

MONUMENTO COMO ICONO. LA IMAGEN PLÁSTICA DEL PUENTE NUEVO DE RONDA EN EL SIGLO XX

RAFAEL VALENTÍN LÓPEZ FLORES

RESUMEN

El Puente Nuevo de Ronda es uno de esos monumentos que, a través de los siglos, se han convertido en verdaderos iconos; imágenes representativas de las ciudades en las que se alzan. Un monumento que ha traspasado fronteras, identificando no solo a una población, sino a todo un conjunto. Un conjunto que podemos identificar con el de la Andalucía romántica. Circunstancia que ha llegado a ser posible gracias a la multitud de representaciones gráficas y plásticas que lo han tenido como protagonista. Representaciones muy demostrativas que empezaron a producirse en torno a finales del siglo XVIII, que tuvieron en el XIX su máximo esplendor, y que se prolongan hasta nuestros días. Tradición que tuvo en el siglo XX un periodo de gran esplendor, caracterizado por la peculiar fusión entre la tradición romántica y las nuevas vías de renovación del lenguaje plástico. Producciones del siglo XX que son las que dan pie a un estudio como éste, donde analizamos sus rasgos y ejemplos más específicos y destacables.

ABSTRACT

Ronda's New Bridge is one of those monuments that, through the centuries, they have become true icons; representative images of the cities in those that run off with. A monument that has passed over opposite, not identifying alone to a population, but to an entire group. A group that we can identify with that of the romantic Andalusia. Circumstance that has ended up being possible thanks to the multitude of graphic and plastic representations that you/they have had it as main character. Very demonstrative representations that began to take place around final of the XVIII century that had in the XIX one their maximum splendor, and that they are prolonged until our days. Tradition that had in the XX century a period of great splendor, characterized by the peculiar coalition between the romantic tradition and the new roads of renovation of the plastic language. Productions of the XX century that are those that give cause to this study, and that we will study analyzing their features and more specific and more prominent examples.

1. ENTRE LA PERVIVENCIA DE LO ROMÁNTICO Y LOS INDICIOS DE LA RENOVACIÓN. LA IMAGEN DEL PUENTE NUEVO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

El romántico siglo XIX fue el que fijó y popularizó la imagen del Puente Nuevo de Ronda en el imaginario social de lo sublime y lo pintoresco, y el siglo XX el que la impulsó hacia su masiva utilización como estampa e icono que atrajera al espectador, al turista o al cliente. Pero antes de que su imagen se convirtiese en una verdadera “denominación de origen”, fue el propio siglo XIX el que ocupó con sus preceptos plásticos las producciones de la primera mitad del siglo XX.

El Puente Nuevo que se dibujó, pintó y grabó durante las cinco primeras décadas del siglo que ahora analizamos se caracterizó por mantener casi inalterado el espíritu y la formalidad que el siglo XIX le otorgó. Las similitudes son evidentes, se reflejan en lo meramente gráfico, en la apariencia formal y la significación interna de la imagen, en su origen y finalidad. Fue una imagen de gran plasticidad, interesada sobremedida en las justificaciones del, todavía fresco, romanticismo; una imagen heredada a la que poco a poco se le añadieron notas renovadoras de la mano de las convulsas reacciones que la historia general del arte sufrió a principios del siglo XX, aunque de un modo tímido y extremadamente comedido.

Una las grandes pervivencias románticas que la imagen de nuestro puente evidenció en esa primera mitad del siglo XX fue la de su propia formalidad, cuyas características básicas se anclaron en los cánones más estrictos del paisaje romántico. Fueron imágenes que hicieron gala visible de su grandilocuencia, pintoresquismo y sublimidad; alegatos de la más pura de las estéticas del romanticismo, del que la mayoría de las veces llegan a copiar sus mismas perspectivas, técnicas e incluso alteraciones ópticas. Los parecidos se explican fácilmente analizando sus pretensiones, pues tanto las imágenes del XIX como las de la primera mitad del XX buscaron en la particularidad visual del Puente Nuevo de Ronda la facultad de poder plasmar un escenario dominado por el dramatismo de su disposición topográfica, el pintoresquismo de sus casas y rincones urbanos, y el hálito de lo popular.

Los libros de viaje, de gran importancia a la hora de servir como contenedores y generadores de imágenes, fueron otro de los puntos comunes entre siglo XIX y XX. Tanto si se trataba de obras de plumas foráneas – herederas directas de las de personajes como Ford, Davillier o Gautier, y con más numerosos ejemplos – o nativas, tuvieron a Ronda y a su Puente Nuevo entre sus lugares predilectos, pudiendo destacar obras de autores como Muirhead Bone¹,

1. BONE, M.: *Old Spain*, London 1938.

Walter Starkie², Eleanor Elsner³ o J. B. Trend⁴ entre los extranjeros, y de José Cascales Muñoz⁵, Luis Bello⁶, Martín S. Noël⁷ o Ángel Cruz Rueda⁸ entre los nacionales. Un interés traducido en imágenes y palabras que podemos constatar en textos como el del irlandés Walter Starkie o el español Martín S. Noël:

Walter Starkie:

Tal era mi impresión cuando desde el puente miraba a mi alrededor. De noche parecía encontrarme suspendido en el espacio sobre el mundo, bajo miradas de estrellas. Pero no experimentaba la sensación de vértigo que solía sentir durante el día. A la luz del sol las casitas blancas y los olivares de la vega parecían juguetes arrojados al azar sobre un terciopelo verde. Por la noche, estos detalles, borrados por la oscuridad, no me impedían diluirme en la inmensidad. Aquel puente sobre el abismo me atraía con una fuerza que iba convirtiéndose en obsesión. Tomé la costumbre de pasar por él varias veces al día. Cuando me dijeron que muchas personas se habían suicidado arrojándose desde su altura no me sorprendió.

– Es un puente siniestro – me dijo un individuo con acento sombrío.

Y me contó algunos sucesos lamentables. La gente joven, sin duda por ser más sugestionable, era la que más preferencia mostraba por este género de suicidio. No hacía mucho un muchacho llegó hasta allí paseándose con su padre. Venían de la iglesia de Santa María la Mayor. El muchacho corrió hacia el pretil saltó sobre la barandilla y se lanzó al abismo. Luego se suicidó una muchacha que había estado en el cine. Salió corriendo en dirección al puente y sin un grito – ¡paf! – se tiró también. No pudieron extraer su cadáver en dos días; se había incrustado en el suelo. Estas truculentas historias aumentaban la macabra atracción que sobre mí ejercía el puente. En el parque municipal había una gran plataforma al borde del precipicio. Desde allí el panorama resultaba soberbio. A lo lejos se perdía la llanura y sobre la ciudad se alzaban los altos picachos como centinelas de este antiguo bastión de la raza hispánica. A la hora del crepúsculo las montañas apa-

2. STARKIE, W.: *Don Gitano. Aventuras de un irlandés con su violín en Marruecos, Andalucía y en La Mancha*, Barcelona 1944.

3. ELSNER, E.: *Spanish Sunshine*, London – New York 1925.

4. TREND, J. B.: *Spain from the south*, New York 1928.

5. CASCALES MUÑOZ, J.: *Excursiones por Andalucía, Guía del turista*, Madrid 1921.

6. BELLO, L.: *Viaje por las escuelas de España*. Andalucía, Madrid 1928.

7. NÖEL, M. S.: *España vista otra vez*, Madrid 1929.

8. CRUZ RUEDA, A.: *Peregrinaje de estío y otras andanzas*, Cabra (Córdoba) 1934.

recían envueltas en una bárbara algarabía de color – ocres, pardos, rojos, azules y púrpuras sobre le verde oscuro del campo. Apenas un poco de cielo claro atenuaba este incendio de la atmósfera que se diría atizado por Wotan alrededor de la roca de Brunhilda.⁹

Martín S. Noël:

En el tajo siniestro de la roca, a ambos lados del Guadalevín, está la réplica andaluza del ademán estético de Castilla.

Ronda no deja de ser menos enérgica en su expresión formal. El dicho cañón de su torrente compite por momentos con las violentas hoces del Júcar y del Huécar. Desde el puente gigante se atalaya el abismo, y aquí como allá el riesgo insólito de las moradas bisoñas cuelga de los peñascos en actitudes delirantes. Pero en Ronda surge el optimismo andaluz –es la gracia curvilínea de la plaza de toros– o bien la audacia serrana de la iglesia mayor, tan risueña como trágica; blanco fantasma que predica en la plaza rusticana el espiritualismo trasnochado de la pintura negra, traducción dramática del simbolismo demagógico del conceptivismo popular.¹⁰

Dos textos hermanos, pero con una peculiar y significativa diferencia. Ambos nos proponen un puente que se abre a la tragedia, pero Starkie a diferencia de Noël la envuelve en la leyenda; leyenda que el autor nacional, quizás por su mayor conocimiento del terreno, mezcla con la alegría andaluza y las ineludibles notas de denuncia social que a principios del siglo XX empezaron a abundar en la literatura española. Noël se centró aquí en el ataque a la trasnochada religiosidad popular, imponiendo notas de carácter realista que desde ejemplos literarios como éste se deslizaron hacia sus paralelos plásticos, constituyendo una de las notas formales que más claramente diferencian a las producciones españolas de las extranjeras.

Pero sigamos el patrón establecido y continuemos con los rasgos que tipificaron la imagen del Puente Nuevo en la primera mitad del siglo XX. Ya hemos hecho mención a la importancia que tuvo la literatura de viajes, pero no hemos dicho que a pesar de dicha presencia, será la creación artística aislada la que predomine durante el periodo. Estas serán las que conformen el grupo más numeroso y las que pongan al icono en contacto con las nuevas tendencias artísticas; novedades que casi siempre vendrán de la mano de los artistas extranjeros, que conocían mejor dichas renovaciones, pues las crea-

9. STARKIE, W.: *op. cit.*, 155-6.

10. NÖEL, M. S.: *op. cit.*, 268.

ciones nacionales tendrán en el paisaje costumbrista –de raigambre romántica– su sostén primordial. Renovaciones donde serán evidentes las pautas básicas propuestas por los movimientos artísticos de finales del siglo XIX y principios del XX; el impresionismo con su fugaz captación de la luz, el color y las atmósferas sensoriales, el expresionismo y su energía, o el fauvismo y su revolución del color.

1.1. Los autores extranjeros

El origen de las imágenes del Puente Nuevo que durante la primera mitad del siglo XX tuvieron su origen en manos de artistas extranjeros tiene un origen claro: la pervivencia del afán romántico por conocer lugares exóticos, pintorescos y sublimes. Sus autores recogieron el testigo de los viajeros decimonónicos, continuando la tradición del peregrinaje a la España popular y tópica, al país de los toros, las mantillas y la tradición musulmana; con un especial interés en Andalucía, donde los años habían transcurrido de un modo aparentemente más pausado, congelando usos, costumbres o arquitecturas.

Ronda fue uno de esos enclaves donde aún se podía palpar la añeja esencia de lo andaluz, una ciudad congelada en el tiempo donde el paisaje, la arquitectura, sus gentes, fiestas y tradiciones reclamaron la atención de estos curiosos viajeros de la pluma y el pincel. Unos viajeros que buscaban la leyenda de un país que, a pesar de estar unido a Europa por los Pirineos, era considerado por ellos el principio del continente africano. Donde la huella musulmana y medieval aún estaba fresca. Pero a diferencia de los viajeros del siglo XIX, que se encaminaban hacia lo desconocido, éstos del XX tuvieron en la literatura de viajes generada por aquellos andarines del siglo anterior una vasta fuente de información, que les sirvió de guía a la hora de buscar esos deseados rincones donde dar rienda suelta a su creatividad. Ronda fue uno de los lugares más visitados y citados en la literatura de viajes del siglo XIX, algo que ayudó de un modo notable a que ese flujo de imágenes de corte romántico no se cortase en el siglo XX.

Pero a pesar del fuerte aroma romántico que impregnó la imagen del Puente Nuevo en la primera mitad del siglo XX, una de sus características diferenciadoras tuvo justamente su base en la no correspondencia con los cánones del paisaje de dicho periodo: el paisaje que crearon artistas como David Roberts, y que las producciones de la primera mitad del XX se encargaron de revitalizar introduciendo nuevos aspectos plásticos. La estampa del puente se abrió a las nuevas tendencias artísticas del siglo, abandonó en gran parte la tensión dramática y la grandilocuencia propias del romanticismo, y así fue posible ver un Puente Nuevo más esquemático, estilizado, expresivo o colorista.

Algunos de estos artistas hicieron de sus obras verdaderos calcos de las decimonónicas, las acompañaron de textos y las publicaron a modo de libros de viajes –como fue el caso de Muirhead Bone–. Pero no fue ésta la tendencia general, la gran mayoría de autores que plasmaron el puente rondeño fueron pintores, dibujantes o grabadores que no ejercitaron la literatura; lo más cerca que estuvieron de este género fue a través de la edición de sus trabajos –habitualmente calcográficos– realizados durante sus viajes a modo de carpetas o colecciones, sin textos, y publicados normalmente en su país de origen; tal y como hicieron en el siglo XIX David Roberts o John Frederick Lewis.

El Puente Nuevo aglutinó tres de los grandes afanes estéticos de estos artistas; lo colosal, lo sublime y lo pintoresco. La colosalidad se hace evidente en la propia fábrica del puente, mediante una arquitectura única de enormes proporciones y complicada ejecución. Lo sublime se encuentra en el paisaje que lo envuelve y al que se abre; en la profunda garganta que abre a su paso el río Guadalquivir creando su afamado Tajo y en el anfiteatro montañoso de la Serranía de Ronda. Por último, lo pintoresco, que está en su entorno; en las blancas casas encaramadas a las rocas, en los molinos musulmanes de su fondo, en las pequeñas huertas del valle al que mira y, ¡por qué no!, en las gentes que día tras día lo cruzan para ir al mercado, a misa o al ayuntamiento.

Uno de los autores que hizo pervivir en el siglo XX el aliento romántico que aún exhala el Puente Nuevo de Ronda fue el dibujante y grabador inglés Oliver Hall (Tulse Hill, Brixton, 1869- Ulverston, 1957), que a principios del siglo nos legó – entre otras imágenes de la ciudad – la que consideramos primera del Puente Nuevo en el siglo XX. Pero antes de hablar de la imagen que Hall grabó del Puente Nuevo, hagamos una corta referencia a el autor. Oliver Hall, además de grabador paisajista fue acuarelista y pintor al óleo, tempranamente se vio sugestionado por las ilustraciones de la revista Harper's Magazine que copió en color, lo que ocasionó su entrada en 1887 en la Royal Colour Academy bajo la dirección de un profesor llamado Sparkes, donde permaneció hasta 1890. Continuará sus clases en escuelas artísticas como las de Westminster o Lambeth y comenzará a realizar acuarelas y grabados bajo la influencia de Daniel Alexander Williamson, con quien llegó a trabajar conjuntamente, iniciando al poco un periplo artístico que le llevó a pintar por todo el norte de Inglaterra o Gales, y a viajar a países como Italia, Francia o España. Sus obras están presentes en importantes colecciones públicas y privadas británicas, y dio pie a un familia de artistas entre la que destacó su hijo Claude Muncaster.¹¹

11. M. WATERS, G.: *Dictionary of British Artist Working 1900-1950*, London 1992.

Volviendo a la imagen en sí, se trata del grabado titulado *Viejas casas en Ronda*¹² (**Fig. 1**), donde Hall nos mostró una estampa donde el puente y su cercano ambiente urbano y paisajístico son los protagonistas, concediendo un papel primordial a la pintoresca apariencia de las edificaciones, que junto al puente, se asoman a la garganta del Tajo. La imagen está tomada desde el lado de la garganta situado en el barrio del Mercadillo, y nos muestra la primera impresión urbana que desde aquí –justo al borde de la cornisa, que aparece en primer término en el ángulo inferior izquierdo– se tenía, y en parte aún se tiene, del barrio antiguo de Ronda, la Ciudad, que ocupa la parte derecha de la imagen. A la izquierda aparece el segmento superior del Puente Nuevo que da acceso al citado barrio y el fondo paisajístico que le sirve de marco. Un grabado al aguafuerte, que enlaza perfectamente con la más finisecular de las tradiciones paisajísticas del romanticismo y el placer decimonónico del viajero inglés por Andalucía, donde Hall plasmó a la perfección la belleza existente en el contraste entre lo monumental, lo popular y el paisaje que en este punto del tejido urbano de Ronda se dan cita. Escena en la que Hall nos ofreció una admirable síntesis de los atractivos que la ciudad ofrece al viajero y al artista, mostrándonos una estampa cuya originalidad reside en no quedarse en la clásica vista frontal del Puente Nuevo.



1. *Old houses at Ronda*; Oliver Hall, pp. S. XX, colección particular, Londres.

12. Extraído de la de la página web www.ncl.ac.uk/hatton/programme/2001/Print.imagelinks/Hall.html, 15/11/2001.

Tras Hall, será un arquitecto indostánico llamado Tha-Tun quien, en torno al año 1920, plasmó el Puente Nuevo de Ronda en una acuarela ejecutada durante la visita monumental que realizó a la ciudad de la mano de la fundación internacional *Architecture Association*¹³ (Fig. 2). Ahora será la pura monumentalidad y el colosalismo del monumento los que llevarán el peso de la imagen; una imagen que a diferencia de la anterior está menos elaborada, y que por poco no pasa de ser un simple esbozo. Sin embargo refleja varios aspectos interesantes. Es una de las primeras acuarelas “antiguas” que se conocen del Puente Nuevo, demuestra –a través de la profesión de su autor y el motivo de su visita– que el puente atesora un interés técnico que se suma a la tradicional visión que hace residir su llamativo encanto en su ubicación pintoresca y sublime, y renueva el lenguaje plástico utilizado hasta la fecha, manifestando una apertura a movimientos como el impresionista; evidente en el tratamiento dado a la luz, al claroscuro o en el esquematismo otorgado a la propia estructura monumental.



2. Puente Nuevo; Tha-Tun, h. 1920, colección particular.



3. The chasm of Tago and the Bridge of Ronda; Georges Wharton Edwards, 1925, colección particular.

13. GARRIDO, F. y DÍAZ, R.: *La Ronda de ayer. Recorrido histórico, artístico y documental por una ciudad insólita*, Málaga 1994, 65.

También una acuarela ejecutada desde una plástica renovadora fue la ilustración del Puente Nuevo que Georges Wharton Edwards (Fair Haven, Connecticut [EE.UU.] 1859 – Greenwich, Connecticut [EE.UU.] 1950) firmó bajo el título de *The chasm of Tago and the Bridge of Ronda* (El abismo del Tajo y el Puente de Ronda) (**Fig. 3**) en 1925.

Wharton Edwards fue un destacado pintor, escultor y literato norteamericano educado en Europa entre París y Amberes, donde fue discípulo de Eugenio Fayen. Fue miembro de la Academia Nacional Americana, la Asociación de Acuarelistas Americanos, el Instituto Nacional de Artes y Letras, la Asociación de Artistas Americanos o de la Galería de Escultores. Obtuvo premios como las medallas de las Exposiciones de Boston de 1884 y 1890, la medalla de oro del Rey Alberto en 1920, la medalla Real belga o la Palma Dorada de la Academia francesa en 1924, y altos méritos por toda Europa entre los que destacaron el ser nombrado Caballero de la Legión de Honor Francesa (1925), miembro de la Orden de la Corona Belga (1927), de la Orden Real de la Corona de Italia (1929), o Caballero Español de la Orden de la Isabella, que le impuso Alfonso XIII en 1928. Obras suyas se conservan en el Bruce Museum de Greenwich (Connecticut – EE.UU.), el Museo de Bellas Artes de Houston, la Hispanic Society de Nueva York, el Museo de Springfield, el Museo Nacional de Luxemburgo, el Museo de Artes y Ciencias de Norfolk, el Fogg Art Museum o el de la Universidad de Harvard.¹⁴

Como pintor destacó por su manejo del impresionismo; un trabajo plástico que al respecto de la imagen que nos interesa compartió con la publicación de múltiples libros sobre la historia de los países de la vieja Europa, entre los cuales se encontraba, cómo no, la España de los románticos, que él mismo ilustró con imágenes como la que aquí reproducimos del Puente Nuevo; imagen que adopta la visión más clásica del monumento. Pero lo más importante, dejando a un lado la evidente belleza que atesora la imagen, es el dulce impresionismo con el que está tratada. El delicado uso del color y una admirable luminosidad nos ofrece una imagen casi etérea de nuestro puente, que –por primera vez en la historia de su reproducción gráfica– parece liberarse parcialmente de la pesada carga que sobre él ejercen los sillares que lo conforman y las profundas paredes que lo oprimen.

Al inicio del capítulo nos referíamos al papel que los libros de viaje jugaron en las ilustraciones del Puente Nuevo en la primera mitad del siglo XX. Ahora retomaremos tal alusión para referirnos al que quizás sea el ejemplo más paradigmático al respecto; el ofrecido por el singular binomio conforma-

14. Notas biográficas extraídas de la página web www.altermann.com/events/2560.htm, 10/08/2004.



4. Puente Nuevo; Muirhead Bone, 1929, colección particular.

do por Gertrude Helena y Muirhead Bone. Los Bone fueron un matrimonio escocés que dedicó parte de sus esfuerzos productivos a escribir e ilustrar dos libros de viaje por España¹⁵, en los que Gertrude narró y Muirhead ilustró lo que observaron en nuestro país durante el año 1929.

Quizás sea Muirhead quien más nos interese, pues fue él el autor de la ilustración del Puente Nuevo que nos ocupa. Muirhead Bone (Glasgow, 1876 –Londres, 1953)¹⁶ fue un importante dibujante y grabador, hijo de periodista y aprendiz de arquitecto que, a pesar de todo, comenzó pronto sus estudios artísticos en la Escuela de Arte de Glasgow, donde empezó a grabar en 1897. Pronto manifestó notables influencias respecto a grandes artistas como Pinarresi o Charles Meyron y se trasladó a Londres, donde en 1901 fue hecho

miembro del Art Club londinense. Pero si por algo destacó Muirhead Bone, fue por su labor como artista oficial de guerra; nombramiento que le sobrevino en 1916, haciéndole cubrir las dos grandes Guerras Mundiales. Sus temas, dejando a un lado su labor como artista bélico, evidenciaron notablemente la influencia ejercida por sus viajes al extranjero, entre los cuales destacó el citado viaje a España, durante el cual ejecutó la imagen del Puente Nuevo que aquí reproducimos (**Fig. 4**).

La xilografía coloreada del Puente Nuevo de Ronda que realizó Muirhead Bone nos ofrece una visión mucho más realista del puente, en su entorno urbano. Ahora es el barrio del Mercadillo el que toma protagonismo, mostrando su bella perspectiva urbana hacia el Convento de la Merced, a través de la por entonces llamada Avenida de San Carlos, los homogéneos edificios de la Plaza de España y las inevitables casas colgadas de la cornisa del Tajo; que en este caso concreto pertenecen al que fuera Ayuntamiento de Ronda. Es una

15. Entre estos libros destacan: BONE, G. y M.: *Old Spain*, London 1936. BONE, G. y M.: *Days in old Spain*, London 1938.

imagen de marcado tono naturalista, que si bien no contiene los rasgos definitivos románticos, tampoco se aparta de una estética que podríamos definir como tipológica respecto al tratamiento que los viajeros extranjeros han dado al monumento. Lo único que incluye el autor como rasgo de modernidad es el propio ambiente urbano, mucho más animado y tecnificado a través de la aparentemente irrelevante aparición de las farolas de luz eléctrica prendidas de los pretilos del puente, pues su comparación con las imágenes de corte impresionista ya tratadas nada nos ofrece a este respecto. Sin embargo, es una de las imágenes que mejor traduce uno de los atractivos fundamentales de Ronda; su luminosidad y la claridad de su atmósfera. Luz de la que Gertrude Helena Bone – la poetisa inglesa esposa de Muirhead Bone que escribió los textos que acompañaron los dos volúmenes de dibujos de su marido – decía que “...parece contraer las distancias del paisaje español. Distancia y espacio [que] son cualidades que la imaginación tiene que procurar absorber en este país”¹⁷.



5. Ronda; David Bomberg, 1935, Galería Marlborough, Londres.



6. Puente Nuevo; David Bomberg, 1935, colección particular.

16. COHEN, D.: en www.muirheadbone.co.uk, 06/07/2003.

17. ARENAS, A. y MAJADA, J.: *Viajeros y turistas en la Costa del Sol de Rilke a Brenan*, Málaga 2003, 103.

Hemos mostrado ya las imágenes del Puente Nuevo que a través de la mano de Tha-Tun o Georges Wharton Edwards se acercaron a las renovaciones plásticas de finales del siglo XIX y principios del XX, pero si hay algún autor que mostró dichas posturas renovadoras haciendo uso de la imagen del puente rondeño de un modo más claro que ningún otro, ese fue, sin lugar a dudas, David Bomberg (Birmingham, 1890 – Londres, 1957)¹⁸.

Bomberg fue uno de los grandes renovadores del arte británico del siglo XX. Quinto hijo de un inmigrante polaco que trabajó el cuero en Birmingham y Londres, inició sus estudios en un taller litográfico del londinense barrio de Whitechapel, a donde se trasladó a temprana edad junto a su familia. Poco después recibió clases entre 1908 y 1910 en la Escuela de Arte de Westminster, y en 1911, con la ayuda de John Singer Sargent y la Sociedad de Ayuda a la Educación para el pueblo judío, en la Escuela Slade de Bellas Artes. Sus primeras influencias van de la mano del postimpresionismo visto en las muestras londinenses de Roger Fry, y del futurismo que se expuso en la londinense Galería Sackville en 1912. En 1913 realizó el obligado viaje a París, donde conoció a artistas como Picasso o Amadeo Modigliani, y comenzó a crear una obra donde la fusión de futurismo, abstracción y expresionismo lo situó como uno de los más drásticos renovadores del arte británico, acercándolo al movimiento vorticista inglés encabezado por Wyndham Lewis. El estallido de la Primera Guerra Mundial estancó en parte el avance de la obra de Bomberg, que en noviembre de 1915 se alistó en el cuerpo de Ingenieros Reales. Tras el periodo bélico, Bomberg emprende viajes que lo llevan a lugares como Palestina, Escocia, Chipre o España, donde fueron ciudades como Toledo –donde queda impresionado por el trabajo de El Greco–, Cuenca o Ronda, y paisajes como el de los Picos de Europa o el Valle de Hermida, los que hacen que Bomberg opte por una arte basado en la experiencia directa de la naturaleza, donde la pintura de paisaje y una técnica mucho más fluida, vigorosa y expresiva son las protagonistas.

Este pintor inglés es sin lugar a dudas el que ofreció una imagen más original del Puente Nuevo de Ronda en la primera mitad del siglo XX; un puente y una ciudad que impresionó sobremanera al artista, que la visitó por primera vez en 1935 para volver a ella en 1954 junto a su esposa Lilian, con el proyecto de instaurar una escuela de artistas; proyecto que desafortunadamente fracasó.

Muchas son las imágenes del Puente Nuevo que le conocemos a David Bomberg, pero destacaremos dos: un óleo (**Fig. 5**) y una litografía (**Fig. 6**) fechados en 1935 y protagonizados por una plástica expresiva y gestual. Los

18. CORK, R.: en www.waterman.co.uk/pages/single/1075.html, 10/08/2004.



7. *Puente Nuevo*; Rostei Pinel, 1948, Biblioteca Cánovas del Castillo, Málaga.

puntos de vista no son novedosos, pero sí la aplicación del trazo y el color, que destacan sobre todo en el óleo que el inglés firmó en 1935, cuya libertad de elección cromática, frescura y sutil luminosidad se unen a una expresividad situada a medio camino entre las grandes obras post-impresionistas y la belleza del paisaje romántico; una obra que reúne todos los requisitos para considerarla capital dentro de su género y de la producción del artista.

La última de las imágenes de nuestro puente realizada durante la primera mitad del siglo XX por manos foráneas se la debemos a un artista llamado Rostei Pinel; artista que tras numerosos intentos e investigaciones no hemos podido llegar a conocer. La imagen, una litografía fechada en 1948 y depositada en el malagueño Archivo Temboury (**Fig. 7**), nos muestra la clásica visión frontal del puente y su

entorno rocoso; aparece ahora con una mínima presencia de las habituales casas situadas al borde del precipicio —que son visibles en número de dos a través del arco central del puente—, dando una mayor importancia al puente y a la garganta rocosa. En lo tocante a su ejecución plástica, decir que dentro de la historia gráfica de la representación del Puente Nuevo, se encuentra a medio camino entre renovación y tradición, siendo la fuerza aplicada a los trazos y una incipiente estilización las únicas muestras de avance estilístico que ofrece.

1.2. Los autores nacionales

Son muchas las similitudes entre las creaciones nacidas de manos extranjeras y las que lo hicieron de manos nacionales, pero sin embargo, existen puntos específicos que nos permiten diferenciarlas. El principal será, con toda claridad, el menor atrevimiento o capacidad renovadora que tuvieron los segundos a la hora de abrir la pintura paisajística a las nuevas tendencias que, justamente, llegaban de Europa. Las causas están claras: primero un proverbial estancamiento cultural de instituciones públicas y privadas, y después un largo aislamiento internacional provocado por el régimen franquista, fueron

los responsables directos del anquilosamiento de una plástica española que, en la mayoría de los casos, se estancó en el paisaje costumbrista, el retrato *pompier* o la pintura de historia. Plástica que sólo encontró muestras de renovación en la vanguardia de los años 20 y 30 bajo el protagonismo de pequeños grupos e iniciativas individuales que acudieron fundamentalmente a París buscando las fuentes de la renovación, salvándose de ese modo del agarrotamiento general. Por consiguiente, las producciones de este periodo se caracterizan por su conservadurismo estético, muy en la línea del paisaje romántico y el costumbrismo ecléctico del siglo XIX.

Así, se vuelven a repetir la mayoría de los motivos que llevaron a sus artífices a plasmar la imagen del Puente Nuevo de Ronda. Uno de ellos fue la ilustración de libros, que siempre gustaron de acompañar sus líneas de imágenes concretas que escenificaran a éstas, pero que en el apartado que ahora nos ocupa dieron un poco de lado al tradicional libro de viajes romántico para abrirse a las más modernas y menos creativas guías; no obstante, existieron buenos ejemplos de libros de viaje, también llamados por algunos de impresiones o visita, que prolongaron la tradición con ejemplos como los de Ángel Cruz Rueda o José Cascales Muñoz. Éstos no incluyeron ilustraciones del Puente Nuevo, pero nos dan una magnífica escenificación literaria de la impresión que llevó a los que sí lo hicieron:

Ángel Cruz Rueda:

16-23 de abril de 1928

[...]

¡El abismo, el famoso Tajo de Ronda, que rompe en dos partes la roca en que se asienta la Ciudad, formando de esta suerte el cauce del Guadalevín, que se hace espuma bajo el Puente Nuevo y se une en la lejanía con el Guadiaro! Se le ve deslizarse allá en lo hondo, en que resalta cual un punto la blanca camisa de un labriego. Hay casas y molinos pequeñitos. Como un hilo, la carretera de Jerez. La tierra, oscura y verde-claro. Casi frente a los balcones, la ermita de la Patrona, la Virgen de la Cabeza. Y, tras el soberbio anfiteatro de las montañas, el sol que se va desangrando lentamente. Si desde este barrio, que es el moderno del Mercadillo, miramos al otro, a la Ciudad por antonomasia, a mano siniestra, veremos los edificios asomándose, audaces, sobre el Tajo, las luces eléctricas que se van encendiendo, la sombra de los montes cada vez más tenue...¹⁹

19. CRUZ RUEDA, A.: *op. cit.*, 225.

José Cascales Muñoz:

Ardíamos en deseos de admirar el profundo y pintoresco *Tajo* que forma el Guadalevín o Río-Hondo, al pasar por el Puente Nuevo y por junto a la Alameda...

[...]

El Puente Nuevo, levantado en el lugar de otro que existía antiquísimo, se principió a construir en 1784, bajo la dirección del arquitecto D. José M. Aldehuela, y arranca desde lo más hondo de la sima, siguiendo su fábrica, enlazada con la roca, hasta llegar a la planicie superior, habiéndose terminado su obra en 1788.

[...]

Nuestra primera visita fue al *Tajo*, al que bajamos pasando por el arco arábigo llamado del Cristo, y el que, si imponente resulta visto en las tinieblas, desde lo alto, no resulta menos soberbio contemplado en pleno día desde el cauce del río, al que dan vista las paredes del derruido Alcázar y varios torreones de la muralla que coronaba el talud, sirviendo de defensa al barrio de la judería.²⁰

Pero, como ya hemos dicho, hubo ejemplos de libros de viaje que sí incluyeron entre sus páginas la imagen del Puente Nuevo. El primero de ellos está a medio camino entre un peculiar libro de viajes y una guía pedagógica de historia y geografía de España. Se trata del llamado *Libro de España*²¹, que la por entonces editorial marista F. T. D. – hoy llamada Luis Vives – lanzó como libro de lectura para formación de la juventud española. La naturaleza de la obra implica un desarrollo literario simple, y así las únicas referencias que se hacen de la imagen del puente son parcas:

- Por allí estará la ciudad de Ronda, de que he oído hablar algunas veces, dijo Antonio.

- Allí está en efecto porque es capital de su “Serranía”. Es importante y está sentada sobre escarpadísimas rocas que corta a pico el Guadalevín y que al mismo tiempo divide la ciudad. Los hombres la han unido por un puente en extremo atrevido y pintoresco. Estas montañas y las cercanas de la “Hoya de Málaga”, donde el Guadalhorce forma el “Chorro de los Gaitanes”, es de lo más típico y característico del paisaje español.²²

Se completaba la descripción con el pie de foto de la propia imagen, que decía: *El “Tajo de Ronda” que divide la ciudad en dos barrios y que alcanza*

20. CASCALES MUÑOZ, J.: *op. cit.*, 130-4.

21. F. T. D. (1928): *El libro de España*, Zaragoza 1998.

22. *Ibidem*, 186.

hasta 150 metros de profundidad.²³ La imagen (**Fig. 8**), de autor anónimo, no presenta demasiada elaboración, siguiendo al pie de la letra los cánones naturalistas que realzan la esencia pintoresca, sublime y dramática del entorno y la construcción, sin apartarse de los parámetros románticos. Quizás lo más interesante de la imagen sea la inclusión de una vista de los molinos que existían a los pies del Tajo. Pero no es una vista original de éstos, pues como ya venía ocurriendo desde finales del siglo XIX, esta xilografía anónima no es más que la copia de una fotografía preexistente, pero, eso sí, una magnífica fotografía, que de ese modo abandonaba un bajo nivel de difusión para incorporarse a una obra de pretensiones mucho más amplias. Se trata de una de las fotografías que el alemán Kurt Hielscher tomó de Ronda a principios de los años 20, que se incluyó en su obra *España inédita en fotografías. Costumbres, arte y tradiciones*²⁴ con el título de *Ronda* (**Fig. 9**), acompañada de las palabras que siguen, dedicadas por el alemán a la ciudad de Ronda:



8. Tajo de Ronda; anónimo, c. 1928.



9. Ronda; Kurt Hielscher, h. 1920

Ronda, colocada en medio del extenso círculo de montañas de una altiplanicie, es de las ciudades más extrañamente situadas. En el inmenso patio rodeado de

23. *Idem*.

24. HIELSCHER, K. (1920): *España inédita en fotografías. Costumbres, arte y tradiciones*, Madrid 2000.

peñascos, sobre el cual está construida, se abre un impresionante desfiladero, que parece abierto en la montaña por puños de gigante. Con tremendo ímpetu descendiendo bramando las aguas desde las peñas, golpean furiosas las murallas de piedra, se levantan en borbotones de espuma y continúan luego su camino atronadoras. Y junto a tan formidable agitación se levantan repentinamente hacia la altura, con imperturbable calma, enormes muros de montaña. Parecen la escritura de Dios petrificada, se diría el poder en acción de la Eternidad.²⁵

De similar origen y finalidad es la imagen de Manuel Huete (**Fig. 10**) que ilustró *Viajando por España* de Antonio J. Onieva²⁶; que como curiosidad, a pesar de contar con la ilustración referida, no hace ni la más mínima mención literaria a Ronda o su Puente Nuevo. Ejecutada hacia 1950, es una litografía donde el Puente Nuevo y el Tajo vuelven a compartir el protagonismo que los ha unido a lo largo de toda la historia gráfica que aquí mostramos. De trazo nítido y expresivo, la imagen incluye las típicas casas colgantes, y adopta un punto de vista muy en la línea de la tradición romántica, sin alardes, pero dejando manifiesta huella de la espectacularidad de la escena.



10. Sin título (Ronda – Puente Nuevo y Tajo); Manuel Huete, c.1950.

También al amparo de un libro de viaje, justamente el ya citado de Martín S. Noël, será donde se incluya la más peculiar y arriesgada de las representaciones del célebre puente rondeño. Ejecutada en torno al año 1929, la imagen (**Fig. 11**) es fruto de la fusión de los apuntes de Noël y la estilización artística del sevillano Juan Miguel Sánchez. Unió en amalgamada síntesis elementos monumentales y paisajísticos de Ronda y Cuenca, las dos ciudades en las que

25. HIELSCHER, K.: *op. cit.*, 24-5.

26. ONIEVA, A. J. (1951): *Viajando por España*, Burgos 1961.

Nöel vio la cuna del sentimiento expresionista español, ajustándose así de un modo particular a uno de los epígrafes de la obra literaria²⁷. La xilografía resultante no es más que la traducción directa que Juan Miguel Sánchez hizo de las palabras del autor.

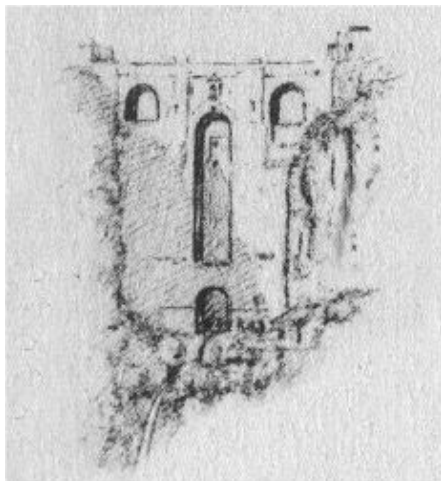


11. Ronda y Cuenca fuentes de expresionismo; Martín S. Nöel y Juan Miguel Sánchez, c. 1929.

El fruto fue una imagen sumamente novedosa, tanto por su renovadora estética expresionista, como por la naturaleza de la conjunción temática que ofreció, que unió de un modo simbólico y físico la apariencia de dos ciudades hermanadas por su situación geográfica; casas colgantes, iglesias, precipicios y un leve esbozo del Puente Nuevo son los motivos que sirvieron al artista para dar vida a esta singular imagen. El resultado plástico fue de gran relevancia, pues se relaciona por semejanza directa con las ilustraciones que por entonces se daban cita en el ambiente artístico del Madrid ultraísta, donde artistas como Francisco Bores, Jahl o Norah Borges utilizan soluciones semejantes que se emparentaban con el expresionismo alemán. La no contemplación generalizada de las leyes de la perspectiva canónica, la articulación de los elementos o motivos en planos yuxtapuestos –de tono cubista– y la esquematización del trazo, aluden al conocimiento por parte del artista de movimientos como el cubista, y sitúan a esta imagen, junto a las ya citadas de David Bomberg (**Figs. 5-6**), a la cabeza de la renovación plástica a través del estilo y de la disposición del motivo, que aquí pierde su peculiar morfología al fusionarse a sus parientes conquenses gracias al dispendio imaginativo del creador

Acabemos con las imágenes incluidas en libros de viaje o guías, y hagámoslo con una pequeña ilustración anónima aparecida en una pequeña guía

27. NÖEL, M. S.: “Ronda y Cuenca fuentes de expresionismo”, en NÖEL, M. S.: *op. cit.*, 261-86.



12. Puente Nuevo; anónimo, década de 1940.

turística de la década de los cuarenta. Llevó por escueto título *Andalucía*²⁸, y su carácter en extremo divulgativo la llevó a ser anónima y a carecer de paginación, fecha y lugar concreto de impresión o referencia alguna a su editor. La imagen (**Fig. 12**) se reduce a una diminuta xilografía que acompañaba al nombre de Ronda en un plano de Andalucía, y dejando a un lado la interesante estilización que manifiesta su grafía, sólo nos interesa a la hora de dejar claro el importante uso que la imagen del puente tendrá en todo este tipo de ediciones, que hicieron –y aún hacen– masivo uso del tema a modo de icono gráfico

característico de la ciudad; para ello había sido fundamental la labor de los artistas y literatos que desde el siglo XVIII lo dibujaron y cantaron en sus respectivas obras, haciendo del puente símbolo irrenunciable de la ciudad de Ronda.

Al igual que en el caso de las creaciones extranjeras, hubo en las nacionales varias que abandonaron el clásico origen literario para convertirse en creaciones independientes que no cumplían función alguna ajena a la puramente plástica. Son éstas las que presentan un mayor interés, pues su motivación es autónoma y se funda en las predilecciones estéticas de los artistas que las llevan a cabo.

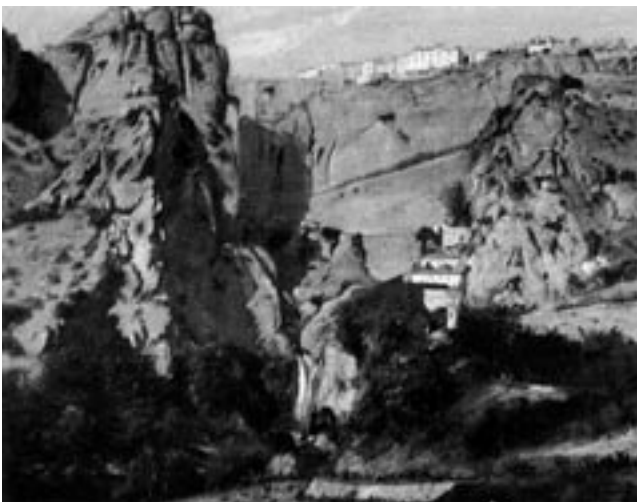
El hecho de ser un motivo más cercano al artista nacional en relación a la lejanía física que lo separa de los creadores internacionales, hace de la imagen del Puente Nuevo de Ronda un escenario menos atractivo a los ojos de los artistas nacidos en nuestras fronteras. Pero a pesar de eso, la atracción monumental y paisajística de la construcción y su entorno encaminó a artistas como Santiago Téllez Loriguillo a llevarlos al óleo en torno a 1940; teniendo en cuenta en este caso concreto que hablamos de un pintor pseudo-local que unió las motivaciones plásticas con las sentimentales. La obra, que titularemos *Puente Nuevo y vista de Ronda* (**Fig. 13**) –en ausencia de un título oficial–, nos es conocida gracias a la fotografía en blanco y negro que de ella se conserva en el malagueño archivo Temborry. Loriguillo nos mostró en ella una visión diferente del puente, marcada por una perspectiva picada, que seguramente

28. ANÓNIMO: *Andalucía*, s. l., s. e., s. f.

tomó desde una de las azoteas o ventanas altas que en el barrio del Mercadillo dan vista al puente, el Tajo y el barrio de la Ciudad. Es una imagen novedosa por el encuadre urbano que nos ofrece, quizás no tan arriesgada como algunas que hemos visto hasta ahora, pero dentro de una línea renovadora dentro de la plástica nacional; será el trazo amplio y gestual cargado de masa pictórica, la luz y el contraste, el magnífico relieve creado por las nítidas líneas que estructuran volúmenes y la aplicación del blanco de los edificios, y una lograda texturación, los que contribuyan a hacer de este óleo algo diferente a lo normal.



13. Puente Nuevo y vista de Ronda; Santiago Téllez Loriguillo, c. 1940. Reproducción conservada en el Archivo Temboury, Málaga, Diputación.



14. Ronda; Francisco Núñez de Celis, c. 1950, Colección Santander Central Hispano, Madrid.

Al igual que en el caso de Loriguillo, pero sin el aliciente emocional de residir en Ronda, fueron el interés paisajístico y la profesionalidad plástica los factores que llevaron a Francisco Núñez de Celis (Madrid, 1919) a plasmar la imagen del puente en su óleo titulado *Ronda*²⁹ (**Fig. 14**). Hijo y discípulo de Núñez Losada, es Francisco un pintor puramente paisajista, que estudió en la madrileña Escuela de San Fernando, de la que fue catedrático. Paisajismo que es el que se ve en su imagen del Puente Nuevo de Ronda. Imagen que, dentro de las que consideramos autónomas (por no tener otra finalidad que no sea la artística), no se aparta de las formulaciones plásticas tradicionales al respecto. Su naturalismo, sobrio colorido y nitidez lumínica, hacen de este óleo una continuación en el siglo XX del paisajismo romántico y realista español, perpetuando la labor de autores como Carlos de Haes, pero situándose de un modo anacrónico dentro del devenir histórico de los estilos artísticos dada su autoría en torno a 1950; fecha que haría esperar alguna renovación formal o técnica que aquí es inexistente. El marco físico que nos presenta, similar a los ofrecidos por John Frederick Lewis en el siglo XIX o por el autor del grabado anónimo del *Libro de España* de la editorial marista F. T. D. (**Fig. 8**), dota a la imagen, a diferencia de los anteriores, de una perspectiva mucho más amplia; así, el paisaje del Tajo que une el puente, las casas sobre sus cornisas, los pintorescos molinos o las juguetonas cascadas del río Guadalquivir, se conjugan para hacer de la imagen un prototipo puro de pintura paisajística, donde la impresión general vence a los particularismos monumentales.

Antes dijimos que el hecho de ser el Puente Nuevo un motivo cercano o, cuando menos, conocido para el artista nacional, empobreció en cuantía el número de obras que representaban el puente respecto a artistas extranjeros; que teniendo en cuenta la distancia geográfica y las dificultosas comunicaciones, prestaron más atención al motivo. Pero esa misma cercanía permitió el nacimiento de otro tipo de representaciones que no fueron las meramente plásticas o las ilustrativas.

Una de esas manifestaciones fue la escenografía. Ejemplo de ello fue un gran telón de fondo que decoró el escenario del antiguo Teatro Espinel de Ronda –tristemente desaparecido a mediados de la pasada década de los 70– durante el debut en 1916 de la, también desaparecida, Filarmónica Rondeña. Dicho telón, conocido por una testimonial fotografía (**Fig. 15**)³⁰, estaba ocupado por una colosal pintura del Puente Nuevo, que hacía ya evidente el papel referencial que jugaba para el pueblo rondeño dicho monumento. Quizás eso fuera lo más relevante de la imagen, pues deja manifiesto el intencionado uso

29. AA. VV.: *Colección Central Hispano*, vol. 2, “Del Realismo a la actualidad”, Madrid 1997.

30. En GARRIDO, F. y DÍAZ, R.: *op. cit.*, 157.

iconográfico del motivo y el nivel de representación ciudadana que este monumento tenía; pues de la imagen en sí poco podemos decir, ya que en la fotografía existente no se llega a ver completa. Pese a todo, y a tenor de la fracción que podemos ver, la imagen no parece tener una gran importancia plástica dada la planitud y errores perspectivísticos que presenta, los que, por otro lado, serían inherentes a su tamaño y al hecho de ser una obra que no pretendería perdurar en el tiempo, pues nació para cumplir un fin concreto y específico que no buscaría en ningún momento hacer de ella una gran obra de arte.



15. Debut de la Filarmónica Rondeña en el Teatro Espinel con el Puente Nuevo como telón de fondo; Ronda, 1916.



16. Puente Nuevo; sello postal, c. 1940, colección privada, Ronda.

También alejada de los fines puramente artísticos es la última de las imágenes que vamos a citar. Se trata de un sello postal de hacia 1940 (**Fig. 16**), cuya finalidad era recaudar fondos a través de su venta para la beneficencia local. De autor anónimo y realizada aparentemente bajo una técnica xilográfica, su interés artístico es prácticamente nulo dada su falta de intencionalidad artística, su reducido tamaño y consiguiente falta de detalle. Su verdadero interés es histórico e iconográfico. Gracias a métodos representativos como éste, con un alto nivel de difusión que traspasa fronteras, el Puente Nuevo de Ronda ha llegado a ser un icono reconocido internacionalmente. Por otro lado, e incidiendo en el significado que el monumento tuvo y tiene para su ciudad, el solo hecho de escoger nuestro puente como imagen para un sello, evidencia que hacia 1940 ya era el principal icono visual de la ciudad. Una anécdota postal nos servirá muy bien para explicar tal extremo; se dice que hubo una carta franqueada en un país extranjero que llegó a su destino en Ronda con el nombre de su receptor y un pequeño dibujo del Puente Nuevo como únicos datos, ni uno más, pues todos los carteros que la vieron supieron gracias al dibujo a donde se dirigía.

2. RUMBO A LA DIVERSIDAD Y LA MASIFICACIÓN. LA IMAGEN DEL PUENTE NUEVO DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

La segunda fracción del siglo XX abrirá sus puertas a la imagen del Puente Nuevo conservando hasta la década de los 60 ese sabor romántico que aún la caracterizó en su primera mitad. Pero pronto multiplicará sus funciones y soportes gracias a diversos factores. De entre éstos, la técnica, con la fotografía como principal protagonista, hará que las representaciones plásticas y gráficas decrezcan en número; el aperturismo socio-económico y la mejora de las comunicaciones multiplicará la presencia extranjera gracias al denominado *boom* turístico, y ese mismo turismo generará un sinfín de imágenes de consumo que multiplicarán soportes, tipologías y cuantías de éstas.

Justamente será la fotografía una de las grandes protagonistas del periodo; su inmediatez, facilidad y progresiva adecuación a la economía de todos los bolsillos, la erigieron en el método preferido por cualquier viajero a la hora de recordar en imágenes los lugares que visitaba. Su valor testimonial la convirtió en el recuerdo más factible, y la encumbró a los altares turísticos a través de la clásica postal. Su multiplicación repercutió directamente en la calidad y número de creaciones pictóricas o gráficas, pero, no obstante, hubo y hay ejemplos de fotografías y fotógrafos que alcanzan destacadas cimas artísticas. Ya desde mediados del siglo XIX, con la aparición de fotógrafos como los franceses Charles Soulier o J. F. Laurent, la nómina de destacados fotógrafos que visitaron y fotografiaron la ciudad de Ronda, y el Puente Nuevo en concreto, ha incluido nombres como el citado Kurt Hielscher, Keene, Hauser y Menet, Purger, Beanland Malin, Stengel, Arielli, Balan Bogdan, y un larguísimo etcétera donde no incluimos a los locales o nacionales. Ellos serán los que ahora ocupen las páginas de los libros de viaje y las guías, abriendo la imagen del puente a una nueva disciplina artística repleta de posibilidades; pero tenemos que dejarla en este punto, pues se aparta de la finalidad concreta de este pequeño estudio.

Tras los sesenta, las dos siguientes décadas y la histórica transición española actuaron de trampolín hacia un turismo de masas, elevando la imagen que nos ocupa a cotas de mercantilización que alcanzaron su cénit a finales de la centuria, dando paso a los procesos de transformación icónica que predominan en la actualidad. Pero el tipo de imagen que aquí nos interesa nunca ha desaparecido, siempre han existido creadores que han visto en el Puente Nuevo y su entorno un motivo digno de ser llevado al lienzo, la plancha o el cartón. Con ello persiguen objetivos similares a los que pretendieron sus antepasados decimonónicos, dando continuidad a una tradición que se ha renovado generación tras generación con nuevos estilos, nuevas técnicas y diferentes formatos.

Por consiguiente, en la segunda mitad del siglo XX han sido muchos los óleos, grabados, plumillas, acuarelas o dibujos que han tenido al Puente Nuevo de Ronda como tema. Aún hoy, en pleno siglo XXI, son y serán más las que lo hagan, pues ni tan siquiera la fotografía, con su gran poder mediático, ha desbancado a una buena manifestación gráfica a la hora de ilustrar los todavía numerosos libros de viaje, un estudio histórico o una buena guía.

2.1. Los autores extranjeros

Fueron los artistas y viajeros extranjeros los primeros que en sus creaciones se decantaron por la utilización de nuevos medios como la fotografía,



17. Puente Nuevo, Philip Amis, 1991.

pero también han sido éstos los que más imágenes plásticas del Puente Nuevo nos han legado en la segunda mitad del siglo XX. Impulsados por un espíritu donde la rémora romántica es evidente, trabajaron generalmente con técnicas de rápida ejecución, abundando las acuarelas, pasteles y dibujos de diversa índole, pues en su mayoría se tratará de visitantes que permanecerán pocos días en Ronda. Abandonaron casi por completo la ilustración de libros, y aunque existen honrosas excepciones, como la protagoniza por Philip Amis cuando ilustró *The Sierras of the South*³¹ de Alastair Boyd con más de 25 dibujos sobre Ronda y su Serranía –incluido el Puente Nuevo (**Fig. 17**)–, sus producciones se encaminaron hacia lo puramente plástico y autónomo, alejado de los medios que hasta la fecha venían siendo tradicionales, cuyo lugar fue ocupado por la fotografía.

Por encima de las tentativas renovadoras, las imágenes que nos ofrecen estos artistas presentan un estilo netamente figurativo y naturalista, cuya elección hemos de suponer fundada en el impacto visual del escenario represen-

Por encima de las tentativas renovadoras, las imágenes que nos ofrecen estos artistas presentan un estilo netamente figurativo y naturalista, cuya elección hemos de suponer fundada en el impacto visual del escenario represen-

31. BOYD, A.: *The Sierras of the South. Travels in the mountains of Andalusia*, London 1992.

tado, cuya propia naturaleza física y espiritual aglutinó en toda época los suficientes impulsos creativos como para no necesitar de demasiadas licencias creativas por parte del artista que lo tomó para su pincel o pluma. Es por lo tanto un conjunto artístico conservador, protagonizado, al fin y al cabo, por viajeros. Pero no por el característico viajero decimonónico, ni tampoco por el de la primera mitad del siglo XX, pues la labor realizada por éstos hará que no se vean, como ellos, sorprendidos por el espectáculo que supone la primera visión del Tajo y su puente, ya que cuando arriban a la ciudad del Tajo saben –o casi saben– lo que en ella van a encontrar.

La predisposición de estos creadores extranjeros hace de sus trabajos cuidadas imágenes, que plasman ese anhelado paisaje que vinieron a buscar; y esa concreta circunstancia es la que las convierte, en la mayoría de casos, en previsibles, acostumbradas, y faltas de ese punto de novedad, atrevimiento o nueva pasión que las iguale a las magníficas creaciones del siglo XIX o a algunas de la primera mitad del XX.

De entre la larga lista de creadores foráneos que han hecho del Puente Nuevo de Ronda uno de los motivos de sus obras, nos limitaremos a citar, según nuestras propias consideraciones, a los que han dado lugar a productos más conseguidos o novedosos. Uno de ellos será el alemán Roger Shantz, que en una acuarela de la década de los ochenta (**Fig. 18**) –datable gracias a la presencia en ella del desaparecido Mercado de Abastos al borde de la cornisa del Tajo–, supo plasmar, desde un nítido naturalismo, impresiones tan sutiles e inherentes al monumento como la nitidez de la luz que lo baña, o ese tono entre pardo, naranja y beige que tiñe las laderas del Tajo cuando el sol del verano ya ha dorado la capa vegetal que las cubre, y que funde en feliz concordancia vegetación, roca y sillar.



18. *Puente Nuevo*; Roger Shantz, s. f., c. 1980.

Otro de los elegidos es Jean-Françoise le Saint, artista francés especializado en la técnica del pastel que ha tenido a bien reproducir entre sus obras al Puente Nuevo (**Fig. 19**)³². Le Saint aporta al ya clásico tema una energía que va de la mano de la técnica empleada –el pastel–, y la novedad, al menos entre los productores extranjeros, del punto de vista; tomado desde el interior de la garganta del río Guadalevín, y no desde el exterior como es usual. La direccionalidad acusada y la fugacidad con la que aplica la tiza, nos presenta un puente mucho más grácil y ligero que el visto hasta ahora, que parece liberarse de gran parte de la enorme carga de sus rotundos sillares imbuido de un nuevo espíritu.

El óleo también tiene cabida en este periodo, y así se hace evidente en la obra de una pintora norteamericana del estado de Kentucky; Theresa Shelton³³. Fruto de uno de sus viajes por Europa es el lienzo que, en la década de los noventa, dedicó a la más destaca obra de ingeniería de la ciudad de Ronda (**Fig. 20**). En él, Shelton nos devuelve parte del anhelo sublime de los románticos, y lo hace a través de la estilización del puente. *Revival* evidente al que la pintora suma un vivo colorido, que revitaliza las milenarias rocas que envuelven al monumento y le transmiten un fuerte optimismo.



19. Puente Nuevo; Jean-Françoise Le Saint, 2000.



20. Ronda, Theresa Shelton, 1998.

32. Extraída de la página web www.lesaint.fr.st 14/05/2004.

33. Datos extraídos de la página web www.theresashelton.com 5/08/2004.

Por último, mostramos un grabado de una pintora londinense que vive a medio camino entre su ciudad natal y la localidad serrana de Gaucín; Brenda Hartill³⁴. Éste nos servirá para ejemplificar los intentos de llevar la imagen del Puente Nuevo a nuevos lenguajes artísticos. Con el título de *El Tajo de Ronda*



21. *El Tajo de Ronda*; Brenda Hartill, 1998.

(Fig. 21), y fechado en 1998, este grabado responde a la trayectoria paisajística de la autora, que según sus propias palabras funda sus producciones en el trinomio estructura-color-textura. Esas tres categorías serán las que dominen la imagen a través de una técnica basada en la extrema profundidad empleada en las líneas de grabado, que se ponen de manifiesto en intensos trazos negros que articulan la estructura de la obra. Pero los gestos más interesantes a nivel plástico serán la parcial monocromía del conjunto, que otorga una sensación general de tono severo e incluso angustioso, y una traducción abstracta de los elementos pétreos del paisaje, que aún dentro de la literalidad formal del paisaje, actúan como

contrapeso antinaturalista para el conjunto. En fin, una imagen novedosa, resultado del “esfuerzo por expresar el drama y profundidad de esta garganta extraordinaria”³⁵.

2.2. Los autores nacionales

Como en épocas anteriores, entre las imágenes del Puente Nuevo que los artistas españoles de la segunda mitad del siglo XX realizaron destacan las destinadas a ilustrar guías, libros de viaje o crónicas locales de diversa índole. De ese modo demostraron, en relación con los artistas extranjeros, un mayor

34. Datos biográficos y textuales extraídos de la página web www.brendahartill.com/statementGO.htm 24/04/03.

35. *Ibidem*.

apego a la tradición que nació con los míticos viajeros románticos. La silueta del principal puente de la ciudad será, para ilustradores y escritores, un recurso ineludible, una marca de origen que sólo con su silueta certifica su origen y garantiza una calidad galvanizada por la historia artística y literaria.

Los nuevos medios gráficos también harán acto de presencia en las producciones españolas, pero en un grado inferior, tanto en número como en calidad. Parece que la falta de un número importante de realizaciones netamente decimonónicas en el seno del arte español ha llevado a los creadores que se han enfrentado al Puente Nuevo a un tipo de continuidad representativa que clava sus puntales estéticos en la citada época. Por consiguiente, nos encontramos con imágenes donde la renovación plástica es casi inexistente; el naturalismo paisajístico y pequeñas gotas expresivas son las soluciones más atrevidas que tienen cabida en estas ilustraciones.

Una de las primeras ilustraciones del periodo la firmó en 1952 Rafael Ruiz Rodríguez (**Fig. 22**), autor de *Crónica histórico-descriptiva de Ronda*³⁶; obra donde aparece la misma, que nunca llegó a publicarse y que se conserva en forma de manuscrito en el malagueño Archivo Temboury. Se trata de una plu-



22. Puente Nuevo; Rafael Ruiz Rodríguez, 1952.

milla sin demasiadas pretensiones, ejecutada desde un naturalismo aderezado con impulsos expresionistas a través de fuertes trazos dibujísticos, pero nos es muy útil para refrendar ese afán ilustrador de la producción nacional.

También fechada durante los primeros años de la década de los cincuenta está la imagen del puente que firmara Lorenzo Goñi con el título de *Ronda* (**Fig. 23**). Es ésta un ejemplo peculiar del gusto ilustrador de los autores españoles, pues crea una cierta paradoja: es la estampa de un español,

pero tuvo como destino un libro de viajes escrito por un autor foráneo, demostrando así que en este periodo la tradicional mano ilustradora extranjera dio paso a la española, llegando incluso a ilustrar fuera de nuestras fronteras. El caso concreto de Goñi se materializó en la obra *Spain and Portugal*³⁷, editada

36. RUIZ RODRÍGUEZ, R.: *Crónica histórico-descriptiva de Ronda*, Málaga 1952. (Manuscrito).

37. OGRIZEK, D. (Ed.): *Spain and Portugal*, London 1953.

por Doré Ogrizek y escrita por varios autores, entre los que destacar a Suzanne Chantal, pues fue ella la que –acompañada por el grabado de Goñi– escribió sobre Ronda lo siguiente:

RONDA – Es éste un pueblo curioso, aferrado al borde extremo de una garganta, en cuyas profundidades fluye un torrente, sólo unido con el mundo exterior por caminos montañosos. La enorme hendidura del Tajo divide las dos Rondas: la ciudad mora, o Ciudad, con calles desiertas que se enroscan entre viejísimas casas nobles, y El Mercadillo, fundado por los Cristianos, con caminos bien planeados. Dos puentes sirven de eslabón entre ambas partes, salvando el precipicio que presenta en sus paredes multitud de cascadas, y una escalera de trescientos y sesenta y cinco pasos, que sale fuera de la piedra, y conduce abajo, al borde del río, más allá de la Casa del Rey Moro³⁸.

La imagen, impulsada por la deformación expresiva o por la propia disposición formal marcada por su ubicación en el libro que la contiene, nos presenta un puente sumamente esbelto, asido a una verticalidad que se prolonga en el exiguo cauce del río Guadalevín, y que, en suma, le dota de una airosa gracilidad cercana a la que en su día le fue entregada de manos del gran David Roberts.

Con similar funcionalidad a la ejercida por la plumilla de Rafael Ruiz Rodríguez, y con formulaciones estilísticas conservadoras, donde sólo la impresionista vibración atmosférica de luz y aire tienen cabida, apareció en 1971 una ilustración en las páginas de la revista magagueña *Litoral* (Fig. 24). Su autor fue Ramón de Capmany (1899-1992), no estuvo titulada,



23. Ronda; Lorenzo Goñi, c. 1953.

38. CHANTAL, S.: “Southern Spain (Andalucía – Holy Week)”, en OGRIZEK, Doré (Ed.): *op. cit.*, 266.

y el número monográfico – donde apareció dedicado a Ronda, y en especial a sus toreros –llevaba por título *Ronda a un torero*³⁹. Pero, a diferencia de la imagen de Ruiz Rodríguez, ésta es todo un alarde entre romántico y simbólico; bello y singular, ejemplo de un paisajismo renovado, donde las sensaciones estéticas y sensoriales de sublimidad y melancolía se dan la mano en una armonía a la vez causada y compartida. Una síntesis provocada por la figura femenina, que a los pies del Tajo, protagoniza, junto a nuestro monumental puente, una escena llena de complicidad, donde el paisaje cumple a la perfección una función sensitiva,



24. *Sin Título*; Ramón de Capmany, c. 1971.

que transforma, cual mágica alquimia artística, su inerte piedra en vida a través de nexos incontrollados de sentimiento. Lo que Capmany consigue es, a través de la iconicidad que asocia Ronda a su Puente Nuevo, crear un hito simbólico, donde esa mujer que medita melancólica a los pies de la mole rocosa, se convierte en alegórica representación de la ciudad.

Si hasta ahora ha sido la ilustración nuestra protagonista gracias a su papel preponderante, también habrá sitio en la segunda mitad del siglo XX para obras desligadas de la labor editorial. Remarcado ejemplo de

ello son lienzos como *El Tajo* (Fig. 25), pintado en 1956 por Jesús González de la Torre; importante pintor madrileño nacido en la década de los treinta, muy relacionado con la ciudad de Ronda con motivo de ser la localidad donde nació su padre. En el lienzo de González de la Torre, la presencia del Puente Nuevo en el caballete se une a la renovación plástica, suponiendo dentro del panorama nacional una de esas tentativas que rompían las fuertes ataduras de la tradición académica. Son el color y el reduccionismo esquemático de los elementos urbanos y naturales del paisaje los dos parámetros fundamentales

39. AA. VV.: *Ronda a un torero*, *Litoral* 21-22, 1971.

de la propuesta renovadora. El pintor acudió a un gama de paleta que, sin remisión, y rozando la monocromía, nos remite a las empleadas desde el siglo de oro por la pintura española, y que en el siglo XX fuera recuperada por el cubismo más clásico, pero con una masa mucho más voluminosa que ayuda a dar una formidable sensación de relieve a las paredes rocosas del Tajo.

Con el óleo de González de Torre damos por finalizado nuestro escueto recorrido por la historia visual del icono monumental. Una historia en los entornos del siglo XX que, a partir de la década de los ochenta, dio paso a una nueva era en el ámbito de la imagen plástica del monumento. Pues desde entonces, y al amparo de novedosas y agresivas políticas de consumo, la singular estampa del sublime puente ha pasado de reclamo artístico a objeto de consumo turístico, perdiendo –en la práctica totalidad de casos– las bonanzas estéticas que otrora la identificaban en beneficio de la más pura estética *kitsch*. Hoy día, son cientos los ejemplos de objetos que incorporan la imagen del Puente Nuevo de Ronda como reclamo para su compra por parte del turista de folleto y prisa; entre ellos, poco espacio hay para el arte, que pareciera haberse ocultado avergonzado ante tal avalancha globalizante y empobrecedora. No obstante, siempre hay lugar a la excepción y a la ruptura de tendencias, y así, nos felicitamos por poder terminar este pequeño artículo con uno de los últimos óleos del sevillano Cristóbal Aguilar, que aún hoy es capaz plasmar con sus pinceles la sublime y mágica belleza del Puente Nuevo entre las paredes del Tajo (**Fig. 26**).



25. *El Tajo*; Jesús González de la Torre, óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm., 1956.



26. *Puente*; Cristóbal Aguilar, óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm., 2002.

