbado, bajo la tutela de D. Joaquín Gutiérrez Díaz, cuya entrega y dedicación tanto a la enseñanza como a la investigación le convierten en uno de los personajes más importantes de principios del s. XX en el mundo del diseño gráfico en Málaga.

1ª etapa: la creación de la Escuela

Como consecuencia del espíritu ilustrado y del creciente desarrollo de la industria, se ve la necesidad de crear una enseñanza para la formación de los trabajadores industriales. Esta enseñanza se creará por R.D. el 31 de Octubre de 1849 que organiza los estudios artísticos dentro de las Escuelas de Bellas Artes, dependientes de las Academias del mismo nombre¹⁸.

Dichos estudios se dividen en superiores (dedicados a la formación de artistas) y menores (dirigidos a la formación de artesanos y trabajadores de la industria). En las escuelas de segunda, a la que pertenece la de Málaga, sólo se podrían impartir los estudios menores, aunque en el mismo decreto de fundación se contemplaba la posibilidad de acceder a los superiores¹⁹. Esto va

¹⁷ El R. D. de 20-8-1895 reorganizaba las enseñanzas de obreros en :

1. Estudios Generales, dentro de los cuales estaba la asignatura de Dibujo de Adorno y Figura Aplicado a todas las Artes Decorativas.
2. Estudios Profesionales, sólo en Madrid.

¹⁸ Real Decreto del 31 de Octubre de 1849 por el que el Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Publicas establece un nuevo plan de estudios, siendo su titular el ministro Manuel Seijas Lozano.

¹⁹ R.D. de 31 de Octubre. Capítulo VI, Art. 39: “Cuando en una academia de segunda clase los adelantos de los estudios menores fueren conocidos, y el número de los alumnos y las demás circunstancias lo reclamen, podrá el gobierno concederles los estudios mayores, menos el de maestro de obras, para el cual solo serán hábiles las academias de primera clase”.

a crear unas expectativas y por tanto una confusión, que va a ser la característica de las escuelas y concretamente de la de Málaga a lo largo del siglo XIX.

Desde el primer momento, los profesores y académicos se ofrecerán a dar clases de ampliación en sus distintas asignaturas para ir creando las enseñanzas propias de los estudios superiores. En muchos casos se ofrecen gratuitamente y en otro con pequeñas compensaciones o nombramientos de ayudantes, pero siempre haciendo que los gastos sean mínimos, ya que tendrían que ser sufragados por el Ayuntamiento y la Diputación, instituciones que en esta época no estaban sobradas de recursos. Como ejemplo de esto podríamos citar el escrito que el día 1 de diciembre de 1877 dirige el Claustro al Ministro de Fomento quejándose de que las Corporaciones Provincial y Municipal adeudan al profesorado veintidós mensualidades, así como habían tenido que cerrar el centro porque se les había cortado el suministro de gas²⁰.

De la necesidad de estas enseñanzas nos hablan los discursos pronunciados con motivo de la inauguración y la apertura de los primeros cursos y se esgrimen tres razones fundamentales:

1. el desarrollo de la industria
2. la competencia con los extranjeros, que están más preparados y
3. la regeneración social.

Con respecto al primer punto, el Marqués de la Paniega, Presidente de la Academia, decía en su discurso inaugural: “estos estudios son más necesarios que en parte alguna de nuestra población, donde de algunos años a esta parte se le ve en un progreso rápido, tanto en las mejoras en las obras de los artesanos cuanto por las muchas fábricas que se están creando”. En la misma línea, el Sr. Acosta manifiesta en el discurso de clausura de este primer curso: “Los incalculables beneficios que estos establecimientos deben producir, no se limitan exclusivamente, a pesar del nombre que llevan, a los elementos de las Bellas Artes, conocidas bajo el nombre de artes liberales. El objetivo es más amplio, de una utilidad más general, y de una necesidad más urgente. Se trata de el aumento de las clases industriales, del mejoramiento de las manufacturas y productos de las artes mecánicas...” Hay que tener en cuenta que es la época de expansión de la industria y el comercio malagueño.

Con relación a la competencia de los extranjeros, el Sr. Acosta en el discurso de clausura del curso 1851-2 plantea que “no obstante hallarse entre nosotros algunos maestros que, trabajando de pura práctica, producen alguna que otra obra digna de competencia con las extranjeras, aunque muchas veces echemos de menos el buen gusto, por falta de una educación preliminar y

²⁰ A. E. A. . Escrito dirigido al Exmo. Sr. Ministro de Fomento.

propia del arte”.

Es evidente el temor a la competencia de los extranjeros que, debido a la abolición de las ordenanzas gremiales y la apertura del comercio, unidas a la deficiente preparación de los artesanos españoles, propician que cada vez con más frecuencia se instalen extranjeros en la ciudad²¹. El propio Acosta hace referencia en el discurso de apertura del curso 53-54, exponiendo que desde el 6 de diciembre de 1836²² habían sido abolidas las ordenanzas gremiales, permitiendo “que todos los españoles y los extranjeros vecindados en la monarquía, pudiesen establecer las fábricas ó artefactos que les acomodase, siempre que se sujetasen a las reglas de policía, y ejercer cualquiera industria u oficio sin necesidad de examen, título ó incorporación de los gremios respectivos”. Al final del discurso exhorta a los alumnos a seguir estudiando y dice: “¿Qué se diría si el pueblo, que no habiendo dudado en tantas ocasiones derramar profusamente su sangre por sostener su independencia civil, quisiese estar por más tiempo bajo la dependencia intelectual extranjera. ¿Es por ventura más onerosa y humillante la servidumbre corporal, que la proveniente de la superioridad del saber. ¿Será nuestra inteligencia inferior a la de los hijos del Támesis y el Sena. ¡Qué absurdo!”

En esta misma línea podemos encontrar otras muchas manifestaciones, por ejemplo las de Ferrándiz en el escrito dirigido a la Academia Provincial de B.A. de Málaga el 13 de diciembre de 1869, proponiendo la reforma de las enseñanzas. Cuarenta años después, D. Benito Vilá en el discurso del aniversario de la fundación hacia referencia a los beneficios alcanzados con la enseñanza que se daba en la Escuela: “Los que alcanzamos aquellos tiempos, y sabemos que en Málaga, cuando había de decorarse alguna habitación y cuando en personas de buena posición al crear nuevas familias para el mobiliario de sus casas tenían que recurrir al extranjero.... y hoy vemos que nada de esto es necesario sino que de nuestra ciudad se exportan preciosidades artísticas en muebles y objetos de arte”.

Por último, con respecto a la regeneración social, el Sr. Acosta en el discurso de apertura del curso 1853-4 expone: “En medio de este aumento rápido de población, las ocupaciones faeneras y transitorias del comercio, ni las ocupaciones agrícolas suministran un motivo suficiente de entretenimiento y subsistencia a la clase menestral. ¿A qué causa sino á esa debemos atribuir principalmente ese enjambre de hombres de todas edades, mujeres y chiquillos, que a falta de

²¹ Ya se ha comentado la presencia de profesionales extranjeros en el capítulo dedicado a los litógrafos.

²² Se restablecía el Decreto de las Cortes de 8 de Junio de 1813, que posteriormente había sido abolido por Fernando VII el 15 de Junio de 1815.

otra ocupación divagan por nuestras calles vendiendo futezas de mil géneros, y amaestrándose constantemente en la cenagosa escuela de la estafa y la inmoralidad'? Y no se nos diga que esas son propensiones del carácter nacional ni provincial; falta para que esta suposición pudiese demostrarse, el que hubiese ocupaciones de otro género, en las cuales las personas á que aludimos pudiesen buscar su alimento”.

En la misma línea se manifiesta el claustro de profesores en su escrito dirigido al Ministro el día 1 de diciembre de 1877 exponiéndole la situación crítica por la falta de recursos por la que pasa la Escuela, ya que habiendo cortado el suministro de gas “la Escuela de Bellas Artes de Málaga queda cerrada de hecho y los ochocientos alumnos que a ella asisten, pertenecientes a la clase obrera en su mayoría, se han visto en la precisión de abandonar el local donde recibían instrucción. El tiempo que después del trabajo del día empleaban en ilustrarse, prestando un verdadero servicio al país, tan falto de obreros e industriales inteligentes, lo pasaran mañana quizás encenagados en el vicio y la espantosa crónica de los crímenes que produce la ignorancia que en la actualidad nos aterra, crecerá en vez de disminuir”.

En la propuesta de la reforma del plan de estudios, efectuada por Ferrándiz en 1878²³ decía: “El corazón de todo honrado patricio se oprime dolorosamente ante el espectáculo que de continuo se presencia en los talleres particulares; allí se ven pobres niños raquíticos las más veces, servir de criados a cambio de una enseñanza lenta e incompleta.

El aprendizaje en general comienza siempre por una bochornosa servidumbre, y el aprendiz convertido en mandadero de la casa, ya ejerce las funciones de niño ó ya y esto es peor, sirve de mozo de cordel llevando sobre sus débiles hombros cargas que vician ó destruyen su desarrollo físico. He aquí, no hay que dudarlo, la causa principal de que la mayor parte de los padres rehuyan enviar a sus hijos á pasar por tan menguada escuela; de suerte, que solo aquellos que nacidos en las clases más ínfimas de la sociedad están acostumbrados desde la niñez a la miseria y a los malos tratos, pueden hoy aceptar el aprendizaje, privando por esta causa a las Artes y Oficios del concurso de las clases más instruidas y acomodadas, de aquellas de donde precisamente debieran salir los verdaderos obreros aptos e inteligentes, que el padre que no puede dar una carrera a su hijo, al optar entre el bochornoso aprendizaje o la afrentosa holgazanería.

Vacila largo tiempo, y estas vacilaciones, dan por resultado innumerables vagos, pretendientes sin méritos, miserias ocultas y crímenes inevitables. Póngase el aprendizaje en condicio-

²³ Memoria de la Exposición dirigida a las Excmas Corporaciones Provincial y Municipal de Málaga y presentada a la Academia el 14 de Setiembre de 1878 por D. Bernardo Ferrándiz y Badenes.

nes dignas y será difícil hallar una juventud pronta á pechar con cargas que envilecen; se verán entonces las plazas públicas menos concurridas de alborotadores, de estafadores, de tahúres; porque el hombre que tiene un oficio, prefiere siempre el producto de un trabajo honroso y proporcionado a sus fuerzas e inteligencia, que ostentar una levita raída y vivir entre el hambre y prisiones, fluctuando de la miseria al oprobio. Se hace preciso, pues, que el aprendiz encuentre una enseñanza completa, tan completa cuanto sea necesaria y que al dársela se le considere, se le atienda con el trato propio y decoroso del que desea instruirse y ser útil a sus semejantes y a sí mismo; que entre aquel que estudia el derecho, la medicina o no importa qué ciencia, y el que desea aprender a cepillar madera, colocar ladrillos ó trabajar el hierro, no exista más diferencia que la necesaria en el método de enseñanza, y así como los primeros encuentran universidades e institutos donde estudiar, es necesario que los segundos encuentren escuelas de Artes y Oficios y talleres prácticos donde aprendan científicamente".

En la misma línea de lo anterior, D. Benito Vilá terminaba su discurso de apertura del curso 1854-5 con las siguientes palabras: “[...] llega el s. XIX trayendo la fe para el porvenir, y encomendándonos la difícil empresa de la educación de los hijos del pueblo, para que el nombre de estas Escuelas anuncie a los siglos venideros la grandiosa obra de la regeneración social”.

Curiosamente, aunque las Escuelas de segunda tenían una enseñanza dirigida a los artesanos y trabajadores de la industria, no contaban con enseñanzas prácticas en talleres. Las asignaturas oficiales eran: Aritmética y Geometría, Dibujo de Figura, Dibujo Lineal, Dibujo Aplicado a las Artes y a la Fabricación y Modelado. Estas asignaturas están pensadas para dar una formación general artística, como complemento a los oficios artísticos, pero de ningún modo tienen el carácter de formación específica en ningún oficio concreto. En este sentido se expresaba D. Juan O-Neille²⁴ en su discurso pronunciado en la sesión del 13 de octubre de 1867: “Noble y sublime es el Buen Gusto y lo Bello: noble y sublime el afán de comprenderlo, y el deseo de producirlo. Este ha sido principal móvil de las Academias de Bellas Artes, difundir, propagar, fomentar y proteger cuanto a este fin conduzca, en sus Escuelas puede brotar esa rica fuente; pero tenedlo bien presente, sus enseñanzas... no podrían ser nunca más que unas enseñanzas preparatorias.

Preparación, elemento, enseñanza, estudio... base, señores... base nada más.

²⁴ D. Juan O-Neille era Académico corresponsal de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de S. Fernando. Individuo nato de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, y Secretario General interino de la Academia de Bellas Artes de las Baleares.

El alumno no puede ni debe considerar la enseñanza que recibe en tales Escuelas, más que como una especie de guía para indicarle la senda que debe seguir en el intrincado y oscuro laberinto del estudio del Arte, para alcanzar el conocimiento del Buen Gusto, y manifestar por medio de sus obras el sentimiento de lo Bello”.

Asimismo, afirmaba que el término de su formación tenía que efectuarse en talleres y “a veces los trabajadores locales eran relegados por extranjeros”.

A pesar de todo lo expuesto, durante este periodo se formaron en la Escuela algunos de los litógrafos más conocidos en años sucesivos. Por ejemplo, en el curso 1853-4 estaban matriculados en Dibujo de Figura alumnos como F. Gutiérrez o J. Román. Es lógico que una industria que se nutría de dibujantes, echase mano de los que cada año se formaban en la Escuela y que los aprendices de litografía acudiesen a sus aulas para completar su formación. También es posible que profesores como Maqueda, Rojo o García Chicano aconsejasen a los futuros litógrafos, aunque no existiera ninguna enseñanza específica.

El hecho de que en las mismas escuelas conviviesen estudios elementales y superiores hace que desde 1868 y 69 los académicos de S. Fernando elevasen peticiones para que se creara una Escuela de Artes y Oficios, cosa que se consigue en la R. O. de 5 de Mayo de 1871, por la que se crea en Madrid una Escuela de A. y O. en el Conservatorio de Artes. Las dos peticiones de Ferrándiz del plan de estudios son un reflejo de la situación de la escuela de Madrid.

2ª etapa: el período de Ferrándiz

Por R. O. de 10 de Agosto de 1867 se crea la Cátedra libre de Pintura y Copia de Cuadros. Para cubrir esta plaza se nombra como interino a F. Prats, pero el 6 de septiembre de 1867 se saca a oposición en *La Gaceta de Madrid*, y es ganada por Ferrándiz. La creación de esta asignatura debió ser muy importante para los cromolitógrafos.

Durante este periodo se va a plantear la enseñanza de la litografía de manera específica en las dos propuestas de reforma hechas por Ferrándiz. Las causas de esta preferencia por la litografía pueden deberse a varias razones: la importancia que empieza a adquirir la industria litográfica en Málaga²⁵ que a partir de estos años tiene una demanda creciente por parte de los industriales y exportadores; la existencia de varios litógrafos en el Claustro (el propio Ferrándiz entre ellos), la cercanía de ésta a la pintura...

²⁵ Por estos años se introduce la cromolitografía en Málaga. Esta técnica era más complicada que la anterior –que podía desarrollarla cualquier pintor con unas ligeras nociones– ya que el oficio de cromista era muy específico. Los franceses empiezan a presentar trabajos que los malagueños difícilmente pueden igualar.

La reforma de las enseñanzas artísticas para obreros de la industria, con talleres específicos, tal como se hacía en el extranjero, se venía planteando desde hacía tiempo. La Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid lo había propuesto al Gobierno el 25 de Noviembre de 1868 y lo vuelve a plantear el 27 de Septiembre de 1869²⁶. “El ejemplo de otros pueblos próximos, que, como Francia e Inglaterra, empleaban ya cuantiosas sumas en sus Escuelas de Artes y Oficios, estimularon, sin duda, al Gobierno para realizar un intento de organización de estas enseñanzas, si bien reducido a las necesidades de la Corte”²⁷. A tal efecto, el 5 de mayo de 1871 se publicó el decreto en virtud del cual se creaba la Escuela de Artes y Oficios en el Real Conservatorio de Artes²⁸. Las enseñanzas debían de ser todas esencialmente prácticas y aplicadas a las artes e industrias.

En la línea de estas peticiones realizadas por la escuela de Madrid es donde habría que encuadrar la primera propuesta de reforma hecha por Ferrándiz. El 13 de diciembre de 1869 se dirige a la Academia exponiendo un plan de reforma con tres apartados:

El primer, referido a la didáctica artística: que el alumno no se limite a copiar modelos, sino que haga ejercicios de memoria.

El segundo, la creación de cuatro nuevas asignaturas, tres para completar los estudios superiores y la cuarta la de litografía (en la propuesta aparece en primer lugar). La utilidad de “la practica de la litografía queda demostrada en la necesidad en que se ven gran número de alumnos de la clase de Figura que después de haber estado mucho tiempo copiando estampas y pasar un largo aprendizaje en casa de un litógrafo donde generalmente se les enseña tarde y mal por falta de la necesaria dirección, llegando a ganar jornales exiguos por su incompetencia, obligan a los jefes de los Establecimientos a buscar mejores obreros en el extranjero con mengua de la Escuela. Creando esta asignatura podría corregirse este defecto. La dirección de ella deberá ser de cargo del Profesor de dibujo de la Figura; y si lo que no es de esperar no se dignara aceptar este cargo, la admitirá el exponente”. Por primera vez nos encontramos con la propuesta de una enseñanza práctica para los artesanos de una industria que estaba en auge en Málaga (con casas como

²⁶ En la Escuela de Madrid la petición de separar las enseñanzas de obreros y las superiores también se debía a que los primeros congestionaban las aulas de dibujo en los cursos preparatorios que eran comunes a artistas y artesanos.

²⁷ *Los estudios de las Artes y los Oficios... op. cit.*, p.

²⁸ El Real Conservatorio de Artes había sido creado el 24 de agosto de 1824 por R.O. del Departamento de Hacienda. Por disposiciones dictadas en los años posteriores (25-12-1825 y 16-1-1826) en los Conservatorios d Artes se crean las asignaturas de Geometría, Física, Mecánica y Química aplicada a las Artes.

Mitjana y Fausto Muñoz) y demandaba una mano de obra cualificada que tenía que cubrir con extranjeros.

El artículo 3º, que el propio Ferrándiz calificaba como “más trascendental”, tenía “por objeto llevar la enseñanza de las Bellas Artes a todos los establecimientos que tengan necesidad de ella” así como “crear un centro práctico de todas las industrias que tienen por base las Bellas Artes, sería una cosa magnífica como utilidad y resultados pero a más de las dificultades de su organización, habría la de los numerosos gastos que originaría y después de todo ¿Quién sabe si el estudio a que se le diera mayor importancia y desenvolvimiento sería el más útil en la localidad? El exponente ha creído encontrar una inmensa escuela práctica. Cada taller, en efecto, será una clase donde se podrá aplicar el arte a la industria.”

O sea que la propuesta consistía en que los profesores de las distintas asignaturas asesorasen a las industrias, si estas lo requerían. Pero lo más interesante es que para lo que él se ofrecía explícitamente era para “la dirección de las cromolitografías que es la que naturalmente le corresponde”²⁹. Efectivamente, la clase de colorido era fundamental para los cromolitógrafos, que tenían que analizar los originales y hacer la selección de colores para realizar las distintas planchas. Además, Ferrándiz había tenido contactos con la cromolitografía antes de venir a Málaga como por ejemplo, la estampa perteneciente a la colección de Las Barracas, *La visita a la nodriza*, firmada por Ferrándiz en 1864.

A pesar de que la propuesta fue aceptada por la Academia, parece que ninguna de estas reformas se llevó a cabo en los años siguientes. Tal vez Maqueda, en su clase de Figura, orientase a los dibujantes litógrafos, pero no de manera oficial.

Las causas pueden ser varias: Ferrándiz marcha a Italia entre los años 73 y 75. Por otro lado, su situación personal no debía ser la más deseable puesto que la cátedra de Pintura y copia de Cuadros Antiguos que él ocupaba no pertenecía a los estudios oficiales reconocidos a la Escuela, por lo que en el año 75 pide a la Academia ser trasladado a Dibujo Aplicado a las Artes. No lo consigue, pero su asignatura pasará a llamarse Colorido y Composición en el año 76, y en el 78 será clasificado como Catedrático de Estudios Superiores.

El 9 de diciembre de 1876, los profesores de estudios elementales de la Escuela de Málaga presentan una instancia al Presidente de la Academia en la que “ofrecen ampliar sus asignaturas en tal forma, que preparaban los medios de plantear más tarde la enseñanza completa de Artes y Oficios, ofreciéndose generosamente sin pedir aumento ninguno en sus haberes y suplican-

²⁹ A.E.A. escrito autógrafo de B. Ferrándiz dirigido a la Academia el 13 de Diciembre de 1869.

do tan solo, se les entregase una parte del material necesario a estas ampliaciones, cuyo coste total era el de siete mil quinientas pesetas³⁰. Tampoco esta instancia dio ningún resultado práctico, tal vez por la penuria económica (el 1 de diciembre de 1877 se le debían al profesorado 22 mensualidades).

En estas fechas ya era evidente la necesidad de formar a los obreros de las industrias para estar al nivel europeo. Las ideas de Ruskin y Morris habían ido calando y un reflejo de ellas lo tenemos en las palabras pronunciadas por D. Germán Hernández Amores, catedrático de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid en la apertura del curso 1877-8: “En nuestros tiempos la ciencia ha prestado grandes elementos a la industria, entre otros la máquina, que multiplica los productos; pero como todo bien humano tiene su lado malo, la máquina engendra la monotonía. El arte está llamado a neutralizar éste defecto con sus más bellas y escogidas formas; así que nunca como ahora ha sido necesaria la unión de la ciencia y el arte, que en mi concepto deben recorrer como hermanos, de la mano, el largo, infinito camino del progreso”³¹.

Palabras éstas que se asemejaban a la visión de la sociedad desde un impecable cuadro utópico³² de los precursores de, entre otros, el Arts & Crafts³³. Dentro de este contexto en el año 1878, siendo Ferrándiz director, en la Escuela de Málaga se va a producir otra propuesta de reforma que canalizará las dos aspiraciones que el Claustro venía manifestando, simultaneando los estudios Superiores y los de Artes y Oficios.

Previamente se acuerda con el profesorado las materias que estaban dispuestos a impartir. En el Claustro del 6 de septiembre de 1878, y en contestación al requerimiento hecho por Ferrándiz, D. Antonio Maqueda expone: “Considerando que en la actualidad es una necesidad para el profesorado, que se encuentra animado del mejor deseo de contribuir en cuanto le permitan sus conocimientos a la marcha que en todos los países civilizados se nota hacia el progreso industrial, como uno de los tres elementos que contribuyen a su riqueza, engrandecimiento y bie-

³⁰ Memoria de la Exposición dirigida a las Excmas Corporaciones Provincial y Municipal de Málaga y presentada a la Academia el 14 de Setiembre de 1878 por D. Bernardo Ferrándiz y Badenes.

³¹ “La industria en la antigüedad”. Discurso leído en el Conservatorio de Artes, Escuela Central de Comercio, Artes y Oficios en la apertura del curso 1877-8 por D. Germán Hernández Amores.

³² MORRIS, W., *Noticias de ninguna parte*. Barcelona, Ediciones Abraxas, 2000.

³³ El Arts & Crafts fue un movimiento que nace en Inglaterra a finales del siglo XIX. Surge como reacción contra el primer estilo industrial, que se había desarrollado en Inglaterra a lo largo de esa centuria, el llamado estilo victoriano al que consideraban de mal gusto. Esa reacción se denominó Arts and Crafts, Artes y Oficios, ya que pretendió elevar la dignidad social y estética del diseño y de todas las artes aplicadas, integrándolas en un entorno arquitectónico armonioso y bello.

nestar, sin dejar por esto de alentar a los que están llamados a ser verdaderos artistas, pues sabido es que la Agricultura, Industria y Comercio dan la superioridad material a las naciones y los verdaderos artistas, su gloria; sin extenderme más en los preámbulos y abundando en estas ideas, tengo el honor de proponer al ilustrado criterio de este Claustro el establecer en la clase de dibujo de Figura, que desempeño, una sección para la enseñanza práctica de dibujo a la pluma con aplicación especial a la litografía.

También me propongo dar lecciones teórico prácticas al mismo fin, dando a conocer en ellas las circunstancias y fenómenos que son causa muchas veces del entorpecimiento y mal éxito en los resultados litográficos. Ofrezco también escribir un pequeño resumen de estos conocimientos, propios para los obreros y dibujantes litográficos, que pondré a disposición de mis alumnos.

Para llevar a cabo tan útiles enseñanzas –prosigue Maqueda–, se necesita una colección de dibujos de los S.S. Colet y Julien³⁴ que se encuentran de venta en París. Renovar todo el material de enseñanza de la Clase de Figura, pues no solamente es insuficiente, si que perjudicial el que hoy existe; para esto bastaría la adquisición de dos colecciones.

En cuanto al material necesario para la enseñanza práctica de la litografía, como hay que partir de la base de tener un local del que hoy no puede disponer la Escuela, me reservo de presentar su detalle, pudiendo desde luego anticipar al Claustro que con la cantidad de 1250 pts. opino que bastaría para comenzar, de manera que se obtuviesen los resultados apetecidos”³⁵.

A continuación tomó la palabra D. Francisco Rojo, ayudante de la misma asignatura, expresando que “además de obedecer todas las ordenes que le diere el profesor de su asignatura, aun cuando estas aumentasen su trabajo por cima de las obligaciones que tiene contraídas por su cargo, ofrece personalmente enseñar a los alumnos que lo soliciten la escritura al revés, propia para estampar en litografía (escritura) de que tanto uso se hace y con aplicación a letras de cambio, documentos públicos etc.

³⁴ Julien (Bayona 1802- 1871): pintor, dibujante y litógrafo, alumno de Gros. Alrededor de 1840 se dedica a realizar litografías comerciales. Posteriormente se consagra a los cursos de dibujo utilizados por los alumnos de David y de Ingres en su enseñanza. Así transmite recetas de taller sacadas de los grandes pintores, de fragmentos pedagógicos, figuras vestidas o desnudos académicos. Publica álbumes copiados de camafeos, de estudios de líneas o difuminados, de santos de temas de género, de modelos de manos y pies. En 1864 todavía firma una colección de 191 planchas “Estudios del Antiguo”.

³⁵ A.E.A., Acta del Claustro del 6 de Septiembre de 1878.

Declaro que el material necesario para esta enseñanza debe ir incluido en el que se proponga para la práctica de la litografía; pero que sin embargo, en su sentir, se podía desde luego comenzar a dar las lecciones que proponía al claustro puesto que los primeros ejercicios pueden hacerse sobre papel”³⁶.

Las propuestas hechas por Maqueda y Rojo fueron aprobadas por unanimidad y se encargó al Sr. Director que hiciese las gestiones necesarias para la adquisición del local y el material, preferentemente las colecciones de dibujos. En la Memoria Exposición dirigida a las Excmas Corporaciones Provincial y Municipal con fecha de 14 de septiembre de 1878, se materializa la propuesta de la reforma. Después de la justificación de la necesidad de estas enseñanzas, pasa a la exposición del plan de estudios. Por un lado se completan las asignaturas de estudios superiores. Por otro se establecen las asignaturas de Artes y Oficios, con la ampliación de las asignaturas teórico-gráficas, y la creación de cinco talleres (uno de ellos de litografía).

Referente a la litografía, que es la materia que nos interesa, el plan de estudios quedaría de la siguiente manera:

Dos años de estudios teóricos, comunes a todos los oficios. Y dos cursos de especialidad –tercer y cuarto años– con asignaturas gráficas y manuales:

Tercer año. Curso gráfico: Dibujo de Figura. Curso manual: manejo de las prensas para estampar y práctica de todos los mecanismos propios de este arte.

Cuarto año. Curso gráfico: Dibujo a la pluma y escritura. Curso manual: Dibujo sobre piedra y prácticas cromolitográficas.

En el artículo 9 especifica que “si la práctica demostrase que no es suficiente el tiempo marcado en este programa, se ampliarán en un año más los estudios gráficos y manuales”. Una vez concluidos los estudios y tras un examen general teórico-práctico, se le expedirá el título de obrero en el Arte u Oficio respectivo.

Otra de las novedades que se plantean es la de los premios o ayudas de estudios. Tras una “oposición” entre los alumnos de 3º curso se darían unos premios consistentes en “una asignación de dos a ocho reales diarios que se entregará semanalmente al premiado durante el segundo curso manual”.

Por último, una vez acabados los estudios y tras una nueva oposición se podría “optar a una pensión de mil quinientas pesetas” que “durará un solo año y que los agraciados deberán

³⁶ *Id.*

disfrutar en el extranjero”. En el caso de los litógrafos, en Berlín. En cuanto a los conocimientos que deben acreditar los aspirantes a profesores de prácticas, son los siguientes:

Para litografía: “Manejo práctico del lápiz litográfico, del pincel y la pluma sobre la piedra. Conocimientos generales de caligrafía, prácticas de la estampación, tanto en una sola tinta, como en varias para formar los cromos. Conocimientos de los colores propios para la estampación y manera y orden de superponerlos: prácticas en el manejo del buril y la punta para el grabado en piedra”.

Respecto al presupuesto para la dotación de profesorado se advierte que en caso de aceptar el ofrecimiento de del ayudante de la clase de Figura, se podría resolver con un sobresueldo de 1000 pts., con lo que habría un ahorro de otras 1000.

El día 17 de septiembre la Academia de Bellas Artes emite un informe favorable a la memoria-programa para remitirlos a la Diputación y al Ayuntamiento. Aunque aún no se contaba con el beneplácito de las mencionadas corporaciones, se anunciaron las clases para el curso 78-79. El número de alumnos matriculados aumentó considerablemente con respecto a los años anteriores, pasando de unos 700, como era habitual, a más de 1000.

El proyecto de Ferrándiz en principio tuvo buena acogida (la Dirección General de Instrucción Pública, en un comunicado fechado en Madrid el 2 de octubre, y la Academia de Bellas Artes de S. Fernando, aceptaron las ampliaciones y manifestaron al Claustro su felicitación por su desinteresada dedicación)³⁷. Por su parte, el Ayuntamiento aprobó el plan de estudios y aceptó sufragarlo, pero no fue igual la actitud de la Diputación.

En cuanto a la Academia, a pesar de haber aprobado el proyecto, redactó un informe considerando inviable el establecimiento en el centro de talleres artesanales pretendiendo disminuir la plantilla de ayudantes al suprimir una de las plazas técnicas cubiertas³⁸. A pesar de esto, en el curso 78-79 empezaron a impartirse las materias programadas, excepto los talleres. La única asignatura de talleres que, suponemos, comenzó a impartirse fue la de litografía.

El 10 de octubre de 1881, se remite a la Academia³⁹ la solicitud de Rojo para dar clase de escritura litográfica y ésta remite un oficio dirigido al Director interino de la Escuela de B.A. en el que se da acuse de recibo de la comunicación y se adjunta la solicitud del ayudante 1º de Di-

³⁷ A.A. Libro de 1861 a 1886. Sesión del 20 de Diciembre de 1878, fol. 384.

³⁸ *Ibid.*, Sesiones del 12 de diciembre de 1879, fols. 429 a 432, y del 31 de Enero de 1880 fol. 438. Referencia tomada de PALOMO DÍAZ, F. J., *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*. Málaga, Autor-Editor, 1985.

³⁹ A.E.A., Libro núm. 16 Copiador de Oficios expedidos desde 1851, núm. 332, p. 222.

bujo de Figura “D. Francisco Rojo y Mellado, ofreciendo desempeñar gratuitamente la ampliación de dibujo y escritura litográfica con ampliación a los usos del comercio: A lo cual la Academia acepta gustosa dicha ampliación en la forma propuesta por esa Dirección, esperando disponga V.S. lo conveniente para que desde luego empiece a darse tan importante enseñanza.” La Academia da las gracias efusivamente y advierte que estas clases habrían de darse fuera de las horas marcadas a las oficiales.

Con respecto a la referencia explícita de litografía, sólo aparece en el curso 81/82 un Acta de Escritura Litográfica y en el 86/87 un Acta de Litografía y Dibujo de Escritura, ambas firmadas por Rojo. Los alumnos que figuran son Julio de las Doblas, Emilio Montosa y Luis Ferrer. Aunque no exista esa referencia a la litografía es de suponer que tanto Maqueda como Rojo impartirían esta materia en la clase de Figura. Dicha asignatura, a partir del curso 85/86, tendrá horario diurno con Rojo y nocturno con Maqueda.

Durante estos años figuran como alumnos de distintas asignaturas jóvenes que luego destacarían en el mundo de la litografía como J. Gutiérrez Díaz, R. Alcalá, J. de las Doblas, Emilio Montosa, Mariano Moyano, Fco. Javier Arnaul (seguramente hijo de Mauricio D’Arnauld, francés que trabajaba en la casa de F. Muñoz como dibujante de la caligrafía y otros trabajos de precisión), Fco. Gutierrez, J. Gutierrez Bonno, etc.

De la importancia que las enseñanzas de la Escuela tienen en la litografía malagueña son reflejo las palabras que A. Jerez, en su libro *Málaga Contemporánea*, editado en 1884, dedica a dicha Escuela: “La clase obrera por su parte recoge el pingüe fruto de su trabajo, puesto que gracias a este gran número de industriales cuyo porvenir estaba escrito en la tierra con la punta del arado, deben a la instrucción recibida en la Escuela y a su constancia y laboriosidad, una posición social desahogada y alguno, entre ellos, una modesta pero envidiable fortuna, destacándose en las fabricaciones que mayores frutos han sacado de la Escuela de Bellas Artes, la industria artística litográfica.

Esta hacía a mediados del siglo las primeras conquistas en Alemania y Francia, y pocos años después era Málaga la primera localidad de España en la que podía gloriarse de haber alcanzado más desarrollo y perfección. Hoy mismo, a pesar de que los grandes capitalistas dedican con preferencia sus fondos a operaciones mercantiles, producen los talleres y fábricas malagueñas millones de cromos, dibujos y grabados, dignos de competir con los de las más famosas fábricas de allende el Rhin o los Pirineos.

La desventaja indicada y las trabas puestas por el fisco a la introducción del papel, colocan a nuestros fabricantes y artistas en condiciones desfavorables, respecto de los franceses y alemanes y, sin embargo, podemos asegurar que la mayoría de las casas comerciales prefieren los productos de fabricación local a los que proceden del extranjero. A este aumento en el consumo, responde el del personal y todas las fábricas de Málaga y aún algunas de fuera, tienen al frente antiguos y nuevos discípulos de la Escuela de Bellas Artes⁴⁰.

Durante este segundo período, suponemos que la clase de Acuarela debió de tener gran importancia para los cromolitógrafos.

3ª etapa: desde 1886 hasta 1900

En 1886 se hace una nueva reforma por la que la Escuela de Artes y Oficios de Madrid se convierte en Escuela Central, y se crean siete Escuelas de Distrito: Alcoy, Almería, Béjar, Gijón, Logroño, Santiago y Villanueva y Gelltrú. Las enseñanzas no tienen muchas novedades respecto a las que se venían impartiendo, pero se clasifican en dos grupos: artístico-industrial y técnico-industrial. Otra novedad es que se introducen los idiomas: francés e inglés⁴¹.

Nuevamente, la Escuela de Málaga intenta ser una de estas Escuelas de Distrito. Esta petición la realiza Antonio Galbién, Catedrático de Dibujo Aplicado, en un folleto⁴² que publica y que comienza con la pregunta “¿No podría servir de base a una Escuela de Artes y Oficios la de Bellas Artes de esta ciudad?” Aunque no se consigue, se van creando asignaturas de Artes y Oficios con carácter libre, sufragadas por la Diputación. En este folleto, entre otras cosas, hace un estudio comparativo de la incidencia que tiene la Escuela en las ciudades de Málaga y Madrid. Uno de los datos que aporta es la relación entre habitantes y número de alumnos: mientras en nuestra ciudad era 12/1000, en Madrid era 6/1000.

⁴⁰ JEREZ PERCHET, A., *Málaga contemporánea. Estudios y paisajes de la capital y provincia*. Málaga, Imprenta de la Biblioteca, 1884.

⁴¹ En cuanto a la enseñanza de los idiomas, Benito Vila decía en el 40 aniversario de la fundación de la Escuela, refiriéndose a las Escuelas de A. y O., que “son nuestra primitiva enseñanza... ampliada con los conocimientos técnicos y con el de los idiomas de las naciones más adelantadas para poder estudiar en sus fuentes estos adelantos”. En efecto, la mayor parte de los manuales técnicos estaban escritos en alemán, francés o inglés, por lo que el conocimiento de otros idiomas era imprescindible para conocer las nuevas técnicas.

⁴² GALBIÉN MESEGUER, A., *Breve reseña de la Escuela de Bellas Artes de Málaga. Datos estadísticos relativos a sus progresos y su estado actual y organización de este centro de instrucción popular comparado con la de las Escuelas de Artes y Oficios de Madrid*. Málaga, Tipografía de Poch y Creixell, 1886.

También hace una reseña histórica sobre la evolución de las enseñanzas en la Escuela. En esa fecha, habían dejado de impartirse algunas de las asignaturas establecidas a partir del proyecto de Ferrándiz de 1878, mientras que se habían empezado a impartir otras. Una de ellas fue la de Física y Química Aplicada, a la que asistieron J. Gutiérrez Díaz y Francisco Gutiérrez, que fueron de los primeros malagueños interesados en la aplicación de la fotografía a la impresión.

Precisamente A. Galbién publica en el año 1885, dibujado y litografiado por él mismo, un *Tratado de Dibujo Práctico*. Dicho tratado está compuesto por un estudio de 200 páginas dividido en tres partes y una documentación ilustrada de 14 láminas de 53x35 cm. Son cromolitografías que llegan a tener 8 ó 9 colores y están hechas a pluma y lápiz. Las láminas constan de unos dibujos de demostración geométrica y ejercicios de aplicación de la aritmética y la geometría, esencialmente de estilo árabe, gótico o mudéjar. En algunas aparecen en la parte central unas manos dibujadas a lápiz indicando como se manejan la plomada, el compás etc. La empresa litográfica donde se realizó fue la de Pérez y Berrocal.



Tratado de Dibujo Práctico de A. Galbién

Estos años, como indicamos en el esquema inicial, fueron los del gran desarrollo de la cromolitografía en Málaga y la demanda de obreros especializados fue importantísima⁴³. También a partir de 1886 Joaquín Gutiérrez (el que será primer maestro de taller de la clase de Fotomecánica y Litografía en la Escuela) comienza a hacer los primeros ensayos en fotolitografía.

No obstante lo dicho, las enseñanzas que se daban en estas asignaturas no oficiales dependían de la buena voluntad del profesorado, ya que son años de penuria económica para las escuelas. Una muestra de esta situación la podemos observar en el Claustro celebrada en enero de 1886, donde se expresa la alegría de los asistentes por la gestión hecha ante el Gobierno por el Marqués de la Paniega⁴⁴ para que se de una Real Orden para que el Ministerio de Hacienda retenga al Ayuntamiento y la Diputación el 50% de todas sus entradas hasta extinguir el déficit que tenían con la Escuela. Según describen había una “carencia total de recursos, profesores sin cobrar, material en total abandono, clases nocturnas sin funcionar por falta de alumbrado” y exponen el temor que de seguir así “era la muerte segura del establecimiento, que tantos beneficios había proporcionado a la clase obrera”⁴⁵.

Desde 1890 en que muere Rojo y posteriormente Maqueda⁴⁶ sólo encontramos referencias explícitas a la clase de litografía el año 1894-5 en un acta de “Dibujo Industrial con Aplicación a la Litografía y Figura Diurna”. En esta figuran 18 alumnos y está firmada por A. Galbién (Presidente), Martínez de la Vega (Vocal) y J. Ponce (Secretario). Esto nos hace pensar que esta enseñanza no debió de desaparecer aunque al no ser una asignatura oficial no haya referencias a ella; sin embargo en las actas de alumnos siguen apareciendo algunos de los litógrafos más significativos de los próximos años.

En 1895, Nogales Sevilla toma posesión de la Cátedra de Dibujo de Figura (en la que se habían impartido las enseñanzas de litografía) y en sesión del 29 de Septiembre de ese año manifiesta su intención de reformar la enseñanza y eliminar tanta copia de plano, introduciendo la de yeso, aunque también pedirá unas colecciones de láminas de la casa Goupil.

⁴³ A.E.A. En 1889 dirige un escrito al director de la Escuela, informándole que, por razones de salud, tiene que retirarse a Alhaurín el Grande y que sus haberes le sean entregados a Rafael Maqueda y Romero, por lo que podemos deducir que a partir de este momento deja de impartir clase.

⁴⁴ Éste era el Presidente de la Academia desde su fundación. De dicha Academia de Bellas Artes dependía la Escuela de Bellas Artes.

⁴⁵ A.E.A., Libro de Actas de Claustro. Acta de 24 de Enero de 1886.

⁴⁶ A.E. A., Carpeta de Oficios del Ministerio de Fomento. Málaga 26 de Mayo de 1889.

Una nueva reforma (20 de agosto de 1895) reorganiza las enseñanzas artísticas en generales y profesionales (divididas estas en sección técnico-industrial y sección artístico-industrial). Esta reforma no afecta a la escuela de Málaga, pero tiene la importancia de insistir en la necesidad de la práctica docente en talleres, con lo que está poniendo las bases de una enseñanza práctica para la formación de artesanos.

La prensa local se hace eco de la necesidad de contratar para la Escuela a profesores de formación exclusivamente técnica, denunciando el abandono de la enseñanza de los oficios⁴⁷. A lo largo de este decenio en Málaga empiezan a conocerse las impresiones ayudadas por métodos fotográficos de ahí que cuando se cree el taller, irán unidas las enseñanzas de litografía y fotomecánica.

4ª etapa: creación del taller de litografía y fotomecánica

A partir de 1900 (R. D. de 4 de enero) y bajo la denominación de Escuelas de Artes e Industrias, quedaron refundidas las Escuelas de Artes y Oficios y las de Bellas Artes (entre las que se encontraba Málaga). El real decreto divide las nuevas Escuelas de Artes e Industrias en Elementales y Superiores. Mantiene las dos secciones creadas en 1886 (artística y técnica) y sus enseñanzas se clasifican en:

- Generales: elementales y superiores.
- Especiales o de Artes Locales.
- Extraordinarias, o de aplicación a ramos determinados de la industria.

La dualidad de enseñanzas artísticas y técnicas hace que el número de asignaturas sea a veces demasiado prolijo. Tal vez esto lleva a algunas escuelas a proponer la separación de unas y otras⁴⁸. En 1901 se hace otra reforma que no se lleva a efecto por falta de recursos.

Durante estos primeros años de siglo se va poniendo cada vez más en evidencia la necesidad de hacer más prácticas las enseñanzas, a través de la creación de talleres. El problema es que el montaje de dichos talleres era excesivamente costoso para los recursos que se dedicaban a

⁴⁷ IBARRA Y ESPAÑA, S., “A la Diputación Provincial. Lo que ocurre en Bellas Artes (I y II)” en *La Unión Mercantil*, Málaga, 3 y 4 de abril de 1895.

⁴⁸ Sesión Pública para repartir los premios a los alumnos obtenidos en 1901-2 en la Escuela de Artes e Industrias de Valladolid: “[...] sea cualquiera el estado definitivo que lleguen a alcanzar, parece que su carácter debe ser siempre extensivo a las Bellas Artes y a sus aplicaciones para las artes decorativas e industriales, de modo que las industrias que tengan aquí cabida sean esencialmente Industrias Artísticas o Artes Industriales, dejando para establecimientos separados las industrias que se relacionan con la ciencia y no tienen afinidad ninguna con el arte, pues entre ambas hay una diversidad absoluta [...]”.

enseñanza. Por esto, algunas escuelas como la de Valladolid proponían que en vez de crearse talleres en la escuela, se contratara a artesanos, que presentaran un proyecto de la enseñanza que proponían impartir, especificando programa, temporalización y presupuesto⁴⁹. De esta forma, si luego se veía conveniente cambiar de taller, no se habría hecho una gran inversión.

Al mismo tiempo, se hacen estudios sobre la organización de la enseñanza en otros países. Un ejemplo de esto sería la memoria presentada por Manuel de Justo⁵⁰ al Gobierno sobre la enseñanza en el extranjero. Después del informe sobre las enseñanzas en Francia y Suiza, hace una serie de propuestas para España insistiendo en la importancia de estas escuelas en la formación de los obreros y sobre todo en su carácter práctico que deben tener por lo que se considera indispensable la creación de talleres. Esta necesidad de darle un sentido práctico a las enseñanzas en España, la extiende incluso a las universidades, diciendo: “aquí tenemos sabios profesores de física y química, excelentes ingenieros que conocen todas las ciencias que se relacionan con la ingeniería, pero sin negar ni mucho menos su competencia, se da el caso de que la mayoría de las fábricas, explotaciones e industrias en general, están bajo la dirección de extranjeros, de los que buena parte, tiene escasos conocimientos científicos, pero que son lo que aquí llamamos unos practicones. Y es natural, que entre un hombre de ciencia que con grandes conocimientos no haga prosperar el negocio por desconocer los pequeños detalles de aquella industria especial, y un practicón que conoce y resuelve todas las dificultades que en la misma se puede, proporcionando prosperidad y buenos rendimientos a la empresa, esta preferirá al último.”

Estos años coinciden con la expansión de las técnicas fotomecánicas en Málaga y a veces era difícil encontrar obreros que supiesen fotografía y estampación. A este respecto son representativas algunas anécdotas que cuenta Joaquín Gutiérrez en sus memorias, de cómo empresarios como Alcalá se quitaban los obreros que llegaban de Argentina o de Barcelona, asegurando que conocían el oficio, pero que luego fracasaban, pues o eran fotógrafos y no sabían de estampación o a la inversa. También nos cuenta que algunas empresas tenían que enviar sus originales a Barcelona o Madrid, con el consiguiente encarecimiento y retraso para unas empresas para las que la inmediatez era cada vez más importante.

⁴⁹ *Id.*

⁵⁰ DE JUSTO Y SÁNCHEZ BLANCO, M., “La enseñanza en el extranjero”. Memoria presentada al Gobierno de S.M. por el Catedrático Numerario de la Escuela Superior de Artes e Industrias de Madrid, Manuel de Justo y Sánchez-Blanco, pensionado para ampliar sus estudios fuera de España por R.O. de 10 de Nov. de 1903, durante el curso 1903-4.

Esta situación de falta de obreros especializados y los informes que redactándose van creando un estado de opinión que se materializa en las reformas que se llevarán a cabo en los años siguientes.

En 1906 se produce otra reforma (R. D. de 22 de septiembre)⁵¹. En este decreto se vuelve a insistir en el carácter eminentemente práctico de estas enseñanzas y procurar “por todos los medios posibles la preponderancia de las prácticas que son el nervio de las enseñanzas profesionales. Así en el Artículo 2º se establecen para las enseñanzas generales las prácticas de taller compatibles con los recursos de que disponga cada escuela”. Y en el Art. 17 se dice:

“Los talleres en que hayan de ejercer su misión los maestros contratados serán dotados por el gobierno con todos los necesarios recursos en herramientas, aparatos y maquinas perfeccionadas, a fin de que no solamente se acostumbren los alumnos a manejarlas, sino que estos centros docentes sirvan de modelo a los demás establecimientos particulares del país y puedan los industriales darse cuenta de las ventajas que reportan los procedimientos en ellas ensayados.

Los productos obtenidos en dichos talleres o fábricas y además, terminada que sea la contrata, las maquinas aparatos y herramientas perfeccionadas que se hubieren empleado, se destinaran a los talleres de las Escuelas de Artes e Industrias, para que puedan estudiar, manejarlos, sacar plantillas o modelos para utilizarlos dentro del local los artesanos de la población”.

Este punto es el decisivo en la creación de los talleres, en concreto el que más nos interesa: el de Litografía y Fotomecánica. A partir de esta fecha, Murillo Carreras, gran aficionado a la fotografía, comienza a realizar las primeras compras de material para instalar un taller de artes gráficas. Otros puntos a destacar en esta ley serían el referente al aumento de pensiones en el extranjero para los alumnos e incluso contratar profesores extranjeros para algunas enseñanzas especiales (Art. 18) y también la celebración de exposiciones nacionales de Artes e Industrias (Art. 19).

En años sucesivos se plantearon otras reformas, de las cuales la más importante es la de 16-12-1910, que volvió a cambiar la denominación de los centros por el de Escuelas de Artes y

⁵¹ El R.D. de 22 de Septiembre de 1906 establece la siguiente clasificación de estudios: a) Enseñanza general de obreros y artesanos (las de 1895). B) Peritos mecánico-electricistas. C) Peritos químicos-industriales. D) Aparejadores. E) Enseñanzas de Bellas Artes con aplicación a los oficios. F) Enseñanzas de la mujer. G) Enseñanzas especiales.

Oficios. A este respecto es interesante la memoria redactada por D. Eduardo Vicenti⁵², delegado del Gobierno en el Congreso Internacional de Educación Popular, celebrado en Bruselas en septiembre de 1910 en el que decía: “Hay que instruir para la vida económica, para la acción, para la técnica, porque el mundo lo gobierna el tecnicismo, el trabajo bien dirigido, es decir, lo que ha hecho grande, ayer a Inglaterra, hoy a Alemania y mañana a los Estados Unidos, países que van ejerciendo por turno pacífico la hegemonía financiera, la industria y el comercio.

Todos los países se apresuran a adiestrar a su juventud, y todos crean Escuelas prácticas de artes y oficios, que el trabajo sea remunerador para el obrero y para la nación. Obreros hábiles, maestros de taller, especialistas, esto requieren la industria y sus aplicaciones.

Se impone dar un carácter práctico a las enseñanzas, pero para esto lo primero es desmilitarizar las Escuelas, es decir, que no sean todas iguales y para idéntico fin, sino que, por el contrario, se adapten a las aptitudes de los habitantes y a producción de las respectivas regiones.... y dentro de esto especializando el carácter de cada una de ellas”.

A continuación, hacía un análisis de la situación en los países más importantes. Por ejemplo en Francia se habla de la Escuela de Etienne, destinada a la formación de obreros para las industrias de impresión, en la cual existen talleres de fotografía, fotograbado, galvanoplastia, litografía, tipografía estereotipia, encuadernación y grabado en madera, cobre y acero. Finalmente, y haciendo un análisis de la situación española, dice: “Existe en la Gaceta, no hay especialidad que no esté creada. El programa de nuestra enseñanza técnico-profesional no puede ser más sugestivo: orfebrería y joyería, pintura decorativa, industrias artísticas del libro, cerámica, vidriería mosaicos... Pues bien; detrás de esta hermosa nomenclatura, ¿qué hay? Nada, absolutamente nada, destinado a la enseñanza artística que no sea el dibujo y el modelado.

La instalación de talleres es tan necesaria, es de tan capital importancia en estas enseñanzas, como las clínicas en medicina, como en la marina los barcos. Urge, pues, el implantarlos, y su realización no es tan costosa como se cree. Los talleres deben de ser de aquellas artes o industrias características de cada país... porque industrias para todo y con el material para todos los oficios son costosas e ineficaces”.

Posiblemente que el taller de Artes Gráficas fuera el primero en instalarse en la Escuela de Málaga fue debido a la gran demanda de este tipo de profesionales en la ciudad. El iniciador de la puesta en marcha del taller como hemos señalado anteriormente fue Murillo Carreras, afi-

⁵² Memoria redactada por el Exmo. Sr. D. Eduardo Vicenti y Reguera, Presidente de la Comisión permanente del Consejo de Instrucción Pública y Delegado del Gobierno español en el Tercer Congreso Internacional de Educación Popular, celebrado en Bruselas en Septiembre de 1910.

cionado a la fotografía y director de los talleres durante muchos años. Pero según nos cuenta Joaquín Gutiérrez en sus memorias había sido incapaz de ponerlo en marcha, por lo que entra en contacto con él, que se ofrece a ayudarle, y que años después recuerda con estas palabras:

”Me llevó allí –refiriéndose a la Escuela–, encontrando un taller de fototipia y según las explicaciones que me dio y las planchas que me mostró, no lograba imprimir, ni siquiera entintar, encontrándose aburrido y defraudado. Me di cuenta de que un oficio no se puede improvisar, más lo tranquilicé, prometiéndole poner aquello en marcha. En efecto arregle los rodillos, las tintas y las nuevas planchas que puso a mi disposición, con lo cual no hice nada extraordinario, lo corriente en un impresor litógrafo, que también ha hecho fototipias, en campaña. Puse en marcha la prensita y comencé a imprimir pruebas, llenando de alegría a todo el Claustro, que estaba contrariado, por los gastos hechos sin resultados [...]. Se hicieron varios diplomas para premios, que hasta entonces se habían encargado a Barcelona.

Tenía idea –prosigue Joaquín Gutiérrez– de que existían allí mesas de dibujantes litógrafos. Hice que las buscaran, las puse en marcha y se admitieron alumnos. Y con elementos míos y los ya poseídos por la casa, se hicieron fototipias, fotolitografías, fotograbados y dibujos litográficos, todo impreso en una pequeña prensa fototípica. Todo esto se hizo sin dar parte a Madrid, pues como estas enseñanzas no las había en ninguna otra escuela, el Director temía no se lo permitieran [...]. En esto y, coincidiendo con la inauguración del Puente de Armiñán, vino con este señor un amigo, que había sido nombrado inspector de las Escuelas y visitó la nuestra. El señor inspector era, según supimos entrenado en las artes gráficas por haber andado en revistas ilustradas. Cuando se dio cuenta del estado de funcionamiento activo, en que estaba aquello y los trabajos que se les mostró, no pudo disimular su sorpresa y entusiasmo”.

Esta forma de entrar de meritorio en las escuelas, sin percibir sueldo alguno, era una práctica tradicional. Esto que cuenta debió de ser entre 1906 y 1909, ya que el primer inventario de esta clase se remonta a 1906⁵³ y en 1909 D. Joaquín Gutiérrez tuvo su primer nombramiento⁵⁴, sin sueldo. Posteriormente, el 7 de febrero de 1910 dicho nombramiento es aprobado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. El 15 de Marzo de 1911 se le confirma en el cargo de Maestro de Taller con un sueldo de 2000 pts.

⁵³ En este inventario se encuentran dos máquinas fotográficas y material de fotografía. También existe una relación de compras de material para fototipia, fotograbado y litografía con los precios en francos, lo que hace suponer que vinieron de Francia.

⁵⁴ A.E.A., Hoja de servicios de Joaquín Gutiérrez Díaz. Oída la Junta de Profesores, fue nombrado por la Dirección de esta Escuela Maestro de los talleres de Fotomecánica y Litografía, sin sueldo. el 20 de marzo de 1909.



Primer taller de litografía en calle Compañía (1911)

En estos primeros cursos el número de alumnos va creciendo: 12 en el curso 1909-10; 33 en 1910; 41 en 1911; 45 en 1912. También se acude a las Exposiciones Nacionales, cosechando diversos galardones:

- Exposición Nacional de Valencia (1910): medalla de plata.
- Exposición Nacional de Artes Decorativas de Madrid (1911): medalla de plata.
- Exposición Nacional de Artes Decorativas de Madrid (1913): medalla de plata.

El aumento de matrícula y la ampliación del taller de Artes Gráficas con el de imprenta en 1914 obliga a la Dirección del centro a pedir un nuevo local, bien arrendando uno nuevo, o bien recuperando el espacio que desde 1901 habían ocupado con el Archivo Notarial⁵⁵. Así, en la Memoria Reglamentaria de 1914-5, se expresa la satisfacción por haberse dados los medios necesarios para el alquiler de una casa en calle Carreterías nº109, en la que se instalarán los talleres de Artes Gráficas.

⁵⁵ A.E.A., Memoria reglamentaria de 1913-4 de la Escuela de Artes y Oficios de Málaga.



Taller de litografía en calle Carreteras

Respecto al material del taller en la memoria de 1913-4 se decía: "en lo que respecta al llamado Material científico y al de Talleres, no podría quejarse ni el espíritu más exigente. Dedicó el Estado atención cuidadosa a las Escuelas de Artes y Oficios e Industrias y la nuestra no es de las menos favorecidas".

Joaquín Gutiérrez cuenta a este respecto que al pasarse el taller a c/ Carretería, se adquirió "una prensa de litografía grande, la cámara y su pié, sus arcos, sus medios de reproducción por transparencia, su objetivo y prisma, con los cuales disponía de dos grupos de alumnos, trabajando en dos cuartos oscuros. Una trama circular de 50 centímetros, otras de lineaturas más finas, más pequeñas rectangulares, pantallas para selección de colores y cubetas. Un cepillo de biselar para fotograbado, una sierra de calar y recortar, un eliptografo, una prensa neumática para posicionar y varias con tornillos y una máquina de grabar para litografía, más dos aparatos rotativos tournettes para sensibilizar planchas, y una caja para producir fondos granulados de resina y un estuche de herramientas de dibujo. Yo quería hacer de todo y lo organicé con miras a que en el porvenir hubiera ayudantes para cada especialidad, pues habiendo muchos alumnos yo tenía bastante con una, el fotograbado, por ejemplo y así pudo haber un dibujante y un estampador litógrafos [...]. Solo un litógrafo estuvo a punto de ser nombrado auxiliar, Lampérez, protegido de un Gobernador, pero un cambio de política lo entorpeció".



Taller de fotograbado en calle Carreteras

En junio de 1814 una comisión de la Asociación Patronal Mercantil e Industrial de Málaga hace entrega de “una máquina de imprimir, con su material de Imprenta necesario, que la mencionada Asociación, por donación generosa de los Sres. Gross Orueta, Jiménez Lombardo, Ángel Disdier, Miro Penalva y Merelo de la Torre, regaló a la Escuela, con el fin patriótico y altruista de aumentar sus enseñanzas, con la hermosa y utilísima de Tipografía”⁵⁶. Esta donación partió de una gestión de Salvador González Anaya, y J. Gutiérrez la recordaba con estas palabras:

“En cierta ocasión nos visitó D. Salvador González Anaya, con la propuesta de una cantidad de pesetas, para emplearla en la adquisición de libros, materiales o premios que redundaran en beneficio de la clase obrera, pues se había recaudado con fines de hacerle un homenaje a cierto señor, el que al serle ofrecido un banquete, lo había rehusado aconsejando que en cambio organizaran algún beneficio para la clase obrera, que se adjudicara como homenaje a su nombre. Se había pensado en la Escuela de Artes y Oficios y, dentro de esta, en el taller de Artes Gráficas y me preguntó que se podía hacer en beneficio del taller. Yo, molesto por no poder imprimir cómodamente los fotograbados que hacíamos, pues la prensa litográfica ofrece muchas dificultades, dije: una máquina de imprenta. Y D. Salvador respondió; no va a ser una máquina, va a ser una imprenta completa. Y, en efecto, nos regalaron un pequeño material tipográfico

⁵⁶ A. E. A., Acta de entrega de maquinaria. Carpeta de material inventariable.

completo...Pero para mi fue una preocupación, pues la máquina sola, hubiera yo aprendido a manejarla, pero la imprenta no, no me incumbía, así que busque quien quisiera hacerse maestro gratuito. Se lo ofrecí a D. José Trascastro y me contestó: ya soy viejo para eso, que vaya éste y señaló a su oficial D. Manuel Rodríguez, que aceptó y fue maestro meritorio, y más tarde nombrado por el Ministerio”.

De esta manera se creó el taller de imprenta que, junto con el de litografía y fotograbado, conformaron los talleres de Artes Gráficas, donde a partir de ese momento se formarían la mayoría de los profesionales malagueños. Habría que destacar que fue la primera escuela de Artes y Oficios donde se implantan estas enseñanzas. En escrito dirigido al Ministerio de Fomento en 1915 se propone que el plan de estudios de estos aprendizajes podría ser:

Primer año:

- Aritmética.
- Nociones de Ciencias.
- Dibujo Artístico.
- Prácticas de Taller.

Segundo año:

- Gramática.
- Dibujo Lineal.
- Composición Decorativa.
- Prácticas de taller.

Para completar las enseñanzas de Artes Gráficas, se creó un taller de Encuadernación, que también comienza a funcionar a partir del curso 1914-5. Por esos años, en 1913, se creó en Madrid la Escuela Nacional de Artes Gráficas⁵⁷, con una organización muy similar. En el texto preliminar del decreto de fundación de dicha Escuela, se habla de los problemas económicos que habían retrasado su puesta en funcionamiento y la necesidad de crear una escuela en la que no solo se enseñasen las antiguas técnicas, sino a las modernas, tan adelantadas y complejas. En este sentido dice: “sería de desear que las que afectan a los procedimientos de reproducción, cuyo progreso en los últimos años ha sido en realidad extraordinario, alcanzaran los límites que su importancia exige”. A continuación organiza las enseñanzas en cinco grupos y, curiosamente, con

⁵⁷ R.D. de 21 de Febrero de 1913. Esta Escuela fue creada a partir de material de la Calcografía Nacional, recogiendo trabajos y planchas artísticas de ésta, y adquiriendo nuevo material. Se instaló en la c/ Libertad.

especialistas y ayudantes en cada una de las especialidades. Por ejemplo, para las del grupo 3º, “referente a los trabajos de reproducción por medio de la luz (fotografía, fotograbado, cromolitografía, fotolitografía, fototipia, heliograbado)” se establecían tres profesores (uno de ellos de heliograbado), un oficial y dos ayudantes. Para todas estas enseñanzas y las del grupo primero, la escuela de Málaga contaba con un sólo profesor, Joaquín Gutiérrez, lo que muestra su sólida formación. En 1915 se propuso al Ministerio la contratación de un ayudante de taller, para que se encargara de la enseñanza de la litografía y J. Gutiérrez quedara solo para las técnicas fotomecánicas, pero no fue posible⁵⁸.



En el mismo oficio se habla de la importancia que los mencionados oficios tienen en la localidad y por el número de alumnos que cada año se matriculaban en el taller podemos constatar la importancia que tuvieron en la formación de los obreros malagueños en todo el primer tercio del siglo XX. Aquí acudían tanto litógrafos profesionales como jóvenes en busca de un ofi-

⁵⁸ A.E.A., Carpeta de copia de oficios. Borrador de oficio dirigido al Ministerio. 13 de Septiembre de 1915.

cio⁵⁹. Muchos de ellos terminaron trabajando en otras provincias como Manuel Pérez en Valencia o Luis Peñalba en Jaén; incluso en América, como Luis Corona en Méjico o Juan Macías en Argentina. Todos mantuvieron contactos con J. Gutiérrez a lo largo de su vida, pidiéndole consejos técnicos⁶⁰.

En cuanto al programa de enseñanzas prácticas, el del taller de Fotomecánica y Litografía era el más completo, teniendo en cuenta que era impartido por un sólo profesor. Estaba organizado en cinco grupos:

Litografía: dibujo al lápiz, a la pluma, en uno y varios colores y cromolitografía, sobre piedra y sobre zinc (zincografía). Empleo de películas auxiliares con trama de puntos y graneadas. Grabado al buril.

Impresión: decalcos, reportes, inversión de blanco a negro, contrapruebas. Tiradas a una y varias tintas.

Fotomecánica: procedimiento negativo sobre colodión húmedo y gelatina-bromuro. Preparación de los reactivos necesarios. Procedimientos positivos sobre zinc, por medio de albúmina bicromatada y la cola esmalte. Fotolitografía, fotograbado de líneas y medias tintas. Retoques, mordido, pruebas de estado, recortado y montado.

Fotocromolitografía y fotocromotipia: selección fotográfica de los colores por medio de pantallas-filtros y placas gelatina-bromuro pancromáticas. Tirada de los monocromos sobre diapositivas transparentes y sobre papeles fotográficos. Reproducción por medio de la fotolitografía y del fototipograbado. Impresión de las pruebas finales.

Heliograbado: nociones prácticas elementales sobre el procedimiento aplicado a la rotativa con el nombre español de Huecograbado.

Además de las clases prácticas, como la bibliografía española era escasa y poco precisa, el maestro de taller, J. Gutiérrez, comenzó el proyecto de editar una colección de libros de artes gráficas eminentemente prácticos dirigidos a profesionales. Solamente llegó a editarse el de *Fototipograbado y Autotipia*, que es un magnífico ejemplo de manual, claro, sencillo y completo.

⁵⁹ A.E.A., Memorias Reglamentarias y solicitudes de matrícula. Además, en el curso 1856-1857, para informarle del acto de apertura del curso, el presidente de la Academia realiza una exposición al Ministro de Fomento en el que explica que la cantidad de obreros provenientes de las fábricas abarrotaba la entrada, las clases, los pasillos, etc. Ante la imposibilidad de aceptarlos a todos, “la Corporación había creído conveniente preferir a los obreros adultos, por la necesidad en que están y la cual ha llegado a conocer la conveniencia de instruirse en sus respectivas profesiones, y que los jóvenes de 10 a 15 años, en su mayor parte, queden en la matrícula de aspirantes que he dispuesto se forme”. Recogido por PAZOS BERNAL, M. A., *op. cit.*, p. 125.

⁶⁰ Así se desprende de la correspondencia particular de J. Gutiérrez Díaz.

También se editó un recetario de litografía. En 1929, la Escuela acudió a la Exposición Iberoamericana con una serie de trabajos de los alumnos entre los que destacan los del taller de Litografía y Fotograbado por su gran calidad.

Clase de Composición Decorativa (Pintura)

Como hemos visto anteriormente, desde comienzos del siglo XX la Escuela se decanta claramente por la formación de obreros, olvidando las antiguas pretensiones de crear unas enseñanzas dirigidas a la formación de pintores. En este contexto tenemos que señalar la importancia que tiene la creación de la clase de Composición Decorativa para la formación de diseñadores gráficos. Esta clase comienza a funcionar a partir del curso 1904-5 y estará dirigida por Cesar Álvarez Dumont. “La Escuela, teniendo al frente a Álvarez Dumont, prestó gran atención a las artes gráficas y a todos los estudios artesanales relativos al diseño y la decoración. [...] Las características metodológicas de la formación realista que se impartía se fueron alternando progresivamente hacia la pintura decorativa y el cartelismo”⁶¹. Evidentemente, todas las enseñanzas artísticas que se habían ido impartiendo en los años anteriores y sobre todo las de Dibujo Artístico, Dibujo de Figura, Acuarela, Colorido o Composición habían sido la base de la enseñanza para los alumnos que de alguna manera se habían dedicado al diseño gráfico, pero con el nuevo giro que toma la enseñanza con la creación de la Escuela de Artes y Oficios, se busca más un dibujo de aplicación a las *artes decorativas*.

En las memorias reglamentarias que, en cumplimiento de la normativa, se editan a partir de 1910, podemos ver cómo se interrelacionan las clases de litografía y composición decorativa en trabajos conjuntos, como carteles y anuncios en los que se ven las influencias primero modernistas y, posteriormente, Art Decó que se reflejarán, también, en los trabajos comerciales que se realizan en la ciudad. En este sentido, la opinión del propio Álvarez Dumont sobre las distintas tendencias gráficas de comienzos del siglo XX no eran muy positivas: “el futurismo, el cubismo inventado por el malagueño Picazo (sic.) y el planismo también de invención española sirven no más que para proporcionar temas para artículos periodísticos y hacer resaltar que al fin y a la postre, el único camino ha sido y es, y será siempre, la inspiración directa de la naturaleza y su interpretación sincera y natural”⁶². Por ello, no es de extrañar que en los trabajos realizados en la calle por profesionales que, en la mayoría de los casos, se formaban en la Escuela, las Vanguard-

⁶¹ PALOMO DÍAZ, F. J., *op. cit.*, p. 90.

⁶² Citado en PALOMO DÍAZ, F. J., *op. cit.*, p. 131.

días no tuvieran mucha presencia⁶³. También son interesantes los trabajos enviados a la Exposición Iberoamericana de 1929, a la que nos hemos referido anteriormente. Entre ellos se podrían destacar el anuncio *Esencia de rosas*, el cartel de feria de Sevilla de 1928, o los referentes a la propia Escuela. En estas clases se formarán profesionales como Jiménez Niebla, entre otros muchos.

El plan de estudios de 1910 quedó vigente hasta 1963 en el que se crean los títulos de Graduados en Artes Aplicadas. Joaquín Gutiérrez se jubiló en 1942, pero siguió impartiendo clase otros diez años, sin más sueldo que su paga de jubilado. En Junio de 1948 fue nombrado maestro de taller de Litografía y Fotograbado Luis Bono Hernández Santaolalla, que no era litógrafo, sino dibujante, por lo que en 1952 solicita la creación de Dibujo Aplicado a las Artes Gráficas, lo que se le concede, pero manteniendo su nombramiento anterior. El taller de Litografía será tutelado por Rafael Picco Marfil, que fue contratado como profesor de entrada de Dibujo Artístico y, posteriormente, de Modelado. Esta falta de coincidencia con los nombramientos y las asignaturas que se impartían fue muy frecuente en este periodo.



⁶³ Así lo podremos comprobar en el capítulo dedicado a los estilos y tendencias del diseño gráfico en Málaga.



Trabajos presentados en la Exposición Iberoamericana de 1929

Así, culmina la época de mayor esplendor en el terreno del diseño gráfico en la Escuela de Málaga y empieza otra, no tan brillante, que culmina en los años '80 con el cierre de los Talleres. Esta decadencia coincide también con un período en el que el desarrollo profesional del diseño gráfico en Málaga pierde importancia con respecto a otras ciudades, abandonado, así, el puesto preeminente que había estado ocupando durante tantos años.



Obra reproducida en los talleres de la Escuela en 1942, siendo Director de los Talleres D. Rafael Murillo y Maestro de Taller de Litografía y Fotomecánica, D. Joaquín Gutiérrez

ESTILOS Y TENDENCIAS DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÁLAGA

Además de observar nuestro objeto de estudio a través de las empresas, los profesionales y la Escuela de Bellas Artes, en la que recibían la formación necesaria, no podemos dejar de acercarnos a aquél a través de las propias piezas gráficas, producidas durante el contexto histórico estudiado. En la metodología, explicamos que los campos de actuación que contemplamos son: ilustración, diseño de ocio, cartel, diseño de producto o *packaging*, diseño de identidad corporativa y diseño publicitario.

La misma periodización empleada a lo largo del presente trabajo se utiliza en este capítulo, es decir: una primera etapa, entre 1820 y 1860; una segunda etapa, entre 1860 y 1890; y una tercera etapa, entre 1890 y 1931. Algunos campos, como la ilustración, son desarrollados a lo largo de dichos períodos, pero otros –como el cartel o el el *packaging*– sólo aparecen a partir de la segunda o, incluso, tercera etapas. Por tanto, cada una de las áreas aquí analizadas comenzarán en una etapa diferente.

La rejilla de análisis, que ya fue comentada en la metodología, la hemos planteado como una herramienta que sistematizara la mirada analítica que pretendíamos realizar sobre las distintas piezas. De alguna manera, nos permite evaluar, deducir, relacionar, conjeturar y extraer conclusiones sobre el valor de cada grupo de documentos. En muchas de las categorías de dicha rejilla, pensamos que lo más conveniente era que permitieran una respuesta abierta, y no tratar de limitar a unas pocas las opciones. De esta manera, era más difícil extraer datos cuantitativos extremadamente precisos, pero permitía una lectura cualitativa más completa de las piezas.

En la selección de piezas que han servido de *corpus*, hemos tratado que éstas fueran representativas y adecuadas como fuente de información necesaria para alcanzar los objetivos propuestos. Como norma general, escogimos treinta piezas de cada uno de los campos y en cada una de las etapas en que se desarrollaban. Sin embargo, en algunos casos el corpus venía dado *a priori*, como el cartel de semana santa donde contábamos con nueve carteles dentro del período histórico que abarcábamos. En la exposición de los resultados del análisis, hemos tratado de darle más peso a la lectura cualitativa de los datos, en la que la *presencia* o *ausencia* –por ejemplo– tuviera más peso que los tantos por ciento, de manera que evitáramos un exceso de cifras que dificultaran la interpretación. Asimismo, hemos intentado explicar estos documentos a

la luz de su contexto histórico, ya que éste podía aportar informaciones interesantes que ayudaran a entender mejor cómo y por qué se hacían determinadas cosas.

LA ILUSTRACIÓN GRÁFICA

Ilustración religiosa. Primera etapa

En esta primera etapa, la estampa religiosa es uno de los géneros que más desarrollo tienen. Como ya se ha comentado, una de las ventajas que ofrece la litografía es poder obtener, sin grandes costes, una reproducción en serie de una pieza gráfica. Esto hace que imágenes que anteriormente solo podían tener las clases privilegiadas, en el siglo XIX se extienden prácticamente a todas las clases sociales. Dichas imágenes se venden como estampas sueltas, que el público compra para colgar en las paredes de sus casas.

Ello no significa que la estampa sea para las clases bajas y que la burguesía, en su lugar, tenga pintura al óleo, pues una y otra conviven en los interiores de las clases acomodadas. Es una moda y la diferencia radica en la calidad de la litografía y su iluminación. Por lo general, las estampas francesas, como las realizadas por las casas Turgis, Lemercier y Bulla están hechas con un dibujo más cuidado y se iluminan con acuarela, mientras que las españolas son de dibujo más torpe, a veces ingenuo, y la iluminación se realiza con ténpera, que al no ser transparente elimina el claroscuro del lápiz litográfico y da una imagen demasiado empastada y con un colorido casi plano.

Esta moda de decorar con litografías se puede rastrear en los testamentos de la época. Por ejemplo en el de D. Juan de la Sierra (1850) forman parte del inventario “1 cuadro de San Antonio y otro de Santa Felicia, 3 cuadros de estampas con marcos, 4 cuadros de costumbres (...), 1 retrato de la Reina, otro de un General, y 1 Dolorosa con marco”¹; o en la “partición de herederos de José Enríquez y Patiño” (1852) encontramos “5 láminas de San José y 4 de historia” entre otros².

¹ A.H.P.M.: Legajo 4112, p.

² A.H.P.M.: Legajo 5006, p. 1202.

En la novela costumbrista también encontramos descripciones de interiores de viviendas populares, por ejemplo A. Reyes en *La Goletera*, describe un corralón en Calle Mármoles de cuyo mobiliario forman parte “algunos cuadros de santos”³.

Este tipo de estampas se vendían o bien en las propias casa litográficas, en estamperías, o en tiendas de espejos y cuadros. Por ejemplo, en el inventario de la tienda de Dña. Carmen Palomo Duran, que tenía un establecimiento de cuadros y dorados, figuran gran cantidad de estampas de Santos, e historias sagradas⁴.



A la izquierda, litografía francesa. A la derecha, litografía malagueña

En estas estampas de devoción son frecuentes las imágenes de las patronas de las distintas poblaciones, así como Vírgenes, Cristos o Santos que se veneran en iglesias locales, como la del *Santísimo Cristo de la Salud*, que “se venera en su Hermita estramuros de la Ciudad de S^a Fe”⁵. De esta forma, imágenes que durante siglos se habían custodiado en el recinto eclesiástico, pasan a formar parte del ámbito familiar. Por lo general son más frecuentes imágenes pasionales, tomadas de la imaginería barroca.

Todas las casas litográficas dedican a este género gran parte de su actividad, por ejemplo Fuertes o Doblas. Pero fue la de Francisco Mitjana la que más estampas religiosas realiza. Son

³ citado por ALBUELA, A., op. cit. p. 288.

⁴ A.H.P.M.: Legajo 5460, p. 266.

⁵ De la litografía del mismo nombre realizada por Mitjana.

litografías a una piedra, realizadas a lápiz y pluma en la que se suelen representar imágenes un poco ingenuas, a veces dentro de un espacio imaginario de paisaje o un entorno celestial rodeado de nubes y ángeles. En otros casos se rodean de una orla decorativa o con escenas de milagros. Son imágenes puramente descriptivas en las que predomina en su realización la simetría y el equilibrio compositivo.



Estampas del Cristo de la Salud y del Cristo de Zalamea litografiadas por Mitjana

Las suele acompañar un texto, con uso de tipografías decorativas y romanas, que aclara de qué imagen se trata y cuántos días de indulgencias se conceden “a quien rezare con devoción un Credo”⁶. Son, pues, estampas devocionales que forman parte de otro tipo de religiosidad que se desarrolla en la intimidad del hogar.

En sus primeros años de actividad, Fausto Muñoz también publica este tipo de estampas, como el *Vº Retrato de la Milagrosa Ymagen de María Santísima de Valvanera*, cuya imagen se venera “en la Yglesia de su Advocación – Ex Convento de Padres Agustinos de la Ciudad de Málaga”. Formalmente mantiene los criterios que antes comentábamos de las estampas realizadas por Francisco Mitjana, si bien la imagen es adornada de manera más profusa. La Virgen de Valvanera es la Patrona de la Rioja y es posible que esta advocación fuese introducida en Málaga por familias de esta procedencia, por ejemplo Heredia o los Larios.

⁶ De la litografía Cristo de Zalamea, de Mitjana.

Además, existe otro tipo de ilustración religiosa, que no se comercializa suelta, sino que forma parte de una serie. Son imágenes narrativas en las que se cuenta una historia, normalmente de la Biblia, o la vida de algún santo de la que se extrae una enseñanza moral. Se presentan numeradas, para que se pueda seguir fácilmente la historia, y la imagen ilustra al texto que se pone al pie. Uno y otra se complementan.



Virgen de Valvanera, realizada por Fausto Muñoz (año 1859)

A éstas no se les reza, sino que suponen una forma de adoctrinamiento en determinados valores religiosos (castidad, fidelidad conyugal, amor paternal, etc.), que van dirigidos fundamentalmente a las mujeres. A través de estas imágenes, vemos cómo se va configurando la nueva burguesía, que otorga a la familia un peso importante en la sociedad. Por eso era necesario educar a las jóvenes para que llegaran castas al matrimonio, dentro del cual la madre representa todos los valores de fidelidad, abnegación, sumisión, etc. y el marido, el de padre protector de su prole.

Francisco Mitjana también realiza series de este tipo, como la de *La Casta Susana*, en la que se relata paso a paso toda la historia de la santa. Esta serie seguramente está copiada de otra francesa; de hecho, en alguna de las estampas el nombre de Susana aparece como Suzana, por su versión en francés. Esta práctica de copiar escenas, sobre todo de litografías francesas, era relativamente habitual en estos años.

En la misma línea está la serie de Santa Filomena, que también sufre el martirio, dando su vida por no acceder a los deseos de Diocleciano, por lo que recibe “la recompensa de los

Santos”. Otro ejemplo sería el de Santa Matilde. En *Abandono de Matilde y Malek-Adel en el desierto* se narra cómo, yendo el príncipe con sus soldados por el desierto les sorprende una tempestad. Estos achacan al amor de Malek por una cristiana la cólera de los elementos y “piden la muerte de la joven virgen”. Él sale en su defensa y al final son abandonados en el desierto, pero “cuando iban a perecer, unos fieles guerreros que debían reunirse con el príncipe llegan y los salvan”. Como se puede apreciar, los valores citados mezclan la exaltación de sentimientos y los escenarios románticos.



Tres escenas de la Casta Susana (Mitjana). Abajo a la derecha, estampa de la serie de Santa Filomena.

La estructura formal de estas litografías como hemos comentado es siempre la misma y similar a las francesas del mismo género: una escena enmarcada por unas líneas con la casa litográfica al pie y un texto explicativo debajo. El dibujo, al igual que el de las estampas, suele ser más torpe que las francesas y en cuanto a la iluminación podríamos decir igual.

Se presentan escenas formadas por varios personajes de modo que son composiciones más complejas y dinámicas que las estampas sueltas, con pesos visuales que se reparten, creando con frecuencia direcciones visuales a través de la propia mirada de los personajes. No obstante la

mayoría están hechas por dibujantes mediocres, por lo que las figuras suelen estar rígidas y poco proporcionadas. El texto funciona a modo de guía de interpretación de la imagen, de modo que cumple con la función de anclaje. Respecto a las tipografías predominan las ornamentales y romanas.

El tipo de valores que propugnan estas series, casi siempre dirigidas a las mujeres, reflejan los valores educativos habituales en la época. Ejemplo de ello lo encontramos en la “*La Educanda*”, “*revista quincenal de educación, enseñanza y amena lectura, dedicada a las maestras y madres de familia*”. Diferentes aspectos se tratan en esta publicación: por un lado conocimientos útiles, labores, economía familiar, etc. para que puedan desarrollar el rol que se les asigna y por otro ciertos valores morales como los que encontramos en los siguientes títulos de artículos escritos en ella: “*la docilidad debe ser cultivada en la muger desde la infancia*”⁷; “*la autoridad del padre de familia necesita estar secundada por la madre*”⁸; “*conducta de la mujer en el matrimonio*”⁹, “*reflexiones sobre el carácter de la mujer dominante*”¹⁰, “*la coqueta es una muger que juega su porvenir a la lotería; y se puede apostar noventa y nueve a uno á que lo perderá*”. Y añade: “*pasada la edad de treinta y cinco años, la coquetería se hace muy ridícula y risible*”¹¹. Es en ese contexto donde se ha de entender la ilustración religiosa, y los temas que trata¹².

El tercer tipo de ilustración de tema religioso son la Cartas de Hermandad. En ellas, el texto adquiere más importancia, ocupando gran parte de la composición, así como la orla que suele rodear a éste y a la imagen. Estas Cartas funcionan como certificado de pertenencia a la Cofradía.

⁷ “La docilidad debe ser cultivada” en revista *La Educanda*, Madrid, Imprenta de Manuel M., tomo I, 1861, p. 33.

⁸ “La autoridad del padre de familia necesita estar secundada por la madre” en revista *La Educanda*, *ibid.* p. 39.

⁹ “Conducta de la muger en el matrimonio” en revista *La Educanda*, *ibid.* p. 131.

¹⁰ “Reflexiones sobre el carácter de las mugeres dominantes” en revista *La Educanda*, *ibid.* p. 227.

¹¹ “La coquetería” en revista *La Educanda*, *ibid.* p. 74.

¹² Este tipo de educación se mantuvo todo el siglo XIX, de forma que en la Memoria redactada por Eduardo Vicente Reguera del tercer Congreso Internacional de Educación Popular de 1911 prácticamente en todo el mundo las enseñanzas de la mujer se limitaban a labores del hogar y puericultura y en el tema de la coeducación dice “creemos que la instrucción de la mujer es completamente distinta de la del hombre, porque la mujer tiene un nombre que la naturaleza le ha dado, el de madre, y esto significa amor, desinterés, sacrificio; y esto exige que la educación de la niña sea completamente distinta de la del niño”.



Series de Santa Matilde (Mitjana) y de Santa Filomena (Turgis)

Este es el caso, por ejemplo, de la litografía de Pedro Poyatos, dibujada por J. Schopel (la carta está firmada en 1854, pero la litografía puede ser de algún año anterior), de la *Archicofradía de Nuestro Padre Jesús de la Sangre*. En ella, aparece una imagen, la del Cristo de la Sangre, que mantiene el estilo de las estampas anteriormente comentadas, aunque aporta como elemento decorativo una orla de espinas. Pero quizás lo más interesante está en el texto que acompaña a la imagen, en el que se lee que un particular, después de haber “manifestado tener fervientes deseos de incorporarse en esta nuestra Archicofradía”, es admitido como miembro y se le entrega “la presente” a modo de certificado de admisión.

Es por tanto una estampa, pero que al mismo tiempo funciona como acreditación, a la persona a la que se le expide, de pertenencia a la cofradía. Se intuye ya, de alguna forma, algo que, muchos años después, formará parte de la identidad corporativa de una institución como son los carnets o certificados de miembro. Estas cartas de hermandad ya se hacían en el primer tercio de siglo pero con orlas tipográficas.



ILUST. y VENERABLE ARCHICOFRADIA
DE N^o PADRE JESUS DE LA SAHORE
CITA EN LA IGLESIA PARRROQUIAL
DE N^o S^o DE LAS MERCEDES.

Que cuando D. Manuel de la Cruz, Jefe y Comandante de la Guardia Municipal de esta villa...
me ha manifestado tener presente deseo de manifestarme en esta materia. Archicofrade para que
de las personas a las personas comprendidas en la misma, y por las razones que me he referido
antes que me voy a dar cuenta de lo que me he referido en esta materia. ... y por lo tanto
del honor por el que de entrada y de entrada se le ha pasado con un momento de la materia por
quien me refiero, con la primera circunstancia de que se ha referido, por lo tanto me he referido
en esta materia, y por lo tanto se le ha pasado al efecto del artículo de competencia y de lo que
se refieren, tanto si el administrador al respecto tiene como en el caso de haber sido en alguna
de las cosas.

Hecho en el Valle de Arriba de esta ciudad. Este Archicofrade
a los 15 de Mayo de 1883

El Secretario
E. M. de la Cruz

Magistrado 1^o
J. M. de la Cruz
El Secretario Contador
J. M. de la Cruz

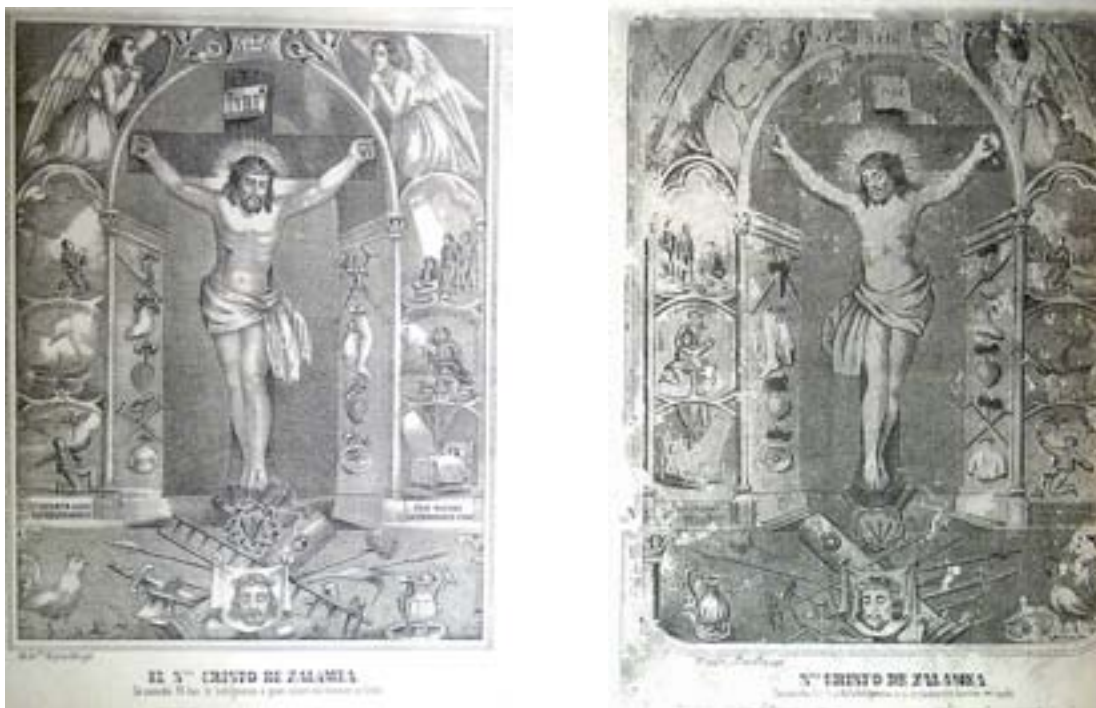
Magistrado 2^o
J. M. de la Cruz

5^o al f.
J. M. de la Cruz



Segunda etapa

A pesar de que la cromolitografía va a implantarse en Málaga en este periodo, en la ilustración religiosa tarda más en extenderse, de modo que los litógrafos que desarrollan su actividad durante estos años mantienen los mismos criterios que los establecidos en los años anteriores.



A la derecha, Cristo de Zalamea de R. Santamaría. A la izquierda, Cristo de Zalamea de F. Mitjana

La técnica litográfica permite conservar las piedras empleadas durante largo tiempo; esto provoca que las imágenes que más aceptación tienen se reproduzcan durante mucho tiempo. Posiblemente por eso se siguen haciendo durante estos años (a pesar de conocer ya la cromolitografía) litografías a una piedra: las casas ya tienen esos modelos dibujados y es sencillo seguir realizando tiradas de los modelos antiguos.

Especialmente evidente resulta en el caso de Rafael Santamaría: como ya hemos comentado en el capítulo referido a los litógrafos, Santamaría compra el negocio a Francisco Mitjana. Si era más o menos habitual copiar modelos ya publicados¹³, Santamaría copia directamente modelos dibujados antes por Mitjana, como el caso de la estampa del *Santo Cristo de Zalamea*, que es prácticamente idéntica aunque invertida.

¹³ Cuando hablamos de la ilustración religiosa en el primer periodo, nos referíamos a cómo Francisco Mitjana tomó como modelo para *La Casta Susana*, entre otras series, otras estampas francesas.

Anteriormente, en el tiempo en que estuvo asociado a Krauel, sobre el año 1868, Santamaría también realiza estampas religiosas como la *Divina Pastora* en la que el tratamiento es muy similar. Las imágenes de la Virgen y el Niño, así como el fondo de paisaje con un ángel ahuyentando al lobo están también dentro de ese dibujo, entre popular e ingenuo, que es tan típico en este género.



Estampas de la Divina Pastora y de S. Rafael

Ese modelo de aplicar rojo y azul para los ropajes de los personajes, los vemos también en algunas estampas de Antonio de las Doblas. Éste trabajaría durante un tiempo con Fuertes, pero también llevó su negocio de forma autónoma. En ese tiempo, litografió por ejemplo un *Divino Rostro de Jesús Nazareno* que también fue iluminado a mano, y que vuelve a utilizar dichos colores para los ropajes de Jesús. Mantiene el estilo idealizado al que ya he hecho referencia en varias ocasiones: en pleno proceso de ajusticiamiento, Jesús aparece con el rostro sereno e imperturbable, sin signos de sufrimiento ni dolor. Y el uso tipográfico se mantiene: fuera de la imagen, utilizando una familia decorativa que ya se ha visto antes, con un texto que lo único que dice es qué imagen estamos contemplando.



Estampas de la Inmaculada, de Murillo, y del Divino Rostro de Jesús Nazareno

Uno de los pocos en emplear la cromolitografía para estampa religiosa durante este periodo es Fausto Muñoz. Éste ya llevaba años haciendo ilustración religiosa, como en el ejemplo que vimos anteriormente de la Virgen de Valvanera, pero ahora introduce esta novedosa técnica. En 1874 realiza una oleografía de la magnífica Inmaculada de Murillo y otra del Cristo de Velázquez. Indudablemente, la calidad técnica conseguida con estas obras no es comparable a las anteriores. En otros capítulos de este trabajo se habla de la introducción de la oleografía y de los dibujantes que trabajan en casa de este litógrafo, que incluso recibe la felicitación de Rosales por la copia de su obra *El Testamento de Isabel la Católica*. Por los testamentos de la época sabemos de la gran aceptación que tuvo esta oleografía.

Durante este segundo periodo también se siguen haciendo cartas de Hermandad. Como ejemplo tenemos la que Francisco Rojo realiza en 1866 para la Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad. La edita la casa A. y J. Tudela y poco cambia con respecto a ejemplos que ya se han comentado. También aquí se utiliza en el texto la escritura caligráfica, en la que Rojo era un experto¹⁴.

Existen otros muchos ejemplos de Cartas de Hermandad como la de N.P. Jesús de la Humildad y la de N.P. Jesús de los Pasos. Ambas son anónimas y tienen características similares. Mantienen la imagen de la cofradía y el texto caligráfico, pero la orla está formada por escenas

¹⁴ Francisco Rojo se ofrece en la Escuela de B. A. para impartir esta enseñanza.

de la Pasión. En el medio punto que cierra la orla por arriba se mantienen los ángeles entre nubes.



Tercera etapa

En la última etapa de este estudio, el género religioso en la pintura experimenta una revitalización. “Será el exponente de una espiritualidad surgida como reacción frente a una realidad que no se quiere afrontar y desde una postura evasiva insuflará de misticismo las producciones de los pintores de fin de siglo”¹⁵. Como ya se ha comentado en anteriores capítulos, la relación en todos estos años entre la pintura y el incipiente diseño gráfico es más que cercana.



La ilustración religiosa, que el público compraba para colgar en las paredes de sus casas, sigue gozando de éxito durante las décadas anteriores al fin de siglo. Por tanto, aunque inevitablemente se haya de notar el que la pintura vuelva a retomar este género, la ilustración religiosa sigue con una gran vigencia, pero ahora con la total preeminencia del cromo.

La cromolitografía, en efecto, se impone en este periodo. Se harán miles de estampas religiosas de diferente calidad técnica y artística. Los modelos ya no son sólo franceses, sino también alemanes. Se harán de distintos formatos y tamaños, con una gran variedad de iconografías. Tal vez hay un predominio de Vírgenes o Santos con Niño y de Sagradas Familias. En general se pierde el localismo que era tan habitual en las etapas anteriores. Pero, sin duda ninguna, siempre existen preferencias locales: por ejemplo, la estampa más demandada en Málaga fue la Virgen del Carmen.

Destaca en este periodo la producción de Rafael Alcalá. En estos cromos ya no aparece texto alguno, ni orlas decorativas como eran habituales en otro tipo de ilustraciones. Solamente llevan el nombre de la casa y un número que se corresponde con el del catálogo. Sólo en casos

¹⁵ SAURET, M. T., *op. cit.*, p. 321.

excepcionales van firmados por el pintor y el litógrafo, como es el caso del Ecce Homo de Martínez de la Vega¹⁶.



La competencia extranjera sigue siendo fuerte, sobre todo la alemana. Por otro lado, además de estas estampas grandes para ser enmarcadas, existen otras para niños, de solo 3 ó 4 centímetros, que tienen una calidad inferior en dibujo y en papel. Incluso presentan una ejecución técnica deficiente, siendo frecuente que los colores no coincidan con la imagen, quedando ésta emborronada. Es evidente que esto tiene que ver con el precio, ya que al ser como juguetes de niños se hacían en grandes pliegos que luego se cortaban y salían muy baratos.

¹⁶ Esta obra la realiza sobre 1893, cuando “con la muerte de su esposa comienza una etapa pictórica caracterizada por la abundancia de temas religiosos”. *Ibid.*, p. 700.

Por último en estas estampas para niños habría que referirse a los cromos. Estos se harán en grandes cantidades con todo tipo de temas, siendo uno de ellos el religioso. En este caso, nos encontramos con un papel de mayor calidad, porque tenían que ser troquelados. También suelen ser de mayor calidad el dibujo y la propia impresión.



Cromolitografías alemanas de principios de siglo XX

Por último habría que referirse a las técnicas fotomecánicas, que se empiezan a utilizar en torno a 1900. Aunque se emplean en la reproducción de cuadros religiosos, la estampa para enmarcar sigue siendo cromolitográfica, por la calidad del colorido. Serán las imprentas las que las utilicen para revistas y otras publicaciones.



Ilustración en publicaciones periódicas y libros. Primera etapa

Una de las revistas más importantes, entre otras razones porque marcará unas pautas repetidas luego por otras, es *El Guadalhorce*. Era una revista cultural, típicamente romántica. En España, quizás las dos primeras revistas que marcan la pauta que seguirán las demás son *El Artista* y *El Semanario Pintoresco*, de 1835 y 1836 respectivamente, y ambas publicadas en Madrid. Además de por tratar asuntos culturales y artísticos, quizás la novedad más interesante que aportan es la de incorporar ilustraciones litografiadas. "Lentamente, la litografía penetró en los medios de comunicación, donde se impuso definitivamente a partir de mitad de siglo"¹.

La revista *El Guadalhorce, periódico semanal de literatura y artes*, supondrá un hito en el marco de las publicaciones periódicas malagueñas: tanto por sus artículos, poesías, etc. como, sin duda, por las ilustraciones litográficas que incorpora. El primer número se publica en 1839 y, con un pequeño lapso de unos tres meses en el que deja de publicarse, sobrevive hasta finales de 1840; es decir, casi dos años, con no pocas dificultades económicas, en los que salen a la luz 44 números el primer año, y 39 el segundo², pero con una numeración correlativa dado su carácter coleccionable.

La edición y dirección de la primera serie corresponde a José Medina y Aguayo, mientras que la de la segunda, corre a cargo de A. J. Morales. De la parte gráfica, que se compone fundamentalmente de una litografía por número, se hacen cargo distintos dibujantes establecidos en la ciudad, pero la casa litográfica que más ilustraciones realiza es la de Francisco Pérez³. Se imprime en la Imprenta del Comercio, con un formato de 240x170 mm.

Desde el principio, "monopolizará las tendencias artísticas y literarias de la ciudad y su área de influencia"⁴ aunque la acogida por parte, sobre todo, de la burguesía no es especialmente calurosa. *El Guadalhorce* encontrará en las publicaciones de información política a sus grandes competidores, no en vano es ésta un época de muchos cambios políticos y, por tanto, de un gran consumo de esta clase de periódicos y revistas. A esto se suma que la burguesía de la ciudad, eminentemente mercantil, no es "muy propensa al consumo cultural, y menos aún a su promo-

¹ BOZAL, V., *op. cit.*, p. 28.

² CAFFARENA SUCH, A., *Índice y antología de la revista El Guadalhorce*. Málaga, Ediciones El Guadalhorce, 1961, pp. 13-15.

³ Ver el capítulo correspondiente a las casas litográficas.

⁴ ORDÓÑEZ VERGARA, F. J., "El Guadalorçe (1839-1840) y la difusión del movimiento romántico en Málaga" en *Boletín de Arte*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, Málaga, núm. 13-14, 1992-1993.

ción”⁵. Esto no ocurrirá porque *El Guadalhorce* sea extremista en sus propuestas: de alguna manera, se podría encuadrar en lo que se ha dado en denominar como Romanticismo moderado⁶, pero todavía tendrán que pasar algunas décadas para que se generalice en Málaga esa tendencia entre la burguesía.

Como decimos, *El Guadalhorce* entronca con una serie de publicaciones que aparecen por estas mismas fechas tanto en España como en el extranjero⁷, de modo que la elección y el tratamiento de los contenidos, “incluso en la ordenación de los mismos -aunque de un modo más flexible-”⁸ es muy similar a éstas: compartirán temas propios del Romanticismo imperante, pero con las particularidades que tiene este movimiento en España, y en Andalucía en concreto. Hay mucha poesía, artículos literarios, artículos históricos, biografías de personajes ilustres, pero también artículos sobre costumbres o tipos populares, propios del costumbrismo que tanto éxito tendrá por estas tierras.

La cabecera de la revista refleja, de un modo fiel, la importancia creciente que va adquiriendo el diseño en estos años. Los números correspondientes al primer año llevan una cabecera puramente tipográfica, con un diseño torpe de una arquitectura en la que se integran el nombre de la revista, el lugar de edición y editor, y los relativos a la periodicidad de la publicación: número y fecha. Esta arquitectura se completa con dos torres, una a cada lado, en las que se puede leer “Instrucción” y “Recreo”. El uso de una tipografía romana, con sus diferentes variantes -redonda, negrita, cursiva- se complementa con el uso de una tipografía gótica, también muy frecuente en estos años. Por contra, en la segunda etapa se cuida más el diseño ya que se piensa que “la imagen es el mejor reclamo”⁹. En estos números, la cabecera mantiene el diseño de las torres que ahora enmarcan el título. En la parte superior, en una estrella aparece una ninfa alada portando una antorcha.

En cuanto a la ilustración, *El Guadalhorce* va a marcar unas pautas esencialmente en dos aspectos: “desde la óptica formal, definiendo tipos y encuadres que se perpetuarán en la plástica

⁵ *Ibid.*, p.

⁶ Así define Valeriano Bozal a publicaciones del mismo estilo como *El Artista*.

⁷ Algunas a las que ya nos hemos referido como *El Semanario Pintoresco* o *El Artista*, pero también *L'Artiste* (París, 1831), la también francesa *Magazine Pintoresque*, o la inglesa *Penny Magazine*. Ésta se publica en Londres en 1832, y en su segundo año alcanza una producción de 200.000 ejemplares (SATUÉ, E., *El diseño gráfico... op. cit.*, p. 71).

⁸ ORDÓÑEZ VERGARA, F. J., *op. cit.*, p.

⁹ *Ibid.*, p.

local. Desde el punto de vista conceptual, contribuyendo a la fijación de clisés que podríamos llamar de tipo idiosincrásico o antropológico acerca de la cultura andaluza en general y mala-gueña en particular”¹⁰. Los asuntos que aparecen en las ilustraciones son varios, pero hablaremos ahora de las vistas y paisajes.

Ilustración Romántica

El Romanticismo, que está en pleno desarrollo en esta época, tiene como uno de sus géneros predilectos el paisaje; pero no como una visión directa de la realidad, sino interpretándolo, poetizándolo. “El paisaje romántico no reproduce, sino que inventa, tanto los elementos materiales de montes, bosques, casas, ruinas o animales, como la misma luz, que tiene más de invención que de observación del natural”¹¹. La ilustración aportará un punto de vista subjetivo sobre lo representado, pero no seguirá los postulados del paisaje romántico plenamente. De hecho, este tipo de ilustración hay que entenderla más bien, o al menos también, como documento o crónica del lugar y momento representados. “Esto influyó en la preocupación por la identificación del lugar y encaja en el desenvolvimiento de los nacionalismos”¹², que era otra de las claves del movimiento romántico.

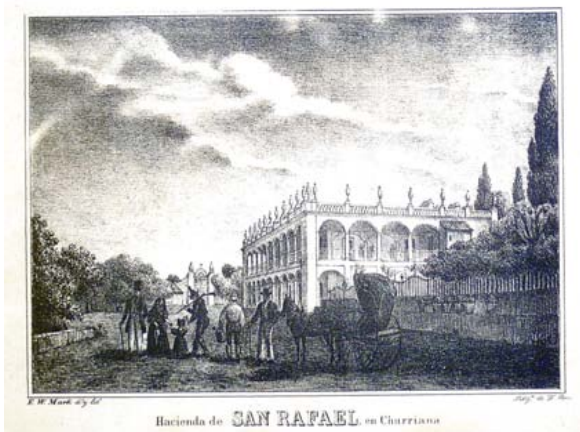
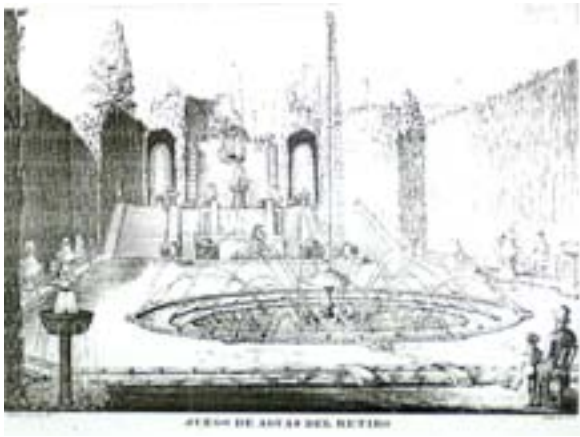
Este tipo de ilustraciones no se suelen vender como estampas sueltas, tal y como hemos visto que ocurre con la ilustración religiosa, sino que forma parte de las revistas de carácter cultural, que ya hemos comentado.

Las ilustraciones de vistas que aparecen en *El Guadalhorce* nos ofrecen numerosas claves románticas, en las que ahora profundizaremos, pero habría que enmarcarlas, quizás, en un romanticismo moderado: aunque ofrecen escenas subjetivizadas, ejercen una función documental, de crónica.

¹⁰ *Ibid.*, p.

¹¹ GÓMEZ MORENO, M. E., *Pintura y escultura españolas del s. XIX*. Madrid, Espasa Calpe, 2001, tomo XXXV-I, p. 174.

¹² SAURET, M. T., *op. cit.*, p. 504.



Arriba, ilustraciones para *El Guadalhorce* de F. Pérez y M. Mesa. Abajo, vistas dibujadas por E. W. Mark

Están realizadas a pluma y lápiz¹³ y, aunque guardan ciertas similitudes entre ellas, es preciso recordar que están dibujadas por autores diversos, de modo que la calidad de las mismas variará mucho en función de quien la realizara. Prácticamente todas las imágenes incorporan figuras humanas, en algunos casos con una presencia más destacada que en otros, pero son algo así como una anécdota, sin constituir la parte principal del relato. Suelen aparecer realizando actividades propias del marco en el que se hallan: en la Alameda, paseando; en la Pescadería, trabajando; en el Muelle, pescando. En cualquier caso, aunque son un elemento la mayor parte de las veces secundario, dan a las imágenes un carácter costumbrista, pintoresco, muy interesante y característico. Los textos se limitan a identificar la escena que se nos presenta, utilizando prácticamente todas una tipografía romana mayúscula, aunque hay algunas ilustraciones que emplean una tipografía caligráfica. Sobre todo en las ilustraciones de la segunda época, las mayúsculas romanas aparecen con un ligero efecto de sombra, que les da cierto volumen.

¹³ Como ya se ha comentado anteriormente, la técnica de la aguada casi no se emplea en Málaga por estas fechas.

Posiblemente, las de mayor calidad son las realizadas por William Mark, cónsul inglés que residía en nuestra ciudad y que colabora con la casa de Francisco Pérez realizando litografías. Éste realiza sobre todo paisajes abiertos y arquitectónicos: la Hacienda de San Rafael, Málaga vista desde el lado del Carmen, La Alcazaba, La Puerta de la Justicia de la Alhambra, y también el interior de la Catedral de Málaga. “Hay una gran similitud técnica y compositiva”¹⁴ con los trabajos de los artistas extranjeros¹⁵ que vienen a Andalucía a principios de siglo y que habían realizado ya vistas y paisajes, creando una iconografía que marcará algunas tendencias¹⁶.



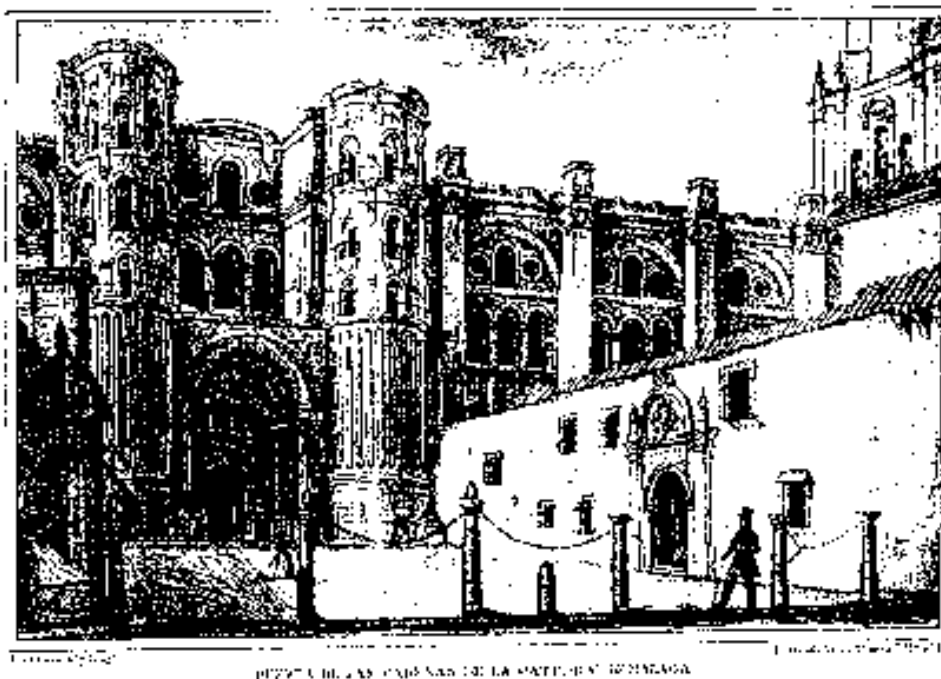
Vista del Castillo de Gibralfaro, de M. de Mesa

¹⁴ SAURET, M. T., *op. cit.*, p. 520.

¹⁵ M^a T. Sauret habla concretamente de Laborde y Lewis como influencias de W. Mark. Pero también trabajaron en Málaga otros interesantes artistas extranjeros, como David Roberts, que seguramente debieron ejercer alguna influencia. Roberts publicó *Picturesque sketches in Spain, taken durin the years 1832-1833*, impreso en Londres, en donde aparecen varias ilustraciones sobre Málaga, como *Citadel and port of Málaga*, “una vista romántica, tranquila, con un exquisito tratamiento de los personajes y gran delicadeza de colorido”, en palabras de Enrique Ferrer Maese. En 1833, pasó unas semanas en Málaga y una tarde, paseando precisamente con W. Mark se dirigieron al Cementerio Inglés -del que fue fundador el propio Mark-. “Tan cautivado quedó de esa imagen que a la mañana siguiente volvió al mismo lugar y realizó un bello y romántico dibujo, regalándoselo al cónsul W. Mark que, al pasarlo a la piedra, consiguió unas litografías para regalar a sus amistades” (E. Ferrer).

¹⁶ “En 1800 llega a España el conde Alexandre Laborde, como agregado de la embajada francesa, y le acompañaba un equipo de dibujantes, con objeto de ilustrar la obra que preparaba sobre la historia y cultura de nuestro país; a estos artistas también se unió Laborde como dibujante. Con el material recolectado publica *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, impreso en París en 1806-1820, y que consta de cuatro volúmenes. Además de este ejemplar, publicó un álbum de 77 láminas, de igual título que el libro anteriormente mencionado, publicado en Madrid en 1806. Una de estas láminas, *Vista de Málaga*, dibujada por Noel y grabada por Fortier-Daudet, es una preciosa imagen tomada desde poniente y que copiaron otros muchos dibujantes”. CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN “MÁLAGA PROTAGONISTA DE LA IMAGEN. VISTAS Y GRABADOS DE LA CIUDAD”. Málaga, Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, 2002, p. 6.

Otro de los dibujantes es Manuel de Mesa que, como W. Mark, trabaja en la casa litográfica de Francisco Pérez. Mesa fue el autor de numerosas vistas: el Castillo de Gibralfaro visto desde la calle de la Victoria, el embarcadero del puerto de Málaga, la Torre del Homenaje de la Alcazaba vista desde la Marina, la Pescadería, el Palacio Episcopal, el Castillo de Gibralfaro desde la Plaza de la Victoria, o el interior del cementerio de Málaga. Son ilustraciones de una gran calidad, “las arquitecturas y los paisajes están dibujados con precisión y dominio de la perspectiva, con trazos firmes y encuadres cuidadosamente escogidos, en donde el juego de líneas, como un alarde, exponga el dominio del dibujante”¹⁷; era algo lógico que fuera ése su estilo ya que era arquitecto. Al igual que en las ilustraciones de Mark, el texto no está integrado en la imagen, y en las tipografías que usa predomina la romana, aunque en algunas imágenes incorpora una tipografía caligráfica.

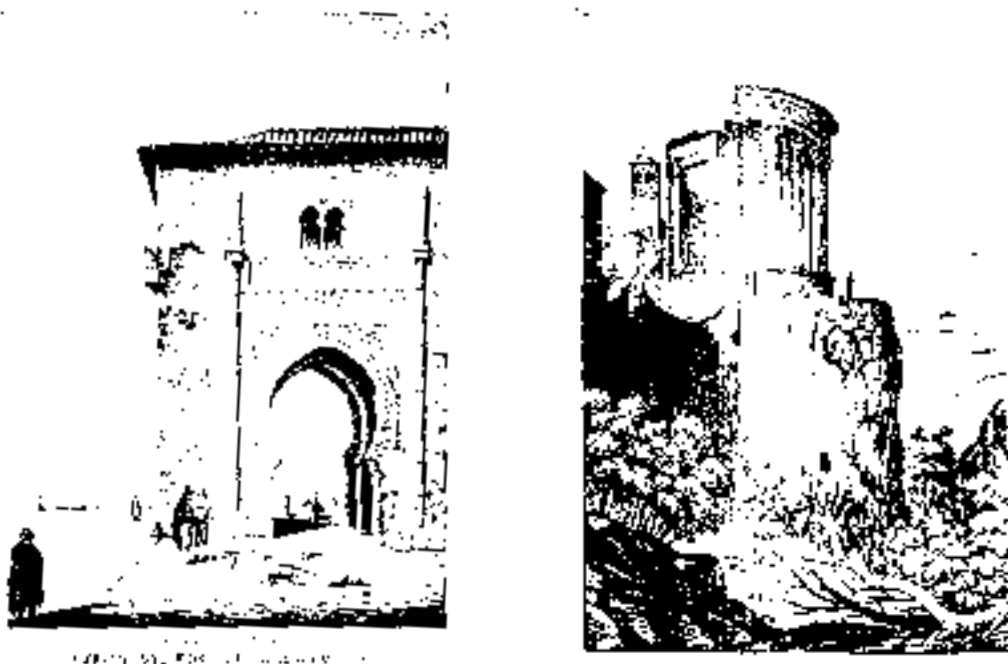


Vista de la Catedral de Málaga, por A. Chaman

Antonio Chamán participa en *El Guadalhorce* con una sola ilustración, la vista de la Puerta de las Cadenas de la Catedral, pero será uno de los litógrafos más destacados de estos años sobre todo por su trabajo, junto a Pedro Poyatos, en las vistas que realizará para la *Historia de Málaga* de Ildefonso Marzo.

¹⁷ SAURET, M. T., *op. cit.*, p. 521.

Como ya comentamos anteriormente, el formato de la página donde aparecen estas ilustraciones es de 240x170 mm, y la gran mayoría tienen una orientación horizontal: esto permite poder obtener perspectivas más amplias. Pero también las hay que presentan una orientación vertical: preferentemente serán planos más cercanos sobre lo representado -como la Puerta del Sagraio o el Arco de Granada de la Alcazaba-, o bien escenas, como la del Tajo de Ronda, que piden este tipo de encuadre.



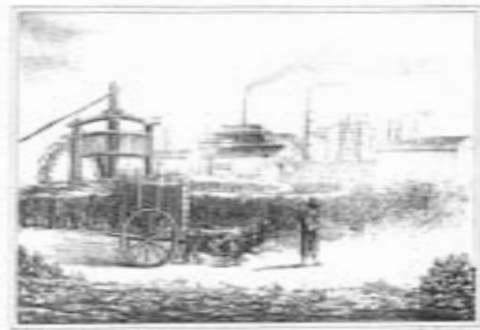
Vistas de la Alhambra y del Templo de la Ciryla (Italia)

Las ilustraciones de *El Guadalhorce* tienen un doble valor: por las escenas que presentan; pero también por lo que esas escenas representan. Son conceptos que crean una imagen de la ciudad, de cómo se pretende que ésta sea vista, y que encajan en las pautas que marca el Romanticismo, movimiento que domina la escena artística del momento. Si bien, como ya se ha precisado, con unos aportes costumbristas y pintorescos genuinos.

Hasta ahora, la imagen que se presentaba de la ciudad, sobre todo en el Renacimiento¹⁸, era una perspectiva desde el mar, mostrando la fachada costera. Este punto de vista es modificado, presentándose ahora perspectivas “terrestres”. Pero no será el único cambio: la idea de progreso, de modernidad arraiga con fuerza. La farola, por ejemplo, construida entre 1816 y 1817 y en la que intervinieron “los profesionales de cada ramo más cualificados de la ciudad” será to-

¹⁸ ORDÓÑEZ VERGARA, F. J., *op. cit.*

mada “como nota de progreso”¹⁹. Pero la idea de modernidad y de progreso se nos presenta con connotaciones diferentes: la ferrería de la Constanca nos muestra esa misma idea pero asociada a la industrialización de la ciudad. Es significativo lo que representa este lugar porque en la *Historia de Málaga* de Ildefonso Marzo –que veremos más adelante– también se incluye una ilustración sobre esta ferrería.



Arriba, vistas de la Farola y la Ferrería de la Constanca. Abajo, vista de la Pescadería (izqda.) y del Cementerio Inglés (dcha.)

Por otro lado, la idea de progreso de alguna manera remite a la prosperidad y al ocio, de manera que también se presentan lugares de esparcimiento, como la Alameda, donde la burguesía de la época se instala. En cuanto a los espacios públicos, no sólo se muestran los propios de la burguesía sino que encontramos también lugares donde las clases populares desarrollan parte de su actividad, como la Pescadería de Málaga. Por otro lado, Málaga siempre había llevado a gala el carácter cosmopolita y abierto de sus gentes. En este sentido, presentar el Cementerio In-

¹⁹ M^a T. Sauret, página 510.

glés²⁰ era una manera de reflejar esa mentalidad, pero también de hacer “un reconocimiento a la presencia del extranjero que tanto estaba contribuyendo al desarrollo y progreso de la ciudad”²¹.

Posiblemente uno de los postulados más románticos fuera la recuperación de la historia de los pueblos -como parte del sentimiento nacionalista que se extiende ahora- unido a la exaltación de lo islámico. Esto, unido al interés por la poética de la ruina²², nos traerá ilustraciones de la Alcazaba, las Atarazanas o el Castillo de Gibralfaro -aunque éste, por su situación geográfica, aparece en muchas otras ilustraciones. Precisamente por su valor representativo de lo islámico, *El Guadalhorce* nos presenta varias ilustraciones de La Alhambra: desde la Puerta del Vino, desde la Torre de Comares... Aunque no hay muchas, no es la única ilustración de un paisaje no malagueño: estos son dibujados por los valores que representan. Por ejemplo, el Alcázar de Segovia como icono de lo gótico; o el Monasterio de Monserrat, “insertado en un paisaje de espiritualidad”²³.



El Alcázar de Segovia (izqda.) y el Monasterio de Monserrat

²⁰ “A despecho de la ilustración y de la indulgencia que merecen todos los hombres en este trance final, cualquiera que sea su creencia, sus virtudes o sus vicios, los protestantes extranjeros se enterraban en esas playas con sentimiento de sus deudos y con dolor de sus amigos; pero la actividad y celo de lo últimos cónsules de Inglaterra, hallando apoyo y protección en nuestro ilustrado gobierno, levantaron ese sencillo monumento que hoy nos presenta el Guadalhorce, bellamente decorado por un arquitecto del país”. Ildefonso Marzo, *El Guadalhorce*, nº 21, 23 de agosto de 1849, pp. 167-168.

²¹ SAURET, M. T., *op. cit.*, p. 517.

²² “...¡¡¡ruinas!!! Ruinas sí, que como caducos representantes de lo que fue ostentan en sus carcomidas fases el paso transitorio de las generaciones y hablan al corazón con el lenguaje severo de los siglos -¡porque la voz que retumba en el seno de las ruinas es la voz de la verdad! BREMON, J. M., *El Guadalhorce*, Málaga, núm. 20, 21 de julio de 1839, p. 156.

²³ SAURET, M. T., *op. cit.*, p. 518.

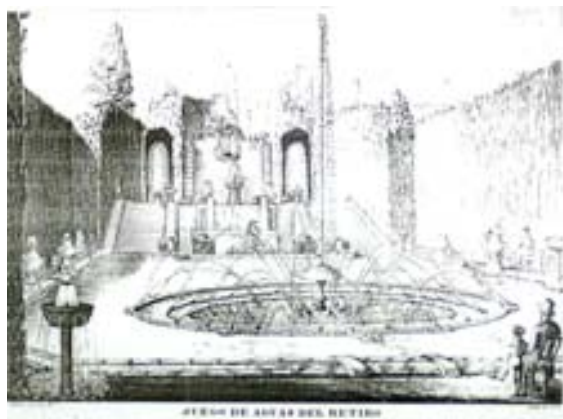
De alguna manera relacionado con el ocio, pero sobre todo para mostrar el poder de la nueva burguesía, se nos ofrece una serie de espacios privados mostrándolos como parte de las maravillas que tiene la ciudad: la Hacienda de San Rafael, el Retiro o Bella Vista. Maravillas que no son solamente naturales, sino también artísticas. Parece ser que los extranjeros que venían a nuestra ciudad hablaban de la carencia de elementos artísticos notables en Málaga, “algo que para la mentalidad romántica era un reto a subsanar”. De esta forma, *El Guadalhorce* decide publicar una serie de artículos en los que se ensalzan las principales obras de arte de la ciudad. Así, encontramos ilustraciones, fundamentalmente sobre la Catedral -la Puerta del Sagrario, la Puerta de las Cadenas, el Coro...- o diferentes iglesias -el panteón de la Iglesia de la Victoria, Santiago...- pero no por su valor religioso, sino artístico. Del mismo modo, el Palacio Episcopal se nos muestra para exaltar el valor arquitectónico de la obra.

Aunque con un carácter y un propósito diferentes, otra publicación ve la luz en estos años. Se trata de la *Historia de Málaga* de Ildefonso Marzo, que tiene como precedente los artículos escritos por el propio autor en *El Guadalhorce*. Lo que nos interesa de esta publicación son las ilustraciones que la acompañan, realizadas por la casa litográfica de Pedro Poyatos²⁴.

Muchas de ellas guardan un parecido enorme con las publicadas años atrás en *El Guadalhorce*, tanto en los temas como en el tratamiento²⁵. La técnica es la misma, así como el planteamiento formal. Aparecen también figuras humanas, que por una lado le dan un aire costumbrista y pintoresco a las vistas y, por otro lado, compensan la composición visual de la escena. Por ejemplo, en la ilustración del juego de aguas del Retiro el punto de vista es el mismo, con un encuadre casi idéntico, y las figuras humanas aparecen exactamente en los mismos lugares que en la ilustración dibujada por Francisco Pérez para *El Guadalhorce*: en un primer plano, unas mujeres en la esquina inferior derecha; en un plano intermedio, otras tres figuras en la zona izquierda de la composición. La tipografía utilizada es también una romana mayúscula, aunque con menos peso. Una de las pocas variaciones es el marco vegetal que rodea la escena.

²⁴ Ver el capítulo dedicado a los litógrafos malagueños.

²⁵ Al hablar de *El Guadalhorce* comentamos que esta publicación marcaría unas pautas, tanto formales como conceptuales, que se repetirán en años posteriores.



A la izquierda, vistas del Juego de aguas del Retiro y de las Casas Consistoriales de Málaga publicadas en *El Guadalhorce*. A la derecha, mismas vistas, publicadas en la *Historia de Málaga*

No es la única vista que se asemeja notablemente a las de *El Guadalhorce*: la ferrería de la Constancia o la Catedral también aparecen en ambas publicaciones, aunque éstas guardan menos parecido formal. En la ferrería de la Constancia el punto de vista es más lejano, y las figuras humanas no tienen la importancia en la escena representada que sí tienen en la de *El Guadalhorce*. Donde sí que se vuelven a repetir modelos temáticos y formales es en la ilustración de las Casas Consistoriales de la ciudad.

Con Pedro Poyatos trabajan varios ilustradores. De uno de ellos -Antonio Chamán- ya hemos hablado, porque realiza una de las litografías de *El Guadalhorce*. Su contribución aquí es mayor, entre otras razones porque dibuja más vistas: la ferrería de la Constancia, la Puerta del Mar o el Salón de Bilbao. Pero será Julius Schöpe²⁶ quien más ilustraciones haga para la *Historia de Málaga*. Éste utiliza dos piedras: una de color sepia para el fondo, y otra con el dibujo a pluma y lápiz. Gusta de dibujar mucha vida, a través de numerosos personajes típicos, en sus escenas que ofrecen una perspectiva y un dibujo precisos. Así como otros utilizan variantes tipo-

²⁶ Ver el capítulo dedicado a los litógrafos malagueños.

gráficas en sus ilustraciones, Schöpel suele utilizar la misma familia de romanas, finas y sin modulación. El propio Schöpel también realizará vistas con Mitjana, como el *Panorama de Málaga* que hace en 1850, en donde cambia la estructura que veníamos viendo al integrar en la misma ilustración distintas vistas de la ciudad. Por otra parte, *El Avisador Malagueño* se apuntará a la *moda* de incluir vistas de la ciudad en la publicación para atraer a los lectores. Prueba de ello son las litografiadas por Rojo, realizadas a partir de daguerrotipos.



Arriba, *Panorama* de Málaga litografiado por Mitjana. Abajo, vista de la Alameda publicada por *El Avisador Malagueño*

Otra de las principales claves románticas es el patriotismo, expresado como amor, exaltación de la tierra propia, del pueblo: de ahí, que sean varias las litografías que nos presentan tipos populares. Algunas están inspiradas en lo barro malagueño del siglo XVIII aunque con una di-

ferencia: los barros presentaban figuras de tipos marginales pero vistos en clave folclórica, superficiales, de un tipismo homologado. Por su parte, las ilustraciones de *El Guadalhorce* se encuadran dentro de los presupuestos románticos y nos presentan unos tipos “producto de la desigualdad, la injusticia, el fatalismo, pero también de unos modos de vida atávicos y casi primitivos, fruto de la libertad y lo espontáneo, en armonía con el medio, ejemplo de esencialidad...”²⁷. Estas figuras son dibujadas con la indumentaria que les son propias, lo que implica un conocimiento profundo. Además, al atraer la atención de la intelectualidad son, de alguna manera, dignificadas.



Barro malagueño, e ilustración publicada en *El Guadalhorce* de J. Vilchez

Por otro lado, *El Guadalhorce* publica una serie de artículos con biografías de personajes ilustres de la historia de España, cada una de ellas acompañada de un retrato del biografiado: Armengual de la Mota, Lope de Vega, Lord Byron, Pedro el Cruel, Pedro González Mate, Calderón de la Barca o Garcilaso de la Vega. Se nos muestran como personajes a los que admirar e imitar, pero la selección combina ejemplos tan diversos -aunando modernidad y tradición- que sería complicado establecer un patrón único. En cualquier caso, son retratos de busto o medio cuerpo, en tres cuartos y mostrando una actitud serena, en los que predomina la estética naturalista, es decir, que no se hace un retrato psicológico del retratado. La estructura en cuanto al uso del texto es igual que en otro tipo de ilustraciones: texto e imagen separados, no integrados, en

²⁷ ORDÓÑEZ VERGARA, F. J., *op. cit.*

donde se usa una mayúscula romana para identificar al personaje, salvo en el caso de Calderón de la Barca que incorpora la firma autografiada del retratado. No todas están firmadas por el autor, pero encontramos algunas realizadas por Maqueda (Lope de Vega, Armengual de la Mota) y Rojo (Lord Byron). Ésta última incorpora un texto caligráfico en los que Rojo era experto.



Retratos de Calderón de la Barca y Lord Byron

Además de las vistas, los tipos populares o los retratos, *El Guadalhorce* presenta una serie de ilustraciones bajo el título de Modas de París que, cada cuatro números y dirigidas a las lectoras, acompañaban a unos artículos en los que se explicaban distintos asuntos relacionados con la moda: desde el origen de las gargantillas y pulseras, los cinturones, a los últimos figurines, como así definen en los artículos los modelos presentados. En la propia revista se definen como los “más sumisos esclavos”²⁸ de la moda y presentan la revista como un “verdadero fashionable”. Las escenas muestran siempre a dos mujeres y a dos hombres, en diferentes posiciones: sentados, de frente, de perfil, de espaldas... De esta forma, se nos muestran diferentes detalles desde varios puntos de vista de los modelos presentados. Las ilustraciones no van firmadas por el autor y el único texto es un invariable Modas de París, en el que la variedad tipográfica es mayor que en otro tipo de ilustraciones: romanas, góticas y ornamentales van apareciendo.

²⁸ “La moda” en *El Guadalhorce*, Málaga, núm. 12, 21 de junio de 1840, p. 95.



Ilustraciones de moda en *El Guadalhorce*

Después de *El Guadalhorce*, salen en Málaga otras publicaciones similares: *La Aménidad* (1844), *La Joven Málaga* (1845), *La Revista Pintoresca* (1845), *El Rubí* (1846) o *El Examen* (1849), aunque no llegaron a gozar de un éxito especialmente importante. “Por lo general lograron mas éxito las revistas ilustradas de carácter humorístico, aunque también su desarrollo a gran escala en Málaga fue más tardío”²⁹. Las ilustraciones seguían siendo realizadas por los dibujantes establecidos en la ciudad, como Francisco Rojo que dibuja alguna, por ejemplo, para la *Revista Pintoresca*.



Ilustración para la *Revista Pintoresca* (1846) de F. Rojo

²⁹ ORDÓÑEZ VERGARA, F. J., *op. cit.*

Ilustración costumbrista

En los años cuarenta de este siglo será cuando se difunda definitivamente el costumbrismo, que, como veremos, tanto influirá en los diseños que se hagan en años posteriores. En España, la publicación más destacada será *Los españoles pintados por si mismos*, un conjunto de artículos en los que se describen los tipos más representativos de la sociedad española, siempre acompañados de una ilustración. En Málaga, aunque ya *El Guadalhorce* anticipa estos asuntos -y que hemos comentado en los tipos populares que publica esta revista-, serán las casas litográficas, como las de F. Pérez, P. Poyatos y, sobre todo, la de Mitjana, las que difundan ese pintoresquismo que se convertirá en la imagen de España.

Ésta última, la de Mitjana, es la que más destaca en este tipo de producciones, concretamente a través de tres colecciones que se editan hacia 1852 con los nombres de *Costumbres malagueñas*, *Costumbres Andaluzas* y *El Álbum Malagueño*, éste litografiado por Vallejo. En las tres se nos presenta una realidad amable, en la que se elimina cualquier aspecto crítico de la sociedad. Son los tipos pintorescos que venían describiendo los viajeros románticos, y que posiblemente compraban como recuerdo, igual que hacían con los barros malagueños. Temas como el vito, el fandango, la feria, el baile del candil, entre otros, que vemos en Málaga, se repiten en otras series editadas en Sevilla como la realizada por Chaman para Santigosa.



“El Fandango”, ilustración dibujada por J. Vallejo en Mitjana, para el *Álbum malagueño*



A la izquierda, “La feria de Málaga” para *Costumbres andaluzas*. A la derecha, arriba, ilustración de Bécquer titulada “El Vito” para *Costumbres de Andalucía*. Abajo, “El día de S. Juan” para *Costumbres malagueñas*.

Las tres ilustraciones realizadas por Mitjana

Como ya hemos apuntado anteriormente, la relación durante estos primeros años entre la pintura y la ilustración va a ser muy estrecha. El tema costumbrista se convertirá en uno de “los asuntos más trabajados de la pintura de la segunda mitad”³⁰ del siglo XIX, entre otras razones porque el Romanticismo, al reivindicar los nacionalismos, se fijará en la Historia más concreta y cotidiana. Será una nueva forma de acercarse a la realidad, que gozará de una gran popularidad en el mercado del arte privado –por ejemplo para decorar los interiores de las casas–, pero que

³⁰ SAURET, M. T., *op. cit.*, p. 375.

no gozará de total aceptación por parte de los organismos oficiales de pintura³¹. Dado ese éxito, para los pintores será la mejor manera de subsistir económicamente. Málaga no será una excepción; de hecho, “se puede decir sin temor a equivocarnos que la pintura de género define el núcleo pictórico de la Málaga del siglo XIX”³².

La estructura de estas ilustraciones es muy semejante a lo comentado en las religiosas o en las de vistas: unas finas líneas enmarcando la composición, y uso de un texto no integrado en la imagen que simplemente cuenta al espectador qué es lo que está viendo. Este tipo de ilustraciones fijarán en la iconografía unos personajes “típicos” -el majo, la mujer con el mantón, el torero, etc.- y unos escenarios -el baile, la fiesta...- que serán utilizados continuamente en otras aplicaciones, sobre todo en el diseño de los envases, que se irán desarrollando en años posteriores. “Aunque majos, majas, guitarristas, bailarines, toreros, caballistas, picadores, contrabandistas, vendedores, etc. constituyen un mundo aparentemente dispar, estas figuras populares respondían, a los ojos de los extranjeros, a cuantos elementos básicos definían la cultura española. Para ellos esas figuras reflejaban la realidad: los oficios, las clases sociales, el mundo de las fiestas flamencas y el fenómeno del contrabando con su secuela, el bandolerismo”³³.



Ilustraciones costumbristas de Mitjana

Antes hacíamos mención al autor de *El Álbum Malagueño*: José Vallejo. En el capítulo dedicado a los litógrafos ya hemos hecho referencia a este ilustrador malagueño, posiblemente el

³¹ *Ibid.*, p. 378.

³² *Ibid.*, p. 387.

³³ ROMERO TORRES, J. L., *Los barros malagueños del Museo del Mesón de la Victoria*. Málaga, Cinterco, 1992, p. 62.

más importante de estos años. Nacido el año 1821, desarrolló buena parte de su actividad profesional en Madrid aunque empezó probablemente con Maqueda. Trabajó, por ejemplo, para “La Sociedad Literaria”, importante sociedad de publicaciones dirigida por los hermanos Wenceslao y Sergio Ayguals, ilustrando, entre otras, la novela *María, la hija de un jornalero*. Realiza numerosas ilustraciones costumbristas, de una alta calidad técnica. “Fue uno de los más conocidos en su tiempo”³⁴ principalmente por sus trabajos en el *Semanario Satírico* o en *Los españoles pintados por sí mismos* -algunos de sus dibujos son grabados por el gran Calixto Ortega-.

Con cerca de 40 años se alistó como voluntario en la campaña de África, para tomar apuntes que luego serían publicados en el *Atlas de los combates de África*, en las *Crónicas de las Guerras de Castelar y Canalejas*, y en el *Diario* de Pedro Antonio de Alarcón. En la exposición malagueña de 1862 presentó varias litografías de la guerra de África. De algún modo, estas ilustraciones de la Guerra de África se asemejan, por ser una suerte de crónica objetiva de unos acontecimientos, a otro tipo de ilustraciones que veremos en la segunda etapa, como las de la visita de la Reina Isabel II a Málaga.



A la izqda. ilustración para *Crónicas de la Guerra de África*. A la dcha., “La maja”, para *Los españoles pintados por sí mismos*. Ambas, de J. Vallejo.

Pero no sólo se publican revistas, sino que es una época también importante para los diarios. De alguna manera, en estas fechas se toma conciencia de la necesidad de informar a la población y dotarla de unos conocimientos fundamentales, algo que tradicionalmente había sido ex-

³⁴ BOZAL, V., *op. cit.*, p. 43.

clusivo de la clase aristocrática y eclesiástica³⁵. En Málaga, aparece El Avisador Malagueño, que fue uno de los periódicos malagueños más importantes de todo el siglo XIX, y “comenzó a publicarse el 7 de mayo de 1843” siendo su “fundador José Martínez de Aguilar, pero el que más se preocupó del mismo fue el regente de la imprenta, Juan Bautista Pemau, y posteriormente Ambrosio Rubio”. Estaba dirigido a la burguesía de la ciudad, y se publicó hasta 1893, un año después de la muerte de su fundador³⁶. Fue muy característica su primera página, repleta de “avisos” que iban acompañados de pequeñas ilustraciones tipográficas alusivas al contenido del aviso en cuestión. La cabecera usaba una tipografía ornamental, mientras que para los textos se utilizaba una romana en sus distintas variaciones.

El Despertador Malagueño es otro de los periódicos, “literario, político y de industria”, que se publica en estas fechas. Tenía imprenta propia y el editor responsable fue Federico del Olmo. La cabecera de este periódico fue evolucionando con los años, desde la primera, en donde solo empleaba una tipografía romana condensada, posteriormente de palo seco, para llegar a una cabecera profusamente decorada, que incluía un grabado xilográfico de un ángel apoyado sobre la tumba donde reposaban los restos de “los que murieron por la santa causa de la libertad de los pueblos”³⁷. No utilizaba muchas ilustraciones, pero las que aparecían eran también tipográficas.

³⁵ SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España... op. cit.*, pp. 173-174.

³⁶ CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN “EL PATRIMONIO BIBLIOGRÁFICO DEL ARCHIVO MUNICIPAL DE MÁLAGA”. Málaga, Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, Archivo Histórico Municipal, 2003, p. 16.

³⁷ Hace referencia a Torrijos y el resto de fusilados, a los que hicimos referencia en el Contexto Histórico.



Segunda etapa

En la primera etapa hacíamos especial hincapié en las revistas (*El Guadalhorce, La Revista Pintoresca...*) y los periódicos (*El Avisador Malagueño, El Despertador Malagueño...*), pero “aparte de la ilustración de la prensa periódica es importante la de los libros”³⁸. Uno de los libros más cuidadosamente ilustrado es el que se publica con motivo de la visita de Isabel II a Málaga: *La Reina en Málaga*, con un largo subtítulo: “descripción de los arcos de triunfo, monumentos, adornos y vistas más notables que ha habido en Málaga y en el límite de su provincia, durante la estancia en ellas de S. M. la Reina Doña Isabel II y su real familia, en octubre de 1862”.



Portada de *La Reina en Málaga*, de R. Franquelo

El editor es Ramón Franquelo, un conocido escritor, autor dramático y poeta malagueño, responsable de la “cuidada edición e impresión de libros, cuya calidad le fue reconocida y premiada en la Exposición de 1862”³⁹.

Las Celebraciones de Isabel II tienen sus raíces en la fiestas barrocas. Éstas se hacían para la ostentación, para impresionar, dando la medida de quien la había hecho posible. El público las recibía con entusiasmo porque era, de alguna forma, una ocasión para evadirse de las penalidades del día a día. Las fiestas de este período serán las últimas tradicionales, para dar paso a las nuevas ferias y exposiciones con las que la burguesía hace gala de su poder económico. Durante

³⁸ BOZAL, V., *op. cit.*, p. 32.

³⁹ SANTIAGO RAMOS, A.; BONILLA ESTÉBANEZ, I.; GUZMÁN VALDIVIA, A., *Cien años de historia de las fábricas malagueñas (1839-1930)*. Málaga, Acento Andaluz, 2001, p. 293.

el reinado de Isabel II hay numerosas fiestas, en las que se colocan arquitecturas efímeras de carácter triunfal y se hacen desfiles y otros actos para su aclamación⁴⁰.

Las ciudades se engalanan espectacularmente, y Málaga no es menos en esa visita del año 1862. Numerosos arcos de triunfo, decoraciones efímeras, actos de aclamación, etc. se preparan en la ciudad para una visita que tenía una clara intencionalidad política: procurar una “reconciliación de la Reina con sus súbditos tras las represiones llevadas a cabo después de la Revolución de Loja de 1861”⁴¹.



Decoración de la Plaza de Riego y Exposición organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País, con motivo de la visita de la Reina Isabel II

El libro de Ramón Franquelo recoge las descripciones de todos esos actos que tienen lugar en la ciudad⁴², y se acompañan de unas ilustraciones litográficas de los mismos. Las ilustraciones, que también se venden como estampas sueltas, son de una buena factura técnica, las realiza la casa de Francisco Mitjana y las dibujan A. Ramírez y J. Román, sobre fotografías. Son imágenes descriptivas que reflejan, casi a modo de crónica, los distintos acontecimientos que tienen lugar. Se representan los distintos arcos de triunfo -en las calles Álamos, Antequera, Victoria, en

⁴⁰ CAMACHO, R. en el prólogo, p. IV, de FRANQUELO, R., *La reina en Málaga : descripción de los arcos de triunfo, monumentos, adornos y vistas más notables que ha habido en Málaga y en el límite de su provincia, durante la estancia en ellas de S.M. la Reina Isabel II en octubre de 1862*. Málaga, Universidad de Málaga. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1991.

⁴¹ *Ibid.*, p. VIII.

⁴² Ramón Franquelo, que también era periodista, se hace cargo de elaborar una Crónica con todos los actos de la visita de la Reina. A esa Crónica no se le incorporan imágenes, de modo que el libro *La Reina en Málaga* es un resumen de esa Crónica, con ilustraciones.

la Ferrería la Constancia, en el Liceo, etc.-, las iluminaciones con que se decoran algunos lugares -como la Catedral-, o algunos de los actos de la Exposición realizada por la Sociedad Económica de Amigos del País, con la que se hace de gala de los progresos técnicos e industriales de la ciudad. El uso del texto es igual que el se ha venido comentando: texto e imagen separados, con uso de tipografías romanas para identificar la imagen que se ve.

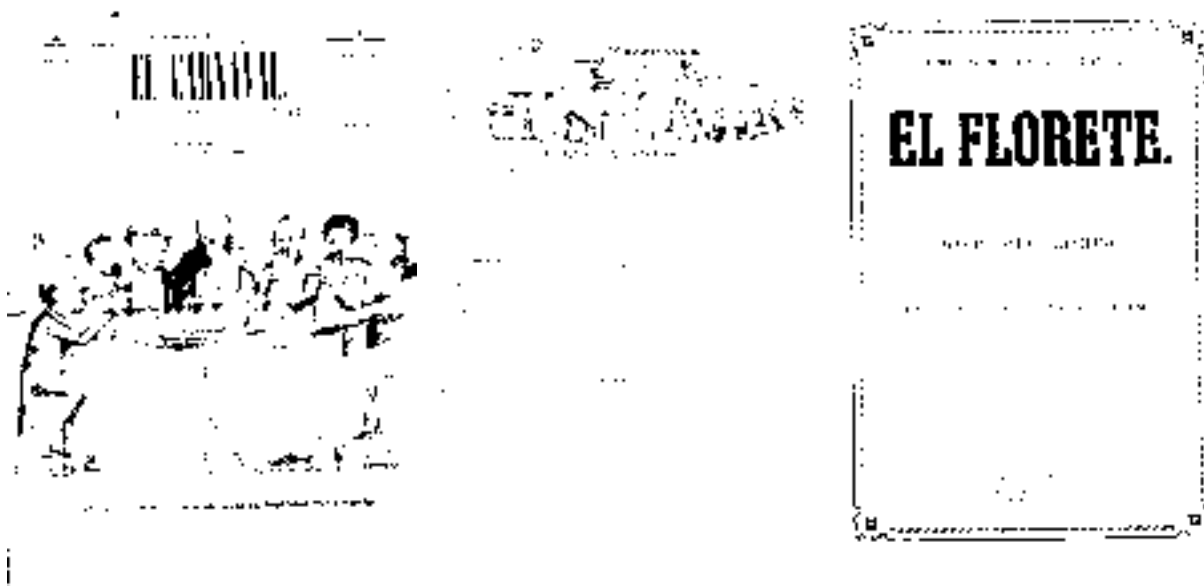


“Fachada e iluminación de la Sª Iglesia Catedral” publicada en *La Reina en Málaga*

Esta forma de reflejar un acontecimiento a modo de crónica, a través de imágenes litográficas, ya se venía haciendo: en el año 1846, con los acontecimientos por la boda de la reina Isabel II⁴³, se realiza una serie de ilustraciones en las que se recogen todas las decoraciones y arquitecturas efímeras preparadas en los distintos puntos de la ciudad. Son litografías de una piedra

⁴³ En el programa de “los festejos por el feliz enlace de SS.MM. y AA. que tendrán efecto los días 24, 25 y 26 de octubre” del año 1846 en Málaga, podemos encontrar todos los actos que se celebraron durante esos días. “Desposorios de Isabel II con Francisco Asís y su hermana Luisa Fernanda”. Día 24: Te Deum en la Catedral; a las 12h., descubren retratos de SS.MM. y baterías harán saludo; por la tarde, parada en Paseo de la Alameda; tarde anterior, desde la Victoria a Casa Capitulares será conducido el Pendón de Castilla; Casas Capitulares, adornadas y por la noche, iluminadas; Casas del Gobierno Político, Consejo y Diputación adornadas e iluminadas; también adornadas Nueva Aduana, Cuartel de Carabineros, Casa de Comandancia de Marina, Catedral, Casa de Correos, Instituto de 2ª enseñanza y San Telmo, y el Cuartel de Artillería; colgaduras en balcones; tropa rancho extraordinario; reparto de pan entre pobres; fuegos artificiales; comparsa. El día 25: reparto de dotes entre viudas y huérfanos. El día 26: sorteo yunta de bueyes y comparsas.

-algo evidente, por el año en que están realizadas-, en las que se muestra la fachada de los distintos edificios decorados pero "extraídos" de su entorno, y no están firmadas. Algo que sí se repetirá en ilustraciones posteriores es la función del texto, separado de la imagen, como identificador de lo representado.



Primeras páginas de periódicos satíricos malagueños de la década de 1870

Pero si por algo destaca esta época, especialmente en los últimos años, es por el auge que experimenta la prensa en general, y la satírica en particular. En 1879 se promulga la Ley de Imprenta, que acaba con las medidas de censura de años anteriores, pero es sobre todo la Ley de Policía de Imprenta de 1883, inspirada por Sagasta, la que abre definitivamente el camino a este tipo de publicaciones, convirtiéndose en "uno de los instrumentos fundamentales del progreso cultural del país"⁴⁴.

En Málaga, son muchas las publicaciones de este tipo que ven la luz: *El Carnaval* (1871), *El Diluvio* (1877), *El Florete* (1874) o *El Parásito* (1878) que, por cierto, tiene de director artístico al litógrafo Andrés Nedderman⁴⁵. Pero la publicación que más éxito e importancia tiene es *El País de la Olla*, de Emilio de la Cerda. Poeta, escritor y dibujante, destacó en cada un de las facetas profesionales que desarrolló. Como poeta, por ejemplo, obtuvo varios premios: en los Juegos Florales de Córdoba (1872) y en los del Liceo de Málaga (1874). Fue un anticlerical, como correspondía a un hombre republicano, masón y librepensador, posturas que refleja a lo largo

⁴⁴ BOZAL, V., *op. cit.*, p. 171.

⁴⁵ Ver capítulo dedicado a los litógrafos.

de su producción. Sus ilustraciones no sólo se ven en Málaga sino que salen en publicaciones de otras ciudades andaluzas y españolas. Con *El País de la Olla*, “logró editar un periódico cuyos textos y dibujos alcanzaron una calidad comparable a los de mayor fama de Madrid o Barcelona”⁴⁶.



Cabecera de *El País de la Olla*, semanario satírico político

En el número del 3 de julio de 1882, el autor hablaba así sobre la postura del periódico: “Nuestra patria es el gran país de la Olla, de esa olla con que sueña todo hombre bien educado desde que oye por primera vez hablar del Presupuesto. Nuestro periódico es el organillo autorizado de ese gran pueblo holgazan compuesto de empleados pasados, presentes y pretéritos que han comido, comen, ó piensan comer de la olla grande; de esos políticos que van en busca de una rápida fortuna á los ministerios, á las Córtes, á las diputaciones provinciales, á los municipios, á las contratas, á los motines, á los pronunciamientos, donde quiera que hay donde pescar a algunos miles de duros ó de perros chicos, segun sean las agallas ó las facultades del pescador. Dignos representantes de ese hermoso País de la Olla, donde la importancia está en razón inversa del grado de vergüenza, nosotros no tenemos partido fijo”⁴⁷.

La cabecera, que llevaba los reveladores subtítulos de “semanario humorístico independiente” o “semanario satírico político”, se ilustraba con la olla -que simbolizaba el Presupuesto del Estado- de la que “han comido, comen ó piensan comer” esos políticos. Durante una época, los personajes tiraban de la olla con cuerdas; en otro momento, en la ilustración de la cabecera esos mismos intentaban subirse a la olla armados con tenedores. La cabecera fue evolucionando, incluso en la segunda etapa es sustituida la olla por un pesado fardo que acarrea una mujer -que

⁴⁶ ARCAS CUBERO, F., *El País de la Olla. La imagen de España en la prensa satírica*. Málaga, Arguval, 1990, pp. 14-15.

⁴⁷ *El País de la Olla*, 3 de julio de 1882.

simbolizaba a España- mientras es amenazada por un grupo de aves carroñeras. En cualquier caso, representaba la idea de un país esquilado por sus políticos.



El País de la Olla ve la luz el día 7 de marzo de 1881 y, en una primera andadura, se publica hasta el final de 1883 -posteriormente, en 1895, volverá a publicarse-. Salía semanalmente, y “puede decirse que era una obra casi personal de su artífice, Emilio de la Cerda, que firmaba con su nombre o con seudónimos la mayoría de los artículos, poemas y, sobre todo, las ilustraciones, sin duda la parte más interesante y atractiva de la publicación”⁴⁸.

Su tirada es menor que la de publicaciones similares de Madrid o Barcelona, entre otras cosas por la diferencia de población que existía entre nuestra ciudad y las otras dos. *El Motín*, por ejemplo, declara 10.000 ejemplares; “*El Loro* y *La Mosca* oscilaban de 12.000 a 35.000 ejemplares, según sus propias afirmaciones”⁴⁹. *El País de la Olla*, por su parte, va desde los 900 ejemplares en 1881, a los 2.500 de julio de 1882⁵⁰. La forma más habitual de difusión es la venta a particulares a través de suscripción.

Las ilustraciones litográficas ocupan una o dos páginas, a veces en el interior y otras, en la propia portada. Están dibujadas, como ya se ha comentado por Emilio de la Cerda y realizadas por la casa litográfica de Rafael Santamaría -algunas también por R. Ruiz-. Al principio todas las ilustraciones son litografías, pero dado el éxito que obtiene *El País de la Olla*, su responsable decide dar un salto de calidad, y realizarlas en color utilizando la cromolitografía. De esta forma, se ponía a la altura de las más importantes publicaciones nacionales. El mismo De la Cerda afirmaba que “cediendo a las exigencias de la moda, y a los deseos de muchos de nuestros abona-

⁴⁸ ARCAS CUBERO, F., *op. cit.*, p. 54.

⁴⁹ BOZAL, V., *op. cit.*, p. 183.

⁵⁰ “Á los corresponsales. Hasta el próximo mes de Agosto, no podemos aumentar el número de ejemplares que ustedes piden. Las tiradas de las caricaturas de este mes está hecha, y no alcanzan los dos mil quinientos ejemplares de que disponemos á satisfacer tanto pedido”. *El País de la Olla*, 24 de julio de 1882.

dos, más bien que a la creencia de que la bondad de un periódico satírico estriba en el lujo de sus caricaturas, nos hemos lanzado a la aventurada empresa de ilustrar el nuestro a la manera que hoy lo hacen los que con más fortuna se publican en España”⁵¹. Lo cierto es que esta nueva técnica, que encarecía la edición, provocó problemas económicos que llevaron a De la Cerda a volver al blanco y negro.

En el lenguaje gráfico que emplean estas ilustraciones tiene gran importancia la alegoría, en tanto que representación en forma humana o como objeto de una idea abstracta. La mujer es utilizada en numerosas ocasiones como alegoría: de la libertad, del progreso, pero también de la tradición o la reacción. También significaba España o la República, representada, en este último caso, alada o con el gorro frigio, como en “Triunfo de una idea moderna” en la que una mujer, con gorro frigio, que simboliza las ideas progresistas se eleva sobre otra que simboliza la monarquía.

También se emplean habitualmente animales. El león simboliza España, y puede aparecer “sufriente, famélico y desgarrado, cuando se quiere significar el estado del país; y rugiente y terrible, arrollando a los políticos que esquilaban España”⁵², como en la que aparece un león pisoteando a los políticos de la Restauración: Cánovas, Sagasta -los dos más caricaturizados en esta y otras publicaciones-, Martínez Campos y Serrano.

Los personajes son muñecos⁵³, y sufren caricaturas deformantes: aparecen como seres zoomórficos, son disfrazados -un elemento fundamental en la puesta en escena-, son convertidos en enanos, etc. Otro de los elementos del lenguaje gráfico es el escenario, donde se mueven los muñecos. El escenario implícito es, casi siempre, España, pero el explícito varía -el circo, el hogar, etc.-. El uso del texto, a diferencia de los que hemos venido viendo en la ilustración, suele estar integrado en la imagen. Los personajes u objetos simbólicos a veces llevan escrito aquello que simbolizan: por ejemplo, cuando De la Cerda representa la farsa electoral, nos muestra al político que ofrece una silla -en la que se lee “legalidad”- al personaje que representa a los españoles -que lleva escrito “pueblo español”- pero la retira a tiempo para que caiga en una urna -en la que se lee “urna ratonera”-.

⁵¹ ARCAS CUBERO, F., *op. cit.*, p. 58.

⁵² *Ibid.*, p. 48.

⁵³ BOZAL, V., *op. cit.*, p. 198.



Ilustraciones satíricas dibujadas por E. de la Cerda para *El País de la Olla*

El País de la Olla es una publicación malagueña pero trata, fundamentalmente, temas nacionales, sobre todo políticos: este tipo de prensa, y *El País de la Olla* no es una excepción, se caracteriza por la crítica feroz hacia la política y los políticos⁵⁴. De alguna manera, crea estados de opinión en la población; no en vano, y este es uno de los aspectos más interesantes de la prensa satírica, es que llega a todas las clases sociales, salvando la barrera del analfabetismo, básicamente gracias a la imagen gráfica. Pero no sólo se ocupa de la política nacional: también, de la política local o de otros temas como el anticlericalismo, la educación de la mujer, las costumbres o las libertades. En cuanto a los asuntos locales, es interesante la serie de artículos que publica con el nombre de “La Perla del Mediterráneo”, y en donde hace un repaso de la situación de la ciudad. Lo hace a través de la crónica de un imaginario viajero inglés, Sir Plumpuding, y en clave satírica, como no podía ser de otra manera.

Emilio de la Cerda publicó otras obras además de *El País de la Olla*. Una de las más destacadas posiblemente fue *Tipos de mi tierra*, que llevaba por subtítulo “cosas de todas partes”. Es del año 1885, y es una descripción, entre satírica y jocosa, de varios tipos: Lola, el jabegote, el charrán, la faenera, el “inguilis manguilis”, etc. que iban acompañados de una ilustración litográfica.



Portada e ilustraciones de E. de la Cerda para *Tipos de mi tierra*

A lo comentado anteriormente, habría que incluir como a Fausto Muñoz como uno de los principales ilustradores de esta época. Se podría comparar con otras importantes casas como Ma-

⁵⁴ *Ibid.*, p. 210.

teu, en Madrid, o Los Andaluces, en Barcelona. De hecho, en ocasiones trabajan juntas como en la ilustración de *Mujeres españolas, portuguesas y americanas*, realizada junto a Los Andaluces. También será el responsable de la ilustración de folletines, como *La hija del verdugo*.

El folletín es un subgénero literario que alcanzará importantes cotas de popularidad en estos años, a través de argumentos dramáticos y sentimentales, en los que se recurría a los temas amorosos y al misterio. Se publicaban por partes o capítulos y, a veces, se incluían en otras publicaciones. Gráficamente, mantiene unas pautas similares a las comentadas con anterioridad. El texto no se integra con la imagen, pero gana importancia ya que en estas ilustraciones completan el significado de la imagen, ayudando a darle sentido. Así ocurre, por ejemplo, en una de las ilustraciones de *La hija del verdugo* donde un personaje aparece disparando a un hombre, que yace muerto en el suelo, y a una dama. En el texto se lee: “Adúltera infame, muere con tu cómplice”.



Ilustraciones del folletín *La hija del verdugo* realizadas por dos casas diferentes. A la izqda., la de Fausto Muñoz (Málaga). A la dcha., la de Mateu (Madrid).

Tercera etapa

Las consecuencias de la Ley de Policía de Imprenta, a la que ya hemos hecho referencia, se dejan notar y se multiplican las publicaciones que salen a la luz en estos años. Se mantiene la prensa satírica, que no difiere mucho de lo ya comentado en la fase anterior: *El Microbio* (1891), *El Manati* (1894), *El País de los Papamoscas* (1900), *El País del Puchero* (1896) -en el que también interviene Emilio de la Cerda-, *El Torpedo* (1898), etc.



Primeras páginas de *El país del puchero* (1896) y *El torpedo* (1898)

Pero más interesantes, para el objeto de este estudio, resultan las revistas ilustradas. En Madrid, “más que en el cartelismo, el Modernismo en las artes gráficas hay que buscarlo en cierta prensa”⁵⁵. En Málaga no se puede realizar una afirmación tan taxativa, pero es cierto que algunos de los mejores ejemplos de este estilo lo encontramos en algunas publicaciones de la época. Uno de los mejores ejemplos es la revista *Reflejos*, que tenía su sede en la calle Carmen, y que se vendía en diversos puntos de España como Madrid, Valencia, Pamplona o León. Sólo duró en la calle cuatro meses⁵⁶. Llevaba por subtítulo “Revista científica y literaria”, y proclamaba un gran interés en la parte gráfica: “Además forman parte de nuestra Redacción dibujantes, cari-

⁵⁵ CARRETE, J.; VEGA, J.; BOZAL, V.; FONTBONA, F., *El grabado en España (siglos XIX-XX)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1994, vol. XXXII, p. 484.

⁵⁶ SANTIAGO RAMOS, A., [et. al.], *op. cit.*, p. 24.

caturistas y pintores de los más solicitados para esta clase de Revistas, y que desde el primer momento pondrán á contribución de nuestro periódico, sus talentos y chispeante ingenio”⁵⁷.



Portada de *Al siglo XX* diseñada por Fernández Alvarado

Las ilustraciones de las portadas, toda una declaración de principios, son magníficos ejemplos del modernismo, algunas de ellas más influenciadas por la estampa japonesa, otras por el modernismo geométrico, o por un estilo más parisino, por lo exótico -representado en lo árabe- o con notas características de la ciudad, como la Farola. Pero todas ellas, eso sí, haciendo uso de la imagen de la mujer. También Fernández Alvarado⁵⁸, antiguo alumno de la Escuela de Arte y brillante pintor, realiza a principios de 1901 una gran ilustración enmarcada en este estilo para *Al Siglo XX*, un “álbum conmemorativo en el que los escritores malagueños solemnizan la entrada del nuevo siglo”.

⁵⁷ *Revista científica y literaria*, 15 de julio de 1904, número 1.

⁵⁸ Ver el capítulo dedicado a los litógrafos.

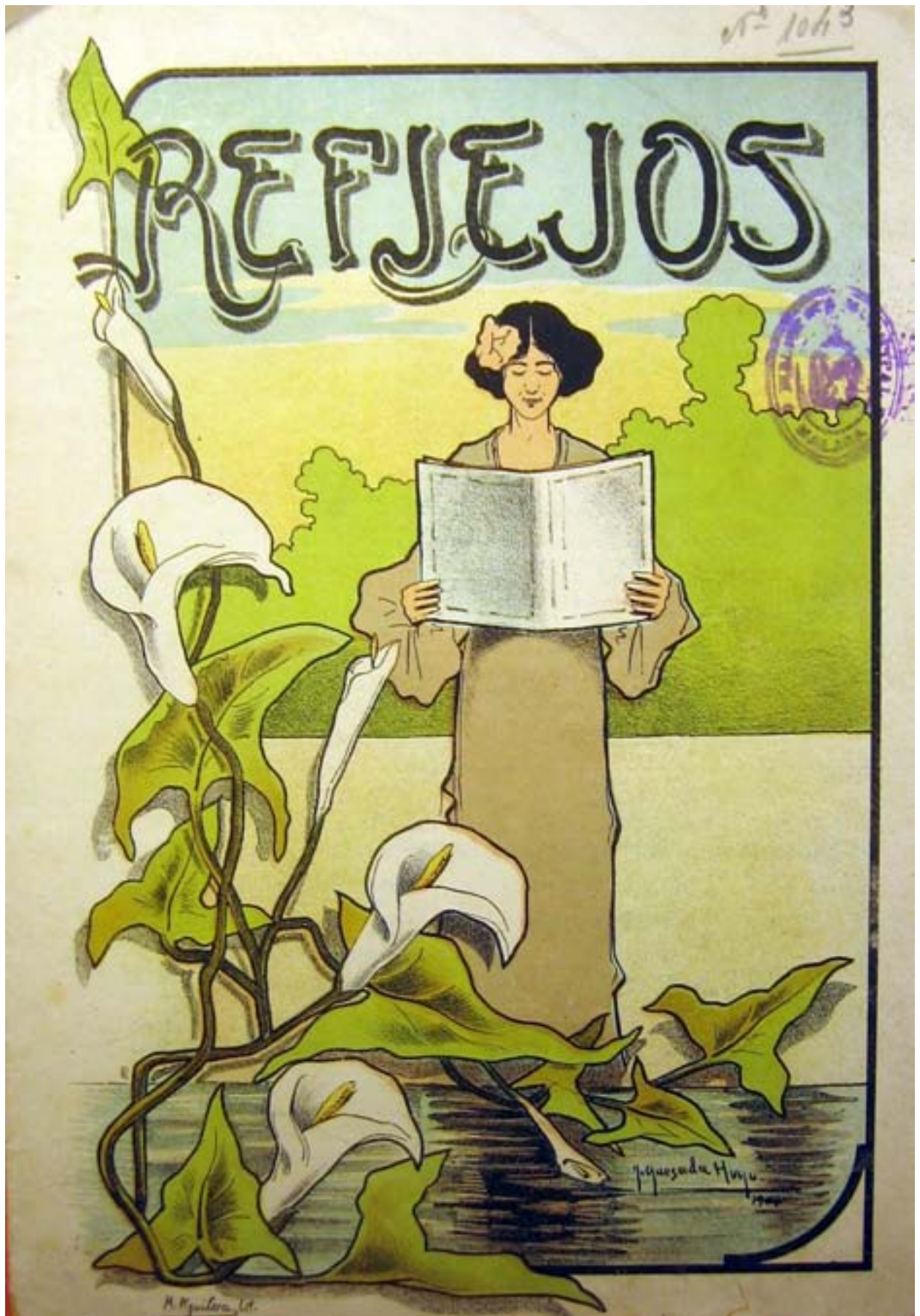
En años posteriores, otras revistas ilustradas recogerán el testigo de aquéllas, pero introduciendo ya los elementos gráficos de las nuevas tendencias. Un buen ejemplo es *Studio*, una revista quincenal literaria, que se publica en 1928. “En sus páginas se publicaron colaboraciones de Miguel de Unamuno, Ramón Pérez de Ayala o Gregorio Marañón”⁵⁹. A pesar de proclamar que acogerían todas las tendencias, hablaba en el número 1 así sobre el cubismo: “El estudio, modelo de escrito sutil, adolece en su raciocinio final de fundarlo en una premisa falsa: Considerar al cubismo pintura. En la pintura es necesario el color. Y es necesario el dibujo. Dibujo, que quiere decir disposición del color variable en su técnica según la época y la escuela (...). Reducir en cifras -planos, líneas- las concepciones interiores del individuo, como otro más decidido pudiera reducirlas a números, será una ramificación de la metafísica, o la nemotecnia. Otra ciencia y otro arte, si tiene bastante vitalidad para constituirse. No entiende nuestro pensar quien vea en él una actitud reaccionaria. Al impugnar la afirmación de que el cubismo es la fórmula lograda de la renovación, nos lleva a la creencia de que la fórmula está más allá”⁶⁰.

Otro buen ejemplo lo encontramos, en Luis Ramos Rosa, cartelista malagueño, que introduce unos vanguardistas círculos concéntricos, como los que había usado para un cartel para la Semana Santa del año 1925 Aristo Téllez⁶¹, tras el rostro de un Cristo crucificado, para la revista *Christus*, del año 1931, dedicada a la información sobre la Semana Santa malagueña.

⁵⁹ SANTIAGO RAMOS, A., [et. al.], *op. cit.*, p. 77.

⁶⁰ *Studio*, 15 de noviembre de 1928, número 1.

⁶¹ Ver parte dedicada al cartel de Semana Santa.





Ilustraciones modernistas de la revista *Reflejos* (1904), publicación científica y literaria



Portadas de *Studio* (1928) y *Christus* (1931), ésta última dibujada por Luis Ramos Rosa

A modo de síntesis

Cuando la litografía es introducida en nuestra ciudad establecerá una estrecha relación con la ilustración. Al principio, seguirá la senda marcada durante muchos años por el grabado. También, además de como herramienta capaz de aportar un lenguaje propio, será empleada como mero medio de reproducción, haciéndose por ejemplo copias de cuadros del Museo del Prado. En Málaga, en la primera mitad del siglo XIX no se realizan este tipo de copias, posiblemente porque todavía no hay una escuela pictórica importante, que sí existirá unos años después.

Muchas de las primeras ilustraciones eran estampas que se vendían sueltas. Durante estos años, se pone de moda decorar los interiores de las casas –tanto de la burguesía como de las clases más populares– con dichas estampas, de modo que tienen un éxito importante entre la población. Al respecto, hemos visto cómo en algunos testamentos de la época aparecen numerosas ilustraciones. Uno de los campos más transitados es la ilustración religiosa. Básicamente, ilustraciones de vírgenes, cristos o santos, en las que se empieza a incorporar un texto que explica cuál es la imagen representada; también, se realizan numerosas series sobre vidas de santas, etc. con

cierta intención de adoctrinamiento en los valores religiosos —castidad, etc.—. Éstas son, en ocasiones, copias de series francesas, pero el dibujo aquí es más tosco. Por último, se ilustran numerosas cartas de hermandad, que eran algo así como certificados de pertenencia a dicha hermandad. La litografía permite añadir textos de una manera sencilla, de manera que todas estas ilustraciones incorporarán algún texto, pero separado de la imagen. Era algo tan habitual que en la propia Escuela de Bellas Artes se enseñará el *arte* de incluir textos, que tenían que dibujarse invertidos para que al hacer la reproducción aparecieran en el sentido de la lectura. En cualquier caso, se tardará todavía algunos años en integrar texto e imagen. La ilustración religiosa evolucionará poco durante estos años; prácticamente la única novedad será la introducción del color con la llegada de la cromolitografía.

A lo largo de este siglo, se produce un desarrollo espectacular en la publicación de periódicos y revistas, motivado por diversos factores: avances técnicos, cambios legales, aumento de la alfabetización, etc. Sea como fuere, las publicaciones harán uso de la litografía para unas ilustraciones que hasta entonces tenían que hacerse por medio de lentos y trabajosos procesos como el grabado o la xilografía. Son años en que el Romanticismo se expande por toda Europa, y Málaga no es una excepción, marcando la pauta en cuanto a los temas representados y su estilo. *El Guadalhorce* será la publicación malagueña más genuinamente romántica, y en ella aparecerán los paisajes, los tipos populares o los retratos de personajes históricos ilustres como asuntos románticos. En algunas publicaciones como *El Guadalhorce* las ilustraciones lo serán en su más amplio sentido ya que irán ilustrando un texto concreto, como en el caso de los retratos que ilustrarán la biografía del retratado.

Este Romanticismo deriva en algunos casos en una ilustración costumbrista que influirá de manera decisiva sobre otros campos del diseño gráfico que se desarrollarán algo más tarde, como el diseño de producto o el propio cartel. En ella aparecerán los personajes típicos codificados por los viajeros románticos como lo genuinamente español: la fiesta y los bailes, los bandoleros y las majas ataviadas con el mantón y la mantilla, los toreros, etc. Las propias características de la técnica influirán en los dibujos, de trazo limpio y seguro. De Málaga saldrán buenos ilustradores, como Vallejo que llegará a ser uno de los más importantes del país. Otro uso que se le da a la ilustración es el de crónica de ciertos acontecimientos, como la Guerra de África o la visita de la Reina Isabel II a la ciudad. Dichas ilustraciones mantendrán las características formales de las anteriores.

Pero las publicaciones no se limitaban sólo a lo romántico y a lo costumbrista. Durante estos años aparecen publicaciones satíricas, de entre las que sobresale *El País de la Olla*, del mismo modo que su autor, Emilio de la Cerda. Por su naturaleza, estas ilustraciones satíricas se alejan del realismo de las anteriores y sus protagonistas sufren todo tipo de tratamientos caricaturescos: son transformados en seres zoomórficos, en enanos, etc. Se utilizan, asimismo, otro tipo de códigos como la alegoría, etc. En cualquier caso, uno de los éxitos de este tipo de publicaciones es que salvan la barrera del analfabetismo y llegan a todas las clases sociales.

Habría que mencionar en la evolución de la ilustración gráfica la llegada ya a finales de siglo de las revistas ilustradas, sobre todo las relacionadas con el arte o la literatura. Éstas también harán uso de la litografía para sus ilustraciones en las que, posiblemente por ir dirigidas a un público más reducido y mejor preparado, tienen presencia los movimientos gráficos más importantes de sus respectivas épocas, fundamentalmente el Modernismo y, posteriormente, el Art Decó, pero de una forma más pura a como se reflejarán en otros campos como el cartel o el *packaging*.

El diseño del ocio. Primera y segunda etapas

Otro de los campos que tiene especial importancia estos años es el diseño del ocio. La fabricación y exportación de naipes era una actividad asentada en Málaga. “En el año 1755, a instancias de D. José de Gálvez, uno de los miembros más representativos de la Ilustración malagueña, el genovés Félix de Solesio crea la Fábrica de Naipes de Macharaviaya, un establecimiento que gozó, por privilegio concedido por Carlos III, del monopolio de fabricación y exportación a América de las barajas españolas durante más de medio siglo”¹. Esta actividad se abastecerá de papel proveniente de una fábrica que, unos años más tarde, se instala en el Arroyo de la Miel y que se dedica a la producción de papel.



Baraja de naipes realizados en la Real Fábrica de Macharaviaya a finales del s. XVIII

Durante el siglo XIX, gracias a la litografía, la industria se afianza en las ciudades en las que ya se desarrollaba esta actividad durante el siglo anterior, de manera que Málaga sigue encabezando la producción de naipes durante bastantes años. Casas como la de Mitjana o, sobre todo, la de Fausto Muñoz seguirán produciendo naipes bien entrado ya el siglo XIX.

Aunque Fausto Muñoz se permite algunas licencias, como la de otorgar a cada uno de los personajes que aparecen -sota, caballo y rey- una procedencia -árabe, asiático, africano y europeo-, la fuerza del código icónico de los naipes ha impedido que la iconografía evolucionara por otros caminos, manteniéndose inalterada desde hace siglos. Los oros, copas, espadas y bastos representan de forma alegórica los “diversos estamentos que componían la sociedad de aquellas épocas. Según esta interpretación, los oros, o sea, el dinero, simbolizarán a los comerciantes, a la burguesía; la copa -el cáliz- será distintiva del clero; las espadas corresponden indudablemente a

¹ SANTIAGO RAMOS, A., [et. al.], *op. cit.*, p. 23.

los caballeros, a la nobleza, y los bastos, especie de rústicas mazas, serán emblema de artesanos y campesinos”². Además, ése era el orden jerárquico que también se puede observar en las aberturas a la cabeza y pie de los marcos que rodean las ilustraciones: ninguna los oros, una las copas, dos las espadas y tres los bastos.



Cartas de la baraja “Primera República Española” realizadas en 1870 por F. Muñoz

Otra de las piezas que se diseñan durante estos años, y que hemos decidido incluir dentro de lo que consideramos como ocio, es el abanico. En el siglo XIX, España rivaliza con Francia e Italia en la fabricación y decoración de abanicos, convirtiéndose en uno de los centros más importantes. Hasta principios del siglo XX, el uso del abanico estaba extendido entre mujeres y hombres que solían llevar pequeños ejemplares en el bolsillo. En Málaga, uno de los pioneros fue Rafael Mitjana que ya en los años veinte comienza con la fabricación de los mismos. Con el tiempo, se convertiría en la empresa más importante de Málaga en ese terreno, exportando a toda España e, incluso, al extranjero. Llegó a alcanzar tal nivel que el 29 de Octubre del año 1848, la Sociedad Económica de Amigos del País le concede una Medalla de Oro de Segunda Clase por “la fabricación de abanicos que ha logrado llevar, sobre todo en los de calidad más barata, a un grado que compite con los que se fabrican de igual clase en el extranjero”³. Durante décadas, Mitjana es el único fabricante de abanicos de la ciudad, llegando a producir más de 200.000 al año.

² SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España... op. cit.*, p. 366.

³ Ver Mitjana en el capítulo dedicado a las casas litográficas.



Arriba, abanico diseñado por Mitjana. Abajo, dibujo francés para abanico

Como ya comentamos en el capítulo de las casas litográficas, Mitjana tenía un contrato firmado con las empresas francesas Colombet, Benar y Riaut que le proveían de artículos para la fabricación. Entre ellos, también había diseños ya realizados, que supondrán una importante influencia en el estilo de los mismos. Los abanicos se fabrican en madera fina, nácar, hueso y marfil; primero eran litografiados y, posteriormente, iluminados a mano. “Para abastecerse de la madera que necesitaba en la elaboración de envases y abanicos, disponía de un aserradero propio, movido a vapor, situado en la zona de Capuchinos”⁴. Posteriormente, sobre 1870, incorpora la cromolitografía a la fabricación de los abanicos.

⁴ SANTIAGO RAMOS, A., [et. al.], *op. cit.*, p. 286.

Tercera etapa

Otro de los campos que, en esta época y dentro de lo que denominamos diseño del ocio, empieza a desarrollarse es el de los cromos para niños, que los utilizan en sus juegos. Aquí ya no se utiliza la litografía, sino la cromolitografía y, a pesar de estar dirigidos a los niños, los dibujos tienen una calidad notable, aunque los hay también con un dibujo algo más tosco. En algunas ocasiones, se distribuyen como regalo dentro de otros productos como el chocolate.

Los cromos suelen representar distintas figuras humanas -también animales o plantas-, normalmente una sola figura que va troquelada por su contorno. Esta operación de troquelado, que se hacía con máquinas específicas para esa labor, obliga a que el papel sobre el que se reproduce sea bastante más grueso que el que normalmente se emplea para otras aplicaciones. Ninguna de ellas lleva firma, ni texto alguno. Muchos de estos cromos vienen de países como Francia o Alemania, por tanto se deja notar una influencia sobre los que aquí se hacen.

Los temas representados son muy variados, pero todos ellos son temas amables, como no podía ser de otra forma en algo dirigido a los niños. Encontramos, por ejemplo, figuras femeninas: muchos de estos cromos forman parte de colecciones, y en ese caso lo que va cambiando es tanto el personaje y el modelo que viste, como el punto de vista de la figura representada, a veces de cuerpo entero; otras, sólo el busto. A veces, de frente; otras, en tres cuartos; etc.





Cromos troquelados para niños

También aparecen temas religiosos, con ángeles o personajes bíblicos; colecciones de animales, también de plantas y de niños... En fin, temas muy diversos, pero todos ellos formando colecciones temáticas que se habían de completar. En el nuevo siglo se siguen realizando cromos, pero incorporando ya las nuevas técnicas fotomecánicas, que ofrecían un mayor realismo, y una mayor velocidad de ejecución de la pieza.



Cromo de tema costumbrista

En esta etapa, se empieza a utilizar, sobre todo en envases, la cromolitografía sobre metal⁵. Pero hay otro campo donde esta técnica tiene también mucho éxito: los juguetes. En Alemania ya se venían haciendo desde hacía unos años, pero en España es a principios del siglo XX cuando más se desarrolla este campo. La mayoría de los juguetes son miniaturas de objetos reales, vehículos de diferentes tipos -automóviles, trenes, barcos...- que los niños emplean en sus juegos.



Juguetes en lata y modelo dibujado para juguete, de Lapeira

La forma del juguete en cuestión se litografía abierta, en planchas en las que se ocupa toda la superficie disponible para aprovecharlas lo máximo posible. Posteriormente, esa forma se troquea y se unen sus partes para darle volumen al juguete. No se firman, y tampoco aparece texto alguno, pero fue la casa de Lapeira la que más se dedica a un campo que, si bien empieza en estas fechas, se seguirá desarrollando durante muchos años. Prueba de la calidad de los trabajos de la casa litográfica de Lapeira es que colabora, en la elaboración de los diseños para juguetes, con las empresas más importantes del sector como las valencianas Rico y Payá Hermanos.

En estos años finales del XIX y primeros del XX, encontramos otro de los momentos de ocio más interesantes, principalmente entre la burguesía: las veladas de baile. Los más “lucidos y

⁵ Ver el capítulo dedicado a las técnicas.

elegantes de toda la ciudad”⁶ eran los que se celebraban en el Liceo con motivo del carnaval, pero se organizaban durante todo el año, para concluir sesiones literarias o dramáticas, como fin del verano, o con otras excusas. Y estaban organizados no sólo por el Liceo, sino también por el Ayuntamiento, la Asociación de la Prensa, y otras entidades con peso en la ciudad.



Baile de la Prensa en el Carnaval de 1912

Por ejemplo, en el año 1882 se celebró un baile que cerraba una velada, y que el periódico *Las Noticias* recogía en sus páginas: “A seguida principió el baile, con un rigodón de honor bailado por las damas de la presidencia y los académicos, más otros individuos necesarios para completar el grupo.

Duró tan grato divertimento hasta media noche, bien pasada, retirándose las encantadoras bellezas que lo animaban, acompañadas de la admiración que su presencia despertó entre las filas de rendidos y respetuosos caballeros.

⁶ ALBUERA GUIRNALDOS, A., *op. cit.*, p. 167.

Algunas personas, hallando bastante perdidas sus fuerzas, se quedaron a tomar un refrigerio y varios jóvenes de buen humor permanecieron en un saloncillo haciendo sabrosos *ovillejos* sin opción a premio alguno, pero que hubieran producido en el público un efecto inmenso”⁷.

Estas veladas, que “dan lugar a numerosas oportunidades de encuentro entre jóvenes”⁸, eran habituales entre la burguesía de la ciudad. En ellos, las damas llevaban unos carnets, los carnets de baile. Todos mantienen una misma estructura: en la portada, una ilustración nos presenta el evento, en el que algunas veces aparece la fecha y lugar del mismo. En el interior, se encuentra el programa con una lista de los bailes. Pero lo más curioso de estos carnets es que llevan un pequeño lápiz atado a un cordel -a veces de seda, o de otros materiales- de manera que la dama podía escribir, al lado de cada uno, el varón al que le había reservado ese baile.



Carnet de baile del Liceo de Málaga (1890)

R. Párraga es el autor de muchos de estos carnets. La mayoría, tienen un formato rectangular o cuadrado, pero sobre todo en algunos del Liceo o el del baile organizado por la Asociación de la Prensa en 1914 tienen formas troqueladas, como paletas, etc. Por la fecha en que se realizan, algunos incorporan color en sus ilustraciones. Bellas ilustraciones como las que presentan normalmente los bailes del Liceo -probablemente los más cuidados en su diseño-, de muy diferentes estilos: en algunas predomina más el dibujo, otras son más pictóricas. Pero no siempre la ilustración debía ser alusiva, como la del carnet de un baile del año 1900, sino que a veces aparecen otros asuntos.

⁷ *Ibid.*, p. 167.

⁸ *Ibid.*, p. 300.



Carnets de baile del Liceo de Málaga de 1891, 1900 y 1903. Arriba dcha., carnet para el baile de Carnaval de la Asociación de la Prensa (1914)

Las portadas, aunque es lo más habitual, no siempre incorporan un ilustración: en ocasiones son motivos tipográficos. En cuanto al uso de tipografías, se emplean muy diversos tipos: ornamentales, romanas, caligráficas... y en todas sus variantes: redondas, cursivas, negritas, etc.

Como antes comentábamos, los bailes más lucidos y elegantes eran los que se celebraban en el Liceo con motivo del carnaval. Esta fiesta, lúdica y transgresora, presentaba dos escenarios distintos: por un lado, la calle, donde tenía lugar la fiesta popular. La concurrencia de gente por las calles principales y la Alameda era enorme, todos disfrazados con máscaras, mientras las comparsas pedían dinero a cambio de unos tangos. Por la noche, toda esa fiesta se trasladaba a los cafés en los que “se bebe ponche de espuma sospechosa, se grita como en una casa de locos y

no se deja de golpear con las cucharillas⁹, y a los bailes, como los que tenían lugar en el Teatro Principal.



Billetes de señora para diferentes bailes de principios de siglo XX

Los excesos -de orden público en la calle, y de cierta promiscuidad en los bailes- que allí se producían no estaban bien vistos por la buena sociedad, para la que el carnaval era “tan sólo una prolongación del paseo vespertino de todos los días, una prolongación de los bailes y saraos

⁹ Citado en ALBUERA GUIRNALDOS, A., *op. cit.*, p. 83.

nocturnos organizados a lo largo de todo el año”¹⁰. En cualquier caso, para esos refinados bailes, se diseñan también los llamados “billetes de señora”, que eran pequeñas tarjetas, de tamaño variable, que presentaban ilustraciones alusivas. Algunos de ellos fueron realizados por los mejores artistas de la ciudad, como el que hizo el famoso pintor y cartelista Enrique Jaraba para el Liceo en el año 1905. En estos sí se recurre a presentar escenas de dichos bailes y, fundamentalmente a través de la tipografía, en algunos se aprecian las influencias estéticas modernistas del momento.

Otro de los grandes momentos del ocio en Málaga era el teatro, al que se asistía de una manera habitual, de forma que más que un acto cultural era una práctica cotidiana. Desde finales del siglo XIX, ir al teatro deja de ser algo propio de la burguesía acomodada. Ésta asistía principalmente al Teatro Cervantes (inaugurado en 1870), por cuyos palcos pasan las mejores familias de la ciudad, aunque allí también acudían, a las zonas más económicas, las clases populares. En este teatro actuaban las mejores compañías, tanto nacionales como internacionales, y los llenos eran habituales. Otro de los que funcionaba en Málaga era el Teatro Principal, inaugurado en 1817, que se tenía que conformar con espectáculos más pequeños y modestos, fundamentalmente de compañías locales, para las cuales ejercía un papel de promoción importante. Por estos años, también existían el Teatro Vital Aza y el Teatro Lara.

Para informar regularmente sobre la programación, las piezas diseñadas eran principalmente tipográficas, al ser más rápidas de producir y más baratas, en las que se incorporaban orlas y otros elementos decorativos -y que, como ya hemos ido viendo, reflejan las modas del momento-. La jerarquización de la abundante información que muestran se realiza a través de los cambios en la tipografía: distintas familias, uso de todas las variantes -negritas, redondas...- cuerpos especialmente grandes para los textos más importantes, etc. Con la entrada de las técnicas fotomecánicas se hace muy habitual utilizar fotografías con los actores o músicos que fueran a actuar.

El cine también aparece en estos años finales del XIX y principios del XX. “Parece que el cine se consideraba al principio como un espectáculo de poca seriedad, de carácter más bien popular”¹¹, prejuicios que con el paso de los años se fueron perdiendo. El diseño de la programación de éstos era muy similar a lo ya comentado para el teatro: diseños tipográficos para la programación habitual, por ser más rápida y económica, en los que la jerarquización de la información se realizaba a través de variaciones de letras. En cierto modo, se heredan algunas prácticas

¹⁰ *Ibid.*, p. 82.

¹¹ LARA GARCÍA, M. P., *Historia del cine en Málaga*. Málaga, Sarriá, 1999, p. 19.

de aquellos carteles de toros que eran también exclusivamente tipográficos, incluso en algunos recursos como el “2 Magníficas y selectas secciones - Extraordinarias 2”, que recuerda al “6 Hermosos y escogidos toros 6”. Los grandes carteles que decoraban la fachada de los locales “aunque de su comienzo no existen datos fiables” parece que tardarían todavía varios años en



Cartel y programas de principios de siglo de diferentes teatros malagueños

aparecer, en concreto “a principios de los años cincuenta, probablemente a imitación de las salas de Madrid y Barcelona”¹².



Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1917 y anuncio publicitario del cine Pascualini

A modo de síntesis

El diseño del ocio es un campo que abarca manifestaciones de muy distinto signo. Por tanto, establecer una única línea en su evolución podría ser arriesgado ya que cada una de aquéllas tiene unas características y una existencia propia, diferenciada de otras. En cualquier caso, podríamos afirmar que la evolución del diseño del ocio va emparejada a la evolución de la propia civilización. Una sociedad cada día más avanzada y opulenta es una sociedad que puede permitirse entregarse al ocio. Un ocio que va generando en estas fechas esas industrias culturales a las que ya nos hemos referido en otros puntos del presente estudio, que necesitan del diseño gráfico para anunciar sus *productos*. Cuando hablamos de que el progreso permite al ciudadano dedicar más

¹² *Ibid.*, p. 50.

tiempo al ocio no hacemos referencia únicamente a las clases más acomodadas: ya hemos visto cómo el teatro o el cine, por ejemplo, también eran espectáculos para las clases más populares.

Las características y evolución de cada una de las manifestaciones a las que hemos hecho mención dependen de la propia naturaleza de aquéllas. Los naipes –“un juego popular como pocos que no ha cambiado apenas, por lo menos formalmente, desde los últimos seiscientos años”¹³– evoluciona muy poco seguramente por la fuerza de su código icónico. Los cromos o los juguetes mantienen también, durante los años de nuestro estudio, las mismas características técnicas, formales y estilísticas, aunque podríamos apuntar que los juguetes sí van aprovechando los progresos de la sociedad, que reutiliza los sucesivos inventos que se crean (coche, avión, etc.).

En lo referente a bailes, teatro o cine, las características de las piezas gráficas dependen de la propia idiosincrasia de la actividad. Por ejemplo, los carnets y billetes de señora para los bailes, son piezas muy cuidadas en su diseño y formato, con magníficas ilustraciones realizadas en algunos casos por brillantes pintores malagueños, acordes por tanto a una manifestación lujosa del ocio. El mismo detalle de incorporar un cordel de seda con un pequeño lápiz en los carnets de baile puede dar una idea del esmero y el cuidado con el que eran diseñados.

El teatro o el cine, por su parte, estaban condicionados por los cambios constantes en la programación: la premura con que tenían que diseñar las efímeras piezas provocaban que la mayoría fueran estrictamente tipográficas, y por tanto más rápidas y sencillas de crear. Con la llegada de las nuevas técnicas fotográficas con el cambio de siglo, se empiezan a incorporar fotografías de los protagonistas de los espectáculos. Así se mantendrán durante los años que comprende nuestra investigación, ya que, por ejemplo, los grandes carteles para las fachadas de los cines tardarán todavía algunos años en llegar. En el caso del diseño del ocio, las manifestaciones gráficas estarán en consonancia con lo que se hace en el resto del país, pero quedarán lejos de los magníficos carteles que por esos años se realizan para los espectáculos parisinos, firmados por algunos de los más grandes cartelistas de la historia –Toulouse Lautrec, Alphonse Mucha...–.

¹³ SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España... op. cit.*, p. 363.

El cartel. Tercera etapa

Desde finales del siglo XIX, el cartel hace su aparición en las calles de la ciudad, si bien es cierto que no tiene en Málaga el éxito que sí tiene en ciudades como París, Londres o incluso Barcelona. Por un lado, “los talleres españoles no contaron hasta la segunda mitad del siglo XX con los medios de producción que desde 1890 tuvieron los talleres de París especializados en el cartel”¹. Estos últimos contaban para imprimir con unas planchas cilíndricas de 120 por 160 cm. -podían llegar incluso a los dos metros- de manera que los carteles eran una sola lámina de papel. Aquí, eran sólo unas pocas las casas que disponían de esos medios: Ortega en Valencia, Mateu en Madrid, y Henrich y Seix & Barral en Barcelona. De esta forma, tanto en calidad como en productividad, los carteles que aquí se producían eran inferiores a los franceses. En Málaga parece que no había ningún taller con esa maquinaria, y de hecho algunos de los carteles de feria son dibujados aquí e impresos en los talleres de Ortega en Valencia. Otras veces, la mayoría, los carteles de gran formato se conseguían uniendo dos o tres piezas del tamaño que aquí se podía imprimir -100 por 70 cm.- y dependía de la habilidad del litógrafo para resolver los problemas de registro de la imagen. Por eso, el cartel español fue “de tamaño mediano o pequeño para ser usado en interiores”².



Anuncio aparecido en la Guía de Málaga de 1866

¹ CARULLA, J.; CARULLA, A., *La publicidad en 2000 carteles*. Barcelona, Postermil, 2 vols., 1998, p. 17.

² *Id.*



Cartel de Enrique Jaraba para la feria de Málaga de 1910

Ese uso al que hacemos mención, también se debió a que las tiradas de los carteles eran de varios cientos, no de miles como los franceses, así que su utilización fue más habitual en interiores, o incluso como objeto de coleccionismo -los carteles de estos años gozaron de tanto éxito que fue normal que la gente los coleccionara-. Por otra parte, “es importante recordar que España hasta la Guerra Civil fue un país eminentemente rural. La ruralidad, junto con la ausencia de marcas de distribución nacional, la difícil orografía y la deficiente comunicación del país, hicieron que la incidencia del cartel fuera pequeña”³. Por eso, sobre todo destacó, y Málaga no fue excepción, el cartel de fiestas, de toros y religioso.

Como cita Jordi Carulla, en marzo de 1925, la revista *Pan dans l'œil* -especializada en publicidad comercial- publicaba un artículo titulado *El cartel en España*, donde se describe la publicidad exterior en las ciudades españolas:

“El cartel, además de ser una manifestación individual del artista que lo crea, es un reflejo del alma de las gentes que están destinadas a contemplarlo. Tomad, por ejemplo, un cartel alemán fruto de las más audaces y modernas tendencias de esta nueva forma de arte aplicada a la refinada y modernísima educación comercial y colocadlo en las calles tranquilas y luminosas de una población andaluza, adormilada bajo el sol y lo veréis languidecer y decolorarse entre la in-

³ *Ibid.*, p. 23

diferencia de los transeúntes, los cuales correrán en cambio a admirar el anuncio de una corrida repleto de detalles y colores”⁴.

En este punto es preciso recordar algo a lo que ya hemos hecho referencia con anterioridad. El diseño gráfico como tal todavía no es una disciplina consolidada, de forma que tampoco existen diseñadores gráficos sino artistas gráficos. Concretamente en el cartel, serán afamados pintores de la ciudad los primeros en realizarlos, adaptando sus modos pictóricos a esta nueva disciplina que nace en estas fechas y que maneja un lenguaje diferente al de la pintura. Todavía tardará varios años en hacerse notar, aunque de forma limitada y sobre todo adaptada a las peculiaridades locales, la influencia del cartel parisino, barcelonés, etc.

Como decíamos, el cartel de fiestas es uno de los que más éxito y difusión tiene. En Málaga, la fiesta en la calle se manifiesta durante todo el año: fiestas sacras o profanas, desde las ferias veraniegas hasta el carnaval de invierno, etc. En este sentido, Antonio Albuera cita a Caro Baroja que afirmaba que “los malagueños se divierten aún en un entierro, en un cortejo hacia la horca y, quizá menos, en la muerte de una mocita”⁵. Por tanto, la fiesta ocupa un lugar importante en la vida cotidiana de la ciudad, y el cartel colabora en buena medida a su promoción.

En el cartel de fiestas, destaca el que anuncia cada año la Feria de la ciudad. El primer cartel se realiza en 1887, obra del gran artista Joaquín Martínez de la Vega. En ese año, Málaga celebra el cuarto centenario de la reconquista de la ciudad por parte de los Reyes Católicos, y las celebraciones se pretenden solemnes: “los festejos se iniciaban con una cabalgata histórica que conmemora la toma de Málaga. Por ella desfilaban bravos guerreros con cascos y ropajes de lata y percalina, una catapulta tras la culebrina, los palafrenes de los reyes, Dordux el moro y el escudo de Málaga arrastrado por bueyes con los cuernos de oro”⁶. Eso se deja notar en el cartel de ese año, en el que, en una alegoría de la ciudad, aparecen los escudos de España y Málaga, unidos por el águila imperial, y, en un segundo plano y visto a través de un arco árabe, el mar y la farola como elementos genuinos de la ciudad.

En el cartel debía aparecer el extenso programa de actividades y festejos que durante esos días tenían lugar, lo que obliga a Martínez de la Vega a limitar a un quinto del espacio total a la imagen, ocupando el texto las restantes cuatro quintas partes del tamaño total del cartel. Para intentar diferenciar los distintos acontecimientos, realiza numerosos cambios tipográficos, tanto en

⁴ *Ibid.*, p. 27

⁵ ALBUERA GUIRNALDOS, A., *op. cit.*, p. 69.

⁶ *Ibid.*, p. 70.

familias - romanas, palo seco, ornamentales y góticas se van combinando creando cierta confusión- como en tamaños. Algo que se repetirá en carteles de años posteriores es la importancia que se concede al programa de toros dentro del texto de festejos. En este cartel, destaca el texto “ocho toros”, con el uso de una tipografía sin remates de una tamaño considerablemente mayor que el resto, sobre la que se aplica color y un efecto de sombra que parece darle volumen. Este detalle de destacar por encima del resto los festejos de toros se repetirá posteriormente. Por otro lado, el cartel se realiza en la casa litográfica de Fausto Muñoz.

El autor, Joaquín Martínez de la Vega, es uno de los artistas más admirados y con mayor prestigio social de la Málaga de finales del XIX, “representa, en pintura, el punto más cercano a la modernidad”⁷ con un estilo que, para lo que había en Málaga por esas fechas, unos consideran como vanguardista y otros, ecléctico. Realiza brillantes cuadros, tanto religiosos como costumbristas o históricos. También colabora junto a Denis Belgrano en la decoración de los techos del Liceo e imparte clases en la Escuela de Bellas Artes. Parece que tuvo influencias barcelonesas y parisinas, especialmente del gran cartelista Ramón Casas, a través de la prensa ilustrada, ya que ni Casas vino a Málaga ni Martínez de la Vega fue a Barcelona -otra posibilidad es que lo conociera a través de Muñoz Degrain-. También colabora como ilustrador en revistas como *Málaga Cómica*, *Noche y Día*, *Málaga Ilustrada* y *La Ilustración de Málaga*. A pesar de su éxito, muere en 1905 olvidado y en la más absoluta miseria.

Normalmente, “la ejecución del cartel de feria se sacaba a concurso público, pero no sería extraño que en algunas ocasiones se designara libremente al artista por los organizadores”⁸. En el año 1906, por ejemplo, la cuantía del primer premio era de 1000 pesetas -cantidad importante para la época- aunque parece que no subió mucho con los años porque en 1928 el primer premio estaba dotado también con 1000 pesetas, y 500 para los dos segundos premios⁹. A la hora de adjudicar el premio, se tenían en cuenta no sólo los méritos artísticos sino también las condiciones económicas de la casa litográfica que se fuera a encargar de su realización, y con la que el autor debía haber contactado previamente.

Es el propio Martínez de la Vega el que realiza también el cartel de la Feria de 1892, en el que vuelve a recordar la hazaña pero, esta vez, vista desde el lado de los vencidos. Muestra el busto de una figura masculina -algo que como veremos no es en absoluto habitual en este tipo de

⁷ SAURET, M. T., *op. cit.*, p. 697.

⁸ FABRE ESCAMILLA, E., *Enrique Jaraba Jiménez. Un pintor empresario en la Málaga del siglo XIX*. Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2002, p. 122.

⁹ *Id.*

cartel- que representa a Hamet el Zegrí¹⁰, integrada en una profusa decoració amb motius àrabs. La estructura compositiva és similar a la del cartel del any 1887: imatge ocupant un reduït espai a la part superior, on es distingeix un motiu principal a la part esquerra, i a la part dreta una escena de la ciutat com a segon pla. I ocupant la major part de l'espai del cartel, l'extens programa de festes d'aquells dies. El cartel se torna a realitzar a la casa litogràfica de Fausto Muñoz.



Carteles de Mtnez. de la Vega para las ferias de 1887 y 1892

A partir de esta fecha, el cartel de Feria va derivando hacia su naturaleza más característica en la época de este estudio: el modernismo costumbrista. Realmente, todavía estos primeros carteles estarán muy marcados por “el género costumbrista decimonónico, con los tipos malagueños más caracterizados y en el ambiente más típico, no exento por ello mismo de un romanticismo dado por la época”¹¹, y sobre todo por la imagen creada por los primeros viajeros románticos procedentes de Europa. Como ya hemos comentado con anterioridad, estos viajeros tienen mucha parte de responsabilidad en que la imagen de lo típicamente español se asocie desde entonces con un tipismo folklórico que no siempre está basado en la realidad, sino más bien en mitos y leyendas. De cualquier modo, se

¹⁰ Hamet el Zegrí fue gobernador de Ronda en la época. Cuando las tropas cristianas asediaban la provincia, fue uno de los que consideró indispensable la defensa de Málaga, desde el Castillo de Gibralfaro, ya que pensaba que la capitulación sería una deshonra. La resistencia sólo duró unos días hasta que las legiones cristianas reconquistan la ciudad.

¹¹ FONTALVA PLATERO, F. J., “El cartel de feria en Málaga” en *Boletín de Arte*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, Málaga, núm. 3, 1982, p. 276.

crea una iconografía que, tanto al público local como al extranjero, gusta y que los artistas plasmarán en prácticamente todos los campos del diseño.

La figura femenina es la gran protagonista del cartel de feria malagueño. Una mujer a veces de clase acomodada, de mirada orgullosa y altiva pero siempre tocada con un castizo mantón y una flor en el pelo. Así es la mujer que, de nuevo obra de Martínez de la Vega, aparece en el cartel del año 1894. La imagen gana algo más de espacio, pero sigue limitada por la gran cantidad de texto que incorpora el cartel. El simple detalle del mantón que cae sobre parte del texto, consigue integrar mucho mejor la imagen y el texto, algo que hasta ahora no se había logrado. Al presentar una escena nocturna, predomina la paleta de colores fríos, de azules y verdes. Ya no es en la casa de Fausto Muñoz donde se realiza el cartel, sino en los talleres de R. Párraga -y litografiado por Ramírez Bonno¹²-.

La mayoría de los carteles que incorporan una figura femenina sitúan a ésta en un primer plano, detrás del cual surge una vista de la ciudad en la que suelen aparecer elementos característicos de Málaga: el mar, la farola, la catedral... Así ocurre, por ejemplo, con el último de los carteles que Martínez de la Vega realizara para la feria, en el año 1895. En este caso, además, la mujer lleva otro de los elementos iconográficos que se repetirán en carteles posteriores: el abanico, que con un rojo intenso destacará en la composición. Parece ser que el pintor tuvo una relación sentimental con la bella modelo, “Carmen, la más fea de mi tierra”. De nuevo se realiza en los talleres de Párraga.

El tema taurino, aunque en menor medida, también tiene presencia en el cartel de feria. El cartel del año 1899 presenta a unas mujeres vestidas con el traje goyesco asistiendo a una corrida, y curiosamente en 1919 sería utilizado como cartel taurino¹³. En estos carteles de fin de siglo siguen apareciendo patrones y elementos que se repetirán año tras año en carteles posteriores: el escudo de Málaga, los farolillos, la vista desde el mar de la ciudad y su catedral... Todavía los elementos modernistas no tienen una presencia destacada, de manera que siguen siendo escenas costumbristas muy cercanas a ciertas corrientes pictóricas del momento.

¹² Ver el capítulo dedicado a los litógrafos.

¹³ FONTALVA PLATERO, F. J., *op. cit.*, p. 276.



A la izquierda, cartel de la feria de 1900. En el centro, cartel de Martínez de la Vega (1895). A la derecha, cartel de Ruiz Guerrero, cromolitografiado por Ramírez Bonno para la feria de 1901

Sin embargo, en los primeros carteles del nuevo siglo se empiezan a ver los elementos más típicamente modernistas del cartel malagueño. Estos aparecen por ejemplo en las tipografías, de formas ondulantes y redondeadas que, por primera vez se integran con la imagen. Este detalle se aprecia en el cartel del año 1901, realizado por Ruiz Guerrero -en los talleres de Párraga y litografiado por Ramírez Bonno-. Esos elementos modernistas se siguen combinando con los costumbristas. La imagen femenina sigue siendo protagonista, aunque en este caso mostrando el otro modelo: la mujer sugerente, de sonrisa sensual que invita al espectador a participar de los festejos, tocada con el típico mantón y las flores en el pelo. La sensualidad no se muestra sólo en la sonrisa y la mirada, sino también en la pose, no tan inmóvil como en carteles precedentes. El texto “Grandes Fiestas en Málaga (año)” hasta ahora encabezaba el extenso programa de festejos: ahora gana autonomía y participa casi como parte de la propia imagen.

No sólo en la tipografía se aprecian los elementos más modernistas, también los encontramos en el contorno que enmarca la composición. Formas ondulantes, sinuosas, orgánicas y asi-

métricas que se entrelazan y se funden con el dibujo, aparecen desde ahora y sustituyen los motivos arquitectónicos como los que utilizaba Martínez de la Vega en los primeros carteles. Los textos siguen siendo extensos, pero ahora funcionan como un conjunto con la imagen. Se podría hablar del “cartel dentro del cartel, cartel exclusivamente con texto que, a modo de bando, se incluye en la imagen como un elemento iconográfico más”¹⁴. El escudo de la ciudad, que ya apareció en el primer cartel de 1887, se afianza y suele aparecer, como en este caso, en un ángulo de la composición con cierta independencia.

El tercer elemento en el que se reflejan las características del modernismo predominante de la época es el mantón. El artista se vale de esa prenda para “desarrollar su vena modernista en esa filigrana organicista de tallos ondulados, flores y hojas de diversos tipos”¹⁵, aprovechando los estampados y los flecos del mantón para crear esas formas tan típicas. Los motivos vegetales son también característicos de este estilo, y en el cartel malagueño también aparecen aunque adaptados a lo local: hojas de parra y racimos de uva, de donde salen algunos de los productos malagueños -pasas, vino...- más exportados en la época.

En el cartel de 1902 se aprecian perfectamente todos esos detalles; además, vuelve a aparecer el abanico y la flor en el pelo de la modelo, y se mantiene el esquema de la figura femenina en primer plano y, en un segundo plano, una vista de la ciudad con el mar y la catedral como elementos característicos. Se realiza en los talleres de Ramírez y García¹⁶.

Los autores del cartel de ese año fueron Vivó y Murillo Carreras. Eugenio Vivó fue un brillante pintor, del grupo de valencianos establecidos en Málaga. Consiguió varias medallas en exposiciones -Madrid o Almería- y, entre otras actividades, fue Presidente de la sección de Bellas Artes del Liceo y profesor de la Escuela de Bellas Artes de Málaga. Rafael Murillo Carreras fue discípulo de Denis y Martínez de la Vega, y seguramente por influencia del primero se especializa en la temática costumbrista. Alumno y, posteriormente, profesor en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad, destacó por su magnífica labor como Director del Museo Provincial. También es aficionado a la fotografía, realizando interesantes trabajos en ese campo¹⁷.

¹⁴ *Ibid.*, p. 278

¹⁵ *Ibid.*, p. 277

¹⁶ Ver el capítulo dedicado a las casas litográficas.

¹⁷ SAURET, M. T., *op. cit.*, pp. 715-716, 759-760.



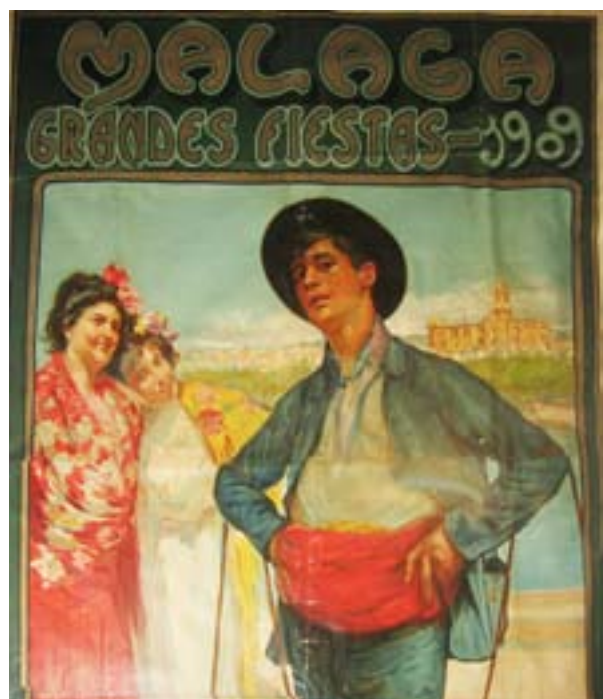
Carteles de 1902 (Vivó y Murillo Carreras), 1906 y 1907 (Ponce)

Desde el cartel de Hamet el Zegrí, del año 1892, no aparece en el cartel de feria un personaje masculino hasta el año 1907. Cuando se representa al hombre, “no se trata de representar al hombre por el hombre, sino de plasmar una serie de figuras significativas y representativas del plano histórico o popular de la ciudad”, en este caso, dos jabegotes que parecen estar algo bebidos ofreciendo vino a una bella dama.

Dejando de un lado esa novedad, el cartel de 1907 repite la iconografía y la estructura que se venía empleando en los años precedentes: mujer, risueña y alegre, tocada con el mantón y la flor en la cabeza, en primer plano; vista de la ciudad, con el mar y la catedral, en segundo plano; aprovechamiento del mantón para crear formas; tipografías ondulantes y sinuosas; el escudo de la ciudad de forma algo independiente del resto de la composición; el programa de festejos mejor integrado con la imagen, constituyendo casi un “cartel dentro del cartel”; decoración vegetal; contorno enmarcando la imagen; etc.

En 1908 aparece como autor del cartel de feria Enrique Jaraba, posiblemente el cartelista más brillante durante los años en que se centra este estudio. “Fértil pintor que toco con igual

maestría todos los géneros, incluyendo la cartelística¹⁸, fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de Málaga y discípulo de Martínez de la Vega. Nacido en 1871, desde muy joven participa en los certámenes nacionales en los que obtiene diversos reconocimientos. Su padre tenía el taller de pintura industrial y decorativa probablemente más importante de la ciudad y, además, era socio en ciertos negocios inmobiliarios de José María de Sancha -el ingeniero de caminos que inicia la urbanización de la zona de la Caleta y el Limonar-. Enrique poco a poco se incorpora a los negocios paternos, que acaba heredando, dedicación que restó tiempo a su actividad artística. Gozó de un gran reconocimiento en la ciudad, en donde participó activamente en numerosos acontecimientos sociales y culturales.



Carteles de Jaraba para la feria de Málaga (1908-1909)

El primero de los carteles que realiza Jaraba para la feria de la ciudad, en 1908, es probablemente el que ofrece más elementos del cartel modernista de la época. En *La perla del Mediterráneo* se vuelven a repetir esquemas ya comentados: decoración vegetal con parras y racimos de uva; figura femenina en un primer plano, delante de una vista de la catedral y la farola; etc.

¹⁸ *Ibid.*, p. 681.

La representación femenina, una sonriente y sensual mujer en pie sobre una concha abierta, parece una alegoría del nacimiento de Málaga, o incluso una alusión al *Nacimiento de Venus* de Boticelli. Los elementos modernistas son abundantes: el grueso contorno que aísla del fondo a la figura femenina y la concha, y también presente en la decoración vegetal; el sol, con esos rayos simétricos, pintado no de amarillo sino de oro; por supuesto, la tipografía del texto “Grandes Fiestas Málaga” y el marco sinuoso de la composición, que se funden en uno; “la postura un poco rebuscada de la mujer, su propia esbeltez algo desproporcionada, la disposición en diagonal de las flores bordadas en el vestido, y los mismos pliegues de la falda larga que aparece por debajo de éste”¹⁹.

El programa de festejos se integra perfectamente en la composición al aparecer dentro de un pergamino sostenido por la mujer, y destaca, nuevamente, por encima de otros festejos los relativos a los toros con el texto “Bombita y Machaquito” resaltado en color y tamaño. Predomina una paleta de colores cálidos rojos y naranjas, junto a los azules del mar y el cielo.

El año siguiente, 1909, Jaraba vuelve a realizar el cartel. Presenta una figura masculina que, como ya se ha comentado anteriormente, no es muy habitual dentro de la iconografía del cartel de feria. Jaraba no utiliza para sus carteles escenas del folclore festivo andaluz, sino escenas costumbristas, y éste es un buen ejemplo. Es un cenachero que mira al espectador y que, a su vez, es observado graciosamente por dos damas. El hombre viste una ancha faja de color rojo que atraen la atención del espectador hacia esta figura, relegando a un segundo plano a las dos mujeres. Un marcado contorno diferencia al cenachero del fondo, al igual que hacía con la dama en el cartel del año anterior.

Por detrás de estas figuras, una nueva vista de la ciudad con la catedral como elemento principal, y en un lateral, el escudo de Málaga. El toque modernista vuelve a aparecer en el contorno de la composición -no tan sinuoso como en *La perla del Mediterráneo*-, y en la tipografía tanto del texto principal como del texto del programa de festejos. La realización del cartel se lleva a cabo en Valencia, en los famosos talleres litográficos de J. Ortega. La feria de ese año es suspendida por la Guerra de África, desde la que llegaban al puerto de la ciudad los barcos con los heridos y mutilados en la contienda, de modo que “es muy posible que Jaraba quisiera dramatizar al puerto, situando en él la escena pintoresca de este cartel”²⁰. Aunque se hace una tirada de postales con este cartel, debido a la suspensión de los festejos tuvo poca divulgación.

¹⁹ FABRE ESCAMILLA, E., *op. cit.*, p. 124.

²⁰ *Ibid.*, p. 126.

El cartel de 1910 es el primero con un formato horizontal, y el primero en el que no aparece la programación de eventos. La imagen está inserta en un gran círculo que ocupa las tres cuartas partes del espacio, y representa de nuevo a una bella y sensual mujer, de perfil, que mira sonriente al espectador. Sostiene un farolillo iluminado desde el interior, lo que provoca un interesante juego de luces y sombras, y de fondo surge una vista del mar y de la farola, en una escena nocturna. Sin mostrar tópicos folklóricos, consigue transmitir la alegría de unas fiestas a la orilla del mar en las noches de verano.

De nuevo utiliza unas tipografías modernistas, en donde se entrelazan algunos caracteres, para el texto, en esta ocasión escueto -"Málaga Grandes Fiestas del 14 al 21 de agosto 1910"- y una paleta de cálidos tonos amarillos, naranjas y rojizos, combinados con los azules del mar y los verdes de las plantas, para crear un efecto muy decorativo. El Hotel Regina hizo una tirada de postales con la imagen del cartel, pero modificando el texto que cambió por "Hotel Regina Málaga".



Cartel de E. Jaraba para la feria del año 1911

En el cartel del año siguiente mantiene el formato horizontal y la imagen insertada dentro de un óvalo. El autor nos muestra a tres damas de la burguesía malagueña, “de la Alameda o El Limonar, las que lucían en los bailes de la prensa y pocos años antes en las fiestas del Liceo, y tomaban té en el hotel Regina o en el Hernán Cortés, y organizaban fiestas en sus casas e ilumi-

naban sus jardines por estas fechas”²¹. El autor pretende dar un toque de distinción y de cosmopolitismo a las fiestas, en un cartel probablemente dirigido a las clases acomodadas de otras provincias, que eran las que podían viajar y disfrutar de una estancia en la ciudad. Sin embargo, ya en el cartel de 1906 el diseñador había recurrido a dos damas de la burguesía, elegantemente ataviadas, al volante de un moderno automóvil, algo que debió suponer una auténtica novedad –sería preciso recordar que el primer automóvil data de finales del siglo anterior–.



Carteles de feria de los años 1912 (Jaraba), 1914 (Jaraba) y 1926

Ese toque de distinción y cosmopolitismo lo repite en el cartel de 1914, en el que representa a dos mujeres, con los típicos abanicos y mantillas, acompañadas de un “hombre con canotier y chaqueta deportiva, el tipo de *sportman* de aquella época”²². Ése y el de 1912 son los últimos carteles que Enrique Jaraba realiza para la feria de Málaga. En ellos repite patrones de carteles de años anteriores, aunque elimina otros como los contornos sinuosos o las decoraciones vegetales de hojas de parra.

Sin embargo, todavía realiza otros carteles de fiestas. Por ejemplo, en para las fiestas de Reding, su barrio. Estas ferias mantienen las tradiciones populares ya ausentes de la feria principal, refugiándose en éstas “las costumbres, los trajes y las tradiciones que se consideran arroja-

²¹ FABRE ESCAMILLA, E., *op. cit.*, p. 128.

²² *Ibid.*, p. 129.

das del centro por el avasallador extranjerismo”²³. Eran famosas las del barrio de la Trinidad o la de la Victoria, aunque es más que posible que las fiestas de Reding, barrio de la burguesía -a la que acusaban de una britanización excesiva- no fueran tan populares como aquéllas. En cualquier caso, Jaraba realiza un cartel sin muchas pretensiones para las fiestas de su barrio, en el que nos muestra a una mujer ataviada con las ya típicas flores en el pelo y el abanico. Las tipografías tienen todavía ciertos resabios modernistas. El cartel es realizado por los herederos de Fausto Muñoz.



Pero Jaraba no sólo hizo carteles para acontecimientos malagueños. Por ejemplo, en 1903 obtiene el primer premio de carteles organizado por el Ayuntamiento de Cádiz; en 1912 presenta un cartel a concurso para la feria de Sevilla -y que luego reutiliza en el de la feria de Málaga del mismo año-; pero quizás el mejor fuera el que realiza para la feria de Almería de 1910, en el que dentro de un precioso y exuberante contorno modernista aparecen dos mujeres, que miran al espectador, recogiendo racimos de uva de unos parrales. Existen similitudes con carteles malagueños: el escudo de la ciudad, las tipografías modernistas para el texto principal y de palo seco para el programa de fiestas, etc. La variada paleta de colores de la composición, con los verdes de las

²³ ALBUERA GUIRNALDOS, A., *op. cit.*, p. 73.

parras, el azul del fondo y los colores de los vestidos y las flores de las muchachas, contribuye a crear un clima de sensualidad.



En la página anterior, cartel de festejos de Reding de 1914. En esta página, cartel de feria de Almería de 1910

Además del cartel de fiestas, en Málaga tiene enorme éxito el cartel religioso, en concreto el de Semana Santa. En 1921 nace la Agrupación de Cofradías, que tiene como uno de sus objetivos principales impulsar la promoción de este evento tan importante en la ciudad, “con objeto de que a nuestra ciudad acuda aún mayor cantidad de turistas y forasteros para que después celebren por todas partes del mundo este cuadro maravilloso de mística suntuosidad, reportando al mismo tiempo tal acumulación de visitantes importantes beneficios a la industria y al comercio local”²⁴. Los carteles eran distribuidos tanto a nivel nacional como internacional por agencias publicitarias contratadas por la Agrupación²⁵.



Cartel de J. Ponce para la Semana Santa de 1921, publicado también en 1922

Con ese objetivo claro de atraer al turismo, se realiza el primer cartel de Semana Santa en 1921, obra de José Ponce. Éste “es un pintor irregular, alternan en su producción obras magníficamente ejecutadas y otras de torpe realización”²⁶. Nacido en 1871, es alumno de la Escuela de Bellas Artes, de la cual será, años más tarde, profesor de Dibujo General Artístico con aplica-

²⁴ CLAVIJO GARCÍA, A.; RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A., *El cartel de la Semana Santa malagueña*. Exposición en el Museo Diocesano de Arte Sacro. Málaga, Agrupación de Cofradías de Semana Santa, Liceo de Málaga-Peña Malaguista, Museo Diocesano de Arte Sacro, Caja de Ahorros de Ronda, 1981, p. 91.

²⁵ *Id.*

²⁶ SAURET, M. T., *op. cit.*, p. 729.

ción a la Litografía. Obtendrá algunos reconocimientos a lo largo de su vida artística, como la medalla de primera clase en la Exposición Regional de 1893.

La iconografía de Semana Santa es más bien escasa en ese cartel, limitada a la mantilla y el rosario. Más bien se asemeja a las escenas costumbristas que ya hemos visto en el cartel de feria, con una elegante mujer en una pose sensual y mística, a la vez, en primer plano, y una vista de la ciudad -con el mar y la catedral como elementos típicos- en segundo plano.

Éste cartel se vuelve a utilizar al año siguiente pero con un cambio interesante. En el original, el texto completo era “Fiestas de Semana Santa”, término que “encajaba ya en el ambiente popular malagueño de concebir así la religiosidad de Semana Santa”²⁷ y que no tenía ningún sentido crítico o peyorativo hacia dicha celebración. Pero, para evitar interpretaciones erróneas, en el cartel del año 1922 se elimina del texto la palabra “fiestas”. Emplea una confusa variedad tipográfica en la que aparecen una familia egipcia, otra en la que se empiezan a ver detalles Art Decó, y una más en la que se aprecia todavía algún resabio modernista. El cartel se realiza, como será habitual en los creados para la Semana Santa, en los talleres de Rafael Alcalá, que gozaban de un gran prestigio no sólo en Málaga sino en todo el país.



Carteles de E. Jaraba para la Semana Santa de 1923 y 1926

²⁷ CLAVIJO GARCÍA, A., [et. al.], *op. cit.* p. 93.

Anteriormente, comentábamos que para elegir el cartel de feria se abría un concurso público en la ciudad. Con el cartel de Semana Santa ocurre lo mismo, y es la Agrupación de Cofradías la que se encarga del mismo. En el concurso de 1923 vuelve a aparecer la figura del gran cartelista Enrique Jaraba, que lo gana con un cartel en forma de estandarte procesional, dentro del cual representa el rostro de una Dolorosa. Dicho cartel, que se vuelve a utilizar en 1924, y que recibió grandes elogios de la prensa de la época²⁸, sí ofrece una iconografía religiosa. El texto “Suntuosas procesiones organizadas por la Agrupación de Cofradías - Semana Santa Málaga Año 1923” emplea una tipografía gótica, pero con alguna reminiscencia modernista como la forma ondulante de la “a”.

Sin embargo, el propio Jaraba, en el año 1926, vuelve a darle más importancia a la escena costumbrista -enmarcada en una ambiente de Semana Santa- para crear el cartel “más importante de toda la historia cartelística de la Semana Santa Malagueña”²⁹. Curiosamente, este cartel lo presentó el autor en el concurso nacional que tiene lugar en 1925, donde recibe el Primer Premio Extraordinario, pero es utilizado al año siguiente³⁰. Representa a dos mujeres, que sonríen, en una escena procesional, vestidas con la mantilla e iluminadas desde abajo, posiblemente por la luz de las velas. Una de ellas mira al espectador, y parece que hablan entre ellas, mientras un nazareno las observa. Al fondo, aparece una escena procesional y la Catedral, iluminada.

La figura femenina es protagonista en el cartel de Semana Santa. Si en el cartel de feria, aparecía en un primer plano, sobre una vista de la ciudad -en la que se veía el mar, la farola o la catedral-, ahora aparece también en un primer plano, pero de fondo se ve una escena procesional: normalmente un paso, y los nazarenos. La mujer es participante o espectadora, que observa la procesión, canta, suspira o mira a quien contempla el cartel, y representa el andalucismo heredado de los carteles de feria. Introducen, además, “un notable margen de ambigüedad respecto a la motivación real del turista para viajar a la ciudad: ¿Se trata de participar en una catarsis religiosa colectiva o en el espectáculo de las bellas y apasionadas mujeres andaluzas?”³¹.

²⁸ FABRE ESCAMILLA, E., *op. cit.*, p. 130.

²⁹ CLAVIJO GARCÍA, A., [et. al.], *op. cit.* p. 95.

³⁰ FABRE ESCAMILLA, E., *op. cit.*, p. 186.

³¹ CLAVIJO GARCÍA, A., [et. al.], *op. cit.* pp. 154-155.



Carteles de Aristo Téllez (1925), Pablo Coronado (1927) y M. León Astruc (1928)

Las imágenes religiosas y pasos procesionales forman parte de un segundo plano, y más parecen ambientar la escena, de la que la mujer es protagonista, que representar y mostrar imágenes concretas de la Semana Santa. Este patrón se repite menos en los carteles de 1923-24 -obra de Jaraba- y de 1925, obra del pintor Manuel Fernández Ruiz bajo el seudónimo de Aristo Téllez. Éste es natural de Málaga pero marcha a Argentina. A su regreso, se instala en Madrid donde se dedica al arte publicitario, colaborando con *La Esfera*, *Nuevo Mundo* y *ABC*³². En este cartel se aprecian algunos elementos de los movimientos que en esos momentos tienen más éxito fuera de nuestras tierras: unos vanguardistas círculos concéntricos -con los complementarios colores naranja y azul- que destacan tras la cabeza del Cristo, y unas tipografías “de una elegancia depurada” que remiten a “las corrientes del diseño internacional”³³.

³² *Ibid.*, p.96.

³³ *Ibid.*, p. 161.



Carteles de M. León Astruc (1929), Luis Ramos (1930) y F. Hohenleiter (1931)

El uso de tipografías de palo seco, angulares y geométricas será repetido en carteles posteriores, en los que el uso del color es ya más propio del cartel que de la pintura, como hasta ahora había venido siendo habitual. Ejemplo de ello son los carteles de realizados por Pablo Coronado³⁴ en el año 1927; Manuel León Astruc³⁵, en 1928 y 1929, año en que todavía se aprecian reminiscencias del modernismo en las formas onduladas del vestido de la mujer; Luis Ramos³⁶, en 1930; o Francisco Hohenleiter³⁷, en 1931.

³⁴ Pablo Coronado, nacido en Motril en 1898, trabajó en Madrid, donde colabora en varias revistas publicitarias como diseñador de productos comerciales.

³⁵ Manuel León Astruc, natural de Zaragoza, se dedicó tanto al arte publicitario (cartel y diseño industrial y comercial) como a la pintura de caballete. Era asiduo visitante de Málaga en los veranos, donde mantiene una estrecha amistad con Luis Bono.

³⁶ Luis Ramos Rosa nació en Málaga, donde estudia en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios. Destacaría en el campo de la cartelística, hasta el punto de convertirse en uno de los más importantes cartelistas de la Málaga del siglo XX.

³⁷ Francisco Hohenleiter, de padre alemán y madre española, nace en Cádiz en donde estudia en la Escuela de Bellas Artes. Fue un notable pintor costumbrista, aunque también obtiene importantes premios en el género del cartel, como los de 1924 y 1941 para anunciar las fiestas primaverales de Sevilla.



Cartel de una corrida de novillos del año 1883

Si dentro del cartel de fiestas hemos hecho referencia al cartel de la feria, habría que mencionar, aunque la calidad y la importancia sea menor, el cartel de toros. En el siglo XIX, las corridas de toros eran un espectáculo muy del gusto de las clases más populares lo que explica el “aumento de afición que se advierte en nuestros días hacia esa bárbara clase de espectáculos”³⁸. Aunque parece que no eran sólo las clases populares inferiores las que disfrutaban de las corridas, sino que la clase media, como reacción a la invasión de costumbres desde Europa, también asiste a las mismas.

La relación de la Fiesta Nacional con el cartel viene de antiguo, no en vano es el espectáculo “de más antigua y arraigada relación con el diseño gráfico después, naturalmente, del juego de los naipes”³⁹. Durante el siglo XIX, son carteles eminentemente tipográficos decorados con viñetas y orlas tipográficas, en los que a veces aparece alguna ilustración grabada. La imagen de esos carteles presentará cabezas de toros, instrumentos del toreo, toreros ataviados según la época o distintos momentos de la lidia, como el ejemplo del cartel para una corrida de novillos en Málaga, del año 1883. El orden solía ser, de arriba a abajo, “el título del cartel, algún grabado

³⁸ Comisión de Reformas Sociales en Vida Cotidiana, citado en ALBUERA GUIRNALDOS, A., *op. cit.*, p. 92.

³⁹ SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España... op. cit.*, p. 376.

alusivo, las fechas, las ganadería y los toros, los toreros, los picadores y banderilleros, algunos grabados sobre la lidia, los precios, extracto del Reglamento, etc.”⁴⁰.

Con tanta información, el juego tipográfico debía ordenar los elementos y crear un orden de lectura jerárquico que evitara confusión en el mensaje. En esos primeros carteles, “la variedad de las orlas tipográficas, y sobre todo los tipos de letra empleados, siempre contemporáneos de los sucesivos períodos (neoclásico y romántico) de su primer siglo de vida, indican una intención experimental deliberada, casi sistemática, muy superior a la actual, completamente estancada desde su arcaica tipificación ochocentista”⁴¹.



A la izqda., cartel de L. Labarta (1905). En el centro, cartel del año 1913. A la dcha., cartel de Ruano Llopis (1915)

Con el uso de la litografía, el cartel de toros se incorpora a las corrientes predominantes de la época. En la iconografía mandarían tres elementos: el toro, el torero y la mujer. El toro es un animal difícil de plasmar en movimiento, de modo que los cartelistas optarán por dibujarlo en reposo o en actitud de triunfo o derrota. El torero, normalmente, aparecerá como triunfador en cualquiera de los distintos momentos de la lidia, pero también lo vemos en situaciones de peli-

⁴⁰ ZALDÍVAR, R., *El cartel taurino. Historia y evolución de un género (1737-1990)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 68.

⁴¹ SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España... op. cit.*, p. 377.

gro; “son instantes en que se subvierte el orden, que quedará inmediatamente restablecido o, todo lo mas, permanece como un incógnita”⁴². La mujer, al igual que hemos visto en el cartel de feria y Semana Santa, será otro de los motivos centrales. Aparecerá en escenas costumbristas, ataviada con la peineta, la mantilla o el mantón de Manila, llevará un abanico y lucirá flores en el pelo. Será una mujer sensual, que mira al espectador invitándole a participar del espectáculo.

Algunas imprentas, a lo largo de todo el país, se especializarán en el cartel de toros. En Málaga, donde según Cossío se realiza el primer cartel fotograbado de toda España en el año 1892⁴³, destaca la famosa casa de R. Párraga. Posiblemente la más especializada en el tema sea la valenciana casa de Ortega. En estos años, era habitual que estas casas realizaran carteles taurinos mudos, en los que aparecía una imagen y se reservaba un espacio para la información sobre la corrida concreta. Así, estos carteles eran distribuidos por toda la geografía nacional y utilizados en distintas plazas: los ayuntamientos o empresarios taurinos simplemente tenían que llevarlos a una imprenta local para que allí imprimieran -de una manera rápida y sencilla- la información sobre la corrida que iba a ser anunciada⁴⁴. En aquella época, no era muy frecuente que la gente viajara mucho a otras provincias así que no había problema en utilizar los mismos carteles con los mismos motivos. Las imágenes, por tanto, no podían incluir elementos locales sino que se limitaban a escenas de la lidia o a escenas costumbristas, con la mujer como protagonista principal. Así, tenemos los ejemplos de carteles utilizados en Málaga y, al mismo tiempo, en Madrid o en La Coruña, de carteles con ilustraciones de L. Labarta⁴⁵, o de carteles realizados directamente por la casa Ortega.

⁴² ZALDÍVAR, R., *op. cit.*, p. 75.

⁴³ “Sobre el primer cartel hecho a fotograbado, Cossío señala la fecha de 1892 y la Plaza de Málaga como los iniciadores de tan importante adelanto, siendo los fotografiados Mazzantini y Reverte”. ZALDÍVAR, R., *op. cit.*, p. 68.

⁴⁴ CARULLA, J.; CARULLA, A., *op. cit.*, p. 25.

⁴⁵ L. Labarta fue un importante ilustrador catalán de finales del XIX, que colaboró, entre otras, con la publicación Pluma y Lápiz (Barcelona, 1893). BOZAL, V., *op. cit.*, p. 183.



Carteles mudos para toros, utilizados en Málaga y otras ciudades

En cuanto a los carteles comerciales, ya comentamos anteriormente que en España no tienen el éxito y la difusión que sí tiene en países como Francia o Inglaterra, y que, muchos de ellos, por las limitaciones técnicas, eran usados en interiores. Málaga, en el siglo XIX, era una ciudad con un importante sector industrial y comercial, que exportaba con éxito multitud de productos. Por ello, no es de extrañar que algunos de los carteles que se realizan fueran distribuidos fuera de la propia ciudad o fuera, incluso, del propio país. Desde fechas tempranas para este nuevo campo, que está viendo la luz a finales del XIX, aparecen carteles en Málaga. Obviamente, los productos presentados corresponderán a los sectores con más peso dentro de la industria de la ciudad.

Aunque la destilación de aguardientes contaba en la provincia con una larga tradición, es a partir del siglo XIX “cuando su consumo y producción, al que hay que añadir el de otros licores de origen foráneo, como coñac, ron o ginebra, experimentaron un crecimiento constante”, llegando a desplazar al vino, que era más caro. Entre los primeros carteles que se realizan en Málaga encontramos algunos que anuncian estos productos.



A la izqda., cartel para el Cyclist Brandy (1890). A la dcha., cartel de A. Utrillo para Jiménez & Lamothe

En 1890, la casa litográfica Ramírez y García realiza un fantástico cartel que enlaza con las corrientes cartelísticas de más actualidad en Europa, entre otras cosas por la nitidez de líneas, el marcado contorno, el uso de grandes superficies lisas de color o la radical sencillez de la composición del cartel⁴⁶ del Cyclist Brandy. En él, una pareja vestida al estilo Belle Epoque propio de esos años comparte un trago del brandy en cuestión, mientras disfrutan de un momento de ocio, quizás después de un paseo en bicicleta. El escudo de la empresa conecta con la tradición, años en que las marcas todavía seguían usando la heráldica⁴⁷, mientras que los textos, no del todo integrados con la imagen, usan modernas tipografías, aunque aparecen unas iniciales con reminiscencias góticas.

Jiménez y Lamothe⁴⁸, por otro lado, fue uno de los principales establecimientos del sector. Destacaban en la producción de licores, especialmente el coñac con marcas como “Old brandy 1886”. Precisamente, para anunciar ese producto crean un cartel en el año 1905, realizado por

⁴⁶ CARULLA, J.; CARULLA, A., *op. cit.*, p. 47.

⁴⁷ SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España... op. cit.* p. 26.

⁴⁸ Jimenez y Lamothe, importantes vinateros de Manzanares, instalan en 1877 una fábrica de licores que pronto se convertiría en uno de los principales establecimientos del sector. Se dedicó principalmente a los licores, entre los que destacaban los coñacs “Príncipe” y “Old Brandy 1886”, para cuyo envejecimiento se importaban de Francia botas de roble. En 1903, las bodegas pasan a manos de los Larios quienes mantuvieron las altas cotas de calidad que había caracterizado a Jimenez y Lamothe. SANTIAGO RAMOS, A., [et. al.], *op. cit.*, p. 186.

Antoni Utrillo, que junto a nombres como Alexandre de Riquer o Ramón Casas “forman la primera tanda de cartelistas españoles homologables a los de cualquier otra nacionalidad, llevando la práctica del cartel a un grado de producción tan popular que prácticamente todos los ilustradores y humoristas gráficos de cierto éxito diseñaban carteles con facilidad, estimulados en general por los concursos”⁴⁹. En el cartel, en el que predominan las tintas planas, sobre todo el color rojo de fondo, y las tipografías de palo seco, presenta a una sensual criada que abre una botella del cognac anunciado. Los textos, al igual que en el ejemplo anterior, siguen sin estar integrados con la imagen, y entre ellos destaca el texto “de venta en todas partes” que, a la derecha de la imagen, se compone en vertical.

Sin embargo, un Modernismo más ornamental y decorativo, de elementos derivados de formas orgánicas, llega también al cartel en Málaga. En 1900, otra empresa del mismo sector, J. Segalerva⁵⁰ realiza un cartel que se podría encuadrar en la concepción que de ese estilo tenía Paul Berthon:

“Nuestro nuevo arte es solamente, y sólo debe ser, la continuación y el desarrollo de nuestro arte francés, obturado por el Renacimiento. Queremos crear un arte original sin más modelo que la naturaleza, sin más regla que la flora y la fauna de Francia como detalles y siguiendo muy de cerca los principios que hicieron de las artes medievales algo tan completamente decorativo... Yo mismo intento únicamente copiar la naturaleza en su esencia misma. Si quiero ver una planta como decoración, no voy a reproducirla con todos sus nervios y hojas, o el tono exacto de sus flores. Quizá tenga que tomar el tallo más armonioso o elegir una línea geométrica o unos colores poco convencionales que nunca haya visto en el modelo que tenga ante mí. Por ejemplo, nunca tendré miedo de pintar mis figuras con el pelo verde, amarillo o rojo, si la composición del diseño aconseja esos tonos”⁵¹

⁴⁹ SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España... op. cit.* p. 307.

⁵⁰ José Segalerva fue fundada en 1885, pero es a comienzos del siglo XX, una vez superada la crisis de la filoxera, cuando vive sus mejores momentos. En esos años, sus instalaciones, que ocupaban más de 6000 metros cuadrados se hallaban totalmente mecanizadas. Fabricaba sus propios envases e importaba papel y cartuchería de Berlín y Barcelona. La empresa exportaba a diversos países europeos, a EEUU y a Canadá. En la época de faena daba trabajo a unos 500 trabajadores, lo que da una idea de la dimensión de la empresa. SANTIAGO RAMOS, A., [et. al.], *op. cit.*, p. 203.

⁵¹ Citado en BARNICOAT, J., *Los carteles. Su historia y su lenguaje*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 36.



Arriba, cartel para la casa J. Segalerva, y cartel realizado por la casa valenciana S. Durá para Mirasol & Molina.
Abajo, cartel para la empresa de fabricación de pianos López y Griffó

En efecto, un decorativo contorno de formas orgánicas y florales, decorado con varias rosas, enmarcan la figura de una delicada y elegante dama de clase acomodada. En ésta destaca un vestido de color violeta, que contrasta con el otro color que domina la composición: un dorado,

“frecuente en la pintura modernista”⁵², utilizado en la figura femenina, en el contorno y en los textos. Unas tipografías Art Nouveau nos hablan de la empresa J. Segalerva, exportadora e importadora de vinos, aceite de oliva y pasas, su especialidad. Esta empresa exportaba, entre otros muchos países, a EEUU y Canadá, por lo que es posible que este cartel, con unas dimensiones modestas -50 x 25 cm- tuviera como objeto decorar los establecimientos de los países de destino de sus productos.

Por su parte, una empresa cuyo productos gozaron desde el primer momento de gran popularidad y prestigio, obteniendo diversos premios por ello, realiza también a principios de siglo un cartel con detalles -marcado contorno de la figura, sensualidad de la modelo, elementos orgánicos, etc.- de ese Art Nouveau que se extiende por el mundo artístico. López y Griffó, empresa dedicada a la fabricación de pianos, escoge a una delicada dama que toca uno de sus pianos, con la tenue iluminación de una pequeña lámpara situada sobre el instrumento, en una escena enmarcada por elementos característicos de esta época.

Pero en los carteles malagueños también tiene presencia el estilo costumbrista del que ya nos hemos ocupado en otros apartados. Posiblemente, tuviera más presencia en productos destinados a clases más populares, para las cuales las vanguardias estéticas quedaban lejos de sus gustos. En 1910, la empresa de productos para el cultivo Mirasol & Molina realiza un cartel que presenta a una joven campesina, en una escena popular, que sonríe al espectador. Éste se encarga de realizarlo la casa litográfica S. Durá de Valencia, en donde existía una importante escuela costumbrista. Algunos de los textos se tratan de integrar con la imagen, como el de “abonos compuestos especiales para todos los cultivos” que se adaptan al contorno de la figura femenina.

Anteriormente, hablábamos sobre un cartel de una empresa malagueña -Jiménez & Lamothé- realizado por un prestigioso cartelista catalán -Antoni Utrillo-. No será lo más habitual, pero no es la única empresa que toma tal decisión. En 1925, la conocida empresa Ceregumil⁵³ convo-

⁵² FABRE ESCAMILLA, E., *op. cit.*, p. 124.

⁵³ Ceregumil, cereales y leguminosas, era un producto utilizado para alimentar y tonificar el organismo. Oficialmente registrado en 1912, su creador, Bernabé Fernández, decide instalar la empresa en Málaga. La empresa decide promocionar el producto “en lo que podría llamarse planteamiento agresivo y anticipado de las modernas técnicas de prospección de mercado, marketing y publicidad”. En los años 20 pasa a ocupar el puesto líder de consumo y ventas. Ceregumil desarrollará “una estrategia hermosamente gráfica, tiernamente artística, dulcemente creativa. Hacen una prueba y sale. Y repitan. Y si en pocos años logran interesar a todos los artistas gráficos del país, la empresa consigue que su producto, el dulce y untuoso Ceregumil, se anuncie en todas partes a través de la obra gráfica de los mejores autores del género”. Julián Sesmero en CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN “HISTORIA GRÁFICA DE UNA INDUSTRIA MALAGUEÑA. CEREGUMIL FERNÁNDEZ”. Málaga, Sociedad Económica de Amigos del País - Obra Socio-cultural de Unicaja, 1992.

ca un concurso nacional, algo muy habitual en otras ciudades españolas⁵⁴, al que se presentan algunos de los más grandes cartelistas del momento. Entre los premiados, figuran nombres como Salvador Bartolozzi o Pascual Capuz.



A la izqda., el cartel diseñado para Ceregumil por Pascual Capuz. A la dcha., el diseñado por Bartolozzi

El primer premio se otorga a Pascual Capuz, con su cartel “Golosina del niño y sostén del anciano”, un título muy adecuado para el producto que anuncia. Capuz, originario de Valencia (1882-1959), se instala en Barcelona a la edad de 25 años “con una excelente práctica modernista ensayada en la ciudad del Turia con el dibujante Manuel González, Folchi”⁵⁵. Pronto comienza a trabajar en los talleres litográficos de Seix y Barral, donde completa su formación de cartelista, “que le valdrá el reconocimiento general en los años veinte”⁵⁶. También colaborará de ilustrador con las más prestigiosas revistas de su tiempo.

⁵⁴ Sobre todo en Madrid y Barcelona, son habituales los concursos promovidos por diferentes empresas para la selección del cartel anunciador. Uno de los más importantes fue el que en 1897 la firma Vicente Bosch convoca para su Anís del Mono. Aparte de por la elevada cantidad económica del premio -1000 ptas. de aquella época- el concurso pasará a la historia por la elevada calidad de los carteles presentados, entre lo que ganó el gran Ramón Casas. SATUÉ, E., *op. cit.*, p. 303.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 275.

⁵⁶ *Id.*

Pascual Capuz gana dicho concurso con un magnífico cartel de dibujo esquemático, trazo limpio y tintas planas, que presenta una escena en la que un anciano y una niña -protagonistas del título del cartel- toman el mencionado producto. En la parte inferior de la composición, aparecen unas tipografías muy del gusto de la época, en un texto que es igual en todos los carteles premiados. Lo más lógico es que al convocar el concurso, la propia empresa fijara el texto anunciador, limitando quizás así la creatividad en el mensaje de los carteles.

Un cartel de igual calidad, y que obtiene el segundo premio, es el que presenta Salvador Bartolozzi, artista que “procede de una generación de ilustradores Art Decó, más hábiles ya con las técnicas propias del diseño gráfico”⁵⁷. Junto a Rafael de Penagos y Federico Ribas forma un magnífico trío de diseñadores afincados en Madrid. Allí, trabaja en La Esfera, Blanco y Negro, Ahora y la editorial Calleja, donde ejerció de director artístico desde 1917. Triunfa en numerosos concursos de carteles “entre los que hay que destacar, además del de la Perfumería Gal, el de La Novela Cómica y alguno de los prestigiosos concursos convocados anualmente por el Círculo de Bellas Artes para anunciar los bailes de Carnaval”⁵⁸.

En “Matusalén”, título del cartel, Bartolozzi juega con el humor al presentar un loro -uno de los animales más longevos- que dice “con esto, otros cien años más” haciendo referencia a las propiedades del producto que anuncia. Un cartel que rompe por completo con todos los esquemas previos que hemos ido viendo a lo largo de este capítulo al plantear un mensaje que juega con la complicidad del espectador. El estilo geométrico, semiabstracto, con un dibujo estilizado y de formas planas que acentúan la bidimensionalidad de la composición, son propios de un gran diseñador Art Decó como Bartolozzi. El uso de un fondo negro realza los vivos colores, de tintas planas, que emplea el autor, así como las modernas tipografías que, al igual que el cartel de Capuz, enlazan con el estilo predominante en esos años.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 202.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 311.



Otros carteles seleccionados en el concurso organizado por Ceregumil en 1925

A modo de síntesis

El cartel es posiblemente el campo de actuación del diseño gráfico que alcance más rápido su madurez. Otros, están iniciando un camino en el que abundan las dudas, y que les llevará a territorios nuevos con el paso de los años. El cartel, sin embargo, encuentra su sitio, entiende qué es y cómo debe serlo, y alcanza en estos años finales del siglo XIX y principios del XX probablemente su época más esplendorosa. Nos referimos a una escala internacional, en donde surgen los Chéret, Mucha, Lautrec, Mackintosh, Penfield, Beardsley, los hermanos Beggarstaff, etc. pero también nacional: Ramón Casas, Utrillo, Riquer, Penagos, Bartolozzi, etc. Málaga no llega a las cotas de un Alphonse Mucha o un Ramón Casas, pero tiene a magníficos pintores, como Martínez de la Vega o Enrique Jaraba, dedicando parte de su talento al arte del cartel.

Sin entrar en el pantanoso debate acerca de si el diseño es arte, podríamos afirmar que el cartel es la manifestación más próxima a éste. Quizás por ello no deba extrañar que en Málaga sean varios los pintores que realicen carteles: los ya mencionados Martínez de la Vega y Jaraba, Vivó, Murillo Carreras, Ponce, Denis... Son años en que el diseño gráfico todavía no tiene conciencia de ser una disciplina con entidad propia y, por tanto, se les denomina artistas gráficos o comerciales, no diseñadores gráficos. En cualquier caso, exceptuando a Jaraba, las incursiones en el mundo del cartel por parte de los pintores serán aisladas, no como en otros lugares –por ejemplo en Barcelona con Ramón Casas–. Cuando son estos los que realizan el diseño del cartel, suele acompañar la figura del litógrafo para resolver la parte técnica: es decir, llevar el diseño a la piedra de la cual saldrán las reproducciones.

Básicamente, hay cuatro manifestaciones que destacan en el cartel: de feria y fiestas, de semana santa, de toros y comercial. Cada uno de ellos tiene sus características propias y, por tanto, no sería pertinente establecer una sola línea. En España el cartel comercial no tuvo el éxito y la difusión que sí tuvo en otros países. Entre los factores que influyeron en que eso fuera así se encuentran el que no hubiera una serie de grandes marcas nacionales que se publicitaran a lo largo de todo el territorio, y que España era un país eminentemente rural y con unas deficientes comunicaciones. Además, parece que algunos gremios dificultaron el desarrollo de la publicidad en las mercancías más tradicionales. En Málaga la situación pudo ser similar, aunque la poca información encontrada al respecto, referida a nuestra ciudad, y el escaso interés por conservar carteles comerciales –muy distinto a los casos de feria o semana santa– no ayudan a asegurarlo con rotundidad. Es posible que sí abundaran pequeños carteles comerciales, muchos de ellos destinados a interiores. Pero también encontramos que la casa litográfica de Rafael Alcalá en sus anuncios afirmaba disponer de “kioscos y aparatos anunciadores”. Asimismo, como ya hemos comentado en otro punto del presente trabajo, en una crónica publicada en Blanco y Negro en el año 1933 sobre Málaga, el periodista decía ver “en los techos de los tranvías, en los candelabros del alumbrado público, en los estancos y por todas las esquinas” unos carteles comerciales de una fábrica de cuchillas de afeitar. En cualquier caso, además de esos carteles de tamaño más reducido, los carteles en esta época tenían grandes dimensiones, llegando a medir más de dos metros de alto. Por ello, se tenía que recurrir a imprimir el diseño en varios pliegos, más pequeños, que después eran unidos.

En los primeros carteles de feria, obra de Martínez de la Vega, se aprecia la ausencia todavía de un lenguaje más propio del cartel que de la pintura. En dichos carteles, la gran cantidad de información sobre los distintos eventos monopoliza la mayor parte de la composición, quedando la imagen relegada a un espacio mínimo. Rápidamente el cartel de feria va evolucionando hasta encontrar su verdadera naturaleza: un modernismo costumbrista que perdurará durante años, y en el que la mujer –altiva y de mirada orgullosa, o sensual– será el elemento principal. Al final de la década de los '20 aparecerán algunas influencias Art Decó.

El primer cartel de semana santa data del año 1921. Son años en los que en Málaga ya se intenta atraer al turismo, por lo que dichos carteles eran distribuidos fuera de la ciudad –tanto en España como en el extranjero– a través de agencias publicitarias, para publicitar dicho acontecimiento. Los primeros serán realizados también por pintores –Jaraba o Ponce– y guardarán muchas similitudes con el de feria, como el uso de la imagen de la mujer, aunque en este caso nor-

malmente como espectadora. Sin embargo, conforme avanza la década también aparecerán algunos elementos Art Decó. En general, el cartel malagueño se beneficia del giro que da la Escuela de Bellas Artes, ya comentado, de la que cada vez salen más diseñadores –y mejor formados para desarrollar dicha profesión– y menos pintores. Entre los primeros, habrá brillantes cartelistas, como Luis Ramos Rosa que realiza algunos carteles para la semana santa.

El cartel de toros, tras dejar atrás los años en que era exclusivamente tipográfico, comparte muchos de los elementos de los anteriores, pero con una particularidad. Era una práctica muy habitual que ciertas casas litográficas especializadas en esta temática –como la valenciana Ortega– diseñaran carteles *mudos*, en lo que dejaban un espacio para el texto. Estos eran distribuidos por toda la geografía nacional, y el ayuntamiento o empresario de turno sólo tenía que llevarlo a la imprenta para que imprimieran el texto con la información del evento concreto. Esto provocó, además de una homogeneización del cartel de toros en todo el país, que los temas representados no pudieran hacer referencias muy localistas. En cuanto al cartel comercial, por lo general se sale de los asuntos costumbristas y folcloristas presentes en los anteriores, y muestra elementos más acordes a las corrientes que van recorriendo el mundo del cartel fuera de nuestra ciudad. De hecho, algunas empresas deciden contratar a algunos de los cartelistas españoles de mayor prestigio para diseñar sus carteles –Jimenez y Lamothe con Utrillo, o Ceregumil con Bartolozzi–. Por un lado, los temas de feria, toros y semana santa se prestan más a incorporar este tipo de iconografía que el cartel comercial. Por otro lado, mientras que los primeros iban dirigidos a la mayor parte de la población, la publicidad de muchos productos comerciales “no iba dirigida a las clases bajas”⁵⁹ sino a una burguesía que, aunque en Málaga no fuera especialmente vanguardista en lo relativo a asuntos artísticos, seguramente pretendía asimilarse a los hábitos de la burguesía foránea.

⁵⁹ MEMORIA DE LA SEDUCCIÓN: CARTELES DEL SIGLO XIX EN LA BIBLIOTECA NACIONAL. Madrid, Biblioteca Nacional, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 2002, p. 247.

Diseño de producto o *packaging*. Segunda etapa

A pesar de que en Málaga, desde hacía unos años, la casa litográfica de Mitjana “fabricaba y decoraba envases de lujo para pasas y otros frutos secos”¹, es en esta época cuando el formidable desarrollo de la industria gráfica hace posible la aplicación de nuevos procedimientos a iniciativas mercantiles como las derivadas del *packaging*².

Ingleses, franceses y alemanes usaban ya desde principios del siglo XVIII papel engomado que pegaban en el frontal de las botellas, y a ellos recurrían las bodegas de nuestro país hasta que se establecen las primeras litografías en España³. “Para unos productos maravillosos, de los que se exportaban barcos y trenes completos, en Málaga se dio una industria litográfica única en España, finalizando casi siempre el producto con barnices, como los pintores rematan sus cuadros”⁴. Prácticamente todas las casas litográficas de la ciudad se dedican a esta actividad. Desde Mitjana, el primero que se dedica a ello, hasta Alcalá o Lapeira, que ya en el siglo XX cuentan con todos los adelantos técnicos para esta labor, y pasando por los Fausto Muñoz, Párraga, Francisco Gutiérrez, Berrocal, Santamaría... en Málaga el sector del diseño dedicado al producto y su aspecto gráfico tiene un desarrollo espectacular.

Etiquetas para vino y licores

La producción y exportación de vinos, por estas fechas, era uno de los sustentos principales de la economía malagueña. En 1840, por el puerto de Málaga salían con destino a la práctica totalidad de los países europeos y americanos más de 14.000.000 de litros, cifra que alcanza en 1880 los 32.500.000 de litros. En la ciudad, decenas de bodegas se dedicaban a tal actividad, muchas de ellas en manos de las familias de la alta burguesía malagueña: los Heredia, Huelin, Gross, etc ⁵.

En cuanto al diseño de las etiquetas para estos vinos, podríamos decir que existía variedad en los temas, pero cierta estandarización en las tipografías empleadas. Posiblemente, esto último se deba a que todavía no había un desarrollo de la identidad de marca, entendiendo como tal una uniformidad en el uso tipográfico, entre otros elementos.

¹ SANTIAGO RAMOS, A., [et. al.], *op. cit.*, p. 286.

² SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España... op. cit.* p. 55.

³ CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN “ANTIGUAS ESTAMPAS DEL VINO DE MÁLAGA” (Colección de Manuel Martínez Molina). Málaga, Obra Socio-cultural de Unicaja, 1994.

⁴ *Id.*

⁵ SANTIAGO RAMOS, A., [et. al.], *op. cit.*, p. 167.

Uno de los temas principales es la escena costumbrista y el personaje pintoresco, aunque ya veremos más adelante que donde ocupa prácticamente la totalidad de las imágenes es en el *packaging* para pasas y otros frutos. Si se tiene en cuenta que gran parte de estos productos estaban destinados a la exportación, la imagen romántica de nuestro país, que los propios viajeros extranjeros se han encargado de difundir, tiene mucha presencia.



De izquierda a derecha, etiquetas para vinos de R. Párraga, F. Gutiérrez y F. Berrocal

En algunas de las etiquetas de vinos de Jerez realizadas en Málaga encontramos claves interesantes. La iconografía de la Manzanilla La Giralda muestra una pauta que se repetirá más adelante en el capítulo dedicado al cartel, y que trataremos más detenidamente. Encontramos a una mujer ataviada de forma “típica”, vestida de maja con la mantilla, el abanico... que brinda con su copa de vino al espectador -en este caso, el consumidor-. En un segundo plano, una vista de la ciudad, con algún elemento característico de ésta. En este caso, en evidente relación con el nombre, aparece la Giralda. Pero también aparecerán otros personajes pintorescos como el cenachero, en un vino moscatel que curiosamente no se llamaría El Cenachero, sino El Pescador.

Por otro lado, en una estrategia casi visionaria de asociar un producto con un personaje popular de la época, otras bodegas utilizan la imagen de conocidos toreros. Para el público español, la figura del torero tendría un significado más amplio, por conocer de quién se trata, mientras que para el público extranjero esa figura sería una simple imagen de un personaje típico, pintoresco. De esta forma, Guerrita, Lagartijillo, Bombita o Machaquito prestan su nombre y su imagen a distintos vinos. En estas etiquetas, lo importante es la representación de la figura y no el escenario en donde ésta se encuentre, de manera que o no existe o está muy atenuado.

Aparecen en estos diseños algunas de las claves que se mantendrán en muchas de las etiquetas para vino. Por uno lado, la escasa diferenciación que se establece entre la empresa y el producto, que vienen a ocupar un espacio similar en el diseño, de modo que a ojos del consumidor “Manzanilla La Giralda” (el producto) y “Celestino Barca” (la empresa) son igual de importantes. Como ya se ha comentado, el escaso desarrollo que todavía tiene la imagen de marca será una de las principales razones para que esto ocurra, pero nos detendremos más tiempo en este asunto cuando tratemos el diseño de identidad corporativa.



A la izqda., etiqueta diseñada por Barco y Gutiérrez. A la dcha., etiqueta de F. Gutiérrez

Por otro lado, se hace también común el empleo de un color dorado principalmente en el nombre del producto y/o de la empresa, posiblemente con el fin de darle cierto lustre y categoría al mismo. Ese color se aplica, en muchas ocasiones, al contorno que enmarca el diseño, y que será otro de los elementos habituales en las etiquetas. Este contorno unas veces es un simple marco rectangular, pero en otras ocasiones es decorado profusamente, por ejemplo con elementos vegetales. En cuanto a las tipografías, hay un uso más o menos estandarizado. Predominará una romana o incisa, en la que a veces se hace una interpretación libre tanto de los elementos fijos como variables, para los nombres principales, y una tipografía de palo seco para los textos secundarios.

Si en las etiquetas se extiende la práctica de hacer variaciones sobre las tipografías para decorarlas, esa práctica es mucho más evidente en las etiquetas que no presentan imagen alguna y que son sólo tipográficas. En ellas, la tipografía adquiere más importancia todavía, no sólo como elemento informativo/descriptivo, sino como elemento gráfico. Para ello, se recurre a la decoración exuberante fundamentalmente de las iniciales, de las que salen formas que se bifurcan y

entrelazan; se recurre también a efectos como el sombreado, para darle relieve a los tipos, y a componer los textos en líneas sinuosas y no rectas, lo que le da cierto movimiento.

Como todavía las marcas no cuentan con un uso tipográfico definido y uniforme, lo que provoca que los consumidores no tengan codificada una imagen concreta de cada marca, en ocasiones la apariencia resulta muy similar. A ello hay que añadir que en una misma casa litográfica se realizan los diseños de distintas empresas, y que en ocasiones éstas emplean esquemas que ya se habían utilizado para otras marcas. El caso de las etiquetas para los vinos de Vázquez Granados y de Francisco Pacheco -en las que interviene Francisco Gutiérrez- es muy representativo de esta práctica. En ellas, la composición es idéntica: escudo heráldico en la parte superior izquierda; nombre de la empresa ocupando la mayor parte del espacio central de la composición, en una forma ondulante; lugar de origen, en la parte inferior derecha; y variedad del vino en la zona inferior izquierda. Tan similar resulta la composición, como el uso tipográfico para los distintos textos.



A la izqda., etiqueta de F. Gutiérrez. A la dcha., etiqueta de Barco y Gutiérrez

Algo similar ocurre con las etiquetas para vinos de José Jiménez y Manuel Fernández. De nuevo el litógrafo Francisco Gutiérrez interviene en el diseño de ambas, y de nuevo ciertos elementos se vuelven a repetir, en este caso, el uso del color. No sólo en estas, era habitual el empleo del color dorado -algo que ya hemos comentado- y del rojo, pero en esas dos etiquetas se aprecia más claramente esa práctica.

Algo que también se repite en las etiquetas tipográficas es la ausencia del nombre del producto, de manera que sólo aparece el nombre de la bodega y la variedad del vino embotellado: amontillado, Pedro Ximénez, Jerez, etc.

Por otro lado, “en este campo la iconografía religiosa ha sido empleada indiscriminadamente considerando, sin duda especulativamente, la condición confesional del pueblo llano y las virtudes tradicionales de frailes, curas y monjas en la elaboración de los más variados reconstituyentes y requisitos comestibles o bebibles”⁶. Efectivamente, los vinos para enfermos (Hijos de Antonio Barceló o Nuestra Señora de Covadonga) o los reconstituyentes (Monja-Quina) utilizan este recurso para dotar a sus productos de atributos muy reconocibles por el consumidor. En estos casos, lo más importante dentro del diseño es la imagen, dejando el texto limitado, principalmente, a la zona inferior de la composición. Las tipografías pierden los adornos a los que hacíamos mención anteriormente, y aparecen familias de palo seco o romanas sin decorar.



Etiquetas para “vino para enfermos” y “reconstituyente”, de tema religioso

Además de vinos, el sector vinícola malagueño se completa con una importantísima producción de aguardientes, “hasta el punto de que, en 1856, Málaga ocupaba el primer puesto nacional por este concepto”⁷. La destilación de aguardientes en la provincia estaba muy arraigada, pero es en el siglo XIX cuando su producción y consumo, junto al de otros licores de origen extranjero como la ginebra, el ron o el coñac, acaba por desplazar al del vino, más caro que estos.

⁶ SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España... op. cit.* p. 73.

⁷ SANTIAGO RAMOS, A., [et. al.], *op. cit.*, p. 178.

El número de destilerías, unas cincuenta en 1880, demuestra la importancia de este sector. Aunque a partir de 1850-1860 el modo de producción evoluciona, lo normal era elaborar los aguardientes por destilación de los mostos de uva por lo que, aunque existen muchas pequeñas fábricas, la producción estaba en manos de importantes empresas bodegueras.

En el diseño de las etiquetas de licores se repiten algunos elementos ya vistos en las de vinos. En los anises de Antonio Atané vemos de nuevo el color dorado en tipografías y marcos (en este caso, también en las medallas que representan los premios otorgados a la empresa); de nuevo el nombre del productor adquiere más importancia que el del producto; y aparece la figura del torero Guerrita asociado a un anís. Sin embargo, aparecen nuevos temas que tienen una conexión con la mentalidad romántica de la época: temas orientales (Anís Sultanino) y exóticos (Anís de la Criolla) que el movimiento romántico había puesto de moda.



Etiquetas para los anises Guerrita, Criolla y Sultanino

En 1870, los hermanos Bosch realizan la etiqueta para su Anís del Mono. Una etiqueta que aún hoy sigue vigente en una inusual muestra de longevidad en “un sector, el diseño de envases, en el que el diseño es uno de sus elementos más cambiantes y volubles”⁸. El Anís del Mono corrió el riesgo, pionero, de organizar una distribución nacional para un producto con muchísima competencia, y que operaba fundamentalmente en ámbitos locales. Su éxito fue, y sigue siendo, enorme, de modo que muchos de sus competidores trataron de seguir sus pasos copiando “descarada y sistemáticamente el diseño de la botella” y dándole a sus licores nombres “de un mamífero exótico o salvaje. Así menudearon los anises del Topo, la Cebra, el Gato, el Ciervo, el Dragón, el Águila, los Lince, los Leones, las tres Palomas, el Lorito o los más comprometidos del Oranгутán, los Monos y el Tigre”⁹.

⁸ SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España... op. cit.* p. 50.

⁹ *Ibid.*, p. 55.

En Málaga, en la casa litográfica de Párraga, se realiza el diseño de la etiqueta para otro anís con nombre de animal exótico: el anís del Guacamayo. Tanto el formato -un rombo con las esquinas cortadas-, como el propio diseño remite, de forma evidente, a la etiqueta del anís más exitoso de los comercializados en España. Además, aparecía también el Anís del Negrito. El nombre no era de un animal exótico, pero sí que nos presentaba a un exótico “negrito”, de prominentes labios rojos, fumando un cigarrillo. Sin embargo, sí que empleaba un diseño prácticamente idéntico en la composición de los elementos al de los hermanos Bosch: texto en donde se lee “Destilación Especial de” en la parte superior; escudo heráldico justo debajo de ese texto; marco ovalado en el centro, de color rojo, en el que aparece en la parte superior el nombre del producto, y en la parte inferior aparece el nombre del productor; a ambos lados, medallas de premios recibidos por la empresa; en la parte inferior del rombo, lugar de procedencia; y todo ello insertado en un rombo de un color dorado.



Etiquetas de los anises malagueños del Guacamayo y del Negrito. A la dcha., el conocido Anís del Mono

Una novedad que presentan estos y otros productos es la importancia, creciente, que se otorga al producto, por encima ya del productor. La imagen, por tanto, que aparece en las etiquetas será una representación de la marca y llevará el peso del diseño, por encima de las tipografías. De esta forma, predominan tipografías más neutras, de palo seco y romanas, pero sin la decoración excesiva que veíamos en otros productos.

Con los productos cuya materia prima procedía de América, se recurre de forma casi inevitable a reflejar en el diseño su “exótica” procedencia. Eso ocurre, por ejemplo, con el Ponche Americano, “fabricado exclusivamente con vinos rancios y frutos de América”, en donde aparece una imagen de unos indígenas en un frondoso escenario de palmeras. A pesar de que el formato

más habitual para las etiquetas era rectangular (vertical, en las que presentan imagen y horizontal, en las tipográficas), también se realizan etiquetas de formatos más elaborados como la del propio Ponche Americano.

A partir de los primeros años de la década de 1880, la crisis de la filoxera tiene un efecto devastador en el sector vinícola: en 1895, la plaga “había acabado prácticamente con la totalidad del viñedo malagueño”¹⁰. Después de grandes esfuerzos e inversiones, el sector se recupera sobre todo a principios ya del siglo XX, aunque en ningún momento se alcanzan las cifras anteriores a la llegada de la plaga.

Este primer repaso al diseño de producto en Málaga lo hemos centrado exclusivamente en el sector de vinos y licores, principalmente porque al encontrarse en su época de máximo esplendor este sector acaparaba la mayoría de los esfuerzos. En capítulos siguientes, retomaremos este campo del diseño pero desde otras perspectivas. Esto no quiere decir que se dejaran de diseñar magníficas etiquetas, pero evidentemente no en la cantidad que se habían estado realizando entre los años 1860 y 1880.

Se siguen realizando etiquetas, por supuesto, y en ellas se aprecian nuevos aires, los traídos principalmente por el movimiento Modernista que en esas fechas se extiende rápidamente por el mundo artístico. Más adelante entraremos en las claves de este estilo, pero sí que habría que mencionar cómo en las etiquetas de esta época aparecen ya las formas ondulantes, sinuosas y orgánicas, la mujer sensual, la inspiración en la naturaleza, las tipografías curvas, el movimiento, la decoración con motivos vegetales, etc. integrando los elementos que en esos años están de moda en el diseño gráfico más avanzado.

¹⁰ SANTIAGO RAMOS, A., [et. al.], *op. cit.*, p. 176.



Etiquetas del Ponche Americano, y etiquetas con influencias modernistas

Envases para pasas y otros frutos: segunda y tercera etapas

Si en la anterior etapa era el sector de los vinos y licores el que más peso tenía dentro del diseño de producto, en estos años es el de la pasa el que destaca por encima de ningún otro. La producción y exportación de este fruto constituyó desde el siglo XVIII y hasta principios del XX una actividad de capital importancia para la economía malagueña. Al margen de las rentas agrícolas y comerciales, a las familias la época de “la faena”, cuando se preparaba y envasaba el fruto, les suponían ingresar las rentas con las que vivían casi todo el año.



Proceso de envasado de las pasas y otros frutos en la época de la vendeja

Las condiciones climáticas necesarias para producir la pasa -calor, mucha insolación y poca humedad- hacía de las costas mediterráneas y californianas las grandes áreas en donde se daba este fruto¹¹, cuyo proceso de elaboración, a pesar de su aparente simplicidad, resultaba lento, exigía una constante atención y cuidado, y necesitaba mucha mano de obra, “por lo que el pro-

¹¹ *Ibid.*, p. 195.

ducto final constituía un auténtico bien de lujo destinado casi exclusivamente a la exportación¹². La pasa se vendía en prácticamente todos los países europeos y americanos, pero especialmente en EEUU, que acaparaban más del 50% de la producción total -hasta bien entrada la década de 1880, la pasa de California no supone una competencia seria-.

Desde principios de siglo, las cantidades que salían del puerto de Málaga para la exportación no dejan de crecer: si en 1845 salían unos 11.500.000 kg., en 1870 se llega a más de 21.000.000 kg. Las principales empresas exportadoras, al igual que sucedía con el vino, serían las grandes firmas del comercio de la ciudad: los Heredia, Huelin, Larios, Loring, Rein, Gross, etc. Pero, desde principios de 1870, comienza una caída en las ventas motivada por diversas causas, y que culminan en 1887 con un descenso de más del 75% en las exportaciones.

En estos momentos, “un número considerable de empresas intentaron recuperar los mercados mediante una operación de marketing consistente en cuidar con esmero la presentación del producto. Las pasas comenzaron a ser envasadas en cajas primorosamente decoradas¹³, y desde finales de siglo el sector experimenta una recuperación.

Como ya se ha comentado con anterioridad, fue Mitjana el primero en realizar envases de lujo para pasas, pero todas las casas litográficas de la ciudad se dedicaron, en mayor o menor medida, al diseño de este tipo de envases. De entre todas ellas, fue la casa litográfica de Rafael Alcalá la “capitalizadora de casi todo el mercado de las pasas¹⁴”.



¹² *Ibid.*, p.196.

¹³ *Ibid.*, p. 199.

¹⁴ CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN “ANTIGUAS ESTAMPAS DEL VINO DE MÁLAGA” *op. cit.*



Diseños de Mitjana de la primera y segunda etapas para cajas de pasas

Los primeros diseños para estos envases estaban inevitablemente influenciados por el costumbrismo romántico, del que hemos hablado anteriormente, que con tanta fuerza había arraigado aquí. Son representaciones de escenas folclóricas, con los personajes pintorescos que tanto gustaban a los extranjeros por el exotismo que representaban, de fiestas y bailes, de toreros, de majas ataviadas con las vestimentas típicas. Escenas muy coloridas y con mucho detalle, aderezadas además con profusas decoraciones vegetales y marcos.

Suelen aparecer siempre varios personajes, caracterizados por su pintoresquismo, que desarrollan alguna actividad “típica”: escenas de baile con majos y majas; escenas de galanteo; escenas de fiesta, en donde aparecen hombres vestidos de toreros y majas bebiendo alrededor de una mesa; a veces, aunque menos habitual, simples retratos de esos personajes sin desarrollar actividad alguna.

Al igual que sucedía con las etiquetas de vino, no es raro encontrar motivos que se repiten en distintos diseños. Por ejemplo los retratos del majo y la maja, insertos en un marco circular decorado, que a veces acompañan a otros elementos dentro de un diseño, y otras veces son ellos los protagonistas del mismo.



Diseños para cajas de pasas con personajes pintorescos

El diseño de envases para pasas es muy homogéneo, y en ello intervienen varios motivos. Por un lado, no existe una mínima identidad de marca. Aunque ya hemos hablado de que el desarrollo de la identidad corporativa está dando sus primeros pasos, en las etiquetas de vino, por ejemplo, se podían apreciar diferentes tendencias -pocas eso sí-. Pero en el sector de las pasas, la tendencia es casi única. De hecho, las pasas no se comercializan bajo el nombre de una marca única y diferenciada, sino bajo un genérico “pasas moscatel de Málaga”, cuando aparece en español; “cluster raisins”¹⁵ o “finest Malaga muscatel raisins”¹⁶, en inglés; o “raisins secs muscats de Malaga superieurs”¹⁷, en francés. En ocasiones, en el mismo envase aparece el texto tanto en francés como en inglés, es decir, que ese envase se utiliza en ambos mercados indistintamente. Además, de una forma muchas veces secundaria, aparece el nombre del productor: Adolfo Gross, Alberto Hoffman, Juan Delgado, Rein & C°, etc. De modo que, entre unas razones y otras, el consumidor no tiene una conciencia de marca, así que lo que compra es el producto: la pasa moscatel de Málaga.

¹⁵ “Racimos de pasas”.

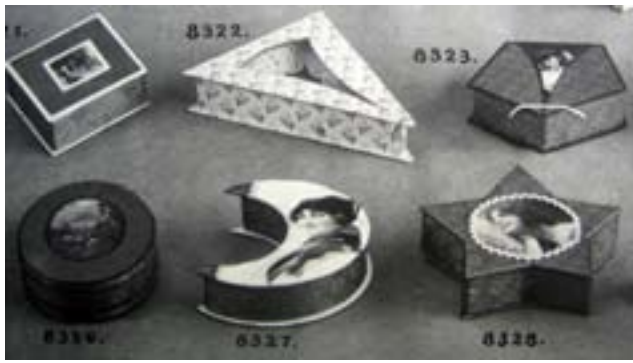
¹⁶ “La mejor pasa moscatel de Málaga”.

¹⁷ “Superior uva seca moscatel de Málaga”.

Posiblemente, uno de los principales argumentos -a parte, claro, de la distribución del propio producto- para comprar uno u otro no era más que el atractivo, el encanto del diseño del envase. Es por ello que las empresas comercializadoras encargan auténticos envases de lujo para su producto, maravillosamente litografiados, con formas en relieve, magníficas ilustraciones y cuidadas composiciones, y con las más variadas formas y formatos.



Lujosa caja para pasas, con formas en relieve, de Alcalá



Algunos formatos de envases para la comercialización de las pasas

De esta forma, si los consumidores se dejaban guiar por la estética del diseño a la hora de elegir el producto, las empresas recurren a la imagen más atractiva para ese público: la exótica imagen de España, como un país de toreros y majas con mantilla, que ellos mismos se han encargado de difundir como lo típico de nuestro país, a través de los viajeros románticos que aquí llegaron. Así que esa será, con diferencias de estilo dependiendo de la época, la imagen más representada en el *packaging* de pasas.



Por otra parte, no está muy claro si como causa o consecuencia de todo lo anterior, las casas litográficas disponen de muestrarios con diseños ya realizados, entre los que la empresa comercializadora elige los que más le gustan para sus envases. En ellos, se reservan unos espacios

integrados en la composición, normalmente dentro de marcos, en los que aparecerá el nombre de la empresa en concreto. Es decir, que no son diseños realizados por encargo, a partir de una serie de condicionantes en función del público, del producto, etc. sino diseños genéricos que para todo valen. Eso no les resta valor artístico, ni mucho menos, pero trae como consecuencia una homogeneización en el sector.

Si en los primeros años, la influencia del costumbrismo romántico se hace notar y aparecen, normalmente, imágenes de varios personajes pintorescos dentro de un escenario típico, en la segunda etapa del *packaging* para pasas -después de la crisis de los '80- la influencia que se percibe, aun manteniéndose la hegemonía del costumbrismo, es la del Modernismo. Es decir, que se desarrolla un estilo ya comentado en el cartel: el modernismo costumbrista. Será un estilo de similares características, de personajes "típicos" dentro de un estilo con reminiscencias Art Nouveau, pero aquí esos elementos tendrán más presencia, sobre todo a través de la decoración que rodea a las figuras.

En el cartel, como ya vimos, esos elementos se reflejan fundamentalmente en las tipografías, en los contornos y en el mantón, algo parecido es lo que aquí sucede, con la salvedad de las tipografías que ahora pierden importancia. Los contornos que enmarcan a las figuras -casi siempre femeninas- y los elementos decorativos que las acompañan utilizan formas orgánicas, redondeadas y sinuosas, que se entrelazan con el motivo central. Se emplean muchas decoraciones vegetales, y en este caso abundan mucho, como no podía ser de otra manera, las hojas de parra y las uvas, pero no sólo. De nuevo la vestimenta sirve para reflejar el movimiento, especialmente en la decoración y en los flecos de la mantilla.

El contorno de las figuras suele estar muy definido, distinguiéndolas claramente del fondo, y el dibujo es de trazo limpio y claro. Si antes aparecían varios personajes, ahora se suele representar sólo a uno, casi siempre una mujer, que muestra una sensualidad, una belleza y una elegancia que en las anteriores no tenía. Es el modelo de andaluza, que ha sido descrita de muy diversas maneras, como por ejemplo en *El Guadalhorce*¹⁸: "...honesta en medio de la licencia, graciosa como Andalucía, serena como su cielo, tiene unos hermosos ojos, un cabello de azabache, unos pies muy pequeñitos y una boca de coral". Emilio de la Cerda¹⁹ decía que era una mujer de "unos ojos negros como el no tener, una nariz rosada, una boca sobre la cual revolotean los besos, como doradas mariposas en torno de un tallo de flores de granado. Una barba redonda, en la

¹⁸ *El Guadalhorce*, Ildefonso Marzo, 1839, p. 61, citado por SAURET, M. T., *op. cit.*, p. 424.

¹⁹ DE LA CERDA, E., *Tipos de mi tierra*. Madrid, Librería de los Sres. Guio, 1885, p. 5. Citado en SAURET, M. T., *op. cit.*, p. 428.

que Dios puso un dedo y dejó uno hoyo, y todo eso en un marco de ébano, sobre el que descuel-
lan un gajo de rosas y un pompón de abiertos jazmines”.



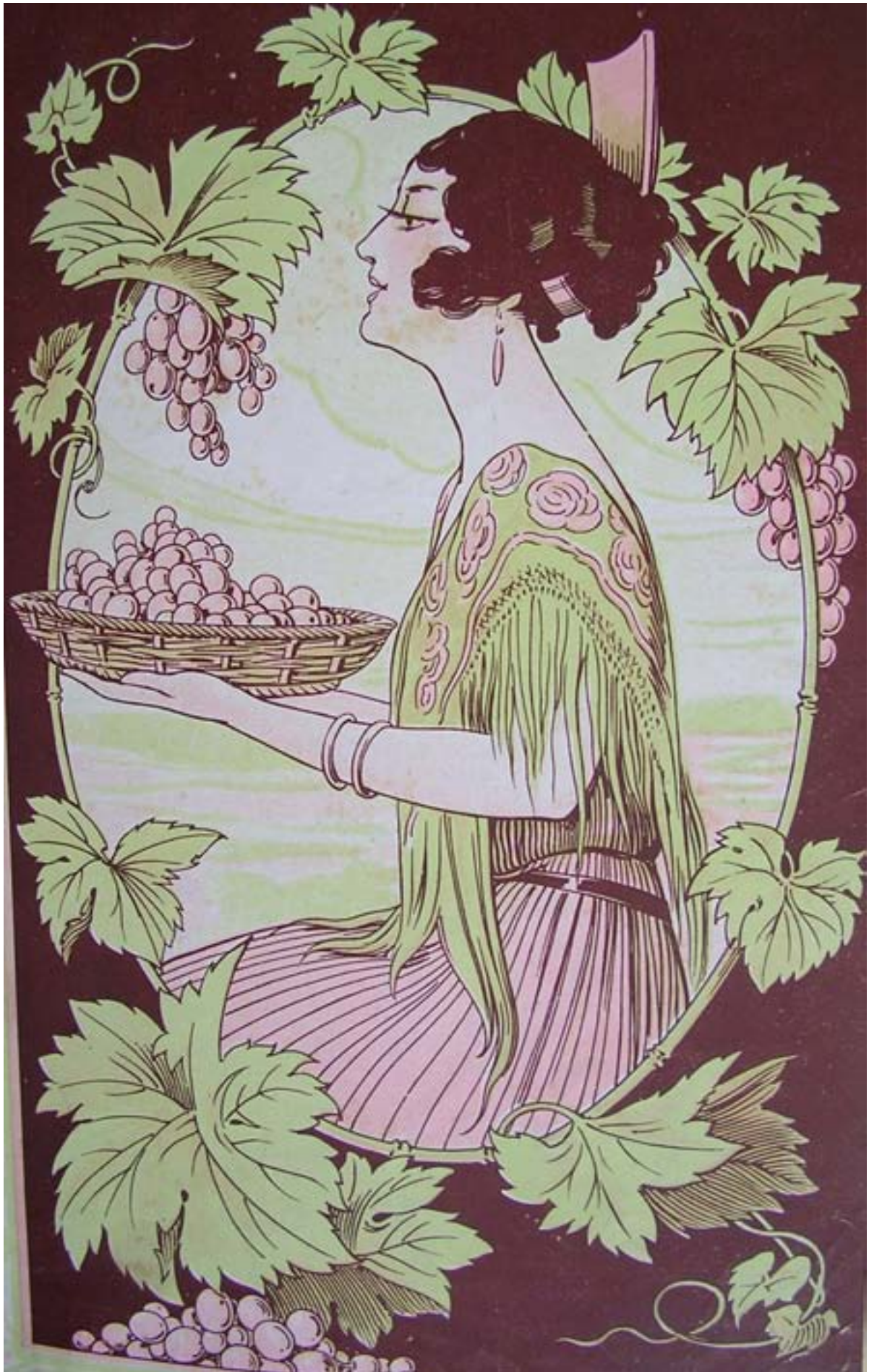
Diseños para cajas de pasas con la mujer como protagonista, y con claras influencias modernistas

A veces es representada en un movimiento cadencioso y sensual, plasmado por la curva sinuosa que marca el cuerpo; otras veces, es una “mujer fatal”, tentadora, de mirada insinuante. Siempre irá tocada con flores en el pelo pero, en cualquier caso, esta mujer encarna un estereotipo de orgullo, altanería, descaro, desenfado, nobleza y sinceridad de carácter²⁰, que resultará muy atractivo para el consumidor extranjero.



Diseños para cajas de pasas realizados por distintas casas litográficas malagueñas

²⁰ SAURET, M. T., *op. cit.*, pp. 425-427.





Aunque la presencia de este modelo femenino casi monopoliza los diseños, no es el único motivo empleado. También hay lugar para el torero, otro de los personajes estereotipados por el costumbrismo de la época; para lo árabe, a través de formas arquitectónicas como los arcos; e, incluso, para la propia ciudad a través de las vistas en las que, inevitablemente, están presentes los espacios más típicos: la catedral, el puerto, etc.

Precisamente en las vistas, pero no sólo, se empiezan a aplicar las nuevas técnicas fotomecánicas. Por un lado, ofrecen un mayor realismo, algo que en el caso de las vistas es lógico que fuera considerado por los autores de las piezas. Por otro lado, disminuía el tiempo de ejecución, por lo que en algunos casos, se emplearán orlas ya diseñadas mientras que será la imagen que acompaña –que seguía siendo mayoritariamente la mujer– la que cambia, realizada a través de dichas técnicas fotomecánicas. El tipo de mujer –y su pose, su actitud...– se mantendrá, aunque el realismo que inevitablemente aporta la fotografía influirá en ella. Además, al igual que en las etiquetas de vino y licores se usaba la imagen de toreros famosos, en este caso aparecerán algunas cantaoras conocidas, como Paquita Sevilla.



Arriba, cajas de pasas con asuntos árabes y de toros. En la fila intermedia, el tema de las vistas empleando técnicas fotomecánicas. En la fila inferior, de nuevo técnicas fotomecánicas con la mujer como protagonista, y claras influencias modernistas en las orlas

La casa Gutiérrez y Pinteño, aunque también realiza envases en los que aparecen los asuntos ya comentados, decide a finales del XIX renovar sus diseños y, entre otros asuntos, toma como modelos -algunos directamente los copia- dibujos tanto alemanes como franceses, y que, evidentemente, se salen del tópico habitual español mostrando un aire más europeo.



Diseños de Gutiérrez y Pinteño a partir de modelos franceses y alemanes. Arriba izqda., dibujo alemán

Conforme avanza el siglo XX, las nuevas corrientes se dejan sentir en el estilo gráfico del *packaging* de pasas, pero en mucha menor medida que el Modernismo. Un ejemplo, son las tipografías Art Decó que utiliza la empresa Gross Hermanos, o el magnífico diseño de producto para Antonio Valero Burgos, que se sale del casticismo predominante, y presenta una escena el nuevo modelo de mujer -ataviada, eso sí, con el mantón de manila-, de un profundo sabor cosmopolita y mucho más cercano a las modas internacionales.



Diseños para cajas de pasas de Antonio Valero y Gross Hermanos

Como ya hemos comentado, Alcalá fue la casa litográfica que más destacó en el diseño de envases para pasas, pero fue Lapeira el que, contando con la más moderna tecnología, destacó en el diseño de latas para otros productos. Desde principios de siglo, el taller de Lapeira destacó por la constante modernización de sus envases, a través de distintas patentes²¹ como cierres inviolables, entre otros. En 1914, uno de los hijos -Antonio- viaja a Leipzig a una Exposición de Artes Gráficas, donde conoce los nuevos adelantos tecnológicos. A su vuelta, inicia un proceso de modernización hasta dotar a la empresa de la maquinaria más puntera del momento.

Latas para aceites de oliva, conservas...

En estos primeros años del siglo XX, la producción y exportación de aceite de oliva es una de las actividades más importantes de la economía malagueña. De un uso industrial -alumbrado, lubricantes, fabricación de jabón...- se pasa a un uso casi exclusivamente alimentario, y es “en el período comprendido entre 1917 y 1930 cuando abren sus puertas las grandes empresas del sector,

²¹ Ver el capítulo dedicado a las casas litográficas.

la mayoría de ellas en manos de capitales extranjeros”²². Entre ellas, destacan la Aceitera Minerva, de capital italiano, que fue creada en 1919, y Aceites Moro, también de capital italiano.



Latas para aceite de oliva realizadas por Lapeira

En general, el *packaging* para el aceite de oliva es menos interesante gráficamente que los tratados anteriormente. Posiblemente, el aspecto más relevante es el adelanto técnico, incorporado como ya hemos dicho por la casa Lapeira, que posibilita la aplicación de la litografía sobre metal. Algunos envases mantienen ciertas similitudes con los de pasas, vinos o licores al utilizar, por ejemplo, la iconografía de la maja como personaje prototípico de la españolidad. Es el caso de La Aceitera Malagueña que muestra el retrato de dos castizas mujeres en una composición enmarcada por un contorno con aires modernistas; o el del aceite Carbonell, que presenta a otra mujer ataviada con la mantilla y tocada con unas flores en el pelo. Pero estos diseños quedan lejos ya del estilo de principios de siglo, e igualmente lejos de las nuevas vanguardias que comienzan a aparecer por estos años. Normalmente, la imagen gráfica será una representación más o menos acertada del nombre de la marca, así el aceite Calesero presentará la imagen de un calesero; el Castelo Branco, de un castillo blanco; el aceite Cortijo, un cortijo; el aceite Gallo, un gallo; el aceite Napoleón, un retrato del mismo; y así en una lista interminable.

²² SANTIAGO RAMOS, A., [et. al.], *op. cit.*, p. 246.

Más interesante, por ejemplo, resulta el diseño del envase de un aceite para coche, Dixon, en el que el nombre de la marca, en una tipografía caligráfica y con un efecto de sombreado, junto al texto “Automobile Cylinder Oil”, en una tipografía de palo seco, aparecen rodeados por un precioso contorno de aires Art Nouveau. O el diseño para la marca Pavo Real, de pimentón -uno de los productos para el que más envases se realizan-, que “es el mejor que se conose”, y que presenta un colorido excepcional, no muy habitual en los envases de la época.



Diseños de Lapeira para aceite de automóvil, embutidos, pimentón y chacinas

Otros sectores, como el de la industria conservera o los salazones, experimentan también en estos años un crecimiento importante. Lapeira también diseñará los envases para estos productos, entre los que encontramos desde boquerones fritos hasta las chacinas del cerdo. Algo parecido a lo mencionado sobre el aceite de oliva se puede aplicar a estos diseños, en los que estará omnipresente la figura del cerdo, que a veces aparecerá humanizado, como en el envase para La Parchite. Los elementos decorativos estarán lejos de cualquier vanguardia del momento, que sólo se reflejará en algún detalle aislado como la tipografía Art Decó de la marca La Parchite. Pero además de productos alimenticios, en Málaga se diseñan envases para otros productos, como los farmacéuticos -que, por cierto, serán uno de los que más espacio publicitario ocupen en esta época-.



Diseños para envases de tabaco y productos medicinales

A modo de síntesis

El diseño de producto o *packaging* es, posiblemente, el campo de actuación del diseño gráfico que más desarrollo tiene en Málaga durante los años que comprende el presente estudio. Todas las casas litográficas se dedican a dicha actividad, algunas llegando a alcanzar altas cotas tanto técnicas como artísticas. Desde Mitjana, que es la primera en hacer diseños para cajas de pasas y otros frutos secos, hasta Lapeira con sus avanzadas instalaciones para la impresión sobre lata, los profesionales malagueños se entregan a este campo del diseño.

La mayoría de los productos estaban destinados a la exportación, fundamentalmente a otros países europeos (Inglaterra, Alemania, etc.) y Estados Unidos. Dichos productos eran principalmente vinos y licores, pasas y otros frutos, y aceite de oliva. Desde el puerto de Málaga, en un año llegaban a salir unos 32.500.000 de kilos de vino y unos 21.000.000 de kilos de pasas. Podríamos decir que el hecho de ser productos destinados al consumo en el extranjero es lo que marcó la naturaleza gráfica de los mismos.

A través de los múltiples viajeros románticos que llegaban a nuestro país, que se había puesto de moda como destino por el exotismo de su pasado árabe, por sus tradiciones y folklore, etc., se había ido creando una imagen de España que caló muy hondo. Una imagen no del todo real, pero que se convirtió en el estereotipo de lo español: el pintoresquismo de majas con mantilla y bandoleros, los toros y toreros, los bailes y la fiesta flamenca... una imagen que cuajó no sólo en el extranjero sino también aquí. Así pues, si los productos estaban destinados a ser consumidos fuera, lo que mejor vendía era la imagen exótica y pintoresca que allí tenían codificada de nuestro país. En el caso de las pasas, hay otro factor que colabora en que eso fuera así, que es la ausencia de marcas de consumo. Únicamente aparecía el nombre de la empresa que las comercializaba (Rein, Antonio Valero, José Luis Pitto, Gross...), de manera que lo que el consumidor compraba no era la marca, sino el producto. De hecho, se vendían con el nombre genérico de “pasas moscatel de Málaga” o si se traducían al inglés o al francés “finest Malaga muscatel raisins” o “raisins secs muscats de Malaga superieurs”. Es decir, que el principal argumento de compra, en ausencia de una marca, debía ser el encanto del diseño del envase –además, claro, de factores como la distribución...– así que los productores se lanzan a crear auténticos envases de lujo.

Seguramente por el hecho que comentábamos de ser objetos para la exportación, el diseño de producto es el campo del diseño gráfico en donde más se reproduce esa imagen de la España pintoresca. En los envases para pasas, esta imagen será prácticamente la única que aparezca creando un estilo también visto en el cartel: el modernismo costumbrista, es decir, imágenes típi-

cas enmarcadas en composiciones de aires modernistas. Tras unos primeros años de influencia de la ilustración, que se notaba en diseños más complejos, con varios personajes, se pasa al uso casi exclusivo de la mujer. Una mujer que aparecerá sola y siempre tocada con flores en el pelo y que, como ya hemos apuntado, encarnará un estereotipo de orgullo, altanería, descaro, desenfado, nobleza y sinceridad de carácter, que resultará muy atractivo para el consumidor extranjero. Si bien esta descripción es la que más se repite, hay otros modelos, como los copiados de estampas francesas y alemanas, de un gusto más europeo. En los años finales de nuestro estudio aparecerán ciertas influencias Art Decó, pero sin salir mucho de la imagen ya comentada.

Hemos hablado de la homogeneidad en el diseño de envases para pasas, provocado entre otras razones por la ausencia de marcas de consumo, que son las que deben aportar una *personalidad* que les diferencie del resto. Además, no está claro si como causa o consecuencia de lo anterior, las casas litográficas disponían de muestrarios con diseños ya realizados, en los que se reservaba un espacio de la composición para integrar el nombre de la empresa comercializadora.

En las etiquetas de vino y licores también está presente lo comentado anteriormente, pero hay algo más de diversidad. Por ejemplo, es interesante cómo algunos vinos, en una estrategia *visionaria*, deciden emplear como marca el nombre de famosos toreros de la época, como Lagartijillo, Guerrita, Bombita o Machaquito, y su imagen en el diseño de las etiquetas. Sería preciso recordar que en estos años los toreros eran auténticas estrellas entre la población. En cualquier caso, se aprecia una influencia importante de la ilustración, pero que evoluciona hacia composiciones con ciertos elementos modernistas a finales de siglo. En los diseños para envases de lata destacará sobre todos la casa de Lapeira, que llega a tener patentes propias –como cierres inviolables, etc.–. Los diseños incorporarán esa imagen pintoresca ya comentada, pero también será habitual la representación, más o menos acertada, del nombre de la marca a veces rodeada por orlas del gusto de la época.

Diseño de identidad corporativa. Tercera etapa

Posiblemente, el campo de actuación del diseño gráfico que más tardará en desarrollarse es el diseño de la imagen corporativa, si entendemos como tal a la elaboración de programas de normalización de la imagen gráfica, a través de los cuales se determinan “claramente cuáles serán los rasgos estables, los alternativos y los libres, tanto en lo que respecta a la configuración interna de los signos como en sus condiciones de aplicación a sus distintos soportes”¹.

En 1907, Peter Behrens² se convierte en el primer diseñador que desarrolla un proyecto de identidad para una empresa, la alemana AEG, para la que crea un logo y una tipografía corporativa, y fija unos criterios para unificar todo el material impreso de la empresa. A excepción de otros casos como Olivetti, el Metro de Londres, etc. no será hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando esta parcela del diseño gráfica alcance la madurez.

El diseño en Málaga no era una excepción en ese sentido, y no porque no se le diera importancia al diseño como elemento diferenciador: ya vimos cómo las cajas de pasas, entre otros productos, eran cuidadosamente decorados porque se sabía que la apariencia del producto redundaba en las ventas. Sin embargo, el diseño de marca está todavía dando sus primeros pasos. Por otro lado, durante estos años, en Málaga el diseño de identidad se llenó prácticamente con marcas de artículos de consumo que, como afirma Enric Satué, pertenecen “más propiamente al packaging que al diseño de imagen corporativa”³.

Tras los cambios producidos por la Revolución Industrial, se puede decir que nace la marca moderna. Las empresas aumentan su producción teniendo que vender cada vez más lejos, de manera que los mercados se expanden. “El centro de gravedad pasó así, progresivamente, del mercader al propio industrial, quien se hizo cargo de ella”⁴. Además, los productos pasan de venderse a granel a venderse ya empaquetados, lo que es aprovechado por los fabricantes para estampar en los envases, como garantía, su nombre: la marca. Sin embargo, “la marca tenía entonces el sentido de una firma o sello de fabricante asociado al producto, más que la intencionalidad de vender la marca”⁵.

¹ CHAVES, N., *La imagen corporativa*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 68.

² algo de Behrens?

³ SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España... op. cit.* p. 21.

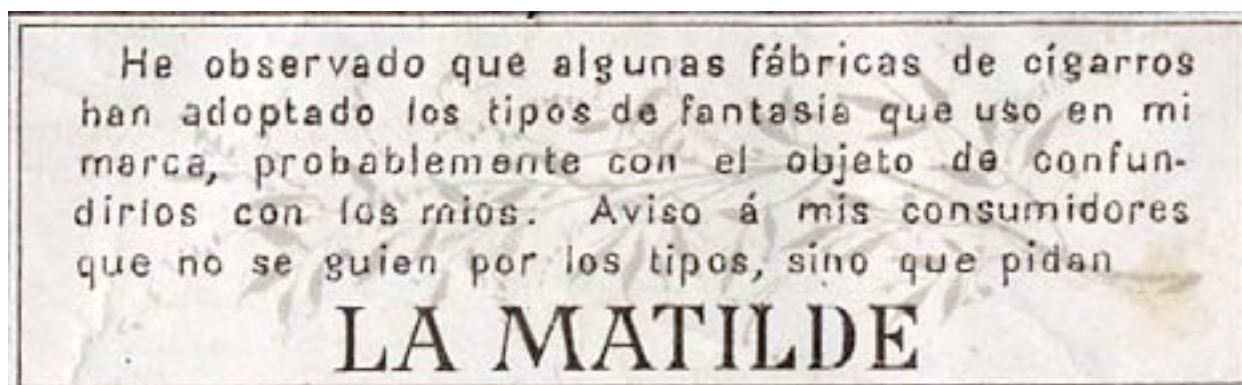
⁴ COSTA, J., *La imagen de marca*. Un fenómeno social. Barcelona, Paidós, 2004, p. 77.

⁵ *Ibid.*, p. 79.

Seguramente por ello, entre otras razones que ahora expondremos, las marcas no cumplen todas las funciones que se le suponen: identifican al productor, pero ni lo diferencian del resto, ni le aportan otros significados con los cuales el consumidor pueda sentirse identificado o atraído. Sin un planteamiento previo, las primeras marcas se distinguen poco unas de otras, presentando los mismos problemas.

Sin embargo, aunque todavía no se realizan planteamientos concretos para dar a la marca una imagen concreta ni diferente, algo deben intuir de los beneficios que podría reportar tal cosa: en el diseño realizado por la casa litográfica de R. Párraga para los cigarros La Matilde, aparece un texto en el que se avisa a los consumidores de que otras marcas tratan de apropiarse de la imagen ya consolidada de ésta, a través del uso de la misma tipografía, “probablemente con el objetivo de confundirlos”. Es decir, que de una manera más o menos consciente, las marcas van configurando una imagen y, de alguna forma, van asumiendo la influencia que esta imagen tiene en el consumidor a la hora de realizar su elección.





Diseño para envase de tabaco realizado por Párraga

En su mayoría, las marcas optan por utilizar nombre patronímicos, es decir, que aluden a la institución “mediante el nombre propio de alguna personalidad clave de la misma -dueño, fundador, etc.-”⁶. Así, encontramos empresas tan conocidas como las bodegas Rein y Cía., Gross y Cía., López Hermanos, Barceló y Torres, Larios, Quirico López, Compañía Mata; los sombreros de Antonio Montes; los jabones Heredia; las cerillas de Juan de Dios Casielles; los pianos López y Griffó; y así en un largo etcétera.

En menor número, pero también encontramos nombres toponímicos -alusivos al lugar de origen o área de influencia de la marca- como las cervezas El Mediterráneo o las harinas La Malacitana; contracciones -construcciones artificiales mediante iniciales o fragmentos de palabras- como Ceregumil (cereales y leguminosas); nombres simbólicos -los que usan una imagen literaria- como los aceites Minerva, los hielos La Paloma o las bodegas Quitapenas; o descriptivos como la Caja de Ahorros de Ronda.

Sin embargo, todos coinciden en carecer de una imagen gráfica única y coherente. El logotipo, que sería “la versión gráfica estable del nombre de la marca”⁷, cambia prácticamente en cada uso que se hace de él, de forma que se hace imposible crear una imagen precisa de la marca. Es el caso de la marca Alberto Hoffman, dedicada al comercio y exportación de pasas y vinos entre otros productos, que en unas ocasiones emplea una tipografía de palo seco con unas iniciales decorativas; en otras, una romana con efectos de relieve y unas iniciales decoradas; en otras, una tipografía de palo seco sin efectos; y en otras ocasiones, aparece bajo una neutra familia romana. Otro tanto ocurre con Rein & Cº, otra de las empresas más fuertes de la economía mala-

⁶ CHAVES, N., *La imagen... op. cit.*, p. 44.

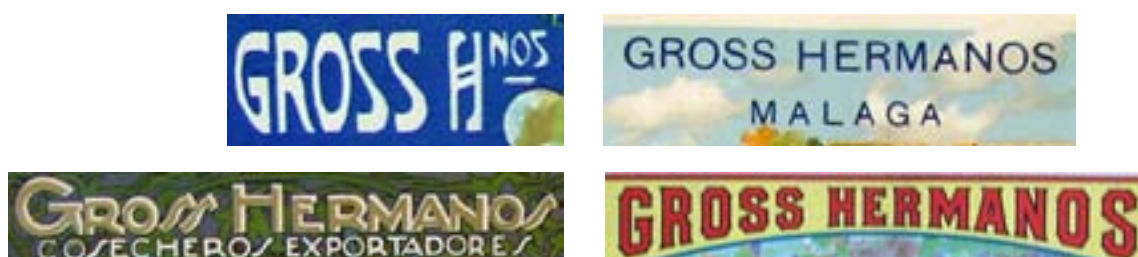
⁷ *Ibid.*, p. 45.

gueña de la época que no consigue crear una marca unitaria y coherente, con una representación gráfica acorde, sino que se queda sólo en el signo verbal: el nombre.



Distintas representaciones gráficas de las marcas Alberto Hoffmann y Rein & C°

Además de carecer de un logotipo estable, otra de las características comunes a las marcas de esta época es que no tienen un uso permanente del color. De hecho, no existe un color corporativo específico para cada marca, sino que funciona de forma parecida al logotipo: en cada uso, aparece de una forma distinta. De esta forma, uno de los elementos que hacen a una marca ser más reconocible de cara al consumidor no es aprovechado por las empresas que desarrollan su actividad durante estos años.



Distintas representaciones gráficas de la marca Gross Hermanos

Por tanto, si el logotipo es algo en constante cambio, que no tiene una coherencia y una unidad en su aspecto gráfico, las marcas no consiguen formar una personalidad reconocible y las similitudes entre unas y otras serán mayores que las diferencias. Esta falta de criterio estable trae consigo el uso de las más variadas familias tipográficas en los logotipos: romanas, de palo seco,

ornamentales, con efectos diversos, con decoraciones, etc. Una de las más empleadas serán las tipografías caligráficas, aunque aquí en Málaga no es del todo cierto que “la tendencia más común entre los logotipos de industrias y comercios del siglo XIX y mitad del XX fue de factura mayoritariamente caligráfica”⁸.



Logotipos con tipografías caligráficas

Además de los ya apuntados, existen otros factores que contribuyen a esta falta de unidad en el diseño de identidad. Por un lado, hay unos condicionantes de carácter técnico, que dificultaban el mantener una misma línea. Esto le ocurrió, por ejemplo, a Peter Behrens cuando en 1908 diseñó para AEG una familia que no existía en tipos de imprenta, de manera que en el material impreso tenían que diseñarla manualmente hasta que una variante de la misma fue fundida por la Klingspor Foundry⁹. Obviamente, algo así sólo lo hacía una empresa que contrata a un diseñador para que realice el primer proyecto de identidad corporativa de la historia, pero no era una práctica común ni mucho menos, así que la versión del logotipo dependía, entre otras cosas, del procedimiento técnico que se utilizara.

También influían las modas del momento, como se aprecia en los logotipos de Gross Hermanos que a veces muestran un estilo modernista, y luego un aire Art Decó. Es decir, el logotipo no era algo independiente, sino que formaba parte de la composición y como tal adoptaba las formas que tuviera el diseño concreto. Otro factor era el diseñador encargado de realizar la pieza en la que aparecía el logotipo, ya que se solían mantener los mismos criterios para todas las marcas que pasaran por sus manos. Un ejemplo muy gráfico lo encontramos en los diseños para envases de la casa Santamaría, en donde los logotipos de las distintas marcas son prácticamente idénticos: iniciales muy ornamentales y familia de palo seco para el resto de caracteres, efecto de sombra en el logotipo y todo ello rodeado de elementos decorativos de formas orgánicas.

⁸ SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España... op. cit.* p. 20.

⁹ MEGGS, P. B.; PURVIS, A. V., *op. cit.*, p. 239.



Logotipos diseñados en la casa Santamaría

El uso del imagotipo -un signo no verbal que se suma al logotipo y “que posee la función de mejorar las condiciones de identificación al ampliar los medios”- no era una práctica muy habitual, de modo que la marca normalmente funcionaba sólo con el logotipo. Las que sí lo empleaban solían mantenerlo sin cambios en la gráfica, y siempre junto al logotipo que sí que podía sufrir variaciones. Uno de los recursos más utilizados era el de combinar las iniciales del nombre para formar un monograma. Posiblemente, los catálogos alemanes de tipos para imprenta que se utilizaban aquí tuvieron alguna influencia, puesto que entre ellos llegaban catálogos exclusivamente de monogramas, que pudieron servir de referencia.



Arriba, catálogo tipográfico alemán utilizado en Málaga. Abajo, monogramas de distintas marcas

También se aprecian, como en los logotipos, ciertas similitudes entre los imagotipos de diferentes marcas, como por ejemplo en la construcción triangular en la que se enmarca el símbolo de Manuel Fernández y C. del Pino, o el empleo del ancla en Peñasco y Lamadrid, Caramé y C^a. Otro de los usos más comunes era la heráldica, en una tradición heredada del pasado y que, poco a poco, va desapareciendo. Estos eran símbolos más figurativos, entre los que abundaban las representaciones de coronas, leones, etc. característicos en los blasones tradicionales.



En la fila superior, representación gráfica de la marca Manuel Fernández. El modelo se repite en las dos primeras marcas de la fila intermedia. A la derecha, dos marcas que hacen uso del ancla.

En la fila inferior, marcas que hacen uso de la heráldica

Una de las escasas aplicaciones de la marca que era habitual desarrollar en estos años son las hojas de carta. Más que como parte del desarrollo de la marca, estaban concebidas como una herramienta publicitaria, pues en ellas se introducían textos e imágenes más propios de este campo que del diseño de identidad.

Posiblemente, los diseños estuvieran inspirados en las hojas de carta utilizadas por empresas extranjeras, especialmente francesas, que ya venían desarrollándolas hacía algunos años y que llegaban aquí por la correspondencia que mantenían con las empresas locales. El esquema es muy similar: el logotipo, que usa normalmente tipografías romanas muy decoradas -al menos las iniciales-. Éste suele incorporar algún efecto, como un sombreado, y aparece rodeado de elemen-

tos ornamentales. También se incorpora una vista de las instalaciones de la empresa, que puede ser tanto del exterior como del interior, en un momento de actividad, que se intuye a través de la imagen de los trabajadores en plena faena, de una chimenea de la que sale humo, o algún recurso similar.



Cabeceras de carta de empresas francesas

Sobre el carácter publicitario con que planteaban las empresas el diseño de las cabeceras de carta, da buena muestra el comentario recogido en las memorias del litógrafo Joaquín Gutiérrez, y que por su interés reproducimos íntegramente:

“De los recuerdos de faenas de clientes, he de apartar una por lo particular. Éste fué uno de mucho renombre, a quien por su importancia, aguanté muchas impertinencias, pero la última me llenó el saco”.

“Con motivo de haber cambiado de domicilio, me llamó a una hora determinada, de la mañana: y siempre tenía que ser así; me dió el plano del nuevo edificio, me hizo recorrer detallada-

mente todas las instalaciones y hasta casi me hizo andar por el tejado para que viera el efecto desde arriba pues el encargo que me hizo fué un dibujo a vista de pájaro para servir de modelo, de un cliché”.

“Yo tomé el asunto con toda seriedad, sirviendome del plano, para mayor exactitud. Fué un poco complicado y laborioso, por las muchas dependencias y aparatos que había que exhibir. Cuando se lo llevé en boceto, aun solo con lapiz, me lo elogio pero... me dijo, en tono de camaradería que tomaba a veces, es Ud inocente, ha debido poner aquí, que hay un alambique en su lugar tres, en este sitio que tiene dos ventanas, cuatro, por aquí el ferrocarril, aunque en realidad esté a tres kilómetros, aquí una alameda y un jardín, para ponerlo más bonito”.

“Tuve que hacerlo de nuevo para darle gusto, pero fuera de la realidad del plano. Cuando le llevé el nuevo dibujo, me tenía preparados varios membretes de cartas, con vistas fantásticas de edificios y me dijo después de ver el mío, sigue Ud siendo inocente, lo que hace falta es una cosa así, señalándome los membretes. No pude por menos que volarme y decirle: ¿Por qué no ha empezado por ahí en lugar de darme el plano y hecho visitar todo el edificio? !Qué inocente! me dijo. Eso debió salir de Ud”.

“Lo hice de nuevo, y el final fué un cliché de línea de unos ocho centímetros. ¿Qué pude cobrarle por aquello?”.

Otro elemento habitual que se suele presentar en el papel de carta son las medallas otorgadas a la empresa, en reconocimiento a su actividad, que aparecen por ambas caras y superpuestas unas con otras. Las empresas que consiguen ser “Proveedores de la Real Casa” también incorporan tal distinción, de una manera muy destacada, a través del escudo real. En algunas ocasiones, también se incorporan en estos diseños los productos de la empresa en cuestión, no sólo a través del nombre sino de la representación gráfica de los propios productos.

A todos esos elementos gráficos, hay que añadir los textos. Evidentemente, siempre aparece el nombre de la empresa, al que se añade la actividad que desarrolla. A veces se limita a un simple “Ingeniero Constructor” o “Vinos Finos de España- Propietarios Exportadores”, pero otras veces ese texto se convierte en una descripción exhaustiva de la empresa, como en el diseño de la carta de Julián Prieto en la que se puede leer : “Bodegas de Finos de Mesa”, “Fábrica de Anisados Licores y jarabes”, “Propietario de las marcas Ponche Prieto, Anís Prieto, Coñac Prieto, Quina San José”, “Especialidad en la elaboración de la crema de cacao”y “Casa fundada en 1924”. Además, claro, de los datos de la empresa como la dirección, el telegrama o el teléfono. En este sentido, puede resultar extraño que en todas aparece el telegrama, pero no así la direc-

ción postal. De esta manera, con tantos elementos en un mismo diseño, las composiciones utilizadas en las hojas de carta son complejas y recargadas, llegando incluso a ocupar la mitad de la hoja.





Teléfono N.º 94
 TALLERES DE ESTAMPACIÓN
 25 HOJA DE LATA

CASA FUNDADA EN 1876
 Imprenta
 Cromo-Litografía

Montada con Máquinas las más perfeccionadas
 y Modernas conocidas en España y Extranjero.

Rafael Alcalá
 4, Matadero Viejo, 4 (CALLE CALLE LATA)

Gastos Cálculos.
 Hojas de cartón
 de ejecución artística
 y todo lo concerniente
 a las Artes Gráficas.

Malaga 27 de Mayo de 1905.

COMPLETO
 y CARBONADO
 LUCHOS Y DIVERSAS
 para toda clase
 de FRUTOS.

ARTES GRÁFICAS
"Alcalá" S.A.

HUECO-OFF-SET
 CARTONAJE

MATADERO VIEJO 2,4y6
 Teléfono nº 2304 y 4593

HELIO GRABADO
 RELIEVES

SUCURSAL VENDEJA 20
 Proveedor de los F.C. Andaluces

GRANDES TALLERES
 ESPECIALIDAD
 en toda clase de envases
 HOJA DE LATA
 DECORADAS EN LITOGRAFÍA
 Medallas de Oro.

DE HOJALATERIA Y BOMBERIA
 CONSTRUCCIONES
 Artículos de Zinc Plomo Estano
 FABRICA-VENDEJA

DIRECCION Y TELEGRAFICA LAPEIRA
 DETRASCOS
 INSTALACIONES
 DE GAS ACETILENO

Hijos de Nicolás Lapeira

LITOGRAFIA SOBRE METALES

ENVASES DE HOJALATA
 CARTELES ANUNCIOS

Lapeira
 Litografía Española S.A.
 CAPITAL SOCIAL
 Pesetas 1250000

MÁLAGA.
 SONDICHO Nº 2

CAJAS DE MADERA
 ESTAMPADAS

Cabeceras de carta de distintas empresas malagueñas

A modo de síntesis

El diseño de identidad es un campo de actuación que por estas fechas todavía no se ha desarrollado, mientras que otros sí que tienen *conciencia* de lo que son. El cartel, por ejemplo, vivirá posiblemente su período histórico más brillante en estos años de cambio de siglo. Pero el diseño de identidad todavía no acaba de formarse como una disciplina autónoma. Como ya hemos comentado, será en 1908 cuando Peter Behrens realice para la alemana AEG el considerado como primer proyecto de identidad en la historia del diseño gráfico. En este sentido, en Málaga se desarrolla el diseño de identidad de un modo similar a como se desarrolla fuera, y no sólo en España: hemos visto la similitud en el papel de carta de las empresas francesas y malagueñas.

Posiblemente, el que las marcas comerciales todavía no tuvieran conciencia de lo que la imagen de marca podía aportarles de cara al consumidor es una de las principales causas de este desarrollo tardío. Poco a poco se empiezan a dar cuenta de este asunto, como veíamos en los cigarrillos La Matilde que avisaban a sus consumidores de que otras empresas trataban de confundirlos imitando su tipografía. Pero, en general, lo que predomina es la ausencia de conciencia sobre la importancia de tener una imagen gráfica única, consolidada y coherente, lo que lleva a un cierto caos en el uso de tipografías y colores: prácticamente en cada aplicación, la marca cambia de cara.

En este hecho creemos que influyen varios factores. Por una lado, las limitaciones técnicas: la litografía permitía absoluta libertad en el dibujo tipográfico, pero muchas de las aplicaciones no podían ser litográficas. Era necesario, por tanto, para poder disponer de una tipografía corporativa el fundir una familia propia, algo que no era en absoluto normal. Por otro lado, quizás en parte como causa y en otra parte como consecuencia, la letra era considerada como parte de la propia composición en la que fuera inserta, de modo que presentaba los mismos rasgos formales que aquella. Así, una misma marca a veces parecerá Modernista y otras, Art Decó. Por último, la mano del autor se dejaba notar, de modo que vemos que distintas marcas diseñadas por una misma casa litográfica presentaban los mismos rasgos entre ellas.

Se usan todo tipo de nombres: toponímicos, contracciones, simbólicos o descriptivos, pero fundamentalmente lo que más predomina es el nombre patronímico. En cuanto al uso de imago-tipo, no es algo habitual. Algunas sí que lo emplean y suelen mantener un uso constante. Existe una tradición heredada del pasado de utilizar elementos heráldicos. También monogramas, con las iniciales de la marca, quizás influenciados por los catálogos tipográficos que aquí llegaban. Pero en ningún caso otro tipo de símbolos, figuras o abstracciones. En general, durante el perío-

do que comprende nuestro estudio el diseño de identidad mantiene los mismos rasgos, aunque sobre todo en los últimos años empieza a cambiar.

Diseño publicitario. Segunda etapa

Durante el siglo XIX, una serie de factores, encabezados por los adelantos técnicos y productivos, dan lugar a una economía industrial. Esta nueva forma económica trae consigo un aumento de la producción y un fuerte desarrollo del comercio, basado en las nuevas relaciones entre el productor y el consumidor de una mercancía, pero, además, provoca la configuración de la publicidad como instrumento económico empleado para impulsar las ventas. Se podría decir, pues, que la publicidad es “un producto típico del siglo XIX, cuando surge como arma de apoyo a la acción comercial que lleva aparejada el sistema capitalista y cuando se convierte en el mediador material de la libertad de expresión a través de los medios de información”¹.

Precisamente, la relación que se establece entre la publicidad y los propios medios de información será otro de los factores que contribuyan a su espectacular desarrollo en estos años. Hasta ahora, la inyección económica que suponía la publicidad para los periódicos servía para estabilizar circunstancialmente su economía, pero es a partir del siglo XIX cuando se convierte definitivamente en un recurso para financiar estos medios. La publicidad viene a resolver una situación que parecía irreversible: el nuevo mecanismo de producción permitía tirar un mayor número de ejemplares; la amplitud del mercado podía absorber el aumento de la tirada; pero el precio del periódico, prohibitivo para la mayoría de la población, hizo que el número de lectores por ejemplar creciera de manera inusitada, haciendo de cafés y tabernas verdaderas salas de lectura, pero impidiendo a los periódicos hacer frente a las grandes inversiones que habían tenido que realizar en maquinaria nueva.

Por esa razón, para encontrar un sustento económico, la prensa se lanza a la búsqueda de la publicidad, lo que supuso “uno de los más poderosos estimulantes que provocó su acelerado crecimiento cuantitativo y su configuración definitiva como fuerza al servicio de las ventas”², provocando un interesante efecto de retroalimentación.

En este sentido, es especialmente ilustrativo el caso de *La Presse*, periódico francés que aparece en 1836 fundado por Girardin. Éste siguió una estrategia que luego otros imitarían, que consistió en lanzar a la calle su nuevo periódico a la mitad del precio habitual en la época: los suscriptores pagarían el papel, los impuestos y el correo, mientras que la publicidad cubriría los gastos de administración, redacción y el porcentaje de beneficios para los accionistas. La estrate-

¹ SÁNCHEZ GUZMÁN, J. R., *Breve historia de la publicidad*. Madrid, Ciencia 3, 1989, p. 110.

² *Ibid.*, p. 118.

Se vende en
el número 10 de
la calle de San
Antonio, un
libro de
historia de
España, que
se vende a
precio de
venta.

EL AVISADOR.

Se vende en
el número 10 de
la calle de San
Antonio, un
libro de
historia de
España, que
se vende a
precio de
venta.

DIARIO DE COMERCIO, LITERATURA Y ANSOS DE TODO GENERO.

Preso de la imprenta de este diario, el día 7 de Agosto de 1844, en la imprenta de la calle de San Antonio, número 10, a las 12 de la noche, por el autor y propietario, D. Juan de Dios...

COSECHAS.
Luz de la Paz de los Perros.



Se compran dos cajas grandes de...
Se compran dos cajas grandes de...
Se compran dos cajas grandes de...

Biblioteca Popular.
Las colecciones de libros...
Las colecciones de libros...
Las colecciones de libros...

HISTORIA DE CARRELA.
Una historia...
Una historia...
Una historia...

En la calle de...
En la calle de...
En la calle de...

En la calle de...
En la calle de...
En la calle de...

Una forma de...
Una forma de...
Una forma de...

Quien quiere...
Quien quiere...
Quien quiere...

Zanahora. Te recomiendo que lo abren.

Un plato de 25 años...
Un plato de 25 años...
Un plato de 25 años...

El precio de...
El precio de...
El precio de...

Un libro de...
Un libro de...
Un libro de...

El valor de...
El valor de...
El valor de...

El valor de...
El valor de...
El valor de...

ASOCIACION DE FLETIZADO.

Don Guillermo...
Don Guillermo...
Don Guillermo...

En la tienda...
En la tienda...
En la tienda...

Se vende en...
Se vende en...
Se vende en...

Se vende en...
Se vende en...
Se vende en...

Se vende en...
Se vende en...
Se vende en...

Se vende en...
Se vende en...
Se vende en...

Se vende en...
Se vende en...
Se vende en...

AMOR DE MADRE.

Hay un libro...
Hay un libro...
Hay un libro...

Amor de madre...
Amor de madre...
Amor de madre...

UNA NOCHE TOLEUANA.
UNA NOCHE TOLEUANA.
UNA NOCHE TOLEUANA.

gia, que él nunca trató de ocultar -"la publicidad pagará por el lector", decía- fue un éxito y marcó el punto de inicio de la publicidad como medio financiero de la prensa.

En Málaga, la publicidad no evoluciona al mismo ritmo que en otras zonas y todavía en la década de 1840 encontramos en la prensa los "avisos" de particulares, una práctica heredada de años precedentes. El Avisador, en sus primeros años, reservaba la primera página a ese tipo de publicidad, haciendo honor a su propio nombre, al que incorporaba el subtítulo de "Diario de comercio, literatura y avisos de todo género". Entre ellos se pueden encontrar anuncios personales como el de "Un hombre decente desea colocarse en una casa para servir ó para cuidar de un carruaje. Tiene personas que lo abonen. Darán razón en la calle de Alcazabilla, número 21" o "En la calle de la Victoria número 3 darán razón de una joven de 20 años, leche de dos meses, que solicita criar". También anuncios de alguien que quiere comprar unas rejas, de otro que vende hilo gallego de superior calidad, de casas en venta, o de barcos o carruajes que llegaban a Málaga, o salían de ella.

Es decir, en estos años todavía perduran en la prensa los anuncios tradicionales que "versaban sobre noticias familiares, unas veces, o bien ofertas de personas de servicio, pérdidas, memorialistas, pisos o pensiones por alquilar, y otros asuntos similares, no faltando, de vez en cuando, la propaganda de algún nuevo producto o servicio, que se valía de ese medio para darse a conocer al público"³.

La publicidad en los periódicos solía ser tediosa y poco creativa. Las ilustraciones eran toscas xilografías que se repetían en anuncios distintos, ya que únicamente indicaban la categoría del anuncio, pero no informaban sobre el anunciante o el producto⁴. Estaban todos compuestos con las mismas tipografías que se empleaban en el periódico, y la única licencia (tipográfica) que se podían permitir algunos, consistía en un titular -de una o dos palabras- con un cuerpo mayor que el resto.



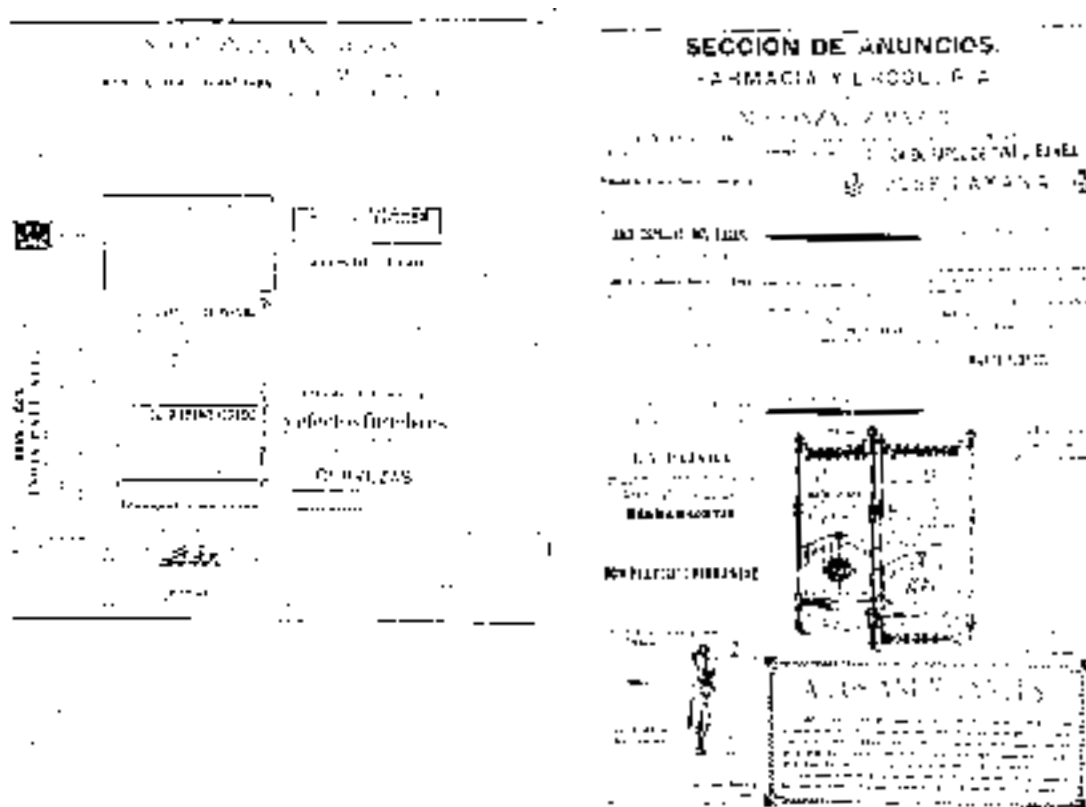
Avisos de particulares publicados en *El Avisador* (7 - 8 - 1844)

³ PUIG, J., *La publicidad: historia y técnica*. Barcelona, Mitre, 1986, p. 96.

⁴ EGUIZÁBAL, R., *Historia de la publicidad*. Madrid, Editorial Eresma & Celeste Ediciones, 1998, p. 100.

Poco a poco, el diseño publicitario va evolucionando desde el anuncio consistente en una simple enumeración de algo que se vende o se cambia, a algo más elaborado. Los periódicos -que normalmente constaban de cuatro páginas- dedican la “cuarta plana” a la sección de anuncios, especialmente los anuncios por palabras. Se empiezan a utilizar en los diseños marcos tipográficos, que al menos daban algo de personalidad al anuncio, aparecen ilustraciones más ajustadas al objeto del anuncio y se permitía mayor libertad en el uso tipográfico, pero el contenido no cambia mucho: una descripción de lo que se ofrecía, y dónde se podía encontrar, era básicamente el mensaje.

Esa cuarta plana era utilizada por los propios periódicos para promocionarse, como hacía por ejemplo La Unión Mercantil en el año 1886 (el 21 de febrero): “A LOS ANUNCIANTES. Contra lo que es corriente cuando se trata de periódicos locales, este posee, sin perjuicio de los de la plaza, más de mil suscriptores en los pueblos de nuestra Provincia, y de las de Córdoba, Granada, Almería y otras, razón por la que los anuncios obtienen mayor publicidad, haciéndose conocer precisamente en los puntos donde más facilidades puede haber para las transacciones, por lo mismo que hay menos competencia. Esto unido á que los precios de inserción, llegan al último límite de lo económico, hace que los Señores anunciantes, obtengan ventajas dignas de tenerse en cuenta”.



Cuarta plana de *El Correo* (1879), y *La Unión Mercantil* (1886)

Los criterios que se seguían durante estos años a la hora de elaborar los anuncios, quedan reflejados a la perfección en las palabras de Emile de Girardin, el fundador de La Presse. Éste afirmaba que los anunciantes que trataban de disimular sus anuncios, de forma que parecieran “escritos en una extraña lengua” sólo perdían el dinero ya que, además de caros, estos anuncios no engañaban a nadie. Él proponía que “para ser útil a quien lo usa y suscitar la confianza de quien lo lee el anuncio debe ser conciso, simple y franco; no llevar máscara jamás; ir siempre directamente a su objetivo con la cabeza alta”. Y añadía: “Entendida así la publicidad, se reduce a decir: en tal calle y en tal número, se vende tal cosa a tal precio. Todo comentario adicional, si no es nocivo, es, por lo menos, superfluo. Todo elogio, en lugar de suscitar confianza, provoca la incredulidad”⁵.

Se podrían incluir infinidad de ejemplos, pero ilustraremos con uno sólo cómo esos planteamientos son los que se siguen también aquí en Málaga. En un anuncio aparecido en La Unión Mercantil (21 de febrero de 1886), se lee: “Pedro Tembours - Málaga. La Llave. Almacén de Ferrería, Herramientas para todas las Artes Mecánicas y quincalla. Grandes y completos surtidos de artículos para la construcción de edificios. En todas las marcas más acreditadas. Latas, Zincs, Plomos, etc., etc., etc. Calles de San Juan núm. 82 y Sto. Domingo núm. 2”. Es decir, como recomendaba Girardin: en tal calle y en tal número se vende tal cosa.

Con estos presupuestos, el espacio que se dejaba a la parte gráfica era más bien escaso. Sin embargo, esta forma de plantear la publicidad irá cambiando paulatinamente, para fortuna del diseño publicitario.

Las marcas empiezan a cobrar importancia justamente a partir de estos años de finales de siglo. Y ésta será uno de las causas del despegue definitivo del diseño publicitario. “Los empresarios responsables, tomaron pronto conciencia de la importancia de la marca y de la necesidad de cuidar al máximo su imagen como factor fundamental de la confianza del público y, en definitiva, de la venta”⁶. Se lanzan a hacer publicidad, pero, como ya hemos comentado en la parte dedicada al diseño de identidad, no existe todavía una conciencia sobre la imagen de marca -tal y como hoy la entendemos- de modo que las marcas no tienen una personalidad definida. Eso se reflejará en una publicidad que, en muchas ocasiones, no mantendrá una coherencia, sencillamente porque no había una línea predefinida a partir de la cual actuar.

⁵ Citado en SÁNCHEZ GUZMÁN, J. R., *op. cit.*, p. 136.

⁶ EGUIZÁBAL, R., *op. cit.*, p. 169.

Asimismo, otro factor importantísimo en la evolución del diseño publicitario es el relacionado con la evolución de las técnicas. En esta etapa en la que nos encontramos, destaca fundamentalmente la cromolitografía, que “proporcionó el recurso del color y de las más imaginativas, barrocas y apabullantes rotulaciones”⁷. El empleo de ésta y otras técnicas en la publicidad provocó el desarrollo de “un metalenguaje comunicacional más allá de las simples palabras insertas en un texto, codificando el mensaje mediante tipos distintos de letras, imágenes y composiciones”⁸ que alcanzan su máxima expresión en los carteles que aparecerán en años posteriores.

Pero estas técnicas tienen una aplicación limitada: los periódicos seguían siendo elaborados en la imprenta, un sistema de impresión en relieve. La cromolitografía era un sistema de impresión en plano, por lo cual no era en absoluto habitual encontrar diseños litografiados o cromolitografiados en la prensa. No era algo imposible, pero sí tremendamente costoso, porque suponía realizar una impresión a parte del resto de las páginas.

De esta forma, en estos años la publicidad en prensa va a seguir, básicamente, el camino ya marcado, aunque con la incorporación paulatina de cada vez más ornamentos tipográficos e ilustraciones. Pero se desarrolla otra aplicación muy interesante, y que sí permitirá la aplicación de las técnicas litográficas: las hojas o tarjetas publicitarias. Éstas eran pequeños anuncios, normalmente anónimos, que tenían tamaños variables, y normalmente eran impresas por ambas caras. En la parte anterior, aparecía una ilustración -con diseños variados, como ahora veremos- y por la cara posterior aparecía la empresa o el producto que se anunciaba. Posiblemente, haya cierta influencia de tarjetas inglesas pero, sobre todo, francesas y catalanas. En cualquier caso, ofrecía unas posibilidades creativas enormes lo que las hacía “muy atractivas para los comerciantes, experimentando “un auge extraordinario”⁹. Los anuncios quedaban a su gusto, no al del editor del periódico, y resultaban muy versátiles”¹⁰. De alguna forma, son el antecedente del anuncio moderno.

⁷ EGUIZÁBAL, R., “La revolución del consumo” en *Consumo, publicidad y cultura*. Sevilla, Maecei, 2003, p. 53.

⁸ EGUIZÁBAL, R., *op. cit.*, p. 118.

⁹ SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España... op. cit.*, p. 274.

¹⁰ EGUIZÁBAL, R., *op. cit.*, p. 101.



Arriba, tarjetas publicitarias francesas. Abajo, tarjetas publicitarias de chocolates Amatller (Barcelona)

Algunas de estas tarjetas presentan diseños similares a los que ya encontramos en el papel de carta: un logotipo muy decorado, con la descripción de la actividad de la empresa, y la dirección o el nombre del representante. Normalmente estas tarjetas que no incorporan ilustraciones solían ser litografías, no cromolitografías, y en ellas encontramos los mismos problemas relativos a la marca -o a la ausencia de un criterio estable para la marca- que ya hemos tratado anteriormente. Parece que era habitual que se realizaran este tipo de tarjetas también en otros idiomas, como el ejemplo de la realizada por Francisco Berrocal para Arias Hermanos, en francés. En ellas, no aparece la dirección de la empresa, sino un “Représentés par” de manera que lo lógico es que, al tiempo que se exportaba el producto, se enviaran también estas tarjetas para uso de los que llevaban la representación de la marca.



Tarjetas publicitarias con diseños similares a las cabeceras de carta

Otras incorporan algunos textos más publicitarios, como la fábrica de chocolates de Enrique Sánchez García, que afirmaba que estaba “movida á vapor con los últimos adelantos”. Parece que los adelantos técnicos con los que contara una empresa era un argumento de peso durante estos años, porque no resulta extraño encontrar referencias en este sentido en otros anuncios de los más variados productos. También era habitual decir -aunque fuera ficticio, como ya vimos en el diseño de identidad- que el ferrocarril pasaba por la misma fábrica. En cualquier caso, mantenían los criterios ya mencionados que tenían muchas similitudes con las cartas, incluso incorporando las medallas obtenidas por premios al mérito como en aquéllas, en diseños, algunos, de estilo decimonónico.

Cuando incorporaban ilustraciones, había criterios muy variables. En ocasiones, presentaban escenas relativas al producto, como la perfumería inglesa Santos en la que aparece una dama de clase alta maquillándose frente al tocador, en un ambiente muy “inglés”¹¹. Además, se muestra el producto, o más bien una serie de productos de perfumería, aunque no se distingue ninguno en particular.

¹¹ En este punto habría que recordar algo que se comentará más adelante, en concreto en la parte relativa al cartel, sobre las críticas que recibía parte de la burguesía de Málaga por su excesiva “britanización”.



Tarjeta publicitaria de la perfumería Santos

Pero mostrar el producto no era lo más habitual, aunque fuera uno de los recursos empleados. En muchas ocasiones, las ilustraciones no tenían relación alguna con el producto anunciado, sino que eran algo decorativo, artístico: lo importante es que fueran “bonitas” para el público o que presentaran un tema de su interés, pero carecían de un mensaje publicitario puro. De esta manera, la gente las guardaba o incluso llegaba a coleccionarlas. Por ejemplo, la marca Singer, de máquinas de coser, realiza una serie en la que presenta escenas de toreo, en las que incorporaba el retrato de algún torero conocido -que eran las verdaderas estrellas de la época-. En el reverso, se reservaba una mitad del espacio para contar la biografía del retratado, y la otra mitad era para el texto publicitario (“Las máquinas de coser Singer son indiscutiblemente las más populares”), precios y datos del distribuidor de las máquinas.

Se podría pensar que era un intento de asociar el producto a unos determinados valores, pero más que eso parece que lo que primaba era el interés que podía tener para el consumidor, ya fuera por el tema o por su valor artístico, que de esta forma se quedaba con unas estampas en las que aparecía la marca anunciada. En el texto que aparece en el reverso en ningún momento se

trata de establecer algún tipo relación entre el torero -por su valentía, españolismo o cualquier otro asunto- y la marca, entre otras cosas porque era ésa una práctica inédita todavía.

El Anís de la O también empleaba un recurso similar en unas estampas en las que se muestra una figura femenina, vestida de maja, que aparecía cubriéndose parte del rostro con un abanico. Como se ve, si lo que se pretendía era representar temas del agrado del consumidor, es muy frecuente encontrar los asuntos populares, costumbristas, pintorescos, que estaban de moda en la época y que en otros campos ya se han ido comentando. Pero también se recurre a ilustraciones más cómicas, como las que utiliza La Filipina, un establecimiento en el que se podía encontrar desde cafés y chocolates, hasta bujías esteáricas o perfumería. De cualquier manera, unas y otras tenían el mismo propósito: gustar al público.



Tarjetas publicitarias de las máquinas de coser Singer, Anís de la O y La Filipina

El no tener una estrategia definida de marca hacía que un mismo producto realizara diseños publicitarios muy distintos unos de otros, sin una aparente conexión, ni temática ni estilística. Esto le ocurría a Singer, que igual presentaba a un torero, que a una pareja de clase acomodada. En este último ejemplo, parece que hay un planteamiento publicitario más elaborado: la ilus-

tración -en un curioso anuncio dentro del anuncio- nos presenta a esta pareja -el target más claro de la marca- que interrumpe su paseo para leer un cartel en el que se anuncian las máquinas de coser Singer. En el reverso, un titular: “Ya no se cose á mano” que se explica a continuación con varios argumentos. La parte trasera de estas tarjetas publicitarias solía contener sólo texto, por lo que el juego tipográfico era el único recurso. Para jerarquizar los mensajes, se recurría a diferenciar los textos tanto por el cuerpo de letra, como por el uso de mayúsculas, minúsculas o negritas, y el empleo de distintas familias. Las pocas ilustraciones que se pueden encontrar son también tipográficas.



Tarjeta publicitaria de las máquinas de coser Singer

Una de las empresas que más publicidad realiza es La Riojana, una marca de chocolates. En sus trabajos publicitarios encontramos lo mismo que hemos venido comentando, es decir la ausencia de una línea concreta. Por una lado, encontramos ese tipo de ilustraciones en las que lo importante era el valor estético que pudiera tener para el consumidor -aparecen por ejemplo patos y otros animales-; de hecho estaban numeradas de modo que eran como coleccionables. Posiblemente estas tarjetas fueran algo posteriores, ya que incorporan un motivo de aire modernista. En el reverso, sólo aparecía la marca y la dirección, sin ningún otro texto publicitario.

Pero también La Riojana realiza anuncios más elaborados. Guardan ciertas similitudes con los anuncios de otra marca de chocolates, los barceloneses Amatller, que recurrieron, entre otros,

al reconocido artista Apeles Mestres¹² para realizar “anuncios selectos”¹³. Chocolates Amatller utiliza a niños en su publicidad, el mismo recurso que emplea La Riojana, que presenta a unos niños consumiendo el producto. En estos anuncios, por detrás, sí que aparece un texto más publicitario: “Los Chocolates de La Riojana son superiores todos”.



Tarjetas publicitarias de los chocolates La Riojana

Los chocolates La Riojana llevan a cabo diferentes acciones publicitarias. Cada una de ellas, como ya hemos comentado, con unos criterios y una línea completamente distinta al resto, pero muy interesantes, de cualquier modo. Una de esas estrategias fue la de regalar “á los consumidores de los productos de esta fábrica” un cuidado almanaque. La empresa afirmaba: “Agradecidos al público por el considerable aumento que venimos notando cada año en el consumo de los productos de nuestra fabricación, hemos hecho tirar este almanaque, sin atender al sacrificio que pueda representarnos, y como prueba de nuestro reconocimiento, seguros de que nuestros favorecedores aceptarán con gusto este pequeño obsequio, ademas de las pruebas que constantemente procuramos darles con las mejoras de nuestros productos”.

Una idea, la del almanaque, que suponía un planteamiento poco común en las fechas en las que todavía nos encontramos. El diseño, de Pérez y Berrocal, era completamente diferente a los

¹² “Apeles Mestres (1854-1936) fue uno de los más importantes dibujantes e ilustradores del esplendoroso final de siglo barcelonés. Realizó unos 40.000 dibujos, entre los que había también anuncios publicitarios. Fue a la vez escritor músico, poeta y dramaturgo de éxito popular, además de un amante del arte del cómic, que en esas fechas penetraba en España desde el centro de Europa.

¹³ SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España... op. cit.*, p. 233.

anuncios que la misma empresa realizaba, muy propio de los años en que se hace, con tipografías romanas muy ornamentadas, y gran cantidad de elementos decorativos en la composición, sobre todo motivos florales.



Almanaque del año 1880 de La Riojana, y folleto publicitario de J. Ruiz & C°

Otra pieza gráfica muy utilizada a partir de esta época serán los folletos publicitarios. Estos folletos suelen estar muy cuidados, tanto en el diseño como en el acabado, aunque no tengan un

diseño muy diferenciado respecto de otras aplicaciones. De hecho, al principio, al menos en los tirados por empresas dedicadas al vino y los licores, las portadas presentan un gran parecido a las etiquetas diseñadas para las botellas. Solían ser dípticos de distintos tamaños, aunque también había otros formatos, y de alguna manera eran una herramienta de venta directa porque a través de ellos se podían hacer los pedidos del producto en cuestión.

En el interior, lo normal es encontrar una lista de precios con los artículos que la empresa vendía. Al principio, estas listas son casi exclusivamente tipográficas, muy cuidadosamente diseñadas eso sí. Muchos de ellos eran más informativos que publicitarios, en el sentido que la información que incluía era la relativa a los precios, a la forma de realizar los pedidos y poco más.



Folleto publicitario del Anís del Globo

La venta ambulante era algo cotidiano en las calles de Málaga, de todo tipo de productos y, entre ellos, los medicinales que remediaban todo tipo de dolencias. En ese contexto, “llegaron a proliferar en Málaga a finales de siglo una serie de dentistas callejeros, también dedicados a la venta de productos farmacéuticos de procedencia dudosa”¹⁴, y que provocan algunas quejas ante las autoridades que acaban retirándoles los permisos. Es difícil saber si estos también recurrían a algún tipo de publicidad, pero al menos quedó constancia de esta actividad a través de una simpática ilustración de uno de estos sacamuelas callejeros.

¹⁴ ALBUERA GUIRNALDOS, A., *op. cit.*, p. 99.



Tercera etapa

El diseño publicitario va entrando, poco a poco, en el período en el que alcanza “su máximo esplendor y se implanta en las sociedades con un grado de capitalismo avanzado demostrando su potencia persuasiva”¹⁵. Pero tardará todavía unos años en llegar a ese punto, y mientras tanto se mantendrán, básicamente, las prácticas que ya se venían empleando.

Los anuncios en prensa son reclamos grandilocuentes y llenos de alabanzas hacia el producto anunciado, convirtiéndose en el estilo redaccional más habitual: “Pedid Coñac Argudo - Que es el mejor”, “Suchard - El Rey de los Chocolates y Cacaos”, “Creme Simon - La crema de las cremas”, “Almacenes de calzado La Inglesa - Los modelos más finos, elegantes y de más alta novedad”, etc. Pero también la publicidad, en parte, era “meramente insistente y machacona”¹⁶, en la que los recursos empleados giraban principalmente alrededor de la repetición, como el anuncio aparecido en *La Unión Ilustrada*, de la tintorería La Flor de Oro, en el que el nombre del establecimiento aparece ni más ni menos que doce veces.

LA MEJOR TINTORERÍA PROPIETARIA
LA FLOR DE ORO
 Trazado sobre el triángulo de equis.
 BASTA UNAS HORAS PARA EL SERVICIO CULTIVO
 El colorido abundante y armonioso
 es el mejor atributo de la mujer

La Flor de Oro
 La Flor de Oro
 La Flor de Oro
 La Flor de Oro
 La Flor de Oro
 La Flor de Oro
 La Flor de Oro
 La Flor de Oro
 La Flor de Oro
 La Flor de Oro
 La Flor de Oro
 La Flor de Oro

EL POPULAR
 DIARIO REPUBLICANO

Visiten el este establecimiento de armas y cuchillería La Ciudadana

ANÍS DE LA OMBRA

Rec Burgos Yacso
 S. L. C
 MALAGA

COMPAÑIA Y ANONIMO DEPOSITARIOS

Anuncio en *La Unión Ilustrada* (1915) arriba izqda. Abajo izqda., anuncio publicitario insertado bajo la cabecera de *El Popular* (1909) . A la derecha, anuncio a página completa en *La Unión Ilustrada* (1915)

¹⁵ SÁNCHEZ GUZMÁN, J. R., *op. cit.*, p. 141.

¹⁶ EGUIZÁBAL, R., *op. cit.*, p. 211.

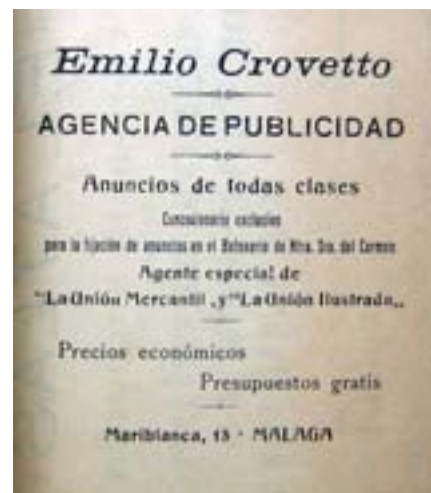
Gráficamente, el anuncio va abandonando paulatinamente la limitada estructura de columnas -por ejemplo, se insertan anuncios debajo mismo de la cabecera del periódico-, se permiten mayores libertades en el uso tipográfico, y se convierte en algo más o menos habitual encontrar anuncios a página completa. Las nuevas técnicas fotomecánicas permiten incorporar ilustraciones más elaboradas que los limitados grabados o xilografías que hasta ahora se utilizaban, de modo que la imagen cobra una mayor importancia en el diseño. El uso creativo de la imagen irá ligado a la evolución de la propia publicidad, así que al principio las imágenes que se utilizan serán los propios productos o el establecimiento, es decir, imágenes de una creatividad muy limitada.



Anuncios publicados en *La Unión Ilustrada* de 1909 y 1915.

La práctica publicitaria local se verá influenciada por anuncios realizados fuera de Málaga -de productos nacionales o internacionales- que cada vez más se publican en los periódicos locales. Algunos de ellos estaban realizados por “los más populares artistas, ilustradores y humoristas gráficos”, e inevitablemente traen nuevos aires creativos a la ciudad. Posiblemente, estos anuncios no realizados en Málaga llegaran aquí a través de las primeras agencias publicitarias que se

van creando en España¹⁷. En Málaga no tenemos constancia precisa del año de creación de la primera agencia de publicidad, pero debió de ser en la segunda década del siglo XX cuando surgen las primeras, como la de Emilio Crovetto, que tenía el “concesionario exclusivo para la fijación de anuncios en el Balneario de Ntra. Sra. del Carmen”. Aparecen también numerosos productos desarrollados a partir de los adelantos técnicos, así como productos farmacéuticos y milagrosos -como la Crema de Belleza Otero-, “la única que hace a las mujeres más bonitas” y que promete en treinta días un “seno desarrollado más redondo, más fuerte, un pecho, en suma, ideal y perfecto”- y que ocuparán gran parte del espacio publicitario.



Para todo lo referente a la publicidad en este periódico dirigirse al
Trust Anunciador de España
 Paseo de Añover, 105
Concesionario exclusivo.

A la izquierda, anuncio a página completa en *La Unión Ilustrada* (1915). Abajo dcha., anuncio de una agencia de publicidad malagueña en *El Regional* (1916)

A pesar de los cambios producidos, sobre todo por la incorporación de las técnicas fotomecánicas a la prensa, la calidad de la imagen y el poder incorporar color a los diseños, permiten que la cromolitografía y los pequeños impresos comerciales sigan teniendo una presencia notable. La calle se convierte en un escenario de consumo a medida que se extiende la costumbre del

¹⁷ Aunque en países como EEUU o Francia las primeras agencias de publicidad son anteriores, en España “la primera agencia de gestión de anuncios” fue Roldós y Cía. fundada en 1857 en Barcelona. “Gracias a ellas, pronto se percibió una importante mejora en el aspecto gráfico y compositivo de los pequeños anuncios”. SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España... op. cit.*, pp. 232-233.

paseo por las zonas donde se sitúan los cafés, los teatros, las tiendas y almacenes, que muestran sus productos a través de grandes escaparates. El cartel -que lo tratamos en un apartado específico- vive su época dorada en estos años, y aparecen sistemas anunciadores nuevos como los “kioscos y aparatos anunciadores” de R. Alcalá. Buena muestra de esto, la encontramos en una crónica de la época, de un periodista de Blanco y Negro que visitó la ciudad, y que decía: “En los techos de los tranvías, en los candelabros del alumbrado público, en los estancos y por todas las esquinas veíamos una hoja de afeitar entre las garras de un león de roja melena, en las manos suaves de una mujer con traza de Venus, sobre la falda de una bella marusiña, ante el carcaj de flechas de una intrépida Diana o junto al castellano puro recostado sobre las murallas avileñas”¹⁸. Hacía referencia a la serie de anuncios que una empresa de fabricación de hojas de afeitar tenía repartidos por toda la ciudad -algunos de los cuales mostramos más adelante-. Por otro lado, también se elaboran acciones publicitarias distintas de lo que se venía haciendo, como la de un vino que ofrece 1000 pesetas “al que pruebe no hallarse fabricado con los mejores vinos de este campo”.



Promoción publicitaria de una marca de vinos

Los folletos publicitarios que ya vimos en la anterior etapa se siguen utilizando, aunque se entiende que el uso de imágenes los hace más atractivos. Es decir, siguen teniendo una función similar, pero el interior -que antes era casi exclusivamente tipográfico- es diseñado más cuidadosamente incorporando imágenes de los productos. El mensaje publicitario, y con él también el diseño, va evolucionando y, algunas empresas, como El Fénix Austríaco, dedicada a los seguros, en un folleto diseñado por R. Alcalá, emplean ya un lenguaje publicitario muy directo, y que encaja en el tipo de publicidad que está llegando. En la portada, bajo la tierna ilustración de una madre con su hija pequeña, se lee: “La niña aún no piensa en casarse; pero sus padres prudentes

¹⁸ “Venus... Maruxa...” en *Blanco y Negro*, Madrid, número 2170, 15 de enero de 1933.

y previsores no dejan de preocuparse de su porvenir”. Mensaje -o golpe, más bien- directo a la conciencia de los padres. En el interior, se exponían cuatro razones por las que el cliente no podía dejar de contratar el seguro, denominado “La Paternal Previsión”. En la contraportada, rodeado por una orla tipográfica, se ilustraba un caso concreto a través de un ejemplo.



Folletos publicitarios de los seguros El Fénix Austríaco, y de Alarcón (exportadores de vinos)

Jiménez & Lamothe es una de las empresas que desarrolla una actividad publicitaria más intensa. Elabora folletos publicitarios pero también anuncios, algunos de los cuales están escritos en inglés. Posiblemente estos anuncios se enviaban a los países a los que se exportaba el producto, y se utilizaban en el interior de los propios comercios, como reclamo para el cliente que se disponía a comprar. Un “Try it”¹⁹ era el último intento de convencer al consumidor para que pro-

¹⁹ “Pruébelo”, en su traducción al español.

bara ése y no otro brandy. En la publicidad que se utilizaba aquí solían presentar a personajes de clase alta, dandys y gente de la belle époque, consumiendo el famoso brandy, o personas del servicio doméstico²⁰ de aquellos, convirtiéndose en una de las pocas marcas que mantienen una imagen y un concepto más o menos reconocibles.



A la izquierda, cartel publicitario de Jiménez & Lamothe. A la derecha, folleto publicitario.

Las técnicas fotomecánicas se incorporan también a los anuncios. En general ocurre como en la prensa, que la creatividad al principio es escasa, sin embargo estos impresos comerciales irán elaborando cada vez más el mensaje publicitario y adaptando la imagen al mismo, dejando atrás ya los años en los que primaba la belleza estética o el interés que pudiera tener el consumidor sobre el asunto ilustrado -toros, etc.-. La Lechería Malagueña, por ejemplo, realiza una composición que se mantiene en varios anuncios -y que recuerda a los diseños de identidad de los que ya hemos hablado-, en la que reserva un espacio para la fotografía, que sí va cambiando. Como decimos, la creatividad va creciendo, y una buena muestra de ello la encontramos en el anuncio de las navajas de afeitar La Giralda, que muestra a tres personajes -representantes de las fuerzas vivas de la ciudad- que se afeitan el uno al otro. La relación entre el mensaje “¿Quiere V. estar bien afeitado? ¡Use la navaja marca GIRALDA!”- y la imagen no está muy clara, pero a buen seguro que llamó la atención de los consumidores.

²⁰ Ver el capítulo dedicado al cartel comercial, en donde aparece un cartel de Jiménez & Lamothe.



Tarjetas publicitarias en las que se incorporan las técnicas fotomecánicas

A medida que avanza el siglo XX, la publicidad busca en la psicología la explicación a las conductas del consumidor, creando las primeras bases científicas de este campo. Se van desarrollando diferentes teorías, que se van sustituyendo una a la otra: la “instintivista macdougalliana”²¹, la behaviorista²² o la psicología compartimentada²³, que dió lugar a las famosas siglas A.I.D.A. (atención, interés, deseo, adquisición) son aplicadas a la publicidad. En España, Pedro Prat Gaballí fue el que tuvo una labor teórica más intensa, publicando, entre otros títulos, “Una

²¹ Esta teoría explica la conducta del consumidor en términos de instintos y entiende que, para que la publicidad sea eficaz, debe conectar lo anunciado con algunas de esas predisposiciones congénitas a la acción. Se desarrolló entre finales del XIX y principios de la década de 1920.

²² Teoría elaborada en los años veinte, que se basaba en la relación estímulo-respuesta y veía al consumidor como un sujeto pasivo susceptible de ser condicionado por el aprendizaje de ciertos hábitos. Dio lugar a una publicidad machacona y repetitiva.

²³ Esta teoría defendía que un buen anuncio debía, sucesivamente, atraer la atención, suscitar el interés, despertar el deseo y provocar la adquisición.

nueva técnica: la publicidad científica” en 1915, que influyó notablemente en la práctica publicitaria española.

En Málaga, sabemos²⁴ que los dibujantes y diseñadores utilizan manuales de publicidad como, por ejemplo, “La técnica de la publicidad” del francés O. J. Gérin. En él, se plantean los nuevos modos de hacer publicidad que, apoyada en la psicología, se define como “más un procedimiento de sugestión que de persuasión”²⁵. El autor rechaza el uso de “la afirmación no sincera”, y afirma que “la publicidad sufre una evolución cuyo término será éste: por manifestaciones artísticas de orden visual se intenta cautivar la atención, se induce al transeúnte a mirar, a escuchar. Luego interviene la acción sugestiva que, por razonamientos completos, conduce, sin tropiezo ni reacción, al público a que compre”.

En estos manuales, por tanto, la sugestión —“hay sugestión cada vez que el cerebro humano acepta una cosa, un hecho o una proposición, con un trabajo mínimo de reflexión”— es un elemento fundamental a la hora de transmitir el mensaje, y siempre teniendo en cuenta “que al cerebro humano le gusta la simplificación, si no es perezoso: por lo cual, vamos a llegar a él con un razonamiento ya preparado”. Además, es muy interesante otras cosas que propone: “la utilización de los grandes y nobles sentimientos humanos, cuando es posible su asociación a la cosa vendida”; la redacción de una proposición original, concisa, sin literatura y entusiasta; además, aconseja que “toda afirmación debe ser repetida varias veces”. Por último, nos parece necesario también destacar la importancia que se concede a la mujer: “Sea cual fuere la proposición, salvo solamente las cosas destinadas a la explotación comercial o industrial, no debéis perder de vista el elemento femenino. La mujer, cuando no compra en persona, influye en las compras, y ninguna proposición tiene seguro éxito si no cuenta con la aprobación femenina. Por consiguiente, siempre que sea posible, haced alusión a la mujer. Impresionadla, tanto en sus deseos como en sus sentimientos, y tanto mediante la representación objetiva como mediante el texto”.

Con estos manuales y con la observación de la publicidad que llega de fuera, en Málaga se va creando un nuevo estilo, tanto conceptual como gráfico, que va a ser más conciso, directo y sincero, con grandes titulares y eslóganes, y sin las hipérboles que habían dominado hasta ahora la publicidad. El producto anunciado aparece en la mayoría de los anuncios, que buscan argumentos de venta que los diferencien -dejando muy atrás ya aquél “en tal calle y en tal número se

²⁴ Al menos tenemos constancia de que en los años '20 se vendía en la Librería Rivas, de la ciudad, el manual de O. J. Gérin.

²⁵ Las citas entrecomilladas están recogidas de GÉRIN, O. J., *La técnica de la publicidad*. Barcelona, Labor, 1929.

vende tal cosa“- y se utilizan variados recursos retóricos como la **metáfora** (“Suave como mano de mujer”), la aliteración (“Anti-diarreico, Anti-carencial. Anti-infeccioso”), etc.

Uno de los mejores ejemplos es el anuncio realizado por Jiménez Niebla²⁶ -que firmaba con el nombre de Ximen- para las cuchillas Venus. Como comentábamos anteriormente, la empresa que fabricaba las cuchillas desarrolló una intensa labor publicitaria, contratando a los mejores diseñadores para que realizaran sus anuncios.



Tarjetas publicitarias de las primeras décadas de siglo. Abajo dcha., anuncio realizado por Jiménez Niebla

²⁶ Más información sobre el director artístico Gráficas Alcalá en el capítulo dedicado a los litógrafos.



Anuncios publicitarios con influencias Art Decó, donde aparece el nuevo modelo de mujer *garçonne*

Asimismo, las nuevas tendencias, como el Art Decó, también se dejan notar en diseños de formas más geométricas, tanto en las tipografías como en el resto de elementos, y reducción en el uso de colores. Especialmente evidente es esa influencia en el anuncio de López Hermanos para su Bombón Cocktail, en donde las tipografías son claras reducciones de las formas geométricas básicas. También la influencia de “los locos años veinte”, con el nuevo modelo de mujer que se impone -reforzado por los logros que iban consiguiendo-, el novedoso, seductor y sensual estilo *garçonne* y las nuevas pautas estéticas de la época, también aparecen en la publicidad. El pequeño abanico que una empresa malagueña de óptica y material fotográfico, Eloy Entrambasaguas, tenía como objeto promocional, representa de la mejor manera este nuevo modelo de

mujer del que hablamos, y que conecta directamente con la estética que el afamado Rafael de Penagos desarrollaba por esos años en Madrid, con gran éxito.



Pieza publicitaria de la empresa malagueña de óptica y material fotográfico Eloy Entrambasaguas

No sabemos si influenciado perversamente por las teorías psicológicas aplicadas a la publicidad, el caso del taller de tonelería de Alfonso Pérez Martín es llamativo, por cuanto sus mensajes son ataques frontales al consumidor. Especialmente claro resulta en un anuncio publi-

cado en el año 1926, en el que directamente pregunta al lector: “¿Es Ud. tonto?”. A continuación, prosigue: “¿No? Entonces, por qué sigue usted comprando barriles a precios elevados, cuando se pueden comprar los mejores envases y más baratos de Alfonso Pérez Martín”. El cierre del anuncio sigue en la misma línea: “si usted no lo hace, ¡Vd. es tonto!”.

En otro anuncio del mismo año, abría diciendo: “¡¡¡Felices Pascuas!!! ¡Ya lo creo! Porque he ahorrado dinero para divertir a toda la familia. ¿Cómo? Pues muy sencillamente. En vez de seguir pagando precios exagerados por barriles que necesito para mi negocio, los he comprado (...) en los talleres de tonelería de Alfonso Pérez Martín. Ya puedo estar contento y ustedes también si quieren. Y si no quieren, no hay que quejarse que los tiempos son malos y que no hay dinero”. Afortunadamente para la estima del consumidor, no fue esta la forma mayoritaria de hacer anuncios, sino la que entendía que la sugestión no se conseguía por estos medios, sino por otros más sutiles.

¿ES VD. TONTO?

¿No? Entonces, por qué sigue usted comprando barriles a precios elevados, cuando se pueden comprar los mejores envases y más baratos de

Alfonso Pérez Martín

TALLER DE TONELERIA - FUENTECILLA, 5

Con otras dos o tres mil pesetas por año, se pueden hacer muchas cosas. Pudiendo ahorrar esta suma, si usted no lo hace,

¡VD. ES TONTO!

¡EXITO INMENSO!
Vé, lo puede lograr si no gasta nada sin reflexionar.

¡FRACASO ENORME!
espera a quien no cuide las perras gordas.

100 Céntimos -- 1 Peseta

¡¡PIENSELO BIEN!!

Vé, ahorrará dinero comprando sus BARRILES EN LOS TALLERES DE TONELERIA de

Alfonso Pérez Martín
FUENTECILLAS, 5 :: MÁLAGA

Calidad insuperada - Selección variada

¡¡¡FELICES PASCUAS!!!

¡Ya lo creo! Porque he ahorrado dinero para divertir a toda la familia. ¿Cómo? Pues muy sencillamente. En vez de seguir pagando precios exagerados por barriles que necesito para mi negocio, los he comprado

¡ **Muy fuertes, muy buenos y muy económicamente,**

en los Talleres de Tonelería de

Alfonso Pérez Martín
FUENTECILLAS, 5 (Percha) :: MÁLAGA

Ya puedo estar contento y ustedes también si quieren. Y si no quieren, no hay que quejarse que los tiempos son malos y que no hay dinero.

Quien compra sin reflexionar, busca

LA RUINA
EL HOMBRE DE PREVISION busca

FORTUNA

Busque usted por donde quiera su **MADERA PARA BARRILES** y no encontrará mejor ni a precios tan favorables como los maderas importadas y del país que se venden en los TALLERES DE TONELERIA de

Alfonso Pérez Martín
CALLE FUENTECILLAS, N.º 5 (PERCHA)

Barriles de todas clases y tamaños. Esta recomendada por los consumidores más importantes, y por la "BRITISH COLONY GAZETTE".

¡No hay prueba mejor que LA EXPERIENCIA!

Anuncios publicitarios de Alfonso Pérez Martín, taller de tonelería

Sería preciso aquí hacer referencia al diseño de los sellos, realizados principalmente por R. Alcalá. Aunque no sea estrictamente diseño publicitario, al ser piezas gráficas que, a través de la correspondencia, se van a ver fuera de la ciudad, se aprovecha ese formato para hacer promoción tanto de acontecimientos, la Semana Santa, como de los grandes hoteles, el Real Hotel Príncipe de Asturias. Incluso, se promociona la propia ciudad a través de la imagen estereotipada de la mujer típica, con su mantón y el pelo tocado con flores, que sostiene un gran termómetro delante de una vista de la ciudad, que es definida como “Ciudad de Invierno”. Durante esta época, Málaga era publicitada, tanto en el resto del país como en el extranjero, como una ciudad ideal por sus condiciones climáticas para pasar el invierno, en un intento por convertirla en la Niza española. De hecho, gran parte del turismo que aquí venía, sobre todo extranjeros, lo hacía durante esa época del año. Los diseños son, muchos de ellos, reducciones de grandes carteles, adaptados a ese pequeño formato y, por tanto, mantienen los principios que ya hemos comentado en la parte correspondiente.



Sellos diseñados por Alcalá, para promocionar la Semana Santa de Málaga,
la propia ciudad y el Hotel Príncipe de Asturias

A modo de síntesis

La publicidad es una de las disciplinas que más evoluciona durante los años que comprende este estudio, y Málaga no es ajena a ese proceso. Algunos de los avances, fundamentalmente en lo que se refiere a conceptos persuasivos, van llegando con algunos años de retraso desde EEUU, Inglaterra o Francia. Como bien apunta Raúl Eguizábal, “parece lógico que fuese allí donde la industrialización había alcanzado un grado más elevado, donde se originase también la reflexión sobre la publicidad que venía desenvolviéndose de una forma intuitiva e improvisada”²⁷. Sin embargo, aunque no fuera centro de la reflexión publicitaria, la actividad en nuestra ciudad se va uniendo a las tendencias que se van desarrollando fuera.

Posiblemente, uno de los factores que influyó en ese pequeño desfase es que aquí no hubiera un número suficiente de marcas fuertes, y con conciencia de tal, que fueran tirando del carro de la actividad publicitaria. Por otro lado, las agencias de publicidad, que en otros países eran responsables de buena parte de los progresos en este campo, tardan algunos años en llegar a Málaga y, cuando lo hacen, están más dedicadas a la gestión de espacios que a la propia comunicación.

De cualquier manera, en Málaga, tras los años en los que los que se anunciaban eran exclusivamente particulares, se pasa en poco tiempo de una publicidad en la que, básicamente, no hay más que una descripción de lo que se anuncia y el lugar donde encontrarlo, a otra publicidad que elabora algo más el mensaje, con reclamos grandilocuentes. En prensa, estos dos tipos de mensaje se mantendrán durante mucho tiempo, pero también se verán, poco a poco, anuncios en los que aparece la promesa como argumento de venta. Serán, en muchas ocasiones, anuncios de productos de fuera de Málaga y, por tanto, realizados también fuera, con una concepción más innovadora del diseño publicitario, y que poco a poco acabarán influyendo en la publicidad local. Posteriormente, se verán anuncios en los que se emplean las emociones, como en el ejemplo de El Fénix Austríaco que veíamos en páginas anteriores. Será la época en la que la publicidad busca en la psicología unas bases teóricas sobre las que crear el mensaje, y que aquí llegan también con cierto retraso, a través de manuales extranjeros como el Manual de Publicidad, de O. J. Guerin, ya comentado. Asimismo, la imagen será utilizada, paulatinamente, con una carga semántica que antes no tenía, principalmente en los pequeños impresos publicitarios.

Dichos impresos, por su formato, permiten emplear tanto la litografía como la cromolitografía, de manera que la imagen va a tener más importancia que en la mayoría de los anuncios en

²⁷ EGUIZÁBAL, R., *op. cit.*, p. 225.

prensa. Al principio, serán imágenes sin relación con el producto o con el mensaje, y cuya función no es más que la de atraer la atención del consumidor por la belleza o el interés de la ilustración. Poco a poco, la imagen estará más ligada al producto y complementará el sentido del mensaje.

Esos impresos serán uno de los formatos más empleados por la publicidad de la época. En prensa, de ocupar la primera página, pasarán a la “cuarta plana”, aunque irán ganando terreno, abandonando la estricta columna, para ocupar páginas completas y nuevos espacios. Además, los folletos publicitarios serán otro de los formatos más utilizados.

La evolución del mensaje también se reflejará en la gráfica. Al principio, ésta estará muy ligada a las corrientes predominantes en la ilustración. Posteriormente, dos serán los estilos que principalmente aparezcan en el diseño publicitario: un Modernismo, reflejado sobre todo en orlas tipográficas de formas onduladas y sinuosas; y un Art Decó plasmado por ejemplo en la nueva imagen de la mujer garçonne, o en las tipografías de formas geométricas. El giro que da la Escuela en estos últimos años de nuestro estudio, de la que cada vez salen más diseñadores que pintores, tiene su reflejo en el diseño publicitario, al estar realizado por profesionales mejor formados en la materia.

CONCLUSIONES

Al principio de la presente investigación, se plantearon una serie de objetivos, interconectados con la metodología y el marco teórico, que nos permitieron abordar el objeto de estudio. La consecución de dichos objetivos nos han permitido extraer una serie de conclusiones, que son las que ahora exponemos.

El desarrollo del capitalismo junto con los avances técnicos y tecnológicos producidos por la Revolución Industrial crean una nueva sociedad, en la que se establecen unas nuevas relaciones económicas y sociales, y en la que empieza a surgir una nueva cultura. Todo ello supondrá el contexto propicio para el nacimiento del diseño gráfico, en la concepción que de dicha actividad tenemos actualmente. Málaga no es ajena a tales acontecimientos. Un fuerte desarrollo demográfico y económico, sustentado en la intensa actividad comercial del puerto y en la agricultura, que exporta grandes cantidades de vino, pasas, licores... crean una prosperidad que atrae a numerosos extranjeros que ayudan a conformar una burguesía comercial muy dinámica y poderosa. Aparecen también industrias textiles, siderúrgicas, etc. que se incorporan como motores de la economía de la ciudad. Se dan, pues, las condiciones necesarias para que el proceso de industrialización de Málaga tenga éxito: una importante actividad comercial, capitales provenientes de esa actividad y una burguesía activa y emprendedora, al tiempo que un nuevo modelo de producción, que deja de ser artesanal para pasar a ser industrial, con mejores técnicas, mayores fábricas y un marcado carácter capitalista.

Los nuevos avances técnicos relativos a la impresión, la creciente convicción de la necesidad de *llevar el arte a la industria* y la creación –ya a mediados de siglo– de una formación reglada en una escuela, y no a través del deficiente aprendizaje en el taller, hacen el resto para que el diseño gráfico nazca en Málaga en las primeras décadas del siglo XIX. De esta forma, surge con fuerza una herramienta de comunicación social que crecerá paralelamente a como lo hace en otras importantes ciudades españolas –aunque con ciertas peculiaridades– y que será el reflejo de algunos de los acontecimientos que tienen lugar en estos años.

Málaga no será foco de invención de las nuevas técnicas, pero éstas llegarán a la ciudad con prontitud, donde alcanzarán un importante desarrollo. La litografía, inventada en 1796 en

Alemania pero que tarda algunos años en perfeccionarse, es introducida en Málaga por Antonio Maqueda sobre 1822, años antes que en otras importantes ciudades cercanas como Cádiz (1825) o Sevilla (1836). Sobre 1837, Engelmann patenta un sistema de cromolitografía, que también tarda algunos años en extenderse. En Málaga, en 1852 Antonio Ramírez ya realiza pruebas de este nuevo método, que a partir de la década de los '60 tendrá un desarrollo enorme en la ciudad. En cuanto a las técnicas fotomecánicas, en 1852 Poitevin inventa un procedimiento que dará lugar a la fotolitografía, al fotograbado, etc. La primera referencia que hay en Málaga es en la Exposición Retrospectiva de 1874, organizada por el Liceo, en donde se expone una reproducción fotolitográfica de las tablas de bronce de la Lex Flavia. En cualquier caso, hasta la última década del siglo no se empleará esta técnica de forma habitual.

El desarrollo que alcanzan en nuestra ciudad será importante gracias a empresas y profesionales que llevan dichas técnicas a un grado de perfección considerable: Mitjana o Maqueda con la litografía; Fausto Muñoz o Alcalá con la cromolitografía; Joaquín Gutiérrez con las técnicas fotomecánicas; o Lapeira con la impresión sobre lata. Algunos, como el caso de Joaquín Gutiérrez, incluso escribirán manuales sobre alguna de esas técnicas.

Poco a poco, el diseño gráfico se va configurando como un actividad industrial con un peso importante dentro de la economía de la ciudad. Algunas de las casas litográficas, como Alcalá, llegarán a contar con varios cientos de empleados. Entre las empresas que desempeñan su actividad en Málaga, algunas alcanzaron una producción y una calidad en los trabajos similar a las mejores casas litográficas españolas, con las que incluso llegaron a colaborar realizando algunos trabajos. También era frecuente que recibieran encargos desde otras ciudades del país. En la década de 1830, había únicamente cuatro pequeñas empresas que eran atendidas básicamente por el titular y algún ayudante. El número va creciendo hasta alcanzar las trece en la década de los '80, a la vez que crecía también la propia envergadura de las empresas, que cada vez contaban con más empleados. En esos años, una crisis económica, agravada por la plaga de filoxera, afecta al comercio y a la industria de la ciudad, lo que repercute inevitablemente en las artes gráficas. En los últimos años del siglo XIX y principios del XX se produce un repunte, pero con la aparición de nuevas técnicas, el número de casas litográficas comienza un descenso paulatino.

La situación de los profesionales, de los litógrafos, camina paralela a las empresas. En 1842, sólo dos se declaran litógrafos en los padrones municipales; en 1848 son ocho; y en 1850, quince. La cifra va subiendo hasta los cuarenta y siete en 1861; sesenta y nueve en 1876; o setenta y uno en 1880. De la misma manera que ocurre con las casas, el número de litógrafos des-

ciende con la entrada de las nuevas técnicas. Eran trabajadores asalariados y cualificados, y con conciencia de tal; de hecho, en 1920 hacen un huelga para reclamar mayores salarios, en la que logran sus objetivos. En general, el perfil medio de los que se iniciaban era el de un joven de alrededor de 20 años, de clase media-baja, hijo de jornalero, carpintero... Sólo Fausto Muñoz pertenecía a un *status* superior al ser hijo de un notario. Posteriormente, los que conseguían establecer su propia empresa sí alcanzaban una posición económica y social superior. Algunos de los profesionales del diseño gráfico formaban parte de los círculos artísticos y literarios de la ciudad, como Félix Núñez o F. Gutiérrez, que participaban en una de las más famosas tertulias literarias, junto a otros escritores, periodistas y artistas de la ciudad.

Antonio Chaman, José Vallejo, Manuel Giménez, Miguel Ramírez, Emilio de la Cerda, Félix Núñez o Jiménez Niebla, entre otros, destacaron no sólo a escala local, sino también nacional, por la calidad de sus trabajos. Además de los litógrafos, algunos de los más afamados pintores de la ciudad, en donde había una importante escuela pictórica, realizaron incursiones, más o menos estables, en el diseño gráfico. Fundamentalmente, se dedicaron al cartelismo, donde destacaron Martínez de la Vega, Vivó, Ponce... pero, sobre todos, sobresalió Enrique Jaraba, que diseñó magníficos carteles de fiestas y semana santa, además de otras piezas para los bailes del Liceo, etc. Entre los litógrafos, había un interesante grupo de profesionales extranjeros –Mark, Neddermann, Schöpel, Richter, Lehmann, etc.– que contribuyeron notablemente al desarrollo de la litografía en Málaga.

La Escuela de Bellas Artes –que tuvo distintas denominaciones a lo largo de los años– jugó un papel fundamental en el nacimiento y evolución del diseño gráfico en Málaga. Por ella pasaron algunos de los profesionales más importantes –Alcalá, Lapeira, J. Gutiérrez, Jiménez Niebla, etc.– que tuvieron la oportunidad de acceder a una formación que por primera vez salía de los talleres para convertirse en una enseñanza reglada y profesional. Probablemente, en una relación de causa y consecuencia, la cada vez más importante industria gráfica de la ciudad demandaba diseñadores mejor formados, encontrándolos en la Escuela.

La Escuela fue pionera en España al ser la primera en crear los talleres de Artes Gráficas, lo que inevitablemente tenía que repercutir en la propia actividad profesional. En general, el perfil de los alumnos era el de un adolescente de unos 15 años, sin oficio; o el del profesional de la litografía o la fotografía que acudía al centro a perfeccionarse.

El diseño gráfico se benefició de pero también contribuyó a provocar ciertos cambios en los hábitos sociales, como por ejemplo la costumbre, que se pone de moda en esos años, de deco-

rar los interiores de las viviendas con ilustraciones. De todos los campos de actuación del diseño gráfico, posiblemente el que más peso e importancia tuvo fue el diseño de producto o *packaging*, debido al papel que la exportación de productos como las pasas, el vino, los licores o el aceite de oliva tenía en la economía de Málaga. No en vano, un sector que en un año exportaba desde el puerto de la ciudad 32 millones de kilos de vino, o 21 millones de kilos de pasas, necesitaba una industria gráfica fuerte que le acompañara, de la que salían auténticos envases de lujo. Pero otras áreas del diseño gráfico, no sólo el *packaging*, también tuvieron un importante desarrollo. El cartel, gracias a la contribución de algunos de los más afamados pintores de la ciudad alcanzó altas cotas de calidad; también de difusión, como los carteles de semana santa, que a través de agencias de publicidad eran distribuidos tanto por España como por el extranjero, para promocionar dicho acontecimiento.

Asimismo, el diseño publicitario, en el que podrían incluirse los carteles comerciales, tuvo una difusión importante por las calles de la ciudad, como muestra el artículo publicado en *Blanco y Negro* –y ya comentado a lo largo de la presente investigación– en el que el periodista habla de unos anuncios que aparecían “en los techos de los tranvías, en los candelabros del alumbrado público, en los estancos y por todas las esquinas”. El nuevo enfoque que desde principios de siglo recibe la enseñanza de la Escuela de Artes y Oficios da como resultado profesionales mejor preparados para el diseño de carteles y anuncios. Posiblemente, el diseño publicitario es uno de los campos que más evolucionan en el período estudiado, pasando en pocos años de los avisos de particulares a anuncios con estrategias persuasivas muy elaboradas.

La ilustración también tiene una importancia notable. Ilustración religiosa, y en estampas sueltas, sobre todo en los primeros años, pero fundamentalmente ilustración en publicaciones, que conforme avanza el siglo XIX se va haciendo más habitual, en donde destacarán algunos de los artistas gráficos más importantes de nuestra ciudad. El diseño del ocio, por su parte, también va ganado peso a medida que la propia sociedad puede permitirse dedicar más tiempo al entretenimiento –bailes, teatro, cine...–. El diseño de identidad sigue los pasos que dicha especialidad va dando en otros lugares, pero todavía tardará algunos años en alcanzar entidad como disciplina autónoma.

El diseño gráfico en Málaga creó en líneas generales un estilo propio, similar al de otras ciudades españolas, pero distinto a otros estilos europeos. La imagen que los viajeros románticos habían creado como lo típico de España –los bailes, la maja, el torero...– caló hondo. Varias razones contribuyeron a ello: por un lado, la mayoría de los productos iban destinados a su consu-

mo en el extranjero, y por tanto se emplea esa imagen como reclamo para un consumidor foráneo que la encuentra exótica y que, en definitiva, le gusta. Por otro lado, la burguesía malagueña, quizás más atrevida en los negocios, no era especialmente innovadora o arriesgada en asuntos artísticos. De esta manera, tras los primeros años en que el Romanticismo tuvo un peso importante, las sucesivas corrientes estilísticas –básicamente: Modernismo y Art Decó; en absoluto las Vanguardias– que iban apareciendo en Europa llegaban aquí y eran *fagocitadas* para adaptarse al costumbrismo que impregnaba casi todos los campos. Así, dicho costumbrismo se adornaba de detalles modernistas o tipografías Art Decó, pero manteniendo su esencia *española*.

Sin embargo, en otras aplicaciones, dirigidas a otros públicos, sí tienen esas corrientes una presencia más pura. Serían aplicaciones destinadas a públicos más cultos –como las ilustraciones de revistas literarias o artísticas– o a una burguesía que ansiaba parecerse a la burguesía extranjera¹ –como en la publicidad y los carteles comerciales–; también aplicaciones que por su naturaleza empleaban otros medios –como la ilustración en la prensa satírica–. Las aplicaciones que iban destinadas al extranjero, a las clases más populares o que encajaban mejor en esa imagen –carteles de feria y fiestas, toros, etc.– hacían uso, casi exclusivo, del costumbrismo tan de moda en esos años.

De alguna manera, el diseño gráfico en Málaga colaboró a crear una imagen de la nueva sociedad que se estaba construyendo en esos años, a la vez que fue el reflejo de otro tipo de cambios –sociales, políticos, artísticos, tecnológicos, etc. Al tiempo, contribuyó a sentar las bases de la cultura moderna de la imagen por su abundancia, por su cotidianidad y por su omnipresencia a través de los carteles, de los anuncios, de las ilustraciones o de los envases.

¹ A lo largo del presente trabajo ya se ha mencionado cómo a la burguesía malagueña se le acusaba de estar britanizada.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

ARCHIVO MUNICIPAL DE MÁLAGA (A.M.M.)

Guías de Málaga de los años 1838, 1853, 1866, 1875, 1878, 1881, 1882, 1883, 1884, 1888, 1894, 1896, 1898, 1899, 1902, 1906, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1929, 1930.

Legajo 299. Lista de la contribución territorial de 1852.

Legajo 503. Cuaderno de Padrones de 1830.

Legajo 505. Padrón Municipal de 1825.

Legajo 1382. Sección de Ornato.

Padrones municipales de los años 1842, 1845, 1846, 1849, 1850, 1861, 1876, 1880, 1890, 1900, 1910, 1920-21 y 1930.

Registro de Matricula industrial de 1876.

Censo de Difuntos del año 1850.

Sociedad Económica de Amigos del País. Sesión pública celebrada el 29 de Octubre de 1848.

Actas de Sesiones Capitulares del Ayuntamiento de Málaga. Tomos de los años 1837, 1838 y 1839.

Lista de súbditos franceses residentes en Málaga, 9-12-1863. 10-C-152.

ARCHIVO DÍAZ DE ESCOVAR (A.D.E.)

Cajas 147, 174, 254 y 336.

Libro Mayor de la Casa titulada en este comercio de Santamaría y Krauel.

Colección de fotograbados de la empresa exportadora de Federico Vilches. Málaga, 1913.

Nombramiento de la Junta Directiva del Liceo del 28 de febrero de 1846, y lista de socios del 7 de octubre de 1846.

ARCHIVO DE LA ESCUELA DE ARTE DE MÁLAGA (A.E.A.)

Acta del Claustro de Profesores del 6 de septiembre de 1878 presidida por B. Ferrándiz.

Libro de Actas de la Escuela de 1851-1879, 1891-1892 y 1899.

Carpeta con oficios de los Srs. Profesores de 1851 a 1891.

Copiador de oficios, números 16 y 17.

Carpeta de borradores de oficios.

Carpeta de material de talleres.

Carpeta de programas.

Carpeta de exámenes y premios del curso 1871-72.

Carpeta de reglamentos de la Escuela.

Carpetas de expedientes de profesores: Antonio Maqueda, Francisco Rojo, José García Chicano, Bernardo Ferrándiz, Joaquín Gutiérrez, Luis Bono y Manuel Picco.

Libro de copiadore de oficios recibidos.

Libro de escritos dirigidos a la Academia de Bellas Artes.

Libros de Actas de exámenes y calificaciones de alumnos de los cursos 1880 a 1903, y de 1910 a 1924.

Libro con solicitudes de matrícula encuadernadas de 1901-1902 y de 1902-1903.

Memorias Reglamentarias de la Escuela de Artes y Oficios de Málaga. Cursos 1911 a 1925.

CELEBRACIÓN DEL 40 ANIVERSARIO DE LA FUNDACIÓN DE LA ESCUELA PROVINCIAL DE BELLAS ARTES. Málaga, Tipografía Eduardo Giral, 1891.

FERRÁNDIZ Y BADENES, B., *Memoria de la Exposición dirigida a las Excmas. Corporaciones Provincial y Municipal de Málaga y presentada a la Academia el 14 de Septiembre de 1878*. Málaga, Tipografía de El Museo, 1878.

HERNÁNDEZ AMORES, G., *Discurso leído en el Conservatorio de Artes, Escuela Central de Comercio, Arte y Oficios en la apertura del curso 1877-78*. Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1877.

JUSTO Y SÁNCHEZ BLANCO, M., *La Enseñanza en el Extranjero. Memoria presentada al Gobierno de S. M.* Madrid, 1905.

LOS ESTUDIOS DE LAS ARTES Y LOS OFICIOS EN NUESTRA LEGISLACIÓN. ESTADO ACTUAL DE LA ENSEÑANZA EN ESPAÑA. Madrid, Sección de Informaciones, Publicaciones y Estadística del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1926.

MARCELO CONTRERAS, J., *Discurso acerca de la influencia de las Artes en la Industria, leído en el Conservatorio de Artes, escuela nacional de comercio, Artes y Oficios en la apertura del curso 1876 a 1877*.

OCA, M., *Las carreras científicas, literarias y artísticas de España. Estudios, gastos y porvenir que ofrecen*. Madrid, 1894.

VICENTE Y REGUERA, E., *Memoria redactada por el Presidente de la Comisión Permanente del Consejo de Instrucción Pública y Delegado del Gobierno Español en el Tercer Congreso Internacional de educación popular; celebrado en Bruselas en septiembre de 1910*. Madrid, 1911.

Reales Decretos del 1 de abril de 1900, y del 4 de enero de 1904.

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE MÁLAGA - PROTOCOLOS NOTARIALES (A.H.P.M.)

Escribanía de don Juan Sierra. Legajo 5457.

Escribanía de Ruiz de la Herrán. Año 1877. Legajos 5350, 5355 y 5389.

Escribanía de don Miguel de Molina Terán. Legajo 4279.

Escribanía de don José de Messa. Tomo 385.

Escribanía de don Juan Cobos. Legajo 4798.

Escribanía de Ruiz Romero. Legajo 4547.

Legajos 3850, 4065, 4107, 4110, 4281, 4556 y 5355.

MONOGRAFÍAS

AICHER, O.; KRAMPEN, M., *Sistemas de signos en la comunicación visual*. Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

ALBUERA GUIRNALDOS, A., *Vida cotidiana en Málaga a fines del XIX*. Málaga, Ágora, 1998.

AMBROS, G.; HARRIS, P., *Color*. Barcelona, Parramón, 2006.

ARCAS CUBERO, F., *El republicanismo malagueño durante la Restauración (1875-1923)*. Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 1985.

ARCAS CUBERO, F., *El País de la Olla. La imagen de España en la prensa satírica*. Málaga, Arguval, 1990.

BALDWIN, J.; ROBERTS, L., *Comunicación visual. De la teoría a la práctica*. Barcelona, Parramón Ediciones, 2007.

BARDIN, L., *Análisis de contenido*. Madrid, Akal, 2002.

BARNICOAT, J., *Los carteles. Su historia y su lenguaje*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

BASSAT, L., *El libro rojo de la publicidad*. Madrid, Espasa, 1998.

- BEJARANO ROBLES, F., *Historia del Consulado y la Junta de Comercio de Málaga*. Madrid, C.S.I.C., 1947.
- BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1973.
- BENJAMIN, W., *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos, 2005.
- BLACKWELL, L., *Tipografía del siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- BOZAL, V., *La ilustración gráfica del XIX en España*. Madrid, Alberto Corazón, 1979.
- BOZAL, V. (ed.), *El siglo de las caricaturas*. Madrid, Historia 16, 1989.
- BRINGHURST, R., *The elements of typographic style*. Point Roberts, Hartley & Marks, 2005.
- CAFFARENA SUCH, A., *Índice y antología de la revista El Guadalhorce*. Málaga, Ediciones El Guadalhorce, 1961.
- CALERO, A. M., *Movimientos sociales en Andalucía (1820-1936)*. Madrid, Siglo XXI, 1976.
- CALVER, G., *¿Qué es el packaging?* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- CALVERA, A., *Arte ¿? Diseño*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- CALVO SERRALLER, F., *El arte contemporáneo*. Madrid, Santillana, 2001.
- CARR, R., *España, 1808-1939*. Barcelona, Ariel, 1969.
- CARRETE, J.; VEGA, J., *Grabado y creación gráfica*. Madrid, Historia 16, 1993.
- CARRETE, J.; [et. al.], *El grabado en España (siglos XIX-XX)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1994, vol. XXXII.
- CARULLA, J.; CARULLA, A., *El color de la publicidad*. Barcelona, Postermil, 2000.
- CARULLA, J.; CARULLA, A., *La publicidad en 2000 carteles*. Barcelona, Postermil, 2 vols., 1998.
- CASTELLS, M.; HALLS, P., *Andalucía: innovación tecnológica y desarrollo económico*. Madrid, Espasa Calpe, 1991, 2 vols.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., *Introducción al método iconográfico*. Santiago, Tórculo Edicions, 1997.
- CEPADAL VELADO, E., *La creación en litografía: la aguada litográfica, otros procesos alternativos y el color*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1998.
- CHAVES, N., *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- CHAVES, N., *La imagen corporativa*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- CIPOLLA, C. M., *Historia Económica de Europa (3). La revolución industrial*. Barcelona, Ariel, 1979.

- CLAVIJO GARCÍA, A.; RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A., *El cartel de la Semana Santa malagueña*. Exposición en el Museo Diocesano de Arte Sacro. Málaga, Agrupación de Cofradías de Semana Santa, Liceo de Málaga-Peña Malaguista, Museo Diocesano de Arte Sacro, Caja de Ahorros de Ronda, 1981.
- CONTRERAS, F. R.; SAN NICOLÁS ROMERA, C., *Diseño gráfico, creatividad y comunicación*. Madrid, Blur, 2001.
- CORTINA, A., *Crítica y utopía: la Escuela de Francfort*. Madrid, Cincel, 1985.
- COSTA, J., *La imagen de marca. Un fenómeno social*. Barcelona, Paidós, 2004.
- COSTA, J., *Reinventar la publicidad: reflexiones desde las ciencias sociales*. Madrid, Fundesco, 1993.
- COSTA, J. y MOLES, A., *Publicidad y diseño. El nuevo reto de la comunicación*. Buenos Aires, Infinito, 1999.
- CUESTA, U., *Psicología social de la comunicación*. Madrid, Cátedra, 2000.
- DABNER, D., *Diseño gráfico. Fundamentos y técnicas*. Barcelona, Blume, 2005.
- DE PUELLES BENÍTEZ, M., *Educación e ideología en la España contemporánea*. Barcelona, Tecnos, 2002.
- DEBRAY, R., *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*. Buenos Aires, Manantial, 1995.
- DERRY, T. K.; TREVOR, I. W., *Historia de la tecnología*. Madrid, Siglo XXI, 1989, 4 vols.
- DESLANDRES, Y., *El traje, imagen del hombre*. Barcelona, Tusquets, 1987.
- DUNCAN, A., *El Art Decó*. Barcelona, Destino, 1994.
- EGUIZÁBAL, R., *Historia de la publicidad*. Madrid, Editorial Eresma & Celeste Ediciones, 1998.
- EGUIZÁBAL MAZA, R., *El análisis del mensaje publicitario*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1990.
- ENEL, F., *El cartel. Leguaje, funciones, retórica*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1977.
- ESCOLAR, H., *Historia del libro*. Madrid, Pirámide, 1984.
- FABRE ESCAMILLA, E., *Enrique Jaraba Jiménez. Un pintor empresario en la Málaga del siglo XIX*. Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2002.
- FERNÁNDEZ RIVERO, J. A., *Historia de la fotografía en Málaga durante el siglo XIX*. Málaga, Miramar, 1994.

- FERNÁNDEZ VILLAMIL, C., *Las artes aplicadas*. Madrid, Autor-Editor, 1982.
- FIELL, C, FIELL, P., *Diseño del siglo XX*. Köln, Taschen, 2000.
- FIELL, C, FIELL, P., *Graphic design for the 21st century*. Köln, Taschen, 2005.
- FONTANA, J., *Cambio económico y actitudes políticas en la España del siglo XIX*. Barcelona, Ariel, 1983.
- FONTANA, J., *La crisis del antiguo régimen*. Barcelona, Crítica, 1979.
- FONTANA, J., *La historia de los hombres*. Barcelona, Crítica, 2001.
- FRANQUELO, R., *La reina en Málaga : descripción de los arcos de triunfo, monumentos, adornos y vistas más notables que ha habido en Málaga y en el límite de su provincia, durante la estancia en ellas de S.M. la Reina Isabel II en octubre de 1862*. Málaga, Universidad de Málaga. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1991.
- FRASCARA, J., *Diseño gráfico y comunicación*. Buenos Aires, Infinito, 1998.
- GARCÍA FERRANDO, M.; IBÁÑEZ, J.; ALVIRA, F., *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- GARCÍA MONTORO, C., *Málaga en los comienzos de la industrialización: Manuel Agustín Heredia (1786-1846)*. Córdoba, Instituto de Historia de Andalucía, 1978.
- GARCÍA RUESCAS, F., *Historia de la publicidad en España*. Madrid, Editora Nacional, 1971.
- GARCÍA UCEDA, M., *Las claves de la publicidad*. Madrid, ESIC Editorial, 2000.
- GOLDFARB, R., *Carreras para diseñadores. Guía de negocios para diseñadores gráficos*. Barcelona, Divine Eggs Publicaciones, 2001.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Método iconográfico*. Vitoria-Gasteiz, Instituto de Estudios Iconográficos EPHIALTE del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1991.
- GONZÁLEZ MARTÍN, J.A., *Teoría de la publicidad*. Madrid, Fondo de cultura Económica, 1996.
- GÓMEZ-MORENO, M. E., *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*. Summa Artis. Historia general del arte. Vol. XXXV. Madrid, Espasa-Calpe, 1994.
- GONZÁLEZ RECIO, J. L.; RIOJA, A., *Galileo en el infierno. Un diálogo con Paul K. Feyerabend*. Madrid, Trotta, 2007.
- GUBERN, R., *Medios icónicos de masas*. Madrid, Historia 16, 1997.
- GUBERN, R., *Patologías de la imagen*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- GUBERN, R., *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona, Lumen, 1988 (2ª ed.).
- GUBERN, R., *Patologías de la imagen*. Barcelona, Anagrama, 2004.

- GUILLÉN ROBLES, F., *Historia de Málaga y su provincia*. Málaga, Arguval, 1983.
- HABERMAS, J., *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- HABERMAS, J., *Teoría de la acción comunicativa : complementos y estudios previos*. Madrid, Cátedra, 1989.
- HEKKER, S.; BALLANCE, G., *Graphic design history*. New York, Allworth Press, 2001.
- HEREDIA GARCÍA, G., *Las fábricas y la ciudad: Málaga, 1834-1930*. Málaga, Arguval, 2003.
- HESKETT, J., *El diseño en la vida cotidiana*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- HOBSBAWM, E., *En torno a los orígenes de la revolución industrial*. Madrid, Siglo Veintiuno, 1988.
- HOBSBAWM, E., *Miseria de la teoría*. Barcelona, Crítica, 1981.
- HOLLIS, R., *El diseño gráfico*. Barcelona, Destino, 2000.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W., *Dialéctica de la Ilustración*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1999.
- JUARRANZ DE LA FUENTE, J. M., *Las transformaciones científicas, técnicas y económicas (1850-1914)*. Akal/historia del mundo contemporáneo, 7. Madrid, Akal, 1987.
- KHUN, T. S., *¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos*. Barcelona, Paidós, 1996.
- KRAUEL, B., *Viajeros británicos en Málaga (1760-1855)*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 1988.
- KRIPPENDORFF, K., *Content analysis. An introduction to its methodology*. London, SAGE Publications, 2004.
- LACOMBA, J. A., *Crecimiento y crisis de la economía malagueña*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, 1987.
- LANDA, R., *El diseño en la publicidad*. Madrid, Anaya, 2004.
- LARA GARCÍA, M. P., *Historia del cine en Málaga*. Málaga, Sarriá, 1999.
- LIDWELL, W.; HOLDEN, K.; BUTLER, J., *Principios universales de diseño*. Barcelona, Blume, 2006.
- LLORDÉN, A., *La imprenta en Málaga: ensayo para una tipobibliografía malagueña*. Málaga, Caja de Ahorros Provincial, 1973.
- LUIDK, P., *Tipografía básica*. Valencia, Campgràfic, 2004.
- MACQUAIL, D., *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Barcelona, Paidós, 2000.

- MAJADA NEILA, J., *500 libros de viaje sobre Málaga*. Málaga, Caligrama Ediciones, 2001.
- MARTÍN BARBERO, J., *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, cultura y hegemonía. Barcelona, Gustavo Gili, 1993.
- MEGGS, P. B.; PURVIS, A. V., *Meggs' history of graphic design*. New Jersey, John Wiley & Sons, 2006.
- MELLADO MORALES, J., [et. al.], *Málaga siglo XX : 100 años de noticias*. Málaga, Comunicación y Turismo, 2002.
- MORALES MUÑOZ, M., *Economía y sociedad en la Málaga del siglo XIX*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1983.
- MORALES MUÑOZ, M., *Clases populares y movimiento obrero en Málaga, 1868-1874*. Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 1988.
- MORRIS, W., *Noticias de ninguna parte*. Barcelona, Ediciones Abraxas, 2000.
- NADAL SÁNCHEZ, A., *Escrexta, higiene, Larios*. Málaga, Autor-Editor, 1987.
- NAVASCUÉS PALACIO, P.; PÉREZ REYES, C.; ARIAS DE COSSÍO, A. M., *Del Neoclasicismo al Modernismo*. Madrid, Alhambra, 1979.
- NEWARK, Q., *¿Qué es el diseño gráfico? Manual de diseño*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- ORTEGA BERENGUER, E., *La enseñanza en Málaga*. Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 1986.
- OSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Lib. Gaudí, 1975.
- PALOMO DÍAZ, F. J., *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*. Málaga, Autor-Editor, 1985.
- PALOMO DÍAZ, F. J., *La sociedad malagueña en el siglo XIX*. Málaga, Arguval, 1983.
- PANOFSKY, E., *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza, 1979.
- PAREJO BARRANCO, A., *Málaga y los Larios. Capitalismo industrial y atraso económico (1875-1914)*. Málaga, Arguval, 1990.
- PAZOS BERNAL, M. A., *La Academia de Bellas Artes de Málaga en el siglo XIX*. Málaga, Ed. Bobastro, 1987.
- PEÑA HINOJOSA, B., *Los pintores malagueños en el siglo XIX*. Málaga, Instituto de Cultura de la Exma. Diputación, 1964.
- PIÑUEL RAIGADA, J. L.; GAITÁN MOYA, J. A., *Metodología general. Conocimiento científico e investigación en la comunicación social*, Madrid, Editorial Síntesis, 1995.

- POYNOR, R., *No más normas. Diseño gráfico posmoderno*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- POTTER, N., *Qué es un diseñador. Objetos, lugares, mensajes*. Barcelona, Paidós, 1999.
- PRICKEN, M., *Creative advertising. Ideas and techniques from the world's best campaigns*. London, Thames & Hudson, 2006.
- PUELLES, M., *Educación e ideología en la España contemporánea*. Barcelona, Labor, 1980.
- PUIG, J., *La publicidad: historia y técnica*. Barcelona, Mitre, 1986.
- RAMÍREZ, J.A., *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, Arte, 1976.
- RAMÍREZ, J.A.; BRIHUEGA, J.; [et. al.], *El mundo contemporáneo*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- RAMOS, M. D., *Burgueses y proletarios malagueños: Lucha de clases en la crisis de la Restauración (1914-1923)*. Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, Área de Cultura, 1991.
- REY, J. (ed.), *Consumo, publicidad y cultura*. Sevilla, Maceci, 2003.
- ROMERO TORRES, J. L., *Los barros malagueños del Museo del Mesón de la Victoria*. Málaga, Cinterco, 1992.
- SÁNCHEZ GUZMÁN, J. R., *Breve historia de la publicidad*. Madrid, Ciencia 3, 1989.
- SANTIAGO RAMOS, A.; BONILLA ESTÉBANEZ, I.; GUZMÁN VALDIVIA, A., *Cien años de historia de las fábricas malagueñas (1839-1930)*. Málaga, Acento Andaluz, 2001.
- SANZ, J. C., *El libro de la imagen*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- SATUÉ, E., *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid, Alianza Forma, 1990.
- SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid, Alianza Forma, 1997.
- SATUÉ, E., *Los años del diseño. La década republicana (1931-1939)*. Madrid, Turner, 2003.
- SAURET, M. T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Málaga, Universidad de Málaga, 1987.
- SAUTU, R.; BONIOLO, P.; DALLE, P.; ELBERT, R., *Manual de Metodología: construcción del marco teórico, formulación de los objetivos, y elección de la metodología*. Buenos Aires, CLACSO, 2005.
- SAWYER, R., *Kiss & Sell. Redacción publicitaria*. Barcelona, Index Bokk, 2006.
- SESMERO, J., *Paseo romántico por la Málaga comercial*. Málaga, Bobastro, 1985.
- SHAUGHNESSY, A., *How to be a graphic designer, without losing your soul*. London, Lawrence King, 2005.

- SERENI, E.; GLUCKSMANN, C.; GODELIER, M. [et. al.], *La categoría "formación económica y social"*. Colección r. México D. F., Roca, 1973.
- SUREDA, J.; VALDIVIESO, E., *La época de las revoluciones: de Goya a la modernidad*. Barcelona, Plawerg, 1996.
- SWANN, A., *Bases del diseño gráfico*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Alianza, 2002.
- THOMPSON, E. P., *La formación histórica de la clase obrera. Inglaterra 1780-1832*. Barcelona, Laia, 1977, 3 vols.
- THOMPSON, J. B., *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, 1998.
- TUBAU, I., *Dibujando carteles*. Barcelona, CEAC, 1976.
- VEGA, J., *Origen de la litografía en España: el Real Establecimiento Litográfico*. Madrid, Museo Casa de la Moneda, 1990.
- VICARY, R., *Manual de litografía*. Madrid, Hermann Blume Ediciones, 1993.
- VIDALES GIOVANETTI, M. D., *El mundo del envase. Manual para el diseño y producción de envases y embalajes*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- VILAR, P., *Crecimiento y desarrollo: economía e historia: reflexiones sobre el caso español*. Barcelona, Ariel, 1983.
- VILAR, P., *Historia de España*. Barcelona, Crítica, 2004.
- VICENS VIVES, J., *Historia general moderna. Del Renacimiento a la crisis del siglo XX*. Barcelona, Montaner y Simón, 1973.
- WEILL, A., *Graphic design. A history*. New York, Harry N. Abrams, 2004.
- WILLBERG, H. P.; FORSSMAN, F., *Primeros auxilios en tipografía. Consejos para diseñar con tipos de letra*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- WOLF, M., *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Barcelona, Paidós, 1996.
- WONG, W., *Principios del diseño en color. Diseñar con colores electrónicos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- YÁÑEZ POLO, M. A., V. M. Casajús, *introducción de la litografía y el daguerrotipo en Sevilla*. Sevilla, Sociedad de Historia de la fotografía española, 1987.

ZALDÍVAR, R., *El cartel taurino. Historia y evolución de un género (1737-1990)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

ZÚÑIGA, J., *Imagen*. Andoain, Producciones Escivi, 2004.

MONOGRAFÍAS CONTEMPORÁNEAS DEL PERÍODO HISTÓRICO

BELIN B., *Précis de photographie générale. A l'usage des amateurs et des professionnels*. Paris, Gauthier-Villars. 1905.

CONTER, P., *Le Arti Grafiche fotomeccaniche*. Milano, Ulrico Hoepli, 1909.

GALBIÉN MESEGUER, A., *Breve reseña de la Escuela de Bellas Artes de Málaga. Datos estadísticos relativos a sus progresos y su estado actual y organización de este centro de instrucción popular comparado con la de las Escuelas de Artes y Oficios de Madrid*. Málaga, Tipografía de Poch y Creixell, 1886.

GÉRIN, O. J., *La técnica de la publicidad*. Barcelona, Labor, 1929.

GUTIÉRREZ DÍAZ, J., *Fototipograbado y autotipia*. Cabra (Córdoba), Tipografía de Saturnino Peñalba Martín, 1914.

GUTIÉRREZ DÍAZ, J., *Recetas de Litografía*. Málaga, Escuela de Artes y Oficios de Málaga, 1940.

HESSE, F., *La chromolitographie et la photochromolitographie*. Paris, Arnold Muller.

JEREZ PERCHET, A., *Málaga contemporánea. Estudios y paisajes de la capital y provincia*. Málaga, Imprenta de la Biblioteca, 1884.

MITJANA, R., *Memoria sobre el templo druida, hallado en las cercanías de Antequera*. Málaga, Imprenta de J. Martínez Aguilar, 1847.

SENEFELDER, M., *L'art de la Lithographie*. París, Legueltel, 1819 - 1974 reimpresión.

VIDAL, L., *Traité pratique de Photogravure*. París, Gautier-Vilars, 1900.

CATÁLOGOS

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN “ANTIGUAS ESTAMPAS DEL VINO DE MÁLAGA” (Colección de Manuel Martínez Molina). Málaga, Obra Socio-cultural de Unicaja, 1994.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN “EL PALACIO DE VILLALCÁZAR Y LA TRADICIÓN MERCANTIL MALAGUEÑA (1785-1886)”. Málaga, Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación, 1991.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN “EL PATRIMONIO BIBLIOGRÁFICO DEL ARCHIVO MUNICIPAL DE MÁLAGA”. Málaga, Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, 2003.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN “HISTORIA GRÁFICA DE UNA INDUSTRIA MALAGUEÑA. CEREGUMIL FERNÁNDEZ”. Málaga, Sociedad Económica de Amigos del País - Obra Socio-cultural de Unicaja, 1992.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN “MÁLAGA PROTAGONISTA DE LA IMAGEN. VISTAS Y GRABADOS DE LA CIUDAD”. Málaga, Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, 2002.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN “UN SIGLO DE CARTELES DE FIESTAS PRIMAVERALES”. Sevilla, Caja San Fernando, 1993.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN RETROSPECTIVA CELEBRADA POR EL LICEO DE MÁLAGA EN EL MES DE JUNIO DE 1874. Málaga, 1874.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN “ART & PUBLICITÉ 1890-1990”. París, Éditions de Centre Pompidou, 1990.

MEMORIA DE LA SEDUCCIÓN: CARTELES DEL SIGLO XIX EN LA BIBLIOTECA NACIONAL. Madrid, Biblioteca Nacional, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 2002.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

AGUADO SANTOS, J., “Las exportaciones de pasas en Málaga durante el siglo XIX” en *Revista Gibralfaro*, Málaga, 1990, núm. 24, pp. 23-41.

BARRIOS ESCALANTE, M. C., “Bernardo Ferrándiz Bádenes, Joaquín Martínez de la Vega y los retratos del matrimonio Muñoz Madueño” en *Boletín de Arte*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, Málaga, núm. 12, 1991, pp. 292-302.

CARO BAROJA, J., “Reseñas y antecedentes del vivir malagueño a comienzos de siglo” en *Arquitectura*, 1984, núm. 187-188, pp. 28-35.

CARO BAROJA, J., “Málaga vista por viajeros ingleses de los siglos XVIII y XIX” en *Gibralfaro*, 1962, núm. 14.

ESTEVE SECALL, R., “Orígenes del turismo en Málaga” en *Péndulo*, Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos Industriales de Málaga, Málaga, número XVIII, marzo de 2007, pp. 62-73.

FONTALVA PLATERO, F. J., “El cartel de feria en Málaga” en *Boletín de Arte*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, Málaga, núm. 3, 1982, pp. 271-296.

- FORCADELL ÁLVAREZ, C.; FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., “La educación en las Constituciones españolas” en *Historia 16*, núm. 34, 1979, pp. 19-33.
- GUTIÉRREZ DÍAZ, J., “Progresos tipográficos” en *La Moderna*, núm. especial y único. Málaga, abril de 1905. pp. 11-12.
- LACOMBA, J. A., “La filoxera en Málaga” en *Agricultura y sociedad*, 1980, núm. 16, pp. 323-370.
- LACOMBA, J. A., “La economía malagueña del XIX: problemas e hipótesis” en *Gibraltar*, núm. 24, Málaga.
- LARA GARCÍA, M., “Un ejemplo de industrialización en Málaga: A. Lapeira. Metalgraf Española” en *Isla de Arriarán*, Málaga, 1995.
- ORDÓÑEZ VERGARA, F. J., “El Guadalhorce (1839-1840) y la difusión del movimiento romántico en Málaga” en *Boletín de Arte*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, Málaga, núm. 13-14, 1992-1993, pp. 265-280.
- PALOMO DÍAZ, F. J., “La pintura costumbrista del siglo XIX en Málaga” en *Boletín de Arte*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, Málaga, núm. 9, 1988, pp. 259-278.
- PALOMO DÍAZ, F. J., “Las exposiciones de bellas artes en Málaga, 1843-1862” en *Boletín de Arte*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, Málaga, núm. 18, 1997, pp. 199-232.
- PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., “Ildefonso Marzo y Sánchez (1794-1856). Reflexiones en torno a su vida y obra en el 150º aniversario de su muerte” en *Hespérides*, Proyecto Cultural Aurora, Madrid, núm. 10, diciembre de 2006.
- RAMOS FRENDON, E., “Fausto Muñoz Madueño, litógrafo malagueño” en *Isla de Arriarán*, Asociación Cultural Isla de Arriarán, Málaga, número 20, 2002, pp. 171-190.
- RAQUEJO GRADO, M. A., “Bellas artes o diseño, ¿un debate decimonónico resuelto?” en *Boletín de Arte*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, Málaga, núm. 11, 1990, pp. 185-190.
- SAURET, M. T., “Familia e interiores burgueses: una visión iconográfica” en *Boletín de Arte*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, Málaga, núm. 13-14, 1992-1993, pp. 201-210.

PÁGINAS WEB

CHAVES, N., “El oficio más antiguo del mundo” en http://www.foroalfa.com/A.php/El_oficio_mas_antiguo_del_mundo/88

RICARD, E., “La capacidad de visualizar” en http://www.foroalfa.com/A.php/La_capacidad_de_visualizar/73

DE LA CRUZ VIVES, M. A., “Panorama del pensamiento español en la segunda mitad del siglo XIX” en <http://platea.pntic.mec.es/%7Emacruz/regenta/XIX.html>.

YANTORNO, A., “Profesor... ¿qué es el diseño?” en http://www.foroalfa.com/A.php/Profesor___que_es_el_diseno/13

HEMEROGRAFÍA

El Correo de Andalucía (1860-1890).

El Avisador Malagueño (1844-1893).

El Popular (1903-1919).

El Regional (1916-1920).

La Unión Ilustrada (1909-1929).

La Unión Mercantil (1886-1931).

El Guadalhorce (1839-1840).

El País de la Olla (1881-1883).

Blanco y Negro, Madrid, número 2170, 15 de enero de 1933.

– IV –

ANEXOS

CASAS LITOGRAFICAS. ANEXO

Enrique García

En 1906 tenía taller en Calle Trinidad Grund.

Manuel Gómez Guerrero

En 1906 tenía taller en Calle Barroso núm.1 y en 1918 en Calle Bustamante núm. 6.

Alfredo Livé

En la Guía de Málaga de Mercier y de la Cerda para el año 1866 figura con taller en Alameda núm. 19.

Claudio Porta

En 1896 aparece establecido en C/ S. Rafael núm. 9. Debió durar poco tiempo, ya que en las siguientes guías no aparece.

Eduardo Riera

En el registro General de Matrícula Industrial de 1876, aparece con establecimiento litográfico en la Plaza del Obispo, con Tarifa 1ª, Clase 6ª.

Ramón Rubio

Hijo de Gabriel Rubio y Josefa Aparicio. En 1838, aparece establecida en Calle Hoyo de Esparteros núm. 18. En la Guía de Málaga de Mercier y de la Cerda del año 1866, figura con taller en Calle Puerta del Mar.

Ricardo Sánchez

Litografía del primer tercio del siglo XX. Se dedica fundamentalmente a trabajos fotolitográficos. Tiene litografía e imprenta.

Hermanos Texeira

En 1918, aparecen establecidos en Calle Cerrojo núm. 16.

Litografía de Francisco Tudela

En la *Guía del Viajero en Málaga* de B. Vilá, de 1861, figura como una de las once litografías existentes en Málaga. En el Registro Industrial de ese año aparece clasificado con la Tarifa 1ª y Clase 3ª¹. Estaba establecida en la Alameda.

Litografía de J. Tudela

En la *Guía Comercial de Málaga* para el año 1882, de Muñoz Cerissola, aparece con taller en Calle Alameda núm. 29. Posiblemente, la “j” fuera una errata de manera que sería el mismo Francisco.

Tudela y Moreno

En una litografía de toros del año 1886 aparecen asociados.

Ramón Villodres Ruiz

En el Registro General de Matrícula Industrial de 1876 aparece como taller de litografía con Tarifa 1ª y Clase 6ª, establecida en Pasaje de Larios. En la Guía de Málaga de 1878 sigue en el Pasaje Larios, pero en la de 1882 figura con domicilio en Calle Cañón.

Zambrana Hermanos

Talleres de tipografía. Calle Agustín Parejo, 9 y 11 (Barrio del Perchel). Joaquín Gutiérrez Díaz hace para ellos fotograbados y autotipias, y en 1902 lo recomiendan para el premio de *El Cronista*.

Imprenta Ibérica

Casa fundada por Salvador González Anaya. Por la fecha en que desarrolla su actividad utilizan métodos fotomecánicos.

Litografía de Domingo del Río

Establecida en Calle Pedro de Toledo, núm. 3.

¹ A.M.M. Registro General de individuos inscritos en la matrícula de subsidio industrial con expresión de las que cada uno ejerce. Año 1876.

Teresa Fernández, viuda de Alcalá

Solamente la hemos encontrado en una Guía de Málaga de 1896. En los años siguientes no aparece. Pensamos que al ser madre de Antonio Alcalá se hace cargo de la empresa a la muerte de éste, siendo comprada posteriormente por Rafael.

Litografía de Telesforo Almansa

En la *Guía del Viajero* en Málaga de Benito Vilá del año 1861 figura como una de las 11 litografías existentes en la ciudad.

LITÓGRAFOS MALAGUEÑOS. ANEXO

Como hemos comentado en el capítulo de litógrafos, al revisar los padrones municipales, hemos encontrado un conjunto de individuos que declaran estar dedicados a esta actividad, pero las noticias sobre ellos son las que habitualmente aparecen en este tipo de documentos, o sea nombre, origen, profesión, edad y otros residentes en el mismo domicilio. Esto nos ha servido para hacer un perfil del litógrafo medio y la cantidad de profesionales a lo largo del siglo. Aunque en apariencia hay datos que pueden parecer irrelevantes, como la dirección o el nombre de su cónyuge, hemos querido reflejarlos en este anexo porque pueden servir para ver los barrios donde se ubican, o los parentescos entre ellos ya que era frecuente que familias enteras se dedicaran a esta actividad. También en este anexo hemos recogido a los iluminadores, otra profesión ligada con la litografía hasta que se introduce la cromolitografía.

Isidoro Aguilar Arnesto

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 17 años, hijo de Pedro y de Carmen. Domiciliado en C/ Nuño Gómez nº 12.

Francisco Aguilar Fresneda

En septiembre de 1902 solicita ser matriculado en la asignatura de Dibujo Artístico de la Escuela de Artes e Industrias y declara ser litógrafo, de 15 años, hijo de Félix y María y estar domiciliado en C/ Trinidad nº83.

Salvador Aguilera Conejo

En los Padrones Municipales de 1880 figura censado como litógrafo de 27 años. Casado con Encarnación Trigueros Sánchez. Domicilio en C/ Tapada nº2 y 5.

Manuel Aguilera Gálvez

En septiembre de 1901 solicita ser aceptado como alumno de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes e Industrias. Declara ser de profesión litógrafo, tener 14 años y domicilio en C/ Cobertizo del Conde nº2. En septiembre de 1902 vuelve a solicitar ser matriculado en Dibujo Artístico.

Antonio Aguilera Conde

En los P.M. de 1900 censado como litógrafo de 38 años, casado con Aurora del Pino. Bautizado en la Meced. Domiciliado en C/ de la Victoria nº31.

Aguilera Mérida

Trabajó con Joaquín Gutiérrez¹.

José Alarcón Rosado

En 1910 aparece censado como litógrafo, con 19 años, en C/ Altozano.

Carlos Albuquerque del Pino

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 50 años. Nacido en Sevilla. Residente en Málaga 2 años: Casado con Magdalena Vázquez Chica. Domiciliado en C/ Alta nº11. En estos años es cuando la industria litográfica malagueña llega a su mayor expansión, lo que justificaría que un litógrafo de su edad se desplazase a esta ciudad.

Antonio Alcalá Corbalán

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo de 27 años nacido en Adra y casado con Asunción Arcas Aguilar. Domicilio en C/ Tapada nº15.

Emilio Alcalá Fernández

En los P. M. de 1876 censado como litógrafo de 19 años, bautizado en Santiago. Vivía con sus padres: Marcelino Alcalá Serrano, de 61 años, natural de Priego (residente en Málaga desde hacía 31 años) y Teresa Fernández Domínguez de 46 años natural de Mijas. Era el segundo de 5 hermanos: el mayor, Antonio, que ya estaba casado y vivía en C/ del Carmen, Carmen (16 años), Rafael (6 años) que sería el dueño de la mayor empresa litográfica de Málaga y Enrique (4 años) El domicilio familiar estaba en C/ Fuentecillas nº10.

Enrique Alcalá Fernández

En los Padrones Municipales de 1900 aparece censado como litógrafo de 26 años. Hermano de los anteriores. Casado con Remedios Marín Cañamón, de 22 años y residentes en C/ Tomás Heredia nº28. Posiblemente trabajaría en la empresa fundada por su hermano Antonio, que luego pasaría a Rafael.

Rafael Almario Carbona

En los P.M. de 1900 está domiciliado como litógrafo de 23 años, hijo de Eduardo y Josefa.

¹ Según se puede leer en las notas manuscritas de Joaquín Gutiérrez.

Nacido en Málaga y bautizado en Santiago. Vive con su madre Josefa Narbona y su hermano Diego de 11 años en C/ Cañaveral nº 14.

Antonio Telesforo Almansa

En 1861 figura como litógrafo en la *Guía del Viajero* en Málaga (B. Vilá). En los P.M. del mismo año está censado como litógrafo de 25 años, nacido en Coín. Tiene un hermano, Fermín de 17 años, también litógrafo (debe tratarse de Fermín Almansa Gonzalez). Domiciliados en C/ Pasillo de Guimibarda nº9.

Fermín Almasa

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo de 20 años, nacido en Coín, con domicilio en C/Trinidad nº44.

Fermín Almansa González

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 40 años, nacido en Coín, bautizado en su Iglesia Mayor. Residente en Málaga desde hace 30 años. Casado con Isabel Chornichao Fernández. Tienen un hijo de 4 años, llamado Fermín. Domiciliados en C/ Matadero Viejo nº4.

Gregorio Álvarez Pérez

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo de 57 años. Nacido en Jaén (bautizado en S. Lorenzo). Casado con Gerónima Almendro García y domiciliado en C/ Alta nº4.

Antonio Álvarez Sánchez

En los Padrones Municipales de 1870 figura como litógrafo, de 26 años, bautizado en el Sagrario y con domicilio en C/ Siete Revueltas. Tal vez tenga relación con Fausto Muñoz, que en ese periodo vivía en la misma calle.

Francisco Álvarez Valle

En 1910 aparece censado como litógrafo, con 34 años, en P. Guimbarda núm. 15.

Antonio Arcas Liñán

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 23 años, hijo de Josefa y Antonio, bautizado en S. Pablo y domicilio en C/ Parras nº20. En los de 1900 figura con 35 años (debe ser un error) y residente en C/ Compañía, nº 43.

Luis Añe Madueño

En los Padrones Municipales de 1880 aparece censado como litógrafo de 21 años, con domicilio en San Juan de los Reyes, nº6. Era hijo de Margarita Madueño y podría estar

emparentado con Fuertes (que estaba casado con Concepción Añe) y con Fausto Muñoz Madueño.

Francisco Badía Alba

En los P.M. de 1900 censado como litógrafo de 20 años, soltero, hijo de Bernardo y Ana. Bautizado en los Mártires. Domiciliado en C/ Juan de Relosillas nº 20.

Guillermo Ballesteros Alvarez

En los Padrones Municipales de 1876 censado como litógrafo de 33 años, hijo de Juan y de Ana, bautizado en Sto. Domingo. Casado con Carmen Solís González, natural de Antequera. Domicilio en C/ Pozos Dulces nº20. En los P.M. de 1880 vuelve a aparecer en la misma calle, pero ya en el nº40.

José del Barco Alameda

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 45 años, nacido en Almuñecar y bautizado en su Iglesia Mayor. Residente en Málaga desde hace 24 años. Casado con Antonia Capeto Palma. Tienen entonces dos hijos: Amalia de 16 años y Manuel de 8. Domiciliados en C/ Calderería nº13.

José del Barco Romero

En los padrones Municipales de 1861 aparece censado como litógrafo, de 12 años, y con domicilio en calle Alta nº13.

Manuel Barco

Socio de Barco y Gutiérrez.

Manuel Bardaquín Cabello

En los Padrones Municipales de 1890 censado como litógrafo de 27 años, soltero. Natural de Málaga y bautizado en S. Felipe. Domiciliado en S. Juan de los Reyes nº8 en casa de su cuñado, Jaime Morales, también litógrafo.

Antonio Barrabín García

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 35 años, bautizado en S. Pedro. Casado con Cándida Alcántara. Domiciliado en C/ de Tres Casas nº2.

Jerónimo Barrabín Postigo

En septiembre de 1901, con 12 años de edad y domiciliado en C/ Huerto de las monjas nº17 solicita ser admitido en la Escuela de Artes e Industrias y se declara de profesión litógrafo.

Juan Barranco Martín

En los Padrones Municipales de 1870 aparece censado como litógrafo, de 14 años, bautizado en Santiago, y domiciliado en la Alcazaba (Cuartos de Granada nº19).

Manuel Barranco Martín

En los Padrones Municipales de 1870 aparece censado como litógrafo, de 10 años, hermano del anterior.

Jacinto Basalo Haro: en los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 23 años, bautizado en el Sagrario, soltero. Vive con su madre, viuda, y una hermana en C/ de la Victoria nº64.

Eduardo Bellido Ramos

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo de 30 años, bautizado en el Sagrario y domicilio en C/ Convalecientes nº8.

Berenguer

Según Joaquín Gutiérrez trabajó en Barco y Gutiérrez.

Francisco Bermejo Toledano

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 22 años, hijo de Melchor y Ana, bautizado en S. Pablo, soltero y con domicilio en C/ Lagunillas nº22.

Juan Berrocal Moreno

En los Padrones Municipales de 1861 aparece censado como litógrafo, vivía en la Calle del Viento nº 7 y tenía 21 años. Hermano del anterior. En los P.M. de 1876 ya casado con Francisca Ponce Pérez y dos hijos: Ricardo de 6 años y Julio de 1. El domicilio entonces es en C/ Cobertizo del Conde nº 24.

Julio Berrocal Ponce

En los P.M. de 1900 censado como litógrafo de 25 años. Hermano de Ricardo.

Ricardo Berrocal Ponce

En los P.M. de 1900 censado como litógrafo de 30 años, bautizado en los Mártires. Vive con su madre, Francisca Ponce Pérez, viuda y su hermano Julio, también litógrafo. Tienen el domicilio en C/ Cabello nº3.

Enrique Bonilla Díaz

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo de 24 años. Tiene un hermano, Juan, cajista, o sea relacionado también con la actividad de la impresión. Domiciliado en C/ Parras nº28.

Federico Buembado Madueño

En los padrones municipales de 1861 aparece como litógrafo. Bautizado en S. Juan, de 28 años. Censado en Calle Virgen de la Cabeza nº 16. Es curiosa la coincidencia en el segundo apellido con Fausto Muñoz².

Francisco Bueno Carmona

En los P.M.M. de 1850 censado como litógrafo de 28 años, nacido en Arjonilla. Casado con María Toledo Ballesteros. Domiciliado en C/ Nuño Gómez nº33.

Manuel Bugido Herrera

En los P.M. de 1848 censado como litógrafo de 31 años. Nacido en Granada (bautizado en el Sagrario). En esta fecha lleva 16 años residiendo en la ciudad. Estaba domiciliado en C/ Santa Lucía nº5.

Salvador Burgos García

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 19 años, hijo de Francisco y Antonia, bautizado en S. Felipe, soltero. Domiciliado en C/ Cobertizo del Conde nº7.

Emilio Cabello

En los P.M. de 1880 censado como litógrafo de 37 años, bautizado en S. Juan y domicilio en C/ Muro de las Catalinas nº4.

Francisco Cabello Medina

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo de 19 años y domiciliado en C/ del Calvo nº6.

Domingo Castel y Castel

En los padrones Municipales de 1861 aparece censado como litógrafo de 30 años y domiciliado en Tomás de Cozar nº 8.

Francisco Bueno Carmona

En los Padrones Municipales de 1861 aparece censado como litógrafo de 40 años, natural de Arjonilla y casado con María de Toledo, nacida en Yunquera. Domiciliado en Roque García nº 3.

Francisco Caballero Domínguez

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 20 años, nacido en Algeciras, hijo de Francisco y de Inés. Años de residencia en Málaga 9. Domicilio en la Alcazaba, C/ Banda

² A.M.M. Padrones Municipales : Año 1861, tomo 270, pg. 74.

del Mar nº 3. Es posible que su dedicación a la litografía se deba a la vecindad con los Ramírez Torrecillas que eran una familia de litógrafos que vivían en la misma calle.

Enrique Cabello Fernández

En Septiembre de 1901 solicita ser aceptado como alumno de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes e Industrias y declara ser litógrafo de 13 años, hijo de Eduardo y Dolores y tener domicilio en C/ Ollería nº82.

Francisco Callejón Gómez

En los P.M. de 1850 censado como litógrafo de 31 años, soltero y nacido en Almería. Domiciliado en C/ de la Gloria nº14.

Rafael Campera Navarro

En los P.M. de 1900 censado como litógrafo de 34 años, hijo de Juan y de Ana, bautizado en los Mártires. Casado con Ana García Ruano. Domiciliado en C/ del Viento nº2.

José Campos Rambla

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo de 13 años. Bautizado en S. Felipe y domiciliado en C/ Carrera de Capuchinos nº3.

Juan Castillo

En los P.M.M. de 1850 censado como litógrafo de 27 años, soltero y con domicilio en C/ Sucia nº20.

Manuel Castillo González

Censado en los Padrones Municipales de 1876 aparece censado como litógrafo de 42 años, residente en Banda del Mar, nº10. Nacido en Churriana. Casado con Rosario Ramírez Torrecilla, o sea cuñado de los Ramírez. En los P.M. de 1880 vuelve aparecer en la misma dirección.

Pedro Cerdán Ortega

En los P. M. de 1876 censado como litógrafo de 39 años, bautizado en Santiago. Casado con Josefa García Cortés. Domiciliado en C/ Herrería del Rey nº12.

Andrés Colorado Ortega

En los Padrones Municipales de 1861 aparece como litógrafo, de 26 años y residente en calle de la Gloria nº13.

José Conejo Martín

En los P.M. de 1900 censado como litógrafo de 14 años. Hijo de Francisco y Teresa. Bautizado en Sto. Domingo. Domiciliado en C/ Zurradores nº14.

Antonio Corral Martín

En los Padrones Municipales de 1876 censado como litógrafo de 28 años, natural de Lucena y 20 años de residencia en la ciudad. Casado con María Cano Rios y domiciliado en C/ Ginetes nº19. En los de 1880 cambia de domicilio a C/ Alta nº45.

José Criado Rague

En los Padrones Municipales censado como litógrafo de 17 años. Bautizado en la Merced y domiciliado en C/ Carrera de Capuchinos nº30.

Eduardo de la Cruz y Sol

En los P.M.M. de 1850 censado como litógrafo de 20 años, bautizado en los Mártires, soltero. Hijo de Manuel y Salvadora. Vive con unas tías solteras y sus tres hermanos en C/ Gigantes nº5.

Francisco Chaco (Doblás)

Censado en los P.M.M. de 1850.

Emilio Chamizo Denis

En los Padrones Municipales aparece como litógrafo de 30 años, casado con Victoria Vidal Vilchez y domicilio en C/ Victoria nº69.

José Chica Ripón

En los P.M. de 1900 censado como litógrafo de 38 años. Hijo de José y Agustina, natural de Málaga y bautizado en Sto. Domingo. Domiciliado en C/ Agustín Parejo nº1.

Juan Delgado Rodríguez

En los Padrones municipales de 1850 aparece censado como litógrafo de 19 años, bautizado en S. Juan, soltero. Domiciliado en C/ Guerrero nº3. En los de 1861 sigue censado como litógrafo de 30 años y domicilio en Plaza de los Montes nº4. En los de 1880 vuelve a aparecer, ya con 50 años y casado con Micaela Valverde y domicilio en C/ Postigo nº31.

Juan Dengund

En los Padrones Municipales de 1861 aparece como litógrafo de 20 años, domiciliado en C/ Trinidad nº118.

José Díaz García

En los Padrones Municipales de 1900 aparece censado como litógrafo de 50 años. Malagueño, bautizado en el Sagrario, hijo de Manuel y Carlota. Casado con Paulina Criado Baca. Residente en C/ Molina Lario nº12.

Francisco Díaz Quesada

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 27 años, hijo de Salvador y Damiana, nacido en Torremolinos. Casado con Josefa Pérez Muñoz. Domiciliado en C/ Barcenillas nº4.

Cristóbal Díaz Romero

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 18 años, hijo de Juan Díaz Vicaría y de Juana Romero Fernández. Domiciliado en C/ Cánovas del Castillo nº6.

José Díez Martínez

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 13 años, hijo de Joaquin y Josefa, bautizado en S. Felipe y domiciliado en C/ Huerto de las Monjas nº9.

Francisco de las Doblas y Rabé

En los P.M.M: de 1850 censado como litógrafo, de 36 años, bautizado en los Mártires. Casado con María Gallardo Escudero. Domiciliado en C/ La Zanja nº4. Debe ser hermano de las dos esposas de Rafael Mitjana Ardison. Si las fechas son correctas, tendría 6 años cuando se casa con Ramona. Es lógico pensar que debió formarse en el negocio de su cuñado.

Julio de las Doblas Torrecillas

Hijo de Antonio de las Doblas Navajas. Desde el curso 1875-6 aparece matriculado en la Escuela de B.A.. Primero en clase de Aritmética y posteriormente en Escritura Litográfica (81-82) con Rojo, en la que recibe el primer premio y calificación de sobresaliente, y Dibujo de Figura (82-3) con Maqueda. Domiciliado en calle Comedias nº 13. Pariente de los Ramírez Torrecillas, también litógrafos.

Antonio Domínguez

En los Padrones Municipales de 1861 aparece censado como litógrafo de 48 años, bautizado en S, Juan, soltero y domiciliado en Cristo de la Epidemia nº 1. Si ya en 1851 se recoge en documentos oficiales como litógrafo, es lógico pensar que ejercía la profesión durante la primera mitad de siglo.

Antonio Domínguez

En los P.M. de 1848 censado como litógrafo de 36 años, nacido en Málaga y bautizado en Santiago. Casado con Concepción Domínguez Rodríguez. Suponemos que cuñado y tal vez primo del anterior. Tenían el domicilio en C/ Pedro de Molina nº 7.

Pedro Domínguez Ortega

En los Padrones Municipales de 1880 aparece con litógrafo de 20 años y domiciliado en C/ Victoria nº87.

Antonio Domínguez Rodríguez

En los P.M.M. de 1850 censado como litógrafo de 39 años, bautizado en Santiago, soltero. Vive con su madre, viuda, su hermana Concepción, también viuda, y las dos hijas de ésta. Domiciliado en C/ Guerrero nº4.

José Durán

En los Padrones Municipales de 1861 aparece censado como litógrafo, aunque por la edad (15 años) sólo sería aprendiz. Domiciliado en Plaza de Riego nº 22.

Salvador España Capilla

En los P.M. de 1900 censado como litógrafo de 26 años. Casado con Remedios Moyano Fernández, hermana del litógrafo Eduardo Moyano Fernández. Vivían en la misma casa, en C/ Ollería nº11.

Eduardo Félix Gallego

En septiembre de 1902 solicita ser matriculado en Dibujo Artístico en la Escuela de Artes e Industrias, y declara ser litógrafo, de 12 años de edad, hijo de Antonio y Rosalía y domiciliado en C/ S. Pedro nº6.

José Fernández Carrasco

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 30 años, bautizado en S. Felipe, casado con Josefa Díaz y domiciliado en C/ Pasaje de Trigueros nº6.

Luis Ferrer Pérez

Matriculado en el curso 1881-2 en la clase de Escritura Litográfica en la que recibe el tercer premio. Domiciliado en calle Alcazabilla nº 18.

Antonio Fraga Martín

En los Padrones Municipales de 1861 aparece censado como litógrafo de 17 años. Domiciliado en calle Barragán nº5.

Miguel Fraile Loza

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo de 18 años y domiciliado en C/ Gaona nº1.

Antonio Fuentes Molina

En los Padrones Municipales de 1861 aparece censado como litógrafo de 17 años,

bautizado en S. Pedro y domiciliado en calle Ceresuela nº26. En los de 1876 figura casado con María Guerrero, con la que tiene un hijo (Antonio, de 4 años). Domiciliados en C/ Fábrica de Gás y Camino de S. Rafael.

Ricardo Galvero Sánchez

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo de 16 años y domicilio en C/ Casapalma nº9.

Eduardo Gámez García

En los P.M. de 1880 censado como litógrafo de 39 años. Soltero. Vive con su hermano Joaquín.

Enrique Gámez García

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 34 años, litógrafo, bautizado en la Merced. Casado con Carmen Guerrero Cortés, y domiciliado en C/ Fajardo nº8.

Joaquín Gámez García

En los Padrones Municipales de 1876 censado como litógrafo de 36 años. Bautizado en la Merced. Casado con F^a Pedraza. Domicilio en C/ Pasillo de la Cárcel, 4. En los de 1880 sigue en la misma dirección, pero con 37 años (en éste o en el anterior debe existir un error).

Agustín García Altamira

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo, de 29 años, soltero, bautizado en el Sagrario y domiciliado en C/ Toril, nº 12.

Antonio García Bermúdez

En los Padrones Municipales de 1861 censado como litógrafo de 23 años, domiciliado en calle Mariblanca nº 5. Fue bautizado en los Mártires. A partir de 1876 figura casado con Tadea Molina y con domicilio en C/ Cobertizo del Conde nº1 y en los P.M. de 1880 sigue censado como estampador en el nº 25 de la misma calle.

Félix García Carreras

En los P.M. de 1880 censado como litógrafo, de 13 años y domicilio en Arriola nº7. Tal vez relacionado con Maqueda, que en esta época vive en la misma plaza.

Carlos García García

En septiembre de 1901 solicita ser aceptado como alumno de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes e Industrias y declara se “impresor” de 14 años, hijo de José y de Antonia, y estar domiciliado en C/ Ancha M. de D. nº32.

Juan García Guerrero

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 24 años, hijo de Antonio y Araceli, soltero y domiciliado en C/ Pasillo de la Cárcel nº6.

José García Meléndez

En los Padrones Municipales de 1861 figura como litógrafo de 20 años domiciliado en Torrijos 143.

Antonio García Montero

En los Padrones Municipales de 1861 censado como litógrafo, procedente de Casabermeja, de 19 años y domiciliado en la calle de Viento nº 12.

Antonio García Montiel

Censado en los P.M. de 1876 como litógrafo de 30 años, nacido en Casabermeja y casado con Antonia Rivas. Tenían entonces tres hijos: Enrique (13 años), Antonio (8 años) y Julio (5 años). Domiciliados en C/ Santa Ana nº11.

Juan García Navas

En los P.M. de 1900 censado como litógrafo de 28 años. Hijo de Juan y Concepción. Bautizado en S. Felipe. Domicilio en C/ Ginetes nº6.

Juan García Romero

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo de 18 años y domiciliado en C/ de Tiro nº22.

Eduardo García Sené

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 36 años, bautizado en S.Juan y domiciliado en C/ Plaza de la Rosa nº3.

Ramón García Troyano

En los Padrones de 1861 se declara litógrafo, de 19 años, con domicilio en C/ Comedias nº 32. Por la edad debía ser aprendiz en alguna empresa.

Ricardo Garrido González

En los Padrones Municipales de 1861 figura como litógrafo, aunque solo cuenta con 14 años, lo que nos hace suponer que sería aprendiz. Domiciliado en calle Gigantes nº 2.

Máximo Garrido Hidalgo

En los Padrones Municipales censado como litógrafo, de 18 años. Domiciliado en calle Ceresuela nº26.

Francisco Giménez Muñoz

En los P.M. de 1900 censado como ayudante de litografía de 13 años. Hijo de José y María, bautizado en S. Pablo y domicilio en C/ Trinidad nº18.

José Giménez Toro

En los P. M. de 1900 aparece censado como litógrafo de 34 años, natural de Aguilar, hijo de Juan y Dolores. Casado con Mariana Campo Haro. Domiciliados en C/ S. Bartolomé nº8.

José Giménez Toro

En los P.M. de 1900 censado como litógrafo de 34 años, hijo de Juan y Dolores. Casado con Mariana Campo Haro. Natural de Aguilar y residente en C/ S. Bartolomé nº8.

Antonio Gómez Corpas

En los Padrones Municipales de 1900 aparece censado como litógrafo de 29 años, casado. Natural de Huetor (Granada) y residente en la ciudad desde hace 22 años. Domiciliado en C/ Casas de Campos nº1.

Enrique Gómez García

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo, de 39 años, bautizado en la Merced, y domicilio en C/ Fajardo nº6 y 8.

José Gómez López

En los Padrones Municipales de 1861 censado como litógrafo, aunque por la edad (12 años) sería aprendiz. Domiciliado en calle del Viento nº 4.

Eduardo González Loza

En los Padrones Municipales de 1900 censado como litógrafo de 46 años. Natural de Málaga, bautizado en Santiago, hijo de Eduardo y Cristina. Casado con Victoria Gil Ortega. Domiciliado en C/ Correo Viejo nº7.

Emilio Granados Ramírez

En septiembre de 1901 solicita ser aceptado como alumno de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes e Industrias y declara ser dibujante litógrafo, tener 16 años, ser hijo de Victoria y huérfano de padre y estar domiciliado en C/ Sanchez Pastor nº5. En Septiembre de 1902 vuelve a solicitar en la misma asignatura.

Jorge Gros

Según el padrón de 1842 se declara litógrafo, de 24 años, soltero, bautizado en S. Juan, con domicilio en Capuchinos.

José Guerrero González

En los Padrones Municipales de 1876 censado como litógrafo de 34 años, bautizado en S. Pablo y casado con María Huesca Culebras y domiciliado en C/ Sabinillas nº3. En los de 1880 vuelve a figurar en la misma dirección pero con 36 años, por lo que debe haber una confusión.

Francisco Gutiérrez Arias

En septiembre de 1901 solicita ser aceptado como alumno de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes e Industrias y declara ser “dibujante en piedra”, tener 13 años, ser hijo de José y estar domiciliado en C/ Ollerías nº31.

M. Gutiérrez

Según J. Gutiérrez trabajó en Barco y Gutiérrez.

Francisco Gutiérrez Rivera

En los años 90 y en las asignaturas de Dibujo de Figura, Dibujo del Antiguo, y Paisaje y Marina figura como alumno de la Escuela de B. Artes. Podría ser hijo del anterior.

Manuel Gutiérrez Sánchez

En los P.M. de 1900 censado como litógrafo de 33 años, soltero, bautizado en los Mártires. Vive con su madre, Candelaria Sánchez Leal, viuda, en C/ Cabello nº3. Tal vez se trate del M. Gutiérrez que trabaja en Barco y Gutiérrez.

José Haro Soler

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo de 40 años: Casado con Irene Vallejo y domiciliado en C/ S. Rafael nº1.

José Herrera

En los Padrones Municipales de 1861 aparece como litógrafo de 29 años, domiciliado en calle Santa Lucía nº 34.

José Herrera Moreno

En los Padrones Municipales de 1880 aparece censado como litógrafo de 29 años y domicilio en C/ Ollerías nº47.

Herrera

Trabajó en Barco y Gutiérrez. Joaquín Gutiérrez en sus memorias se refiere a él como

Herrerita.

Pedro Herrera Ramírez

En los Padrones Municipales de 1880 aparece censado como litógrafo de 40 años, bautizado en S. Lázaro, casado con Concepción Noa y domicilio en Plaza del Rey Alfonso nº36. En los de 1876 vuelve a figurar en la misma calle, aunque ahora en el nº20 y vuelve a figurar con 40 años (evidentemente debe haber un error). La coincidencia de que en esa misma fecha vivan en la misma calle Antonio Pérez y Manuel Giménez nos hace pensar que todos trabajaban en Fausto Muñoz.

Ramón Herrera Reyna

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 35 años, nacido en Cádiz, bautizado en S. Lorenzo. Residente en la ciudad desde hace 8 días. Casado con Angela Ruiz Giménez. Tienen un hijo, Juan Antonio, de 3 años. Domiciliados en C/ S. Jacinto nº25.

Francisco Jiménez Muñoz

En los P.M. de 1900 aparece censado como A. de Litografía, de 13 años, hijo de José y María, bautizado en S. Pablo. Domicilio en C/ Trinidad nº 18.

Miguel O. Jiménez

En los Padrones Municipales de 1880 aparece como litógrafo de 23 años, nacido en Málaga y bautizado en el Sagrario, con domicilio en Pozo del Rey nº22.

Francisco Jiménez Rodríguez

En los Padrones Municipales de 1861 aparece como estamador de 18 años y domiciliado en Calle Pedro Molina nº 3.

Eduardo Jubilian Puig

En los Padrones Municipales de 1870 aparece censado como litógrafo, de 17 años y domiciliado en el Cobertizo de S. Juan de Dios, nº8.

Ramón Lacomba Martín

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo de 14 años y domicilio en C/ Macho nº3.

José Lampere

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 19 años, hijo de Santiago y Antonia, bautizado en los Mártires y domiciliado en C/ Pozos Dulces nº1.

Bartolomé Lavaleta (tal vez Zavaleta) Muñoz

En los P.M. de 1900 censado como litógrafo de 40 años. Bautizado en S. Felipe.

José Leceta Montilla

En los Padrones Municipales de 1861 aparece como litógrafo de 25 años y domiciliado en el Muro de las Catalinas nº 32.

José Lechuga Hernández

Hermano del anterior. En los P.M.M. de 1850 censado como litógrafo de 24 años, hijo de Vicente y María. Nacido en Granada. Soltero. Vive con su madre y su hermano Antonio, de 10 años. Domiciliado en C/ Montaña nº8.

Manuel Lechuga Hernández

En los P.M.M. de 1861 censado como litógrafo de 30 años. Hermano de los anteriores.

Francisco Lima Montoya

En 1910 aparece censado como litógrafo, con 40 años, en C/ Cristo de la Epidemia.

José López del Valle

En 1910 aparece censado como litógrafo, con 17 años, en C/ Salitre.

Antonio López y Márquez

Censado en los P.M. de 1880 como litógrafo, bautizado en Santo Domingo, y domicilio en C/ Almacenes nº14.

Francisco López Pérez

En los P.M. de 1850 censado como litógrafo de 16 años, huérfano, que vivía con sus abuelos maternos en C/ Atarazanas nº1.

Francisco López Rey

En los Padrones Municipales de 1861 aparece censado como litógrafo de 19 años y esta domiciliado en calle de la Victoria nº118.

Francisco López Sánchez

En los padrones Municipales de 1870 aparece censado como litógrafo de 17 años, bautizado en la Merced y con domicilio en C/ del Ataud nº3. en los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 24 años, hijo de Francisco y de Francisca, bautizado en la Merced. Domiciliado en C/ Beatas nº55. En los P.M. de 1880, con 30 años y domicilio en C/ Barcenillas nº 16.

Enrique Luepón Rubio

En los Padrones Municipales de 1880 aparece censado como litógrafo de 16 años, bautizado en Santiago y domiciliado en C/ Refino nº 27.

Manuel Luque Fernández

En los P. M. de 1876 censado como litógrafo de 17 años. Hijo de Antonio Luque Arroyo e Isabel Fernández Díaz. Domiciliados en C/ Banda del Mar nº 16. Posiblemente su dedicación a la litografía este relacionada con la vecindad de los Ramírez Torrecillas.

José Llerena Robles

Fue de los primeros alumnos de Ferrándiz en la Escuela de Bellas Artes. En los Padrones de 1876 figura como litógrafo de 27 años, soltero, con domicilio en C/ del Carmen nº 55.

Enrique Marcelo Rico

En los Padrones Municipales de 1861 aparece censado como litógrafo de 20 años y domicilio en calle Alta nº 13. En los de 1880 vuelve a aparecer, con 38 años y casado con Gertrudis Rosado y domicilio en C. Gaona nº 20.

Juan Madrid Merino

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 30 años, hijo de Luis y Francisca, bautizado en S. Pedro. Domicilio en Puerta del Mar nº 16.

Alejandro Magno González

En los Padrones Municipales de 1861 aparece como litógrafo de 17 años. Domiciliado en calle Jiménez nº 3.

Pablo Magno González

En los Padrones Municipales de 1861 aparece censado como litógrafo de 16 años y domiciliado en calle Jiménez nº 3. En los de 1880 lo volvemos a encontrar con 38 años, casado con Josefa Rodriguez y domicilio en c/Carrasco nº 1.

Manuel Maldonado Sillera

En P.M. de 1870 censado como litógrafo de 15 años, con domicilio en C/ del Pájaro nº 8.

Enrique Marcelo Rico

En los Padrones Municipales de 1861 aparece censado como litógrafo de 20 años y domicilio en calle Alta nº 13. En los de 1880 vuelve a aparecer, con 38 años y casado con Gertrudis Rosado y domicilio en C Gaona nº 20.

Joaquín Martín

En los P.M.M. de 1861 aparece censado como litógrafo de 16 años, por lo que entendemos que sería aprendiz. Domiciliado en Cobertizo del Conde nº 29.

Manuel Martín Ariza

Censado en los Padrones de 1910, con 22 años, en C/ Ordoñez núm. 35.

Rafael Martín Moreno

En los Padrones Municipales de 1876 aparece censado como litógrafo de 16 años, hijo de Miguel y Dolores, bautizado en la Merced y domiciliado en C/ Pinillos nº 1. En los de 1880 sigue en la misma dirección.

José Martín Reina

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo de 13 años y domicilio en C/ Parras nº 16.

José Martín Romero

En los Padrones Municipales de 1880 aparece censado como litógrafo de 32 años y domicilio en C/ Especerías, nº 14.

F. Martínez (en Barco y Gutiérrez)

Tal vez sea el mismo F. Martínez Saltos que en 1902 hace la cromolitografía del cartel de Feria de Málaga, sobre un original de Murillo Carreras y F. Vivó. El cartel esta hecho en el taller de Ramírez y García.

José Mellado Gallardo

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 32 años, bautizado en S. Lázaro, casado con Petra Maldonado Navarrete. En los Padrones de 1900 figura como bautizado en la Merced. En 1876 residía en C/ Cobertizo del Conde nº 39 y en 1900 en C/ Hinestroza nº 18.

Carlos Mellado Ibáñez

En 1910 aparece censado con 33 años en C/ Sor Teresa Mora.

José Mignar Mesa

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo, hijo de José y Cristina. Domiciliado en C/ María nº 2.

Leopoldo Molina Fernández

En Septiembre de 1901 solicita ser aceptado como alumno de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes e Industrias y declara ser litógrafo de 14 años, hijo de Rafael y Ana y residir en C/ Parras nº 20.

José Molina Zambrana

En septiembre de 1901 solicita ser aceptado como alumno de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes e Industrias y declara ser “cromista”, que tiene 16 años y es hijo de Antonio y Josefa. Su domicilio es C/ Cuarteles nº 45.

José Molinares Martín

En los Padrones Municipales de 1870 aparece censado como litógrafo de 20 años, bautizado en S. Pablo y domiciliado en la C/ de Ángel. En los P.M. de 1876 figura como impresor de 28 años y domicilio en C/ Trinidad nº 89.

Francisco Montes

En los P.M. de 1880 censado como litógrafo de 38 años y residente en C/ Compañía, nº 1.

Francisco Montes Oña

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 36 años, bautizado en S. Juan. Casado con Matilde Castillo y domiciliado en C/ de la Victoria nº 74.

Emilio Montosa Martín

En el curso 1881-2 aparece matriculado en la Escuela de B.A, como alumno de Escritura Litográfica con Fº Rojo (en la que recibe notable y segundo premio), y en los cursos siguientes en la clase de Dibujo de Figura con Maqueda. Con domicilio primero en calle Tapada nº 8 y luego en calle Cabeza nº 7.

Miguel Mora González

En los P.M. de 1876 aparece censado como litógrafo de 14 años. Hijo de Josefa González Botella, viuda. Nacido en Málaga y bautizado en Santiago. Domiciliado en C/ Pozo del Rey nº 35.

Antonio Morales

En los Padrones Municipales de 1861 aparece domiciliado en calle Mosquera nº 7, procedente de Vélez y residente en Málaga desde hace 4. Tiene 32 años. En los de 1876 sigue apareciendo en C/ Álamos nº 5.

Jaime Morales López

En los Padrones Municipales de 1900 censado como litógrafo de 38 años, natural de Málaga y bautizado en el Sagrario. Reside en S. Juan de los Reyes nº 8, junto con su esposa, María Bardaquín Cabello y un hermano de ésta, Manuel, también litógrafo.

Luis Morales

En los Padrones Municipales de 1880 aparece censado como litógrafo de 15 años y domicilio en C/ del Viento nº 1.

Miguel Morales López

En los Padrones Municipales de 1870 aparece censado como litógrafo de 18 años, bautizado en S. Pablo y residente en La Alcazaba (Cuartos de Granada nº 23).

Manuel Morales Navarro

En los P.M. de 1876 aparece censado como litógrafo de 23 años, hijo de Tomás y Josefa, soltero y residente en C/ Pozo del Rey nº 20.

Eduardo Moreno Escudero

En los P. M. de 1861 censado como litógrafo de 29 años, soltero, hijo de Diego y Josefa, bautizado en Santiago. Vive con su hermano Salvador, también litógrafo, en la C/ Aventurero nº 3. En 1876 vuelve a aparecer, con 41 años, casado con Concepción García Muñoz y domicilio en C/ Agustín Parejo nº 23.

Salvador Moreno Escudero

Hermano del anterior, con el que convive. En 1861 tenía 20 años.

Antonio Moreno Morales

En septiembre de 1901 Solicita ser admitido como alumno de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes e Industrias. En la misma declara tener intención de dedicarse a la profesión de litógrafo, tener 12 años, y ser hijo de Antonio y Magdalena.

Ramón Morón Cano

En los P.M.M. de 1850 censado como litógrafo de 32 años, bautizado en Santiago, casado con María Ballesteros y domiciliado en C/ de la Victoria nº 40.

Abelardo de Moya Gaiticos

En los P.M. de 1880 censado como litógrafo de 37 años y domiciliado en C/ Almacenes nº 5.

Mariano Moyano

Estudia en la Escuela de B.A. desde el curso 1876-7 en Aritmética. Posteriormente en el desde el 80 al 83 en las de Dibujo de Figura y Acuarela. Trabajó como transportista en la casa Párraga y durante un tiempo socio de J. Gutiérrez.

Eduardo Moyano Fernández

En los P.M. de 1900 censado como litógrafo de 26 años, soltero. Vive con su madre, Carlota Fernández Alvarado (suponemos que hermana de Fernández Alvarado, el pintor). Residían en C/ Ollería nº 11. En la misma casa vive su hermana Remedios, casada con otro litógrafo, Salvador España Capilla.

Luis Muñoz

En los Padrones Municipales de 1861 aparece censado como litógrafo, de 27 años y domiciliado en calle Parras nº 9.

José Muñoz Marfil

En los P.M. de 1870 aparece censado como litógrafo de 16 años y domicilio en C/ de Pájaro nº 2.

Antonio Muñoz Ferry

En los P.M. de 1900 censado como litógrafo de 38 años. Nacido en Méjico (años de residencia en Málaga 37). Casado con Elisa Zurbano Bermeja. Domiciliado en C/ Pedro Molina nº 7. La coincidencia con los apellidos de los sobrinos de Fausto Muñoz, hijos de su hermano Eduardo, nos llevan a pensar en que este también lo fuera, aunque es extraño que no se le mencione en el testamento.

José Joaquín Navarro

En la inauguración del Liceo, 8-1-43, expone dos litografías, una de las cuales, el retrato de Lord Byron, estaba “divinamente litografiado”. En 1846 aparece en las listas de los socios del Liceo. Posiblemente se trate de José Joaquín Navarro Pérez, que en los P.M. de 1845 aparece censado con 26 años, dedicado al comercio, soltero y residente en Cortina del Muelle nº 97. Es hijo de Luis Antonio Navarro, nacido en Alabia y dedicado al comercio y de Luisa Pérez, natural de Priego.

Baldomero Om Díaz

En los Padrones Municipales de 1880 aparece censado como litógrafo de 32 años. Casado con Carlota Reboul Benítez y domiciliado en C/ Postigo de D. Valentín Martínez nº 1.

Juan Orellana Mota

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 29 años, bautizado en la Merced. Casado con Mercedes Medina Trujillo. Tienen 2 hijos: Socorro (3 años) y Juan (1 año). Domiciliados en C/ Camino del Palo Dulce nº 26.

José Ortega Moreno

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo de 18 años y domicilio en Pozo del Rey nº 28. En esta calle encontramos varios.

Juan Parra Delgado

En septiembre de 1901 solicita ser admitido como alumno de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes e Industrias y declara ser “Dibujante en Piedra”, tener 17 años y estar domiciliado en C/ del Horno nº 41.

Antonio Pascual Castillo

En septiembre de 1901 solicita ser admitido como alumno de Dibujo Artístico en la

Escuela de Artes e Industrias y declara ser “Dibujante Litógrafo”, tener 18 años, hijo de Francisco y Carmen y estar domiciliado en C/ Alonso Benítez nº 17. En Septiembre de 1902 vuelve a solicitar para la misma asignatura y entonces dice tener 20 años.

Pedro Peíticos Muñoz

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo de 34 años, con domicilio en C/ Desengaño, nº 10.

Antonio Peláez Ortega

En los P.M. de 1876 aparece censado como litógrafo de 16 años, hijo e Salvador y Rafaela. Bautizado en los Mártires y domiciliado en C/ Sto. Domingo nº 13.

Enrique Peña Barriando

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 29 años, hijo de Juan y María, bautizado en Santiago. Casado con Ana Cobos. Tienen 4 hijo de entre 8 y 1 años: Enrique, José, Julia y Manuel. Domiciliado en C/ del Paraíso nº 8.

Francisco Peñuela Rodríguez

En los Padrones Municipales de 1880 esta censado como litógrafo de 37 años, bautizado en los Mártires y con domicilio en C/ del Estudiante nº 1.

José Pérez González

En los Padrones de 1870 aparece censado como litógrafo de 16 años, bautizado en los Mártires y domicilio en Plaza de la Alcazaba, n 25. En los de 1900, con 45 años, casado con Aurora Cuesta y domicilio en C/ Montaña nº 28.

Carlos Pérez

Impresor. Hermano del anterior (contrato con Richter).

Antonio Pérez Baquero

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 48 años, bautizado en el Sagrario. Casado con Antonia Delgado González y domicilio en C/ del Rey Alfonso XII, nº 15. Es curioso que en la misma calle viven otros dos litógrafos, uno de ellos el conocido Manuel Giménez, un de los mejores cromolitógrafos de Málaga. Posiblemente se trate de uno de los litógrafos que se mencionan en el Dictamen enviado a la Sociedad Económica Matritense en 1874, relativo a los trabajos de Fausto Muñoz. Suponemos que se trata de uno de los hermanos Pérez (junto con Carlos y José) que forman compañía con Richter en 1850.

Francisco Pérez López

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 40 años, natural de Málaga, bautizado en S. Pedro. Casado con Ana Martín Ramírez. En esa fecha tenían 7 hijos de entre 18 y 1 años: Matilde, Ana, Rosario, Francisco, Enrique, Eduardo y Victoria. Su situación económica debe ser holgada, puesto que el alquiler de su casa era de 1095 pesetas al año y el de Maqueda, por ejemplo era de 621 pesetas y el de otros litógrafos, como Juan Madrid era sólo de 90 pesetas. No sabemos que parentesco pueda tener con el anterior. Domiciliado en C/ Espartero nº 17.

José Pérez

En 1850 firma un contrato con Richter para crear una empresa litográfica. Tal vez hijo de F. Pérez. Sus hermanos Antonio y Carlos firman como socios industriales de la misma empresa, aportando su trabajo como impresores.

José Pérez González

En 1910 aparece censado en C/ Montañó núm. 55 con 55 años de edad.

José Pérez Moreno

En los Padrones Municipales de 1870 aparece censado como litógrafo, de 18 años y domiciliado en Cobertizo de S. Juan de Dios nº 8.

Joaquín Pérez de Rozas

En 1865 realiza un plano de Málaga. El precio aprobado por el Ayuntamiento fue de 1000 duros. Lo más interesante es que en vez de hacerse en piedra fue en plancha de zinc, que tenía ventajas sobre la anterior y que fue preciso traer del extranjero, porque en España no había, ya que se habían empezado a utilizar hacía poco tiempo.

Manuel Picco Fernández

En los Padrones de 1892 aparece censado como litógrafo de 20 años, soltero, bautizado en los Mártires. Su padre (jornalero de 68 años) era originario de Italia y residía en Málaga hacía 57 años. Tenía su residencia en Plaza de Mitjana nº 1, por lo que es lógico pensar que trabajaría con R. Santamaría, que había continuado con la litografía de F. Mitjana.

Emilio Ponce Añez

En los P.M. de 1876 aparece censado como litógrafo de 18 años, hijo de Juan y de Carmen, bautizado en el Sagrario y con domicilio en C/ San José nº 2. El apellido Añez esta relacionado, por matrimonios, con Fuertes y con los Madueño.

Evaristo Puga Pérez

En los P.M. de 1876 aparece censado como litógrafo de 18 años, hijo de Evaristo y Dolores y domiciliado en C/ del Tiro nº 2. Tal vez su dedicación a la litografía se deba a que en esta época había muchos jóvenes aprendices en la Alcazaba tal vez por vivir allí la familia de litógrafos Ramírez Torrecilla.

Gaspar Puertas Merino

En los Padrones Municipales de 1880 aparece como litógrafo de 15 años, nacido en Ojén y con domicilio en Banda del Mar, nº 15. Suponemos que la vecindad con los Ramírez hace que en esos años en la Alcazaba hubiese aprendices de litografía.

Francisco Ramírez Bonilla

En los P.M. de 1880 aparece censado como litógrafo, de 26 años y residente en C/ la Bolsa núm. 2.

Joaquín Ramírez Bonno

Posiblemente familiar del anterior, aparece en las actas de la Escuela de B.A, desde 1896-9 en las clases de Figura y Dibujo del Antiguo. En septiembre de 1902 solicita ser admitido en la clase de Aplicaciones del Dibujo Artístico a las Artes Decorativas de la llamada entonces Escuela de Artes e Industrias y declara ser dibujante litógrafo, tener 19 años, huérfano de padre y nombre de su madre María y estar domiciliado en C/ Duende nº 8.

José Ramírez Bueno

En los Padrones Municipales de 1880 aparece censado como litógrafo, de 17 años y domicilio en C/ Pedro Molina nº 5.

José Ramírez Mesa

En septiembre de 1902 solicita ser matriculado en la asignatura de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes e Industrias y declara ser dibujante litógrafo de 21 años, ser hijo de Juan Ramírez Torrecilla y Rafaela Mesa y estar domiciliado en Pasaje de Campos nº 3. Es hermano de Juan.

Juan Ramírez Mesa

En los P.M. de 1900 aparece censado como litógrafo de 19 años. Hijo de Juan Ramírez Torrecilla y de Rafaela Mesa. En Septiembre de 1901 solicita ser admitido como alumno de la clase de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes e Industrias y declara tener 21 años, ser Dibujante Litógrafo y estar domiciliado en Pasaje de Campos nº 3. En Septiembre de 1902 solicita ser matriculado en Aplicaciones de Dibujo Artístico a las Artes Decorativas.

Antonio Ramírez Torrecilla

En los padrones Municipales de 1870 aparece censado como litógrafo, de 12 años de edad, bautizado en el Sagrario. Hijo de Juan Ramírez Martín y María Torrecilla Cerdán. Tenía dos hermanos: Miguel, de 23 años, también litógrafo y de Juan, de 26 años, dibujante. Domiciliado en la Alcazaba (Banda del Mar, 13). Durante el curso 1871-2 aparece en las listas de la clase de Figura como el alumno más aventajado en la sección de Cabezas. En los Padrones Municipales de 1880 vuelve a aparecer en la misma dirección, pero con 26 años, de lo que podemos deducir que en éste o en el anterior hay un error de 4 años. No sabemos si tiene que ver con el Antonio Ramírez citado anteriormente. Tal vez sobrino, pues su padre se llamaba Juan.

Juan Ramírez Torrecilla

Hermano de Miguel y Antonio (litógrafos). En los P.M. de 1870 aparece censado como dibujante de 26 años, vivía con sus padres y hermanos en C/ Banda del Mar nº 13. Era el hijo mayor de Juan Ramírez y María Torrecilla. En los P. M. de 1900 censado como litógrafo de 48 años. Bautizado en Sto. Domingo. Casado con Rafaela Mesa Espinosa. Tenía 8 hijos, de los cuales el mayor Juan Ramírez Mesa, de 19 años, también era litógrafo. Tenían el domicilio en C/ Pasaje de Campos nº 3.

Miguel Ramírez Torrecilla

En los Padrones Municipales de 1870 aparece censado como litógrafo, de 23 años, bautizado en el Sagrario y hermano del anterior. En los Padrones de 1876 y 1880 aparece ya casado con Sofía Huescar Culebra y sigue con domicilio en Banda del Mar, pero en el nº 14. Es curiosa la coincidencia con el Miguel Ramírez mencionado anteriormente. En los Padrones de 1900 sigue apareciendo, pero con domicilio en C/ Horno nº 4. En la misma fecha y en la misma casa aparece su yerno, también litógrafo de 24 años, José Sallá? Sánchez.

Adrián Rey Pérez

En los P.M. de 1900 censado como litógrafo de 31 años, soltero, bautizado en S. Juan y domiciliado en C/ del Viento nº 2.

Francisco Reyes García

En los Padrones Municipales de 1880 aparece censado como litógrafo de 28 años, soltero y domicilio en C/ Lagunillas nº 77.

José Ríos García

En 1910 aparece censado como litógrafo, con 21 años, en C/ Álvarez.

Carlos Risole Gutiérrez

En los Padrones Municipales del año 1861 viene censado como litógrafo de 18 años y domiciliado en calle Lagunillas, nº 81.

Juan Rivera Elena

En los Padrones Municipales de 1880 aparece como litógrafo, de 22 años. Hijo de Miguel Rivera Madueño (tal vez emparentado con los litógrafos. Domicilio en C/ Victoria nº 62.

Antonio Rodríguez Alamillo

En los Padrones Municipales de 1861 viene censado como litógrafo de 12 años (suponemos que aprendiz) y domiciliado en Lagunillas nº 40. Es curioso que en esta calle aparezcan censados muchos jóvenes como litógrafos.

Antonio Rodríguez Martín

En los Padrones Municipales de 1861 aparece censado como estampador, de 24 años y domiciliado en calle Cauze (sic) nº 37.

Francisco Rodríguez Merino

En los Padrones Municipales de 1880 aparece censado como litógrafo, de 24 años, hijo de Rafael y Ana. Casado con Amalia Oleas. Domicilio en C/ Cristo de la Epidemia nº 19.

Francisco Rodríguez Oño

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo, de 20 años, con domicilio en C/ Hinojares nº 1.

Rafael Rodríguez Oño

Hermano del anterior. En los Padrones Municipales de 1880 aparece censado como litógrafo, de 30 años y domicilio en C/ Pescadería nº 16. Casado con Josefa Camacho.

Onofre Rodríguez Pareja

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo de 51 años, bautizado en Los Mártires. Casado con Encarnación García y domiciliado en C/ María nº 14. Anteriormente, en los de 1876 aparecía como iluminador.

Juan Rojas Arcas

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo de 33 años. Casado con María Gutiérrez y domiciliado en C/ Trinidad nº 29. En los de 1876 figura en la misma dirección.

José de Rojas Nieto

En los Padrones Municipales de 1846 censado como litógrafo de 14 años (o sea aprendiz), bautizado en los Mártires. Vive en C/ Comedias nº 14 con su madre, Isabel Nieto, viuda. En los de 1876 sigue censado como litógrafo de 44 años con domicilio en C/ Madre de Dios nº 51. Casado con Rita González Mata. En 1880 vuelve a aparecer en el mismo domicilio.

José Román

Fue alumno de la Escuela de Bellas Artes y uno de los colaboradores de las ilustraciones del libro editado con motivo de la visita de la reina a Málaga en 1862, hechas en el taller de Francisco Mitjana.

José Román Ermida

Matriculado en la Escuela de B.A. en los primeras promociones, obtuvo accesit en Dibujo de Figura en el Curso 1853-4. En los Padrones Municipales de 1870 aparece censado como litógrafo, de 30 años. Tal vez tenga relación con el anterior. También es posible que se trate del Sr. Román que colabora con el taller de Barco y Gutiérrez.

José Romero Remorino

En los Padrones Municipales de 1870 aparece censado como litógrafo, de 18 años y residente en C/ Frailes, nº 2.

Pedro Rosado Barrientos

En los padrones municipales de 1861 aparece censado como litógrafo de 18 años y domicilio en C/ Trinidad nº 88.

Manuel Rubio

Es uno de los litógrafos que trabajó en Barco y Gutiérrez.

Joaquín Rubio Pérez

En los Padrones Municipales de 1876 aparece censado como litógrafo de 24 años, hijo de Francisco y María Pérez Vallejo, viuda, y bautizado en S. Pablo. Soltero y domiciliado en C/ Parras nº 10. En los de 1880 sigue en la misma dirección.

Manuel Ruiz Maderas

En los Padrones Municipales de 1880 lo encontramos censado como litógrafo de 18 años, Con domicilio en C/ Cobertizo del Conde nº 21.

Baldomero Ruiz Martín

En los P.M. de 1900 censado como litógrafo, de 35 años, bautizado en S. Pablo. Casado

con Matilde Pérez Martín. Domicilio en C/ Malaver nº 2.

Francisco Ruíz Ruíz

En los Padrones Municipales de 1880 aparece censado como litógrafo de 15 años. Bautizado en el Sagrario y domiciliado en C/ Carrión nº 9.

Manuel Ruiz Sánchez

En septiembre de 1901 solicita ser admitido como alumno de Dibujo Artístico en la Escuela d Artes e Industrias y declara ser “Dibujante Litógrafo”, tener 15 años y domicilio en C/ Lagunillas nº 7.

José Sáenz Jiménez

En los P.M. de 1900 censado como litógrafo de 29 años, bautizado en la Merced. Casado con Inés Fernández. Domiciliado en C/ de la Victoria nº 5.

Andrés Salas Rodríguez

En los Padrones Municipales de 1861 aparece censado en la Cruz del Molinillo nº6. De 26 años de edad y bautizado en el Sagrario.

Antonio Salas Rodríguez

Hermano del anterior. En 1861 tenía 22 años.

Eduardo Salvador Valiente

En los Padrones Municipales de 1870 aparece censado cromolitógrafo de 20 años y residente en la Coracha, nº 14.

José Sallá? Sánchez

En los Padrones Municipales de 1900 aparece censado como litógrafo de 25 años. Casado con Sofía Ramírez Huesca, hija del también litógrafo Miguel Ramírez Torrecilla. En 1900 vivía en la misma casa que su suegro en C/ Horno nº 4.

José y Rafael Samaolla Winderlik

En los Padrones Municipales de 1861 aparecen censados como litógrafos, José con 18 años y Rafael con 9. Domiciliados en Lagunillas nº 27.

Ricardo Sánchez Madera

En los Padrones Municipales de 1861 aparece como estampador y tiene 15 años.

José Sánchez Medrano

En los Padrones Municipales de 1880 figura como litógrafo, de 19 años, bautizado en la Merced y con domicilio en Cuartos de Granada, nº 5.

Ramón Sánchez Navarro

Según el Padrón Municipal de 1861 contaba con 23 años, soltero, natural de Málaga y bautizado en Los Mártires. Vivía en calle Calderería nº 11.

Miguel Sánchez Sánchez

En septiembre de 1902 solicita ser matriculado en Dibujo Artístico en la Escuela de Artes e Industrias y declara ser “marcador”, tener 21 años de edad, ser hijo de Miguel y María y estar domiciliado en C/ Matadero Viejo nº 22.

Francisco Segalá López

En los Padrones Municipales de 1870 aparece censado como litógrafo de 22 años, bautizado en Santo Domingo y residente en la C/ de Ataud nº 3.

Eduardo Sellera(s) Muñoz

En los Padrones Municipales de 1876 censado como litógrafo de 24 años, hijo de Manuel y Polonia; bautizado en el Sagrario, casado con Encarnación Jaraba García y domiciliado en C/ Lagunillas nº 31. En los de 1880 vuelve a aparecer con domicilio en C/ Carrasco nº 1.

Miguel Serrato Herrera

En los Padrones de 1920-21 aparece censado como litógrafo, con 49 años, en C/ del Carmen.

Antonio Telesforo Almagre

En los Padrones Municipales de 1861 aparece censado como litógrafo de 25 años. Con él vive un hermano de 17 años, llamado Fermín y también litógrafo. El domicilio lo tienen en Pasillo de Guimibarda nº 9.

Eugenio Tobal Macías

En septiembre de 1901 solicita ser admitido en la clase de Dibujo Artístico de la Escuela de Artes e Industrias y declara ser dibujante litógrafo, de 17 años, hijo de Enrique y Dolores y estar domiciliado en C/ Refino nº 6. Al año siguiente vuelve a solicitar, y cambia el domicilio a C/ Peña nº 13.

Francisco de la Torre Quesada

En los Padrones Municipales de 1870 aparece censado como litógrafo, de 17 años y domiciliado en Cobertizo de S. Juan de Dios.

Manuel Torrecilla Romero

En los Padrones Municipales de 1880 censado como litógrafo de 38 años y domiciliado en

C/ Ginetes nº 13.

Torres

La única referencia que tenemos de él se hace en la Exposición Retrospectiva, celebrada por el Liceo en Junio de 1874, en la que aparece como uno de los litógrafos que contribuyen a los avances en el periodo 1845-60.

Miguel Torres Fernández

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 30 años, hijo de Miguel y Rosalía, bautizado en S. Juan y domicilio en C/ Canasteros nº 16.

Pedro Toscano Guerrero

En los P.M. de 1876 censado como litógrafo de 45 años, bautizado en los Mártires. Casado con Ana Crespo Muñoz. Domiciliado en C/ Puerta del Mar nº 20.

Miguel Trigo Montañez

En los Padrones Municipales de 1880 aparece censado como litógrafo de 16 años y domiciliado en C/ Lagunillas nº 34.

Francisco Tudela García

En la *Guía del Viajero* en Málaga (B. Vilá) de 1861 figura como litógrafo. En los Padrones Municipales del mismo año aparece censado como litógrafo de 33 años y domiciliado en S. Telmo nº 5. Tal vez el mismo que en 1886 hace cromolitografías de toros en Tudela y Moreno.

Antonio Tur (Tul?) Gámez

En los Padrones Municipales de 1876 censado como litógrafo de 28 años. Hijo de Tomás y Josefa, bautizado en S. Pedro. Casado con Josefa Arboleda y domicilio en C/ Cerezuela nº 8. En los de 1880 vuelve a aparecer con domicilio en C/ Fuentecilla nº 17.

Juan Varela García

En los P. M. de 1876 censado como litógrafo de 15 años, hijo de Antonio y Ana, bautizado en la Merced y domiciliado en C/ S. Francisco de Paula nº 8.

José Vela Román

En los Padrones Municipales aparece censado como litógrafo de 27 años: Nacido en Vélez de José y Ana y residente en la ciudad 20 años, casado con Ana Verdún y domiciliado en C/ Alta nº 3.

Andrés Vera

En los Padrones Municipales de 1861 aparece censado como litógrafo de 41 años y

domiciliado en Tomás de Cózar n 7.

Eugenio Vera Rivas

En los P.M. de 1880 tenía 17 años, litógrafo y residente en C/ del Pájaro n° 9. Probablemente hijo del anterior.

Antonio Vergara Vergara

En 1910 aparece censado como litógrafo, con 38 años, en C/ Cerezuelo nú. 61.

Luis Vila López

En los P.M. de 1900 censado como litógrafo de 20 años, hijo de Emilio e Isidora, bautizado en S. Felipe y domicilio en C/ Gómez Salazar n° 9.

Manuel Vilchez Carpena

En los P.M. de 1900 censado como litógrafo de 17 años. Hijo de José y Francisca. Bautizado en S. Felipe. Residente en C/ Mariblanca n° 10.

Emilio Villarreal Márquez

En los Padrones Municipales de 1880 aparece censado como litógrafo de 21 años, bautizado en S Juan y domiciliado en C/ de la Peña n° 13.

Ramón Villodres Ruiz

En los Padrones Municipales de 1861 aparece censado como litógrafo de 19 años, bautizado en la Merced y domicilio en calle de la Victoria n° 89 (en la que sigue apareciendo en los de 1876) y en los de 1880, ya con 39 años y domicilio en C/ S. Juan de Dios n° 1.

Antonio Viote Oños

Censado en los P.M. de 1870 como litógrafo, de 18 años y domicilio en C/ Siete Revueltas, n° 26. Tal vez relacionado con Fausto Muñoz, que en esa época vivía en la misma calle.

José Zambrano

En los Padrones Municipales de 1861 aparece censado como litógrafo ,de 24 años, y domiciliado en calle Parras n°39.

Manuel Zorrilla Pérez

En septiembre de 1902 solicita ser matriculado en la asignatura de Dibujo Artístico de la Escuela de Artes e Industrias, y declara ser litógrafo, de 13 años, hijo de Manuel y Dolores y estar domiciliado en C/ Trinidad n°39.

ILUMINADORES

Antonio Alvarez

En los P.M. de 1861 censado como iluminador de 17 años, hijo de Francisco y Francisca y domiciliado en C/ Gigantes nº2.

Emilio Calvent González

Censado en los P.M. de 1880 como iluminador de 30 años. Domiciliado en C/ Alta nº13.

José Doblas Navajas

En los P.M. de 1861 censado como iluminador de 30 años. Nacido en Málaga, bautizado en Santiago. Casado con Josefa Bustamante. Es hermano de Antonio de las Doblas, que tenía una empresa litográfica. Domiciliado en C/ Trinidad nº46.

Narciso Doblas

En 1861 hemos encontrado una referencia en el registro civil de muertos por el fallecimiento de un hijo. Allí dice que era iluminador y que vivían en C/ del Agua.

Miguel García Jiménez

Censado en los P.M. de 1861 como iluminador de 15 años. Natural de Nerja y domiciliado en C/ Pozo del Rey nº41.

José Martínez Aguilar

En los P.M. de 1861 censado como litógrafo de 17 años. Vive con su madre, viuda y un hermano también iluminador. Domiciliados en C/ Refino nº 7.

Ramón Martínez Aguilar

En los P.M. de 1861 censado como iluminador, de 16 años. Hermano del anterior.

Luis Mellado Sánchez

En los P.M. de 1876 censado como iluminador de 28 años, hijo de José y María, bautizado en S. Felipe y domiciliado en C/ Cobertizo del Conde nº2.

Onofre Rodríguez Pareja

En los P.M. de 1876 censado como iluminador, domiciliado en C/ Cabello nº5. En los de 1880 figura como litógrafo.

Francisco Sánchez

En los P.M. de 1861 censado como iluminador de 11 años. Domiciliado en C/ Alta nº25.

Cipriano Velandia.

Censado en los P.M. de 1861 como iluminador de 18 años. Nacido en Huelva. Domiciliado

en C/ Tapada nº23.

Joaquín Vergara Díaz

Censado en los P.M. de 1880 como iluminador de 34 años, bautizado en Santiago. Casado con Dolores López. Domiciliados en C/ Corralón de Bustamante nº4.

FICHA DE ANÁLISIS. ANEXO

	Ilustración	Diseño de Ocio	Cartel	Packaging	Dis. Identidad	Dis. Publicitario
Técnica						
Autor						
Casa litográfica						
Modo de publicación/ comercialización						
Forma						
Color						
Composición						
Tipografía						
Elementos decorativos						
Iconografía						
Mensaje del texto						
Relación imagen-texto						
Figuras retóricas	X	X	X	X	X	

