

LA POLICROMÍA DE FACHADAS EN LA ARQUITECTURA SEVILLANA

Fernando QUILES

Una ciudad es un organismo vivo que muda de piel constantemente. Es un hecho incontestable que ha de ser tenido muy en cuenta a la hora de abordar la conservación de los testimonios históricos que atesora, además de la adopción de los criterios más adecuados para facilitar el ajuste con el proceso evolutivo de la masa social que la habita. Por otro lado, si deseamos intervenir con seriedad en la protección de un patrimonio cultural heredado hemos de acabar, ante todo, con los tópicos que se han empeñado en mantener y rentabilizar ciertos sectores económicos de la ciudad, dando una visión sesgada y confusa de la realidad histórica.

Desde una perspectiva histórica hemos de tener en cuenta que la Sevilla deseada y divulgada, la que se fraguó en el momento de mayor esplendor, no fue una ciudad blanca, de paredes enjalbegadas, sino un espacio matizado por el sugestivo color de su arquitectura.

En el desarrollo de la «doctrina» que defiende la ciudad encalada ha jugado un destacado papel cierta derivación y malinterpretación del espíritu de la Academia de San Fernando de Madrid y de algunos de sus más destacados miembros. De entre ellos Juan Agustín Ceán Bermúdez, quien en cierta ocasión se llegó a quejar de los excesos cometidos por aquellos malos pintores que confundían las policromías con los «papeles pintados»¹.

El menosprecio de esta pintura nace del rechazo a los excesos y al falseamiento de la realidad material. Valga el comentario realizado en una de las comisiones de arquitectura convocada a principios del siglo XIX para tratar sobre una práctica usual en esos momentos, la policromía de las fachadas de locales comerciales: «Ultimamente a moción de los señores directores y tenientes trató la comisión sobre el modo de cortar el vergonzoso abuso introducido en la construcción de los edificios modernos y rápidamente extendido por los impresarios estasisistas en el reboco y pintura de las fachadas, como también la ridícula manía de pintar al olio y al temple no solamente las jambas y dinteles de las puertas de tienda, sino la parte del cuerpo bajo que ocupan aunque sea de cantería cuyo precioso material no admite otro color que el que le dio la naturaleza; de suerte que una misma fachada se ve coloreada de diferentes modos y maneras según el capricho y antojo de quien lo manda o egecuta con menoscabo de las artes y a costa de la opinión y mofa de naturales y estrangeros... En tal estado cree la comisión deber representar a la Real Academia acerca de este mal, suplicándola tome parte en su pronto remedio, invitando para ello al Ex^o. Ayuntamiento y pidiéndole mande como de su atribución inmediata el que se piquen y limpien dichas fachadas, jambas, dinteles y tranqueros, cualquiera que sea el color con que estén manchados encargando a los Agentes de policía

1 «La guerra de sucesión acabó de borrar las pocas buenas ideas que habían quedado de las bellas artes. Palomino y García Hidalgo trabajaron por conservarlas; pero ni ellos ni sus discípulos pudieron conseguirlo. Entonces fue quando los adornos de la arquitectura llegaron al sumo punto de ignorancia, de arbitrariedad y de depravación. Las cornucopias y los papeles estampados substituyeron a los buenos y antiguos quadros que salían en abundancia del reino.» *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, I, LVIII-LIX.

zelen sobre semejante abuso, no permitiendo más reboco que el más conforme y arreglado a un buen método de construcción...»²

Este radical rechazo a lo artificioso tendría, no obstante, sus matices. En realidad el mundo académico se encontraba dividido entre la crítica sistemática y la aceptación abierta provocada tras el conocimiento de un sustrato histórico que da carta de naturaleza a la misma. A mediados de siglo se suscitó un debate sobre la oportunidad de la policromía de la arquitectura. En esta línea Jareño y Alarcón presentaba, en 1867, una disertación sobre La arquitectura policrómata como discurso de ingreso en la Academia³.

La Academia en modo alguno podía despreciar una materia artística que por otro lado no era patrimonio exclusivo del mundo barroco. La arqueología contemporánea había probado que era una práctica que hundía sus raíces hasta el sustrato romano.

Carlos III, con las campañas arqueológicas que emprendiera en territorio italiano, posibilitó el descubrimiento de magníficos ejemplos de arquitectura policromada romana cuya conservación ocasionó una importante polémica⁴. A consecuencia de estos trabajos de exhumación pudo demostrarse que la cultura que en parte sustentaba el credo neoclásico en absoluto edificó bajo criterios acromáticos. Más aún, tras años de investigación pudo recuperarse el aspecto de la villa romana, prototipo de arquitectura lujosa y de gran abigarramiento ornamental, en la que la pintura ocupó un espacio fundamental con atrevidos «trampantojos» y formas miméticas que introducían mejoras cuando no sustituían el mobiliario⁵.

En nuestro ámbito geográfico no ha llegado a tanto la pintura mural. En Itálica se han conservado algunas muestras que permiten conjeturar sobre la abundancia de esta modalidad ornamental⁶. Por la proximidad merecen ser resaltados los restos de los murales que se conservan entre las ruinas de la antigua Mérida, en cuyo Museo hay importantes ejemplos de viviendas decoradas con arquitecturas fingidas y otros elementos ornamentales.

2 La cuestión fue suscitada sobre todo -según creo entender- por el hábito de los comerciantes a pintar las fachadas de sus negocios de una manera llamativa. La Real Academia llevada por el celo y por criterios de ornato de la capital, tomó en consideración el hecho en junta del 25 de marzo de 1829. Así lo expuso al ayuntamiento el 29 de marzo. Archivo de la Real Academia de San Fernando de Madrid, leg. 29-4/1, Comisión de arquitectura, 21-III. Censurado.

3 En alguna medida hubo de influir la discusión planteada en relación a la policromía de las estancias de la Alhambra.

4 Las campañas patrocinadas por Carlos III no fueron las primeras, puesto que desde principios del siglo ya se estaba excavando sistemáticamente. Cfr. Juan Antonio Calatrava Escobar: «El descubrimiento de Pompeya y Herculano y sus repercusiones en la cultura ilustrada». *Fragmentos*, ns. 12-14 (Madrid, 1988), págs. 81-93.

5 «Se trataba de crear un decorado escenográfico lo más concreto posible, que conjugara todas las formas pensables de dispendio en arquitectura y pintura. La forma en que los muros eran decorados, o en cierto sentido ilusoriamente desintegrados, incluso en los más pequeños dormitorios a fin de que quien se hallase en la habitación estuviese inmerso en una multitud de estímulos ópticos contradictorios, revela un afán casi neurótico por el dispendio lujoso y por conseguir imponentes perspectivas arquitectónicas. (...) ¡Un mundo de ensueños en cuanto a lujo y cultura griega! Las pinturas, al igual que las estatuas, debían sugerir asociaciones cultas, satisfacer al menos en la fantasía el gusto del observador por un entorno magnífico y trasladarlo a un mundo más bello.» Paul Zanker: *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid, 1987, pág. 50.

6 Cfr. ABAD CASAL, Lorenzo: *Pinturas romanas*. Sevilla, 1980.

El color fue un elemento más de la arquitectura desde principios de nuestra Era, que se incorporó a la producción de las sucesivas etapas históricas. Ya se trate de la civilización islámica como de la cristiana, hay que admitir la existencia fachadas polí cromas. Desde los restos de paramentos murales de algunos castillos del reino granadino⁷ hasta portadas góticas⁸, hay sobrados testimonios como para reconocer que era habitual este agregado epidérmico.

Si avanzamos en el tiempo, restringiéndonos al caso sevillano, veremos que no desaparece esta modalidad ornamental, si bien su campo de actuación se desplaza hacia muros interiores. En principio la cultura bajorrenacentista mantiene los esquemas fundamentales de la tradición medieval, y la casa guarda todos sus bellezas para disfrute del propietario y de sus visitantes. Existe un alto nivel de introversión en el espíritu de la arquitectura doméstica, más por tradición que por convicción, puesto que las novedades constructivas avanzarán hacia la apertura de la casa al exterior. En este sentido Pero Mexía decía que «de diez años a esta parte se han hecho más ventanas y rejas que en los treinta años de antes»⁹. La frase es expresiva de los nuevos tiempos, del sentido evolutivo en el gusto por la «exteriorización», el cambio en el sentido de la privacidad y, al fin, el equilibrio en la relación interior-exterior. El muro de la casa adquiere cierta permeabilidad y facilita el intercambio entre la ciudad que es observable desde la casa y la casa que a su vez lo es desde la calle¹⁰.

De todos modos la trasgresión de la atemperada estética mudéjar y la ruptura con la opacidad de las fachadas se opera en situaciones muy puntuales. Las pinturas murales juegan entonces un papel significativo, a modo de carta de presentación de la casa y sus habitantes, de ahí que se sitúen en un espacio intermedio en torno al patio principal, en antesala: hablará de las cualidades de la familia propietaria y de la nobleza del espacio ocupado mediante un lenguaje plagado de metáforas clásicas. Sirva de ejemplo el de la interrumpida serie de la Casa de Pilatos, con representaciones de personajes ilustres de la antigüedad. Este sería el proceder de otras grandes familias de la Sevilla del quinientos.

Perdidos en gran parte estos testimonios, hay que acudir a las referencias documentales para conocer semejantes prácticas en otros lugares. Es el caso de Melchor de Cornieles, alguacil de los Veinte de a caballo, al decorar sus estancias con el criterio representativo y ornamental que se desprende del contrato de ejecución firmado -en agosto de 1553- con Sebastián de Ojeda y Alonso de Salas en estos términos:

«Primeramente el corredor que está a la entrada de la puerta con todo el patio a la redonda con el portal que hace ala subida de la escalera de dos varas con corona y todo de vn alizer de

7 Como señala Ascensión Ferrer en el artículo publicado en esta misma revista, al que me remito.

8 No conozco restos de pinturas en paramentos exteriores en la Andalucía medieval, pese a que hubieron de existir. En interiores es de sobras conocida la técnica. Me remito a diversos estudios que se conocen realizados por Elisa Pinilla y Juan Miguel González Gómez sobre la provincia de Huelva, José M^o. Mediano, la de Córdoba, o Rafael Cómez con respecto a la de Sevilla.

9 Citado por LLEÓ CAÑAL, Vicente: *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla, 1979, pág. 39.

10 De este modo tiene lugar un cambio en la escenografía urbana que afecta a tanto a las fachadas como a las propias calles. Marías, Fernando: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español*. Madrid, 1989, pág. 52.

figuras de romano y haciendo vn repartimiento de vn tablero de figuras de romano y otro de figuras de colores muy buenas y subidas.» Los corredores altos tendrían cierta correspondencia con los bajos. Asimismo los rincones estarían decorados con «unas medallas en los arranques de los arcos altos y bajos y en los desvanes y alficares, de su romano.» Los «seis suelos de corredores altos y bajos, de artesones... y los albedenes de las salas altas y bajas... y que se echen sus alicares... que parezcan azulejos¹¹.» La escalera estaría pintada como el patio, todo al temple con huevo «porque queden fixas las colores de manera que el agua ni las pudiera dañar ni despintar.»¹²

Este documento refleja la estética de una clase ensimismada y poderosa que pretende mostrar su abolengo a través de las formas plásticas que ofrece a la contemplación de sus congéneres.

Por delante de estas interpretaciones pictóricas se encuentra la de la propia monarquía, el espejo en el que se mira la nobleza. En el ámbito cortesano la pintura mural adquiere gran importancia, sobre todo a raíz de la llegada de técnicos italianos que han de trabajar en las estancias del Escorial. En la expansión de esta corriente creativa se vieron afectados los Reales Alcázares sevillanos. Durante el primer tercio del XVII, a instancias del alcaide de la casa real, don Gaspar de Guzmán, los pintores Diego, Lucas y Miguel de Esquivel decoran las nuevas dependencias de los jardines con «estofados de cojillos, jaspes y fábulas»¹³.

Algo más tarde prosigue la tarea Juan de Medina, autor de la decoración pictórica de los cenadores Ochavado y del León¹⁴. La bóveda del Ochavado quedó con «cojillos destofados con variedad de pájaros y animales hechos por el natural, bichos y otras cosas de que se compone este género», y en los pilares que la sostenían fueron «pintados de quadrado con ocho términos o pilastras de figuras pintadas al fresco», y sobre ellos unos arcos de fábricas con «las bolsuras y pilares acopisados con sus pilastras de jaspes de diferentes colores». Con una cornisa pintada de jaspes y adornada de «talla fingida», y en el muro compartimentos fingidos de mármol blanco con nichos en los que se cobijaban figuras fingidas de bronce¹⁵.

Entre 1644 y 1646 Juan de Medina continuaba pintando en el cenador del León donde volvió a emplear fingimientos ornamentales en abundancia. De nuevo aparecen imitaciones de jaspe para cubrir la sencilla materia arquitectónica empleada¹⁶.

Nada de lo visto es exterior en sentido estricto, volcado a la calle, aunque evidentemente se encuentra en el tránsito hacia ella y supone la proyección de un mensaje además de la existencia de una afinidad técnica.

11 Es de señalar en este conjunto pictórico la contigüidad existente entre la temática de la azulejería y la policromía, perceptible durante toda la Modernidad.

12 José Gestoso: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, III. Sevilla, 1908, pág. 345.

13 MARÍN FIDALGO, Ana: «Pintura de corte humanista en los jardines del Alcázar de Sevilla: Las decoraciones de los cenadores ochavado y del león». *Archivo Español de Arte*, 254, 1991, pág. 212-218.

14 MARÍN FIDALGO, Ana: «Pintura de corte humanista...», op. cit., pág. 214.

15 GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla, 1889-1892, t. I, págs. 396-7.

16 Cfr. MARÍN FIDALGO, Ana: «Pintura de corte humanista...», págs. 212-218.

Quizás a través del modelo cortesano se introduzca en Sevilla dicha modalidad ornamental, que a partir de entonces gozará de enorme popularidad y, en una vertiginosa carrera, acabará impregnando toda la arquitectura de color. Ya no sólo se harán imitaciones de materiales nobles y arquitecturas fingidas sino también de elementos figurativos.

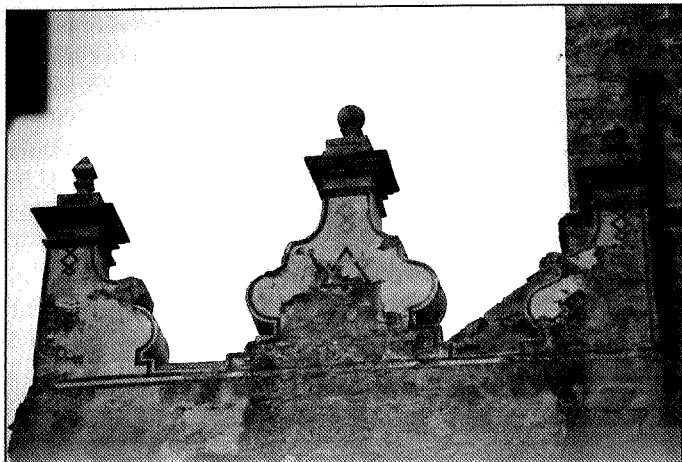
Rigen en el progreso de esta manera ornamental tres principios fundamentales: la valoración de las formas arquitectónicas, la búsqueda de otra materialidad y la protección de los materiales integrantes de las fábricas. En una fachada policromada el color es aplicado como resalte de elementos sustentantes y sustentados, cada uno con su pigmento diferenciador. Pero también aparecerá fingido un paramento que no es el auténtico, ofreciendo al espectador una nueva realidad, pretendidamente más rica y ostentosa. Sería la quintaesencia del espíritu dramático -en el sentido representativo- de la época. Mayor énfasis no cabe sobre la teoría de la arquitectura aparente de fray Lorenzo de San Nicolás. En realidad es una revisión de la arquitectura mudéjar, con la formulación de una realidad ficticia y la vuelta al intimismo.

El salto al muro de fachada se produce a lo largo del siglo XVII. Poco se puede añadir a lo dicho sobre la importancia del color para el mundo barroco. Lo impregna todo y avanza incontenible por interiores y exteriores de los edificios. En este progreso la arquitectura religiosa fue el mejor campo de experimentación. En la decoración de interiores fueron utilizados múltiples recursos ornamentales, desde las simples imitaciones de mármoles en los zócalos, a modo de enchapaduras, hasta los trampantojos más o menos virtuosos. En el empeño por enriquecer el espacio sagrado se produce una síntesis formal en la que la pintura mural fuerza el nexo entre las diversas técnicas artísticas: la simbiosis se produce con la plástica escultórica y al mismo tiempo con los elementos tectónicos. Es posible comprender el notable desarrollo de la policromía de fachadas al tener como guía este vector en el despliegue de los revestimientos efectuados en la arquitectura nobiliar. A mediados de siglo es patente la progresiva ampliación del área pintada. Tanto en la arquitectura pública como en la doméstica se empieza a aplicar el color decididamente, convirtiendo las fachadas en manifestación de «las ambiciones, el gusto y los muchos o pocos recursos de los vecinos»¹⁷. Llegaría a ser una modalidad tapizante que emplea imágenes extraídas de los más dignos portales señoriales.

Durante el XVIII se produce una explosión de color que inunda la ciudad. Calles enteras acabarían animadas por este estímulo visual. En la búsqueda de los efectos coloristas se llega a paradojas como la que se produce en la casa de Mañara, en cuya fachada se imita el ladrillo ocultando el mismo material constructivo. Los componentes arquitectónicos de los edificios -pilastras o marcos de ventanas y balcones- son resaltados de este modo, llegándose incluso al espectacular trabajo de santa María la Blanca donde la fantasía decorativa suple con mucho a las elementales formas de la fábrica. Este notable e «irreverente» ejemplo no debió ser único.

Los criterios decorativos responden al gusto generalizado de la sociedad, y el diseño, en

17 En palabras de Dan Stanislawski citadas por Graziano Gasparini: *La arquitectura colonial en Venezuela*. Caracas, 1965, pág. 63.



Torre-mirador. Tarifa.

el caso de la arquitectura religiosa, a los propios maestros mayores. La existencia de una dirección facultativa obliga a la plasmación de diseños previos y no a impulsos caprichosos. Es más, tras el análisis de algunos modelos se aprecia la influencia de repertorios tradicionales extraídos incluso de tratados arquitectónicos¹⁸. La preparación de esta pintura, a base de cal con almagre -albín- y calamocho, se

complementaba con humo de pez, una sustancia en cierto modo impermeabilizadora. La aplicación de una capa de revestimiento a la fábrica era primordial para garantizar la solidez y la conservación del muro. Cabe traer a colación la opinión del técnico diocesano José Álvarez, quien, estando al frente de las reformas de la iglesia de san Bartolomé de Carmona -a fines del XVIII-, planteó la imitación de sillares como un método indicado «para mayor lucimiento y permanencia»¹⁹.

A partir de ahí queda referir que la fachada del edificio constituye un campo de experimentación y de búsqueda de nuevas realidades, distintas a las de la propia fábrica. Ante todo existe el deseo de imitar materiales nobles, principalmente jaspes²⁰; a posteriori se producirán los alardes coloristas y el juego con la ficción.

La moda perduró y todavía a principios del XIX los maestros mayores seguían defendiendo la necesidad de policromar las fachadas de los edificios religiosos.

El repertorio ornamental, al margen de evocaciones plásticas, poco utilizadas en las fachadas sevillanas, es relativamente simple. Abunda la imitación del aparejo de sillería isódomo y el almohadillado, con o sin sombreado. El latericio, más raro, aparece tanto a soga como a soga y tizón. Todo ello enriquecido con lazos de color, guirnaldas o cartelas diversas.

Las fantasías ornamentales provienen de la combinación de distintas formas geométricas

18 Como Francisco Ollero explica en el estudio que aparece en este mismo número de la revista.

19 Fernando QUILES: «La fachada a la calle Levías». *Restauración casa-palacio de Miguel Mañara*. Sevilla, 1993, pág. 353.

20 Laura MORA: «Il colore delle superfici architettoniche», en *Facciate dipinte. Conservazione e restauro* (Génova, 1984), pág. 151. Esta misma autora señala otra función, la higiénica, dado que la pintura puede ser utilizada para proteger el muro de los distintos agentes atmosféricos y de los insectos.

basadas en el círculo y el cuadrado y complementado con la mezcla de tintas azules y rojas dentro de líneas blancas o negras. No hay exactitud en la copia de los modelos manieristas, como ocurre con el juego de la intersección de círculos y cuadrados de cierta reminiscencia. Existe una mayor nitidez en la imitación de las propuestas serlianas en cuanto al aparejo de sillar se refiere. El modelo de «diamante de tabla llano» fue muy utilizado en versión simplificada en las fachadas sevillanas.

A otro nivel conceptual y técnico se sitúan algunas expresiones de mayor plasticidad, caso de las que aún se pueden apreciar en la fachada de la Casa de Mañara, a base de pilastras sosteniendo una porción de entablamento con su friso y cornisa, más dos cartelas de perfiles mixtilíneos a los lados del balcón.

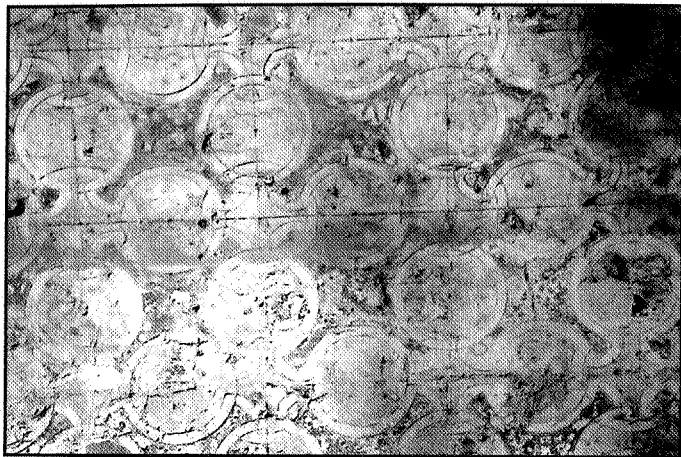
El capricho ornamental fue propio de la arquitectura doméstica, cuya decoración era definida por el gusto particular de cada propietario, que a su vez se guiaba por la veleidad de las modas. En cambio, en la arquitectura diocesana existía un mayor rigor en el tratamiento colorista de las superficies exteriores. Por lo general prevalecía el resalte de los elementos arquitectónicos a base de una sola tinta, y en los paramentos imitación de aparejo de cantería regular, sin excesos coloristas. El maestro José Álvarez fue uno de los más destacados propagadores de esta faceta polícroma. Allí donde intervino se han podido apreciar labores pictóricas, siempre a manera de sillería almohadillada²¹.

El abandono de las prácticas polícromas tal vez no se deba exclusivamente a la trascendencia de la estética neoclásica, sino también a cuestiones de orden práctico, tal vez el ahorro en los materiales o acaso por motivos puramente higiénicos. No obstante, durante el XIX no se rompe definitivamente con la tendencia precedente y algunas casas seguirán pintándose aunque con colores más atenuados. En estos nuevos tiempos se produce un cambio sustancial, puesto que en la decoración de las fachadas no se juega con un lenguaje exclusivista y ficticio, puesto que la arquitectura forma parte de una realidad eminentemente urbana, y por tanto en su configuración formal se busca la homogeneidad estética o adecuación al entorno y la



Fachada de la Casa de los Leones. Lora del Río.

21 La cilla capitular de Marchena es de 1773 y conserva una completa demostración de lo dicho. Cfr. Juan Antonio Arenillas: *Arquitectura civil en Marchena durante el siglo XVIII*. Marchena, 1990, pág. 62 y figs. 19 y 20.



Fachada de casa en calle Sta. Clara. Sevilla.

movidos por criterios personales y erradamente históricos al considerar la existencia de paramentos exteriores limpios de revocos y con el ladrillo visto, o en todo caso influidos por cuestiones meramente crematísticas, han permitido la destrucción de lienzos completos de pinturas en edificios antiguos.

Por fortuna una línea más seria de intervención con un fundamento científico y certero defiende la recuperación de los restos existentes como testimonios históricos con suficiente carga significativa. La rápida evolución que se ha producido en esta dirección quizás se deba a la urgente necesidad de poner en conocimiento del público la existencia de dichos restos y así emprender su defensa, aunque también motivado por el encuentro fortuito de importantes restos en edificios restaurados a instancias del gobierno autónomo. En menos de una década se han producido suficientes hechos para poner en valor estas pinturas.

El debate, fuera del marco geográfico andaluz, tiene abierto un amplio frente, del que tan sólo quiero hacer referencia al hecho genovés. Como fruto del mismo queda el interesante trabajo colectivo *Facciate dipinte. Conservazione e restauro*, publicado en 1984, con algunas colaboraciones destacadas como la síntesis de Laura Mora, «Il colore delle superfici architettoniche», y la de Paolo Marconi, «Le facciate dipinte dinquecentesche a Roma: problemi di storiografia e di conservazioni»²³.

Centrándome en territorio andaluz y comenzando con el objeto específico de este trabajo, he de resaltar dos hitos fundamentales. Ante todo el proceso de rehabilitación a que fue

incorporación de la casa al «decorado del tránsito»²².

En la actualidad...

En nuestros días se ha producido una doble y contradictoria situación en el tratamiento de la policromía de fachadas. Primero la actuación agresiva motivada por el desprecio de un hecho que en lo conceptual tuvo su trascendencia aunque materialmente fuera superficial. Algunos técnicos

22 Cfr. GONZÁLEZ CORDÓN, Antonio: *Vivienda y ciudad. Sevilla, 1849-1929*. Sevilla, 1985, pág. 46.

23 La revista *Arquitectura* concibió el número 277 como monográfico sobre el tema. En el área de posible influencia hispana se han producido algunas experiencias en este campo. Conozco el caso del arquitecto Juan Benito Artigas en México, y el del restaurador-conservador Rodolfo Vallín en Colombia.

sometido el barrio de san Bartolomé, a partir del final de la década de los ochenta. A consecuencia de ello apareció en todo su esplendor la pieza pionera y quizás más polémica, el mural de la fachada de la casa de Mañara. El espíritu crítico que guió la conservación de esta obra también incidió en el rescate de las rutilantes pinturas de santa María la Blanca, los restos de la cabecera de san Esteban y ahora conduce al descubrimiento de lo que queda en el palacio de Altamira²⁴.

La segunda cita con el tema se produjo en Cádiz, en las «Primeras Jornadas de Conservación y Restauración de Bienes Culturales», organizadas bajo el denominador común de «El color de la arquitectura» (7-9 de noviembre de 1990). En ellas se presentaron numerosas comunicaciones sobre las más diversas posibilidades del tema: azulejos, piedras y revocos. Aparte de comunicaciones puntuales que trataron directamente el tema objeto de este estudio, como la de Ignacio Gárate, hay que destacar la interesante síntesis elaborada por Juan y Alonso de la Sierra sobre el caso gaditano. En dicha ponencia expusieron el estado de la cuestión de paso que hacían un llamamiento para proceder a la recuperación de importantes restos cubiertos por la cal y en peligro de desaparecer. Éstos fueron dados a conocer mediante una extraordinaria serie de dibujos realizados a partir de una minuciosa labor de investigación²⁵. Las actas de las Jornadas permanecen inéditas, por lo que hay que remitirse al artículo en el que Lorenzo Alonso de la Sierra resumió la ponencia, titulado «Datos para el estudio de la policromía en fachadas. El Cádiz Barroco»²⁶.

Entre los primeros estudiosos de la pintura mural de fachadas ha de recordarse a Alberto Oliver, quien ha expuesto sus conclusiones a través de diversos foros públicos, como las Jornadas organizadas en Cádiz en 1992, a las que concurrió con el trabajo «Un tema olvidado en las restauraciones arquitectónicas: enlucido y color en las fachadas barrocas»; o las «I Jornadas sobre Patrimonio» (Priego de Córdoba, mayo de 1992), donde dio a conocer el notable caso de santa María la Blanca, en un trabajo realizado con la colaboración con José M. Sánchez y titulado «Los enlucidos de las fachadas en la Sevilla Barroca: la iglesia de Santa María la Blanca».

La faceta técnica es la que ocupa desde hace años a Ascensión Ferrer, profesora de la Escuela de Bellas Artes. A ella dedicó su tesis doctoral de la que ha publicado un resumen en el libro *La pintura mural, de reciente aparición*.

En Granada hay que citar a un destacado defensor de los morteros tradicionales, Ignacio Gárate. Lleva años postulando la necesidad de utilizar la cal grasa en las restauraciones de

24 La rehabilitación de la casa de Mañara, actual sede de la Dirección Gral. de Bienes Culturales, fue dirigida por Fernando Villanueva Sandino, los murales fueron restaurados por Juan Aguilar, y el técnico conservador que supervisó toda la obra -y en parte es responsable de su existencia- fue Diego Oliva.

En relación con el palacio de Altamira se encuentran los esgrafiados de las casas de la Judería, en la actualidad hotel propiedad del duque de Segorbe. Constituyen uno de los primeros ejemplos de recuperación de estos revestimientos.

25 Las Jornadas fueron coordinadas por Lorenzo Alonso de la Sierra bajo el patrocinio de la Delegación Provincial de Cultura en Cádiz.

26 Publicado en el número 3 de esta misma revista.

edificios históricos, así como la recuperación de los revestimientos policromos. En su faceta de arquitecto ha tenido la posibilidad de mostrar su postura en la restauración de las fachadas policromas de la carrera del Darro. En paralelo desde hace unos años justifica sus ideas al respecto en trabajos como «El color de la ciudad: revestimientos y fachada»²⁷, o las «Técnicas históricas de revestimientos»²⁸. Las conclusiones las ha presentado en el libro dedicado a las Artes de la cal.

A la labor de Gárate hay que añadir el esfuerzo de la Escuela de Arquitectos granadina convocando unas Jornadas sobre Revestimientos y color²⁹, en las que se advirtió una mayor madurez en la comprensión del fenómeno. El fruto de este encuentro va a conocerse a través de las actas, de segura publicación.

En Málaga también se han enfrentado los especialistas con esta materia, y si cabe antes que en otros lugares. Rosario Camacho expuso el estado de la cuestión en el artículo titulado «Cuanto Málaga no era blanca. La arquitectura pintada del siglo XVIII»³⁰, donde ofrece un panorama sorprendente, de amplio desarrollo temático. La rehabilitación de la Casa de Expósitos en 1987 es una obra pionera y sin duda punto de partida para sensibilizar a la opinión pública e introducirla en el debate. El resultado comienza a verse, y la restauración de los murales del Sagrario de la Catedral (efectuado por Estrella Arcos) es el fruto ello.

Quiero dejar para el final de este apretado resumen el comentario a dos obras que dan cuenta de la necesidad de efectuar una necesaria labor de síntesis. Se trata de los libros ya citados de Ignacio Gárate y de Ascensión Ferrer.

Desde la posición privilegiada que les otorgan los conocimientos técnicos de sus respectivas titulaciones, puesto que uno es arquitecto y la otra conservadora-restauradora, efectúan sendas aportaciones que apoyan en sólidas bases experimentales.

Ignacio Gárate, arquitecto de amplia experiencia en el campo de la restauración de edificios históricos, sostiene que es preciso recuperar el uso de los morteros tradicionales con la cal como producto básico. El soporte de esta tesis es puramente empírico. La tradición la avala y las intervenciones personales lo confirman. Además, como buen comunicador ha dejado testimonio de sus avances en algunas conferencias y sobre todo en el libro publicado en 1994 con el título *Artes de la cal*³¹. Un estudio denso y en el que el autor hace gala de su sensibilidad por la arquitectura histórica. Está estructurado grosso modo en dos partes, la histórica y la técnica. Dentro de la primera hay dos capítulos, el dedicado al «Cromatismo de las ciudades históricas» y el que se ocupa de «La cal en la Historia». La segunda parte podría estructurarse a su vez en dos apartados, uno dedicado a los «Materiales básicos» y las «Técnicas» propiamente dichas, y otro a la «Restauración e investigación de morteros antiguos».

27 *Rehabilitación y ciudad histórica*. Cádiz, 1988, págs. 403-425.

28 Conferencia dada en Málaga en 1990.

29 Dirigidas por Javier Gallego Roca.

30 *Boletín de Arte*, ns. 13-14 (1992-1993), págs. 143-170.

31 Ministerio de Cultura. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

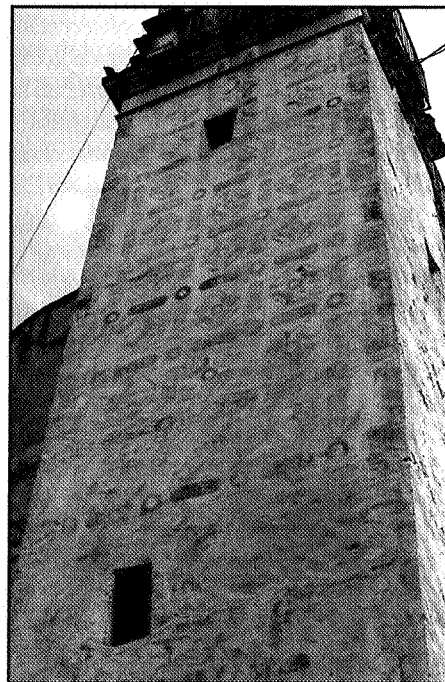
Al margen del bagaje técnico que se le supone y es apreciable en el libro, es de destacar el manejo de la historiografía al uso, empezando con el «manifiesto» de Brandi al que cita ya desde el comienzo. También toma como punto de partida la siguiente reflexión personal (pág. 13): «El color de las ciudades históricas, como una manifestación más de la cultura, hay que considerarlo en el mismo plano que los viejos edificios o monumentos que él complementa.»

En el capítulo dedicado a la vertiente histórica de la policromía de fachadas el autor se remonta al sexto milenio para dejar constancia de esta ancestral tradición. Sigue con Grecia donde gozó de enorme predicamento, al igual que en la arquitectura islámica. Complementa el estudio evolutivo con las aportaciones de otros trabajos, como las generalizaciones de Rasmussen y el análisis sobre las aplicaciones pictóricas en la arquitectura romana efectuado por Cordaro, Baldi y los Mora. De Lampérez toma algunos ejemplos medievales.

A continuación, y dentro del mismo capítulo, propone Gárate la confección de cartas del color empleado en las ciudades históricas, así como fichas analíticas de cada testimonio existente, con el fin de sostener una intervención seria y responsable. En favor de esta actividad recomienda incluso la formación de equipos pluridisciplinarios. Por último, refiere la situación de dos centros históricos de primera magnitud: Lima y Granada. En esta última es muy interesante el fenómeno pictórico de la carrera del Darro, con una sucesión de fachadas que Gárate reproduce a escala.

En el capítulo segundo el autor vuelve sobre sus pasos para repasar por etapas los sistemas de revestimiento a base de cal.

Es de agradecer -al menos por el neófito- que el análisis de materiales y técnicas, efectuado en los capítulos sucesivos, estén expuestos con claridad y sencillez. Comienza con el análisis de los materiales, agua, arena, cal, yeso y pigmentos -además de aditivos y colas, resinas, lacas y barnices-. De estos tres últimos realiza un análisis pormenorizado de las propiedades y modos de empleo, incluyendo además la versión de la tratadística clásica. En cuanto a las técnicas hace diversos apartados, dedicados a los revocos y morteros, esgrafiados, estucos y pintura al fresco. Mantiene el esquema en el tratamiento de las técnicas, con el complemento de las fuentes antiguas. Aporta Gárate, guiado por la experiencia profesional, algunas



Torre de la Catedral de Cuernavaca. México.

soluciones a problemas de conservación de materiales. En el caso de los frescos apunta soluciones para la consolidación de la capa pictórica y del sustrato, al tiempo que dedica unos párrafos a los retoques. Ello enlaza con la última parte del libro, la referida a la «Restauración e investigación de morteros antiguos». Como colofón se ocupa del estado de la cuestión basándose en opiniones de técnicos conservadores-restauradores, como Philippot y Mora, o de maestros artesanos como el estuquista Emilio Quílez; efectuando una clasificación en factores de deterioro de los monumentos (con un texto de la Unesco al respecto), restauración de revocos antiguos e investigación de morteros también antiguos (apoyándose en un texto hecho público en 1981 por Igmarm Holmstram en el que defiende el uso de la cal grasa como material con mejores prestaciones que el cemento Portland).

Refuerza Ignacio Gárate las teorías que mantiene a lo largo del libro con un nutrida selección de textos científicos e históricos, de manera que el ensayo está configurado por agregación sucesiva de opiniones diversas agrupadas en función de la oportunidad de las mismas. Junto a este aparato documental hay que destacar una importante serie de ilustraciones alusivas, compuesta tanto por fotografías como por dibujos y grabados antiguos.

El trabajo de Ascensión Ferrer, que constituye por el momento la novedad editorial sobre el tema, pretende ser un recetario para los profesionales en la materia. El título es muy genérico, *La pintura mural*. Su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas³², aunque la base del trabajo es el tratamiento del soporte.

Resume la profesora Ferrer técnicas, problemas de conservación y métodos de restauración de los sustratos murales, con el acierto de aportar principalmente soluciones extraídas de experiencias próximas cuando no personales. Actualiza por tanto un trabajo clásico que ha sido utilizado como manual en nuestras escuelas de Bellas Artes, el de Paolo y Laura Mora y Paul Philippot, *La conservation des peintres murales*³³.

Consta de diez capítulos agrupables en cuatro apartados, de acuerdo a las materias generales, a saber: historia, técnica, degradación y restauración de materiales. Inicia el libro con la evolución histórica de los soportes y técnicas murales, partiendo de la base paleolítica y distinguiendo entre la tradición occidental y las experiencias asiáticas, americanas -precolombinas- y africanas; todo ello dentro del capítulo I («Historia de la pintura mural»). Pasa a continuación a desarrollar los aspectos técnicos en el capítulo II («Soportes murales»), ocupándose de los soportes tradicionales (piedra natural, tierra, ladrillo y piedra elaborada) y los modernos, así como las técnicas pictóricas que resume en un cuadro sinóptico. En el capítulo III presenta las formas de degradación de los soportes murales («Agentes deteriorantes de los soportes murales»), ya sea por incidencia de agentes externos, como agua, sales, etc., o internos. Por último, reúne en los capítulos IV al X el tratamiento de las distintas formas de deterioro. En principio analiza los métodos de indagación para conocer el estado del soporte, ya sean destructivos o no (cap. IV). Una vez hecha esta consideración previa

32 Editado por el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla en 1995. ISBN. 84-472-0215-1. 224 págs., 45 fots. y 34 dibs.

33 Ed. Compositori, Bolonia, 1977.

propone soluciones a los problemas ocasionados por el agua (cap. V), las sales (cap. VI), y demás factores de deterioro (cap. VII). En otra fase del proceso de restauración presenta Ascensión Ferrer métodos de consolidación de los distintos estratos que componen el soporte (cap. VIII). Como solución drástica y definitiva a los problemas provocados por el deterioro de la base pictórica hay que considerar el arranque de la pintura (con soluciones en el cap. IX); cuestión que es oportunamente complementada en el capítulo X con las fórmulas más idóneas para darle otro sustento.

El libro tiene un enfoque netamente práctico, pues en su mayor parte está dedicado a dar soluciones a los problemas de conservación. Si a ello le agregamos la claridad expositiva con la que la autora trata los distintos temas, es dable pensar en el éxito de la empresa.

Estas síntesis científicas no ocultan el delicado equilibrio en que se encuentra todo intento de protección de las pinturas murales. Todavía no se ha detenido el proceso de deterioro. Al tiempo que avanzan los estudios especializados prosigue la destrucción de las mismas. Algunas empresas constructoras especializadas en el área de la restauración de inmuebles históricos, han sustituido algunas de estas superficies -espero que con desconocimiento del daño que hacían- por otra para abaratar los costos de obra, dejando como concesión algunos testigos. Otras, menos sensibles pero bajo el control de instituciones públicas, en campañas de supuesta «limpieza» de fachadas históricas, ni siquiera han intentado la sustitución con un mortero tradicional, sino que han dejando el ladrillo visto con el llagueado a merced de los agentes atmosféricos³⁴. Esperemos que las cosas cambien. Y si no, sirvan estas páginas como testimonio de una realidad en peligro de extinción.

34 Esta decisiva intervención, muchas veces mal dirigida por desconocimiento de la sustancia histórica, otorga un valor añadido a las restauraciones patrocinadas por el gobierno autónomo, algunas de las cuales he referido en el texto.