



El color de las ciudades, lenguaje

⇒ Bienes, paisajes e itinerarios

visual urbano

En todas las sociedades el color ha sido un recurso cultural simbólico para la transmisión de ideas. Desde el punto de vista patrimonial, el color ha sido estudiado predominantemente como elemento arquitectónico. Pero el color de las ciudades va más allá del color de los edificios. El color genera una imagen urbana y dota de carácter e identidad, que sustenta su valor patrimonial inmaterial. En la sección se aborda el color en la arquitectura desde una visión amplia que conduce desde la cualidad sensorial, la percepción y la cognición, al paisaje urbano, su valor ambiental, a la relación del color de las ciudades con el entorno que la circunda y la sociedad, así como a la trayectoria y experiencias en relación con el interés patrimonial por conservar su integridad.

Esta sección ha sido elaborada, además de los firmantes, gracias a la colaboración de M^º Carmen Ladrón de Guevara, Carmen Pizarro Moreno, Juan Carlos Hernández Núñez, M^º Victoria Madrid Díaz, Plácido González Martínez, Isabel Guzmán Guzmán (Centro de Documentación del IAPH), Beatriz Castellano Bravo, Esther Ontiveros Ortega (Centro de Intervención del IAPH), Pepe Castiñeira, Juan Manuel Becerra (Dirección General de BB.CC., Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía).

Del color de la arquitectura al color de la ciudad

Víctor Fernández Salinas, Dpto. de Geografía Humana, Universidad de Sevilla

Cualquier amenaza al color de los edificios, entre otros aspectos que conforman su carácter, comprometería la autenticidad de una ciudad o área histórica

Mentar el color desde el patrimonio ha sido siempre para calificar el color de la arquitectura. Cartas de color, búsqueda de tonos originales u otros aspectos parecidos iban siempre relacionados con el carácter cromático que envolvía los edificios (a veces también respecto a sus interiores, aunque con una importancia muy inferior). Sin embargo, el debate de los colores no ha contado entre los más importantes del patrimonio. Entre las razones que explican esto está el hecho de que la pintura de un inmueble siempre se ha considerado un aspecto reversible y fácilmente restituible; por otro lado, también ha influido la mera inseguridad o la falta de investigaciones que permitiesen conocer con precisión los colores de los edificios en el pasado. A los estudiantes de arte griego siempre se les ha querido sorprender señalando cómo ese elegante, sobrio y suntuoso color del mármol que hoy tanto valoramos en la percepción contemporánea de los restos arqueológicos de la antigüedad estaba en las antípodas de la imagen que esos edificios tenían en la época clásica completamente pintados de colores llamativos y contrastados.

El color es percepción, pero también es autenticidad. La *Carta para la Conservación*

de las Poblaciones y Áreas Históricas (Carta de Toledo-Washington de 1987) señala en su artículo segundo que cualquier amenaza al color de los edificios, entre otros aspectos que conforman su carácter (estructura, volumen, estilo, escala, materiales y decoración) comprometería la autenticidad de una ciudad o área histórica. Pero a estas alturas del siglo XXI, cuando la citada carta está siendo objeto de revisión, ¿se puede seguir identificando color de la arquitectura con el color o colores de la ciudad? Obviamente no. La ciudad histórica es por supuesto sus edificios, pero se compone también de elementos que poseen su color, o mejor, sus colores. La ciudad incluye elementos naturales que no sólo aportan gran variedad cromática, sino que además poseen una gran capacidad para cambiar durante las diferentes épocas del año o, simplemente, durante las horas del día. El agua o la vegetación aportan no sólo color, sino también movimiento, y en esta combinación cambiante, que ofrece infinitos matices, la imagen de la ciudad se multiplica y explica cómo a veces creemos estar ante dos ciudades distintas tras visitarlas una vez en diciembre y otra vez en mayo. La *Carta de los Jardines Históricos* (Carta de Florencia de 1981), ya un tanto caduca como la hoja de

📍 Edificio de MGM (Morales, Giles y Mariscal) en Ceuta (2008) / FOTO: VÍCTOR FERNÁNDEZ SALINAS



📍 Puerto de Cádiz (2005) /
Foto: VÍCTOR FERNÁNDEZ SALINAS

📍 Plaza de Enrique García-Herrera, centro histórico de
Málaga (2004) / Foto: VÍCTOR FERNÁNDEZ SALINAS

📍 Torre del Oro en rehabilitación (2005) /
Foto: VÍCTOR FERNÁNDEZ SALINAS

📍 El color de los pavimentos, plaza de San Juan de Dios,
Cádiz (2007) / Foto: VÍCTOR FERNÁNDEZ SALINAS



algunos de los árboles que pretende proteger, recoge estos aspectos y les otorga rango patrimonial, aunque sólo se interesa por aquellos lugares que son jardines o sitios históricos. Realmente este carácter mutante gracias al color lo posee toda ciudad y toda zona urbana, se correspondan con los lugares que interesan a la carta o no.

El color es un recurso para componer, recomponer y volver a cualificar cualquier entorno urbano y especialmente lo es en espacios históricos degradados, marginales o con problemas para generar identidad y sociabilidad. Estas consideraciones llevan a que en la actualidad se mantengan equipos de investigación ocupados en la determinación de los colores de la arquitectura y otros elementos como fuente para conocer mejor el patrimonio y tener más elementos de juicio a la hora de tomar decisiones sobre qué color/colores deben ser fomentados en una zona o población determinada, en tanto que otros se plantean cómo los elementos urbanos, antiguos y nuevos, funcionan de forma diferente en la imagen urbana en razón del color con el que se les revista.

Este resurgimiento del color como recurso urbano se combina paradójicamente y al mismo tiempo con tratamientos de los espacios públicos que son monocromos, duros, extensivos, aburridos y, lo que es más grave, clónicos y estandarizados en miles de ciudades del planeta. Mientras que los edificios y todo lo que está sobre rasante ha descubierto el color como elemento que aporta carácter, dignidad y distinción, los suelos de la ciudad han sustituido en buena medida el gris oscuro casi negro del asfalto de los años sesenta y setenta por el granito gris más claro de principios del milenio o simplemente por hormigón como sucede incluso en algunos centros históricos (véase imagen p. 34 de la plaza de Enrique García-Herrera).

Existen aún espacios patrimoniales en los que el color continúa siendo una especie de tabú, sobre todo en los yacimientos arqueo-

lógicos. No se aconsejará desde estas líneas que una marea de color mejore la imagen de estos espacios sagrados del pasado; pero, desde luego, tampoco se negará que la incorporación de elementos de color puede servir para una interpretación más completa y sencilla de tales espacios, con la ventaja de que estos elementos son fácilmente reversibles. Al contrario, el patrimonio inmaterial está normalmente bien asociado a una rica gama de colores. La fiesta, el rito, y todo aquello que pretende revestirse de un carácter excepcional saben bien cómo aprovechar los colores para transmitir esta idea de tiempo cargado de significados distintos de los del corriente devenir. La ciudad se traviste en la fiesta, en el luto, en la celebración, y el color proporciona las claves que todo ciudadano entiende y comparte.

El color de la ciudad, en toda su dinámica cambiante, es pues, más que otra cosa, identidad. El mundo del patrimonio cultural, y especialmente el de la gestión de las ciudades, no ha recalado mucho en este aspecto, o al menos mucho más allá de conocer la paleta de colores tradicionales de una población (aunque a menudo esa paleta tradicional sólo obedece a un período histórico en el que tales colores se conocían mejor o que coincidía con una etapa especial de la ciudad). El futuro depara más y nuevos debates, y éstos no se ceñirán a los límites de los conjuntos históricos, sino que atañerán al conjunto de la ciudad y a la forma en que ésta se inserta en el territorio. La gran obra pública así lo está entendiendo y este número del *PH Boletín del IAPH* lo confirma. Se apunta hacia una cromourbanística que será al urbanismo lo que la cromoterapia a la medicina. Está aún sin desarrollar, sí, pero ya hay experiencias interesantes y muchos compartimos que lo mejor del color está por llegar.

El color es un recurso para componer, recomponer y volver a cualificar cualquier entorno urbano, especialmente espacios históricos degradados, marginales o con problemas de identidad



Ciudad del alto Atlas marroquí, próxima a Ouarzazate, cuya arquitectura de adobe y tapial, sin acabados que la maquillen, es una prolongación cromática de la tierra circundante / FOTO: FLORENTINO POZO

Hay una relación estrecha entre desarrollo cultural-tecnológico y la tipología, variedad y mutabilidad del empleo del color



El color en las ciudades desde la Antigüedad hasta la Edad Media

Tiempo y espacio no van a la par a la hora de explicar cómo se crea tal o cual epidermis en las ciudades que el ser humano ha modulado desde su gradual proceso de sedentarización. No hay una división cronológica en el empleo del color desde el más remoto pasado hasta nuestros días. En todos los tiempos y niveles de desarrollo tecnológico se plantean similares condicionantes del color en la ciudad, y hay más dependencia del estadio cultural que de la relativa cercanía en el tiempo a nuestro presente. En este sentido, hay una relación estrecha entre desarrollo cultural-tecnológico y la tipología, variedad y mutabilidad del empleo del color. Por ello cualquier civilización antigua de rango elevado puede aproximarse a la modernidad en conceptos estéticos, policromismo y cambios.

El subdesarrollo hace que en la ciudad el color vaya muy parejo al medio en que se enclava, participando de formalismos similares. Lo que el lugar aporta se emplea directamente sin más pretensiones, tendiéndose al monocromatismo, la perdurabilidad de las tradiciones y la escasa diferenciación con el entorno no urbano. Las pocas posibilidades de transporte de materiales exógenos imponen el color de la tierra en las calles, de la piedra sin desbastar en los zócalos, de la arcilla en los adobes de las paredes y de la hierba en las techumbres. Un estadio cultural desarrollado, con redes de intercambio robustas, permite siempre superar atavismos y tradiciones, favoreciendo los cambios de modas con celeridad, muchas veces importadas por las élites desde lugares y culturas alejadas.

En nuestras latitudes, Roma simboliza un concepto de ciudad práctica, con rapidez de respuestas a las necesidades de uso que impone la aglomeración urbana: pavimentación de calles, sistemas de recogida de aguas y drenajes, solidez constructiva y acabados externos resistentes a la climatología. Esto imprime, dentro de una forma urbana ordenada (ejes amplios y ortogonales), una piel muy diferenciada del *ager*, con policromatismo por doquier: grises del pavimento, rojos de los tejados y negros, caobas, bermejós, azules, blancos,... de las paredes. La Tardo Antigüedad pretende recoger la herencia y, en multitud de lugares, se perpetúa, con las lógicas transformaciones impuestas por el cambio social, político y económico; pero no hay vigor en el mantenimiento continuado, y sí retraimiento urbano, endogamia impuesta por los problemas de fluidez comercial y comunicaciones, así como reutilización de la materia que durante siglos modeló a la ciudad, de tal manera que ésta es cantera de sí misma.

El mundo islámico recupera la potencia de un marco territorial supra-continental, permitiendo que, aunque se mantiene la reutilización de los materiales que generaron la urbs romana, se importen gustos orientales, diseñándose una ciudad de blancos, rojos, azules, con otra forma, donde entra en juego la sinuosidad de su trama. Muchas veces, la pobreza constructiva o fabril de las construcciones se amortigua externamente con tratamientos decorativos como la yesería, alicatado, pinturas a la almagra, geometrismos repetitivos, etc. El éxito de la tapia en tiempos de dominio bereber, aún teniendo precedentes ancestrales, imprime del color de la tierra al cinturón urbano (muralla) y al mismo caserío, salpicado éste también de cal y teja, alicatados coloristas, dorados remates y solado con ripio apisonado.

El “encastillamiento” cristiano dispersa la agrupación urbana, haciéndola menos populosa, encorsetándola de piedra en su perímetro y radicalizando el contraste del humilde caserío popular (discreto en el color y la forma), con los hitos del poder religioso y político: iglesia, monasterio o caserón-palacio señorial. Estos últimos son edificios rotundos, dominantes y partícipes de los estilos románico o gótico; con acabados de sillería, ladrillo o enlucidos decorados; con moduladas y coloristas portadas, balconadas y ventanales; y coronados por pétreas y enhiestas torres almenadas, pináculos floridos y cubiertas de pizarra, teja o losas en terminaciones abovedadas.

Finalmente, el paso a la modernidad a partir de la segunda mitad del siglo XV será un lento proceso de asimilación de tradiciones clásicas italianizantes, con perpetuación del medievalismo cristiano y las tradiciones islámicas, unidos en multitud de ocasiones en el maravilloso y colorista híbrido mudéjar, ensayado con éxito sobre todo desde el siglo XIV.

Florentino Pozo Blázquez
Arqueólogo

El color de las formas, pintando la arquitectura

Luis F. Martínez Montiel, Dpto. de Escultura e Historia de las Artes Plásticas, Universidad de Sevilla

Tradicionalmente se viene considerando la pintura mural como lo adjetivo, lo superfluo, frente a lo verdadero y básico que representa lo tectónico

La envoltura del regalo es a veces más interesante que el propio obsequio. Esta afirmación podría trasladarse, sin excesivos problemas, al mundo de la arquitectura en relación con la pintura mural. Usada en muchas ocasiones como la guinda que corona el pastel, se ha convertido, muy frecuentemente, en el verdadero centro de atracción de la obra arquitectónica, hasta el punto de hacer olvidar la estructura que recubre. Tradicionalmente se viene considerando la pintura mural como lo adjetivo, lo superfluo, frente a lo verdadero y básico que representa lo tectónico.

En no pocas ocasiones, la pintura que recubre los muros de los edificios se ha considerado como una fórmula, si se quiere una bella fórmula, de ocultar o disimular los errores constructivos, como si esta fuese ajena a la propia arquitectura. La comparación con el cuerpo humano parece oportuna para intentar centrar el tema. ¿Entenderíamos al hombre desollado como algo más puro, menos artificioso? Obviamente, muy pocos serían capaces de contestar afirmativamente esta pregunta. Quizás algunos pudieran cuestionarse esta similitud y prefirieran comparar la última capa del edificio al maquillaje o a los, tan de moda actualmente, tatuajes. Sin embargo, en ambos

casos se habla de algo ajeno, sobrepuesto y no ligado de forma intrínseca al propio cuerpo. La pintura mural, o cualquier otra capa final de la construcción arquitectónica, es desde nuestro punto de vista sustancial al edificio y por tanto valorable en el mismo nivel que otras partes del conjunto edilicio.

Fundamentalmente se le suele atribuir un papel ornamental en el conjunto, aunque evidentemente presenta otras notables funciones. Al margen de la ya citada, considerada como primordial, en el uso de la pintura mural no se debe olvidar otra característica igualmente importante que es la de su capacidad protectora. Para recordar estas cuestiones simplemente se debe leer casi al completo el, interesante y clásico, libro séptimo de *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio, en el que, entre otras interesantes enseñanzas, se puede entender cómo "era costumbre sancionada entre los antiguos decorar (sus habitaciones) con pinturas a base de determinados colores y en consonancia con el destino de cada habitación" (VITRUVIO, 1980: 82. Consúltese bibliografía general de la sección, en pp. 68-69). Es decir, que la funcionalidad para él, en cada habitación llevaba parejo un color propio. Evidentemente para el gran tra-

Sevilla. Paseo Juan Carlos I. Grafiti / FOTO: LUIS MARTÍNEZ MONTIEL





Sevilla. Dirección General de Bienes Culturales. Grafiti con la fecha de la decoración / FOTO: LUIS MARTÍNEZ MONTIEL



Sevilla. Santa María la Blanca. Decoración mural (arriba). Interior con yeserías y pinturas murales (derecha) / FOTO: LUIS MARTÍNEZ MONTIEL

En muchas ocasiones la imitación de grandes aparatos arquitectónicos recorriendo fachadas y muros interiores se debe a una cuestión presupuestaria

tadista la ornamentación de los edificios, de la que diserta largamente en el capítulo reseñado, cumplía una función primordial y en ningún caso secundaria, pues contribuía a lograr que cada estancia o cada parte del edificio quedase perfectamente definida.

Como ya se dijo, su finalidad más difundida es la que la considera exclusivamente decorativa, entendiéndola, a veces, poco más que como una forma menos costosa de resolver con pintura lo que no se puede llevar a cabo con la propia construcción por falta de recursos económicos. Sin embargo, la preocupación por la belleza es una constante desde el mundo prehistórico. Texturas, líneas, colores y en definitiva las formas son, entre otros, los elementos básicos de casi todas las paletas. Así pues, junto a la funcionalidad de sus elecciones marcharán parejas las decisiones estéticas.

No obstante, se debe reconocer que en muchas ocasiones la imitación de grandes aparatos arquitectónicos recorriendo fachadas y muros interiores se debe a una cuestión presupuestaria. En Andalucía, estos grandes programas pictóricos se corresponden con épocas de relativa crisis económica pues, de alguna



● Écija (Sevilla). Casa del Gremio de la Seda / FOTO: JAVIER ROMERO, IAPH



● Casa de las 4 torres (Cádiz) / FOTO: JOSÉ MORÓN, IAPH

foria, es una buena manera de mantener todo el trabajo requerido a unos costes muy adecuados. Basta una sola visita a algunos de los grandes templos del barroco andaluz para cerciorarse, tanto en los interiores como en los exteriores, de esta afirmación. Esas formas fingidas, tan de moda en la edad moderna europea se desarrollaron igualmente por toda Andalucía. Ejemplos como los granadinos de la Carrera del Darro, las pinturas murales del malagueño Instituto Vicente Espinel o las sevillanas del actual museo de Bellas Artes, bastan para certificar la importancia del desarrollo del fenómeno por toda la comunidad.

Estas formas decorativas realizadas pictóricamente cubrieron una gran amplitud temática. No sólo la imitación arquitectónica, capiteles, cornisas, pilastras y frisos fingidos se dispersan por toda la región, durante todo el siglo XVII y XVIII, sino que, además, compartieron muros con otros muy diversos y sugerentes programas pictóricos e iconográficos. Las fórmulas más geométricas se incorporaron fundamentalmente en los exteriores siguiendo todas las técnicas conocidas del momento. El fresco y, en mucha mayor medida, el temple, fueron componentes de revocos, estucos,

esgrafiados, etcétera, por toda Andalucía, aprovechando los principales pigmentos que las diferentes zonas ofrecían. Por ello, los colores tierras son básicos en los paramentos decorados de toda la región. Las formas más curvilíneas se adecuaban mejor a los interiores, combinándose, a veces, con otros elementos también de menor coste que el arquitectónico y gran resultado estético, como eran las yeserías. En esos interiores la pintura mural desempeñó uno de los papeles más interesantes, pues en numerosas ocasiones se convirtieron en auténticos programas iconográficos con un alto contenido comunicador. En muchas de las iglesias los muros recibieron grandes conjuntos pictóricos que resaltaban no sólo los ciclos aleccionadores y doctrinales, sino también sus grandes posibilidades ornamentales. Junto a estos se desarrollaron un sinnúmero de volutas, rocallas, macollas, cartelas y algún que otro elemento que contribuyeron al esplendor de los interiores de numerosos palacios y templos. Quizás en este sentido se pueda considerar paradigmática la iglesia de Santa María la Blanca en Sevilla. Quintaesencia del mundo barroco andaluz, en ella se aprecian las dos modalidades citadas, exterior geométrico y adecuación a la curva en su interior.

No obstante, no se debe asimilar de forma simplista la pintura mural con el periodo barroco. En Andalucía, el fenómeno se inició en la época moderna, pero este modo de culminar los muros ya no se iba a abandonar hasta nuestros días. Más allá del tópico de "los pueblos blancos" andaluces, que responden a otros principios funcionales, más ligados a aspectos higiénicos -la cal se consideraba purificadora- que a estéticos, el uso del color en los muros ha sido una premisa básica en las sociedades andaluzas, quizás ligada a esa ya tan aceptada constante barroca de nuestro carácter.

Efectivamente, durante el periodo neoclásico también se fue muy propenso al uso del color aplicado a los paramentos. Así, en toda la bahía gaditana, especialmente significativa durante esta época, el uso del color fue una constante que acabó por consolidarse como una de sus claves arquitectónicas. En algunos proyectos firmados y ejecutados por arquitectos tan prestigiosos como los neoclásicos Torcuato Cayón o Torcuato José Benjumeda, se pueden encontrar referencias a su utilización en las fachadas, no sólo como una componente ornamental, sino también con carác-



Sevilla. Paseo Juan Carlos I. Grafiti de Madnes clan (arriba). A la derecha, detalle de otro grafiti en el mismo lugar / FOTOS: LUIS MARTÍNEZ MONTIEL

La necesidad de exteriorizar algunas ideas ha provocado la expansión imparable del grafiti. Cualquier ciudad contemporánea tiene estas nuevas pinturas murales

ter funcional, pues servía como protección para la débil y quebradiza piedra ostonera.

De la misma forma el color, y por tanto la pintura mural, siguió siendo una componente primordial a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, consolidándose como un recurso básico para embellecer las ciudades. Incluso, en nuestros días, estos revestimientos se siguen usando para revitalizar centros históricos, que lo conservaban en muchas ocasiones muy deteriorados. En ese sentido, se puede confirmar de nuevo la globalización del hecho pues, si se está potenciando la recuperación del color en las fachadas en ciudades tan luminosas como la propia Cádiz, no es menos cierto que este mismo proceso se está produciendo en metrópolis no tan agraciadas arquitectónicamente como medio creativo de personalización. Es significativo contrastar el espectacular esfuerzo que algunas administraciones están realizando en algunos países de la antigua órbita comunista para hacer más habitables y atractivas sus ciudades. Entre estas nos parece oportuno resaltar el caso de Tirana, la capital albanesa, que gestionada por un alcalde-artista está llevando a cabo una importante revisión de la arquitec-

tura de la ciudad mediante la aplicación del color a sus fachadas.

Pero el color en los muros es un fenómeno que no se restringe a las tradicionales construcciones edilicias, sino que desde mediados de la pasada centuria se está produciendo un hecho de trascendental significación urbanística, el grafiti. La necesidad de exteriorizar algunas ideas, inicialmente algo marginales, ha provocado la expansión imparable de una nueva fórmula comunicativa. Cualquier ciudad que se precie de contemporaneidad tiene algunas zonas por las que estas nuevas pinturas murales se despliegan. En general suelen ser realizadas por un sector crítico-artístico de la juventud, que encuentra en ellas el cauce ideal para expresarse. De forma ya habitual en nuestra época, se observa en estos trabajos una homogeneización generalizada en las formas e incluso en sus argumentos que están muy cercanas a las maneras del cómic. No obstante no sería justo obviar que en muchos casos la belleza va íntimamente unida a modelos más novedosos y provocativos que están haciendo que algunos artistas del grafiti comiencen a dejarse ver, de forma oficial, en los soberbios muros de los museos contemporáneos.



La conservación preventiva de las pinturas murales

Para hablar de conservación y de prevención conservativa de las pinturas murales hay que partir de dos principios fundamentales. El primero es que las pinturas murales suelen formar parte de un conjunto monumental al que están expresamente destinadas y que, a su vez, ejerce una influencia determinante sobre su carácter y su efecto estético. Por lo tanto, debe hacerse todo lo posible para conservar esas pinturas y decoraciones, en su ambiente original.

El segundo principio general es que los intentos de detener un proceso de deterioro sin identificar y suprimir las causas están condenados al fracaso. Las principales causas de deterioro de las pinturas murales son las mismas que afectan a las estructuras arquitectónicas. Especial atención debe prestarse a la influencia que tiene la humedad en las edificaciones, por eso es determinante descubrir su origen para poder tomar medidas apropiadas.

Para realizar una verdadera actuación de prevención conservativa, hace falta tener presentes algunos criterios de carácter general:

- No existen en el campo de la prevención, como en el ámbito más general de la conservación y de la restauración, soluciones que puedan ir bien para cualquier situación. También lo que puede parecer el acto más simple y de probado sentido común puede resultar en ciertos casos catastrófico.
- Un proyecto de prevención conservativa no puede ser sólo formulado a la luz del sentido común y de la experiencia; tiene que ser puesto a punto por un equipo de especialistas en las diferentes disciplinas de la conservación y de la restauración, y estar basado en estudios acorde con sus necesidades.
- El proyecto debe ser ejecutado con la secuencia y con los tiempos que han sido programados y previstos, teniendo siempre presente, que todas las operaciones previstas por el proyecto deben ser realizadas.
- Está permitido recurrir a intervenciones de compleja elaboración conceptual y de difícil puesta en obra sólo después de que las intervenciones de tipo "pasivo" hayan resultado totalmente o parcialmente ineficaces, teniendo bien presente y siendo conscientes de que estas intervenciones podrán modificar la obra o el monumento en que está inmerso de forma irreversible.
- La ejecución de las diferentes operaciones deberán ser realizadas por técnicos de específica formación y experiencia.

Una secuencia tipo de estructura operativa para la conservación podría ser así desarrollada: 1. control instrumental de las condiciones de la estructura, del contenedor, del ambiente interno y externo; 2. documentación de la situación en la cual se encuentra la obra y su estado de conservación; 3. investigaciones y análisis científicos encaminados a localizar las eventuales causas del deterioro; 4. realización de eventuales intervenciones conservativas de urgencia; 5. elaboración de un proyecto de intervención fundamentado en los resultados de las investigaciones y de los análisis mencionados en el punto n. 3; 6. realización (en caso de que no haya sido posible, por motivos técnicos, hacerlo antes) de las intervenciones "pasivas"; 7. realización (si es necesario) de las intervenciones "activas" sobre la obra, el contenedor o el ambiente; 8. realización de eventuales intervenciones de manutención o conservativas sobre el bien objeto de nuestra atención.

Se sobrentiende que el control conservativo de la obra deberá ser acompañado por un control instrumental de las condiciones ambientales y por una documentación pormenorizada (mediante cartografías temáticas), sea de la evolución arquitectónica del edificio como del estado de conservación de las pinturas murales.

Este seguimiento deberá ser continuo a lo largo de la intervención y después de que ésta haya concluido porque de no ser así todos los resultados obtenidos habrían servido de poco si no perduran en el tiempo con una adecuada política de control y de mantenimiento.

Raniero Baglioni
Centro de Intervención del IAPH

El color en la arquitectura contemporánea

Carlos Tapia, Dpto. Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas, Universidad de Sevilla

¿Dónde el color es un argumento para una acción arquitectónica que pudiera explicitar anticipadamente y productivamente su tiempo?

"Los atomistas antiguos –Demócrito, Epicuro, Lucrecio...- pensaban que unos entes pequeñísimos, los corpúsculos, penetraban de verdad en nuestro ojo. [...] ¡Es como si un objeto natural penetrase de verdad en nuestro ojo! En el acto mismo de nuestro conocimiento, sea como sea, hay siempre algo fundamentalmente irreversible".

René Thom. *Parábolas y Catástrofes*.

Todo relato se basa en una cierta problemática desatada. Los hechos sitios en ese relato son respuestas a un cierto tipo de preguntas, dejando otras sin enunciar y, por tanto, sin contestar.

Las preguntas que yo me formularé a la cuestión del argumento color en la arquitectura actual se ceñirán a un extremo para recorrer el campo por esa banda, sin tratar de colocarnos en todas las posiciones a un tiempo. Si se tratara de generar un estado de la cuestión, se incurriría en la imprecisión de dotar de sentido único a un mundo que se define por su multiplicidad de diagnósticos, y no digamos de formas de aparición. La pregunta, pues, podría definirse como, ¿dónde el color es un argumento para una acción arquitectónica que pudiera explicitar anticipadamente y productivamente su tiempo? A tenor del trabajo que hemos realizado sobre las bases constituyentes de la proyectación contemporánea, pocos

resultados hemos obtenido por la vía del color como argumento proyectual primordial. Pero, podemos decir ya, que las aperturas que el color proporciona junto a otras variables, asumiendo una posición extrañada y patológica, antes que complaciente con un marco conceptual, psicológico o significante, son de una productividad extraordinaria así como coadyuvante para administrar lo que nos deja ver nuestro presente mientras se mira a sí mismo.

Conviene señalar que no por hablar de nuestra época, que muchos se empeñan en nombrar y tantos otros en zafarse del nombre, es concebible la injerencia en el problema sin recibir la carga de temporalidades en las que el asunto del color se ha entretendido quiasmáticamente. Ser modernos hoy, o postmodernos, que sigue siendo una persecución embutida en un *kinetoscopia*, con inicios y finales enlazados de una única escena que se repite, suscita excitaciones nerviosas respecto a los términos que emplea para ordenar su interior. Así, hablar de color hoy no puede desprenderse del todo de antiguas controversias, por ejemplo, entre línea y color. En el Renacimiento, la línea, dicha y hecha para la pintura, la escultura y la arquitectura, contorneando forma, representaba abstracción, cálculo y espiritua-

⦿ **Contra lo gestáltico y hacia lo informacional.** Mercado de Santa Caterina. Barcelona. EMBT arquitectos. De los procesos estáticos o gestálticos a los morfológicos dinámicos en el sentido de Goethe, bildung, formación, es decir, ver desde lo ya formado y, desde ello, más allá de sí mismo





📍 Desde la significación. Alameda de Hércules, Sevilla. Empleo del color como condición patrimonial, donde el albero es el aglutinante del vínculo social. Al proceso participativo desarrollado para este proyecto que demanda la continuidad de los atributos propios de ese material histórico, se le devuelve en clave significativa un único color que inundará pavimento, luminarias, mobiliario urbano, revestirá edificios existentes, como una pátina de sentido. Sumado a ello, los desplegados envolventes de códigos lingüísticos clásicos sin espacialidad ironiza en formas y se suma a las lógicas del post que el tándem Lapeña/Torres maneja con soltura, como grandes conocedores que son de la obra de Charles Moore. Sobrevolando, las pérgolas del mismo color albero, con inserciones de otro color, sin nombre ni atribución, como negativos o sombras de lo único. Como diría Peter Handke, cuando uno observa, y no contempla, se apagan los colores del mundo

lidad, mientras que el color, aplicado sin delimitación rectora previa, promovía a la pintura sensualidad, y responsabilidad a la materia. Naturalmente, no acontecen las polaridades sin su genealógica. Es importante reseñar en qué consiste el mundo desplegado en formas y colores que como exterioridad signa nuestra inserción en él, nuestro estar en el mundo, como diría Kant, o arrojados a él, como diría Heidegger. En este sentido, debe nombrarse a San Agustín, para poder ver que a través de su obra espiritual, según leemos de Auerbach, la palabra *figura* esconde toda la tradición antigua, donde *forma* hereda los sentidos de lo estático y lo dinámico, el contorno y la formación corpórea, aplicado al mundo y a la naturaleza en general y a cada uno de sus objetos. *Figura* también sirve al entendimiento de lo externo y sensible, "junto con *forma* y *color* y otros términos semejantes".

Pero es que la dualidad ciencia/espiritualidad se establece como dicotomía y no como relación siglos más tarde cuando Newton trataba

de explicar como ciencia empírica el fenómeno del color por ángulos mesurables de refrangibilidad de los rayos de luz acromáticos, mientras que Goethe, en su proyecto igualmente científico, con pretensiones de equiparación al del físico y matemático inglés, quiso entender el color en sus propios términos. Con su *Farbenlehre* de 1810, el enfrentamiento entre ambos se hizo patente y sólo la recuperación del trabajo del autor de Fausto, su teoría del color, en la actualidad y en diversos marcos y para diversos fines, ha logrado poner en justo valor la dimensión y alcances que, en otras circunstancias, habrían determinado otro discorrir de los tiempos. Esa *Farbenlehre*, dicho por el historiador del arte y la arquitectura G.C. Argan en su libro sobre Goethe *La teoría dei colori*, es un primer esbozo de una psicología de la percepción. Se trataría de una ciencia del color desde lo sensorial, donde el fenómeno es dependiente del observador que se entrelaza en la individualidad del mismo. El atrevimiento de Goethe consistió, y fracasó por ello, en *transducir* un argumento de un microcos-

📍📌 Desde lo fenomenológico (y hacia la sinestesia). Edificio Het Oosten, Amsterdam. Steven Holl. Para la neurociencia, un cerebro humano al nacer lleva una carga básica de formas para poder reconocer por comparación, pero fundamentalmente registra por el color. El mundo al nacer es propiamente color. A partir de ello, mediante la heurística y las aperturas de la nueva ciencia, lo que emerge como forma es la modulación de los sentidos, que se vuelven hápticos para corporeizar pensamiento



En la web

International Colour Association

www.aic-color.org

Asociación internacional para el fomento de la investigación sobre el color y la difusión de sus resultados a la que pertenecen, entre otras, muchas organizaciones del ámbito europeo que trabajan sobre temas relacionados con el color en cualquiera de sus aspectos. Concretamente, el listado de todos sus miembros se encuentra en la dirección: www.aic-color.org/memb.htm, referencia fundamental de organizaciones dedicadas a este tema.

La página cuenta con un apartado relativo a los grupos de trabajo de la asociación, uno de los cuales estudia el color como forma de definir el entorno y el medio ambiente.

Color - Arte - Arquitectura

color-arte-arquitectura.blogspot.com

Blog sobre el color en el arte y en la arquitectura. Ofrece acceso a revistas, libros, páginas Web, fotografías, información de exposiciones, grupos de trabajo y otros blog, entre una variada documentación sobre el tema del color.

➤ **Visibilidad sobre y trans-epidérmicas.** Biblioteca Uithof. Utrecht W. Arets. Del arte como mimesis pasamos al arte como creación y, finalmente, mimesis de mimesis. Juego de tatuajes tautológico y ensimismado que embelesa, en los transvases de los modos de hacer del arte hacia la arquitectura



➤ **Arte contra el fenómeno.** Museo Guggenheim. Bilbao. F.Gehry. Para salir del error de la confusión del arte con el fenómeno físico, Benedetto Croce retira de la noción de arte aquella parte que confunde el tocar la pompa de jabón, cuando tratamos de tocar los colores del arco iris inserto en ella. No se trata de admirar el reflejo bauhausiano como materia, sea hormigón o titanio, sino aquello que el arte provee, la imposibilidad de su constructividad, convencionalidad estética y utilidad



➤ **Textualidad como superposiciones -cromáticas-infinitas.** Centro Aronoff. Cincinnati. P. Eisenman. Más fuera que dentro del espectro visible, la materia cinética del Aronoff no rezuma sentido, ni sensibilidad, ni significancia. Pura terceridad, mina cada certidumbre, atiende a lo inestable de la perdurabilidad, recorriendo complejamente el tiempo aquí contra las nociones del color: leyendo más lento que la memoria, más rápido que lo tectónico



● **Gestáltico-tecnológico.** Comercio en Almere, Holanda. Alsop&Störmer. Recorridos por la gama básica del espectro de lo evidentemente visible impelidos por la gracia novedosa del desarrollo tecnológico. Percepción al modo de un calibrado de impresión de una imagen

mos, como la percepción individual, a un macrocosmos como descripción del fenómeno. El color, contra la noción de Aristóteles, que lo consideraba un carácter superficial o accidental, alcanza durante el siglo XX una dimensión profunda, o de *noesis*, que significa visión intelectual, pensamiento o, desde la fenomenología de Husserl y Merleau-Ponty, Sartre o Dufrenne, acto intencional de comprensión o intuición entre el objeto y el sujeto.

Sin embargo, si algo define nuestro ahora con algo más de intensidad es la disolución definitiva del par sujeto/objeto y la entrada en pérdida de lo fenomenológico. No su completa desaparición, sino la transmutación en deriva o reconstitución por insuflado de alientos desde otros órdenes, como las nuevas ciencias o los procesos de transversalidad con las artes desde y hacia la arquitectura.

En un mundo donde la emoción no está en el hecho en sí, sino en la constante posibilidad de encontrarlo, desdiciendo ese hecho por la codicia del consumir; si los valores con los que colegir la arquitectura se han tornado utilitarios, hierático-estéticos, metafísicos o políticos, la presencia de las cosas no puede dirimirse por intuición sensible en oposición, o como orden paralelo, a la intelectual suprasensible. La arquitectura se torna en ese enfrentamiento ensimismada e insatisfactoria. Ni inducción desde el atributo del color –ni del espacio o la forma– ni deducción, por el movimiento del cuerpo en el espacio. El filósofo y matemático Ch. S. Peirce, que renace hoy con fuerza desde el XIX, propone un mejor término –inferencias– por el que recorrer esos dos modos de tener razonamientos, sumados a un tercero, la abducción, que trata de la formación de hipótesis para explicar hechos sorprendentes, extrañamientos.

En términos peirceanos, se mantiene en lo cualitativo del color una *primeridad*, pero para nosotros el mundo se entiende mejor desde la *terceridad*. Es decir, la generalidad de la primeridad tiene la posibilidad de encarnarse totalmente, disolverse indefinidamente en hábitos

Algo cambia o nos sorprende cuando el color no es sólo percepción que se aproxima como onda, sino como corpúsculo, cuya materialidad y manejo equivale a otras claves proyectuales

no cuestionados. La terceridad lleva la información a la mente o determina la idea y la corporiza. Y si he dejado para el final la *segundidad*, o el fenómeno, es para decirlo estrictamente con palabras de Peirce: “la segundidad es un sentimiento de conmoción, percibido como existente, y nada más”. Como en la cita de nuestro inicio, algo cambia o nos sorprende cuando el color no es sólo percepción que se aproxima como onda, sino como corpúsculo, cuya materialidad y manejo equivale a otras claves proyectuales como el tiempo, el espacio, el lugar o la forma.

A partir del entramado dibujado hasta aquí, precipitado e intencional, léanse de nuevo las imágenes que acompañan a este texto como situadas en algunas plataformas de acción arquitectónica –como inferencias– que recorren los distintos flujos turbulentos y extrañados de presentes coetáneos, pero distinguibles por el entendimiento del color, sea psicológico, fenomenológico, o significante.

Imágenes: todas las imágenes son del ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE CARLOS TAPIA, salvo las del Mercado de Santa Caterina, de JOSÉ AMO MORENO, y la correspondiente al Museo Guggenheim de Bilbao, de VÍCTOR FERNÁNDEZ SALINAS, a quienes agradecemos su amable cesión



Planes del color de centros históricos: el ejemplo de Málaga

La revitalización de los centros históricos es una prioridad en todos los programas urbanísticos municipales y, tarde o temprano, se acaba planteando la recuperación de su paisaje urbano. Está consensuado basarse en el mantenimiento y conservación de los signos de identidad autóctonos; los planes especiales y ordenanzas de rehabilitación plantean estrategias para la conservación de las edificaciones históricas, pero cuando se llega al color, recurren a frases como: ...“los colores serán los tradicionales de la zona”,...” los materiales y colores de las fachadas armonizarán con los del resto del casco” etc. Se trata de expresiones cargadas de buenas intenciones pero que no garantizan la preservación de los ambientes locales, ya que la determinación del color se acaba improvisando durante las obras en función de las cartas comerciales y tanteos subjetivos. Para hacer frente a todo ello aparecieron los Planes del Color de los Centros Históricos.

En Europa, a finales de los años 70, empiezan los estudios sobre color urbano. Los primeros ejemplos (Turín, Bolonia, Marsella, etc.) parten de tesis doctorales centradas en el estudio de documentos de archivo. A nivel español fuimos pioneros en plantear, a finales de los 80 del pasado siglo, el Plan del Color de Barcelona. Conocedores de las experiencias italianas, propusimos al Ayuntamiento de Barcelona una metodología diferente, basándonos en el análisis estratigráfico de las propias fachadas. A ese primer Plan del Color le siguieron otros muchos (Melilla, Sevilla, Gerona, Toledo, etc.) pero en cada caso nuestra metodología partía de la identificación científica de las preexistencias locales y de su encuadre histórico y arquitectónico. Un ejemplo de ello fue el Plan del Color de Málaga.

El Plan del Color de Málaga lo encargó, por concurso público, el Ayuntamiento de la ciudad a Gabinete del Color (www.gabinetedelcolor.com) y fue entregado en mayo de 1997. Supuso el estudio de las 1500 fachadas del centro histórico, que se incorporaron a una base de datos con digitalización fotográfica y mapificación cartográfica en función de la época de construcción, estado de conservación y potencial cromático de cada fachada. El estudio documental lo coordinó la historiadora del arte Rosario Camacho y el levantamiento de planos el arquitecto malagueño Fernando Soler. La deducción de los materiales, técnicas y colores originales se basó en la extracción de catas de las fachadas y su análisis estratigráfico por difracción de rayos X y microscopía electrónica, realizados en el Instituto Jaume Almera de Barcelona, perteneciente al Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

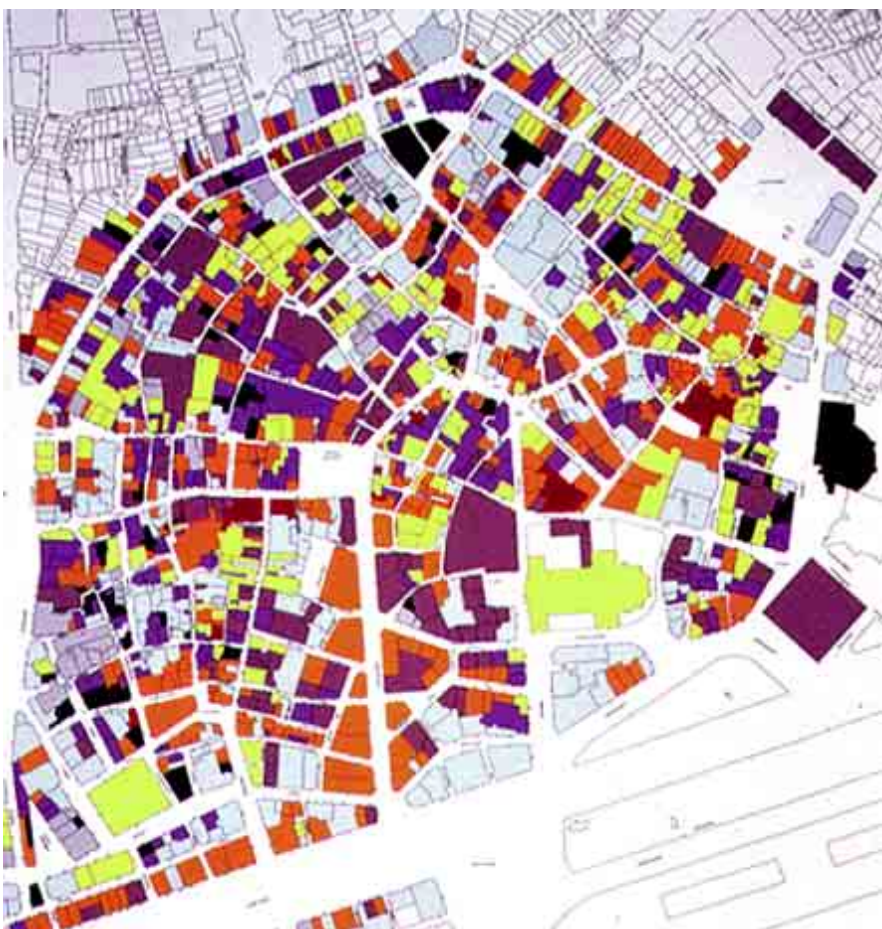
Mi objetivo como director y redactor del trabajo no era sólo la Carta de Colores, sino documentar el patrimonio arquitectónico de Málaga y establecer los materiales y acabados de los diferentes modelos compositivos de fachadas: Barroco (1700-1830), Ecléctico (1830-1900), Regionalista (1900-1940) y Moderno (posterior a la Guerra Civil).

En función de la época de construcción se establecían las combinaciones de colores y los elementos arquitectónicos a recuperar. Toda la información se recogía en los estudios cromáticos de cada fachada a rehabilitar. Durante la ejecución del Plan estos estudios se materializaron en las propuestas cromáticas de los alzados de las calles Carretería y Álamos. El relevo lo tomó la Oficina de Rehabilitación del Centro Histórico de Málaga que, desde entonces, sigue velando por la gestión y seguimiento del Plan.

Bajo el tópico del encalado tradicional andalusí aparecieron unos muros pintados al fresco con motivos muy coloristas: paramentos imitando jaspeados, tapices y cenefas geométricas, decoraciones figurativas, etc. Pero una de las aportaciones de este Plan fue el redescubrimiento de las *Ordenanzas de la Muy Noble Ciudad de Málaga* fechada en 1611 pero redactadas en 1556. En ellas se describían todos los quehaceres artesanales, desde los procesos de salazón a las técnicas de coloración con las que los alarifes mozárabes tenían que pintar los edificios. Fue un hallazgo que obligó a descifrar un léxico olvidado y con el que, gracias a la colaboración de la Escuela de Estudios Árabes de Granada y a la confrontación de los análisis petrográficos actuales, se pudieron deducir los colores y técnicas originales. Los escrupulosos gremios nazaríes establecieron estas normas para preservar sus oficios, establecían inspectores y fuertes penalizaciones económicas a los infractores. Respecto a las artes aplicadas se discernía entre los pintores de los exteriores -*alazeres*- y los de interiores -*lo marisco*-. Los primeros debían pintar al fresco y con cal “bien templada” y los segundos en seco y con yeso, vigilando que “no echen yeso demasiado negruno” y siempre con “colores bien molidos”. Las técnicas y los pigmentos estaban preestablecidos. Para las fachadas: albayalde (marfil), açofaira (dorado), almagra (cerámico), prieto (sombra). En los interiores: bermellón, azarcón (minio), anaranjado, verde, añil y rosado. Esta paleta siguió en las arquitecturas posteriores y los tonos amarillos, ocres y óxidos siguen siendo los dominantes en la Carta de Colores malagueña. Como en todos los Planes del Color que realizamos, no sólo establecemos los colores y texturas de los paramentos, sino también los de carpintería y cerrajería así como las reglas de armonización entre ellos.

La preocupación por regular el aspecto exterior de las edificaciones no es algo moderno, ya hemos visto cómo en Málaga se regulaba desde el S. XVI. En Barcelona el arquitecto municipal Josep Mas i Vila ya establecía una carta de colores en 1830. En el reciente trabajo que, por encargo de la Xunta de Galicia, hemos desarrollado en el Centro Histórico de Lugo, también hemos localizado unas Ordenanzas de 1879 que determinaban los colores de las fachadas. Lamentablemente estos documentos son sólo papel y testimonio de una época, no habiendo encontrado las cartillas o muestras de los colores que supuestamente tenían que estar depositados en secretaría para consulta del ciudadano modélico. Por todo ello los Planes del Color no pueden basarse exclusivamente en la investigación documental. Defendemos que debe de ser un trabajo pluridisciplinar encargado a profesionales especializados, huyendo de patrocinios comerciales que acaban por banalizar el rico patrimonio cromático que atesoran nuestros centros históricos.

Joan Casadevall Serra
Director de Gabinete del Color



- ④ Alzados de la calle Carretería con sus estudios cromáticos propuestos / FUENTE: GABINETE DEL COLOR S.L.
- ④ Cuadro cromático de los paramentos en función de su época / FUENTE: GABINETE DEL COLOR S.L.
- ④ Mapificación del estado de conservación de las fachadas en 1996 durante el Plan del Color de Málaga / FUENTE: GABINETE DEL COLOR S.L.

📍📌 Desde lo fenomenológico (y hacia la sinestesia). Edificio Het Oosten, Amsterdam. Steven Holl. Para la neurociencia, un cerebro humano al nacer lleva una carga básica de formas para poder reconocer por comparación, pero fundamentalmente registra por el color. El mundo al nacer es propiamente color. A partir de ello, mediante la heurística y las aperturas de la nueva ciencia, lo que emerge como forma es la modulación de los sentidos, que se vuelven hápticos para corporeizar pensamiento



En la web

International Colour Association

www.aic-color.org

Asociación internacional para el fomento de la investigación sobre el color y la difusión de sus resultados a la que pertenecen, entre otras, muchas organizaciones del ámbito europeo que trabajan sobre temas relacionados con el color en cualquiera de sus aspectos. Concretamente, el listado de todos sus miembros se encuentra en la dirección: www.aic-color.org/memb.htm, referencia fundamental de organizaciones dedicadas a este tema.

La página cuenta con un apartado relativo a los grupos de trabajo de la asociación, uno de los cuales estudia el color como forma de definir el entorno y el medio ambiente.

Color - Arte - Arquitectura

color-arte-arquitectura.blogspot.com

Blog sobre el color en el arte y en la arquitectura. Ofrece acceso a revistas, libros, páginas Web, fotografías, información de exposiciones, grupos de trabajo y otros blog, entre una variada documentación sobre el tema del color.



Planes del color de centros históricos: el ejemplo de Málaga

La revitalización de los centros históricos es una prioridad en todos los programas urbanísticos municipales y, tarde o temprano, se acaba planteando la recuperación de su paisaje urbano. Está consensuado basarse en el mantenimiento y conservación de los signos de identidad autóctonos; los planes especiales y ordenanzas de rehabilitación plantean estrategias para la conservación de las edificaciones históricas, pero cuando se llega al color, recurren a frases como: ...“los colores serán los tradicionales de la zona”,...“ los materiales y colores de las fachadas armonizarán con los del resto del casco” etc. Se trata de expresiones cargadas de buenas intenciones pero que no garantizan la preservación de los ambientes locales, ya que la determinación del color se acaba improvisando durante las obras en función de las cartas comerciales y tanteos subjetivos. Para hacer frente a todo ello aparecieron los Planes del Color de los Centros Históricos.

En Europa, a finales de los años 70, empiezan los estudios sobre color urbano. Los primeros ejemplos (Turín, Bolonia, Marsella, etc.) parten de tesis doctorales centradas en el estudio de documentos de archivo. A nivel español fuimos pioneros en plantear, a finales de los 80 del pasado siglo, el Plan del Color de Barcelona. Conocedores de las experiencias italianas, propusimos al Ayuntamiento de Barcelona una metodología diferente, basándonos en el análisis estratigráfico de las propias fachadas. A ese primer Plan del Color le siguieron otros muchos (Melilla, Sevilla, Gerona, Toledo, etc.) pero en cada caso nuestra metodología partía de la identificación científica de las preexistencias locales y de su encuadre histórico y arquitectónico. Un ejemplo de ello fue el Plan del Color de Málaga.

El Plan del Color de Málaga lo encargó, por concurso público, el Ayuntamiento de la ciudad a Gabinete del Color (www.gabinetedelcolor.com) y fue entregado en mayo de 1997. Supuso el estudio de las 1500 fachadas del centro histórico, que se incorporaron a una base de datos con digitalización fotográfica y mapificación cartográfica en función de la época de construcción, estado de conservación y potencial cromático de cada fachada. El estudio documental lo coordinó la historiadora del arte Rosario Camacho y el levantamiento de planos el arquitecto malagueño Fernando Soler. La deducción de los materiales, técnicas y colores originales se basó en la extracción de catas de las fachadas y su análisis estratigráfico por difracción de rayos X y microscopía electrónica, realizados en el Instituto Jaume Almera de Barcelona, perteneciente al Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Mi objetivo como director y redactor del trabajo no era sólo la Carta de Colores, sino documentar el patrimonio arquitectónico de Málaga y establecer los materiales y acabados de los diferentes modelos compositivos de fachadas: Barroco (1700-1830), Ecléctico (1830-1900), Regionalista (1900-1940) y Moderno (posterior a la Guerra Civil).

En función de la época de construcción se establecían las combinaciones de colores y los elementos arquitectónicos a recuperar. Toda la información se recogía en los estudios cromáticos de cada fachada a rehabilitar. Durante la ejecución del Plan estos estudios se materializaron en las propuestas cromáticas de los alzados de las calles Carretería y Álamos. El relevo lo tomó la Oficina de Rehabilitación del Centro Histórico de Málaga que, desde entonces, sigue velando por la gestión y seguimiento del Plan.

Bajo el tópico del encalado tradicional andalusí aparecieron unos muros pintados al fresco con motivos muy coloristas: paramentos imitando jaspeados, tapices y cenefas geométricas, decoraciones figurativas, etc. Pero una de las aportaciones de este Plan fue el redescubrimiento de las *Ordenanzas de la Muy Noble Ciudad de Málaga* fechada en 1611 pero redactadas en 1556. En ellas se describían todos los quehaceres artesanales, desde los procesos de salazón a las técnicas de coloración con las que los alarifes mozárabes tenían que pintar los edificios. Fue un hallazgo que obligó a descifrar un léxico olvidado y con el que, gracias a la colaboración de la Escuela de Estudios Árabes de Granada y a la confrontación de los análisis petrográficos actuales, se pudieron deducir los colores y técnicas originales. Los escrupulosos gremios nazaríes establecieron estas normas para preservar sus oficios, establecían inspectores y fuertes penalizaciones económicas a los infractores. Respecto a las artes aplicadas se discernía entre los pintores de los exteriores -*alazeres*- y los de interiores -*lo marisco*-. Los primeros debían pintar al fresco y con cal “bien templada” y los segundos en seco y con yeso, vigilando que “no echen yeso demasiado negruno” y siempre con “colores bien molidos”. Las técnicas y los pigmentos estaban preestablecidos. Para las fachadas: albayalde (marfil), açofaira (dorado), almagra (cerámico), prieto (sombra). En los interiores: bermellón, azarcón (minio), anaranjado, verde, añil y rosado. Esta paleta siguió en las arquitecturas posteriores y los tonos amarillos, ocres y óxidos siguen siendo los dominantes en la Carta de Colores malagueña. Como en todos los Planes del Color que realizamos, no sólo establecemos los colores y texturas de los paramentos, sino también los de carpintería y cerrajería así como las reglas de armonización entre ellos.

La preocupación por regular el aspecto exterior de las edificaciones no es algo moderno, ya hemos visto cómo en Málaga se regulaba desde el S. XVI. En Barcelona el arquitecto municipal Josep Mas i Vila ya establecía una carta de colores en 1830. En el reciente trabajo que, por encargo de la Xunta de Galicia, hemos desarrollado en el Centro Histórico de Lugo, también hemos localizado unas Ordenanzas de 1879 que determinaban los colores de las fachadas. Lamentablemente estos documentos son sólo papel y testimonio de una época, no habiendo encontrado las cartillas o muestras de los colores que supuestamente tenían que estar depositados en secretaría para consulta del ciudadano modélico. Por todo ello los Planes del Color no pueden basarse exclusivamente en la investigación documental. Defendemos que debe de ser un trabajo pluridisciplinar encargado a profesionales especializados, huyendo de patrocinios comerciales que acaban por banalizar el rico patrimonio cromático que atesoran nuestros centros históricos.

Joan Casadevall Serra
Director de Gabinete del Color

La calidad ambiental del paisaje urbano a través del color. El caso de la Carrera del Darro en Granada

Julio Juste, historiador del arte y artista plástico

El color urbano, fundamental en la percepción de un edificio histórico, es una cuestión que se ha incorporado rezagadamente al debate sobre conservación de centros históricos

La Carrera

Se descubre el telón de los revocos monocromos del liberalismo moderado, y aparece el decorado de los especialistas en perspectivas y decoradores, que el arquitecto del proyecto de rehabilitación los sitúa, cronológicamente, como una experiencia que se desarrolla desde el Renacimiento.

La rehabilitación de las fachadas del conjunto de la Carrera del Darro fue un encargo de la Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía al arquitecto Ignacio Gárate Rojas. El proyecto se inscribe en el espíritu finisecular del momento, y trasciende la meramente celebración colombina, tanto por la demora de la ejecución (debido a cuestiones técnico-presupuestarias), como por el interés de la unidad y dimensión del proyecto. La puesta en escena de una secuencia de esta envergadura, por parte de la administración andaluza, es un precedente sobre el papel que juegan los acabados históricos de los edificios en las políticas de conservación. Es una decisión de especial

trascendencia al reconocer el color urbano y la composición formal, de la que forma parte, como aspecto destacable en los procesos de rehabilitación de los centros históricos.

El objetivo del programa fue la rehabilitación de los recubrimientos de una secuencia urbana densificada por hitos singulares de cronologías, tipologías y usos, muy rica patrimonialmente, en un lugar especialmente sensible por formar parte del conjunto visual de la Alhambra y su relación con el Albaicín. El proyecto, que afectó a 450 m de calle y más de 50 edificios, se desarrolló con una metodología estricta y contó con la intervención de especialistas en restauración dirigidos por Víctor Medina.

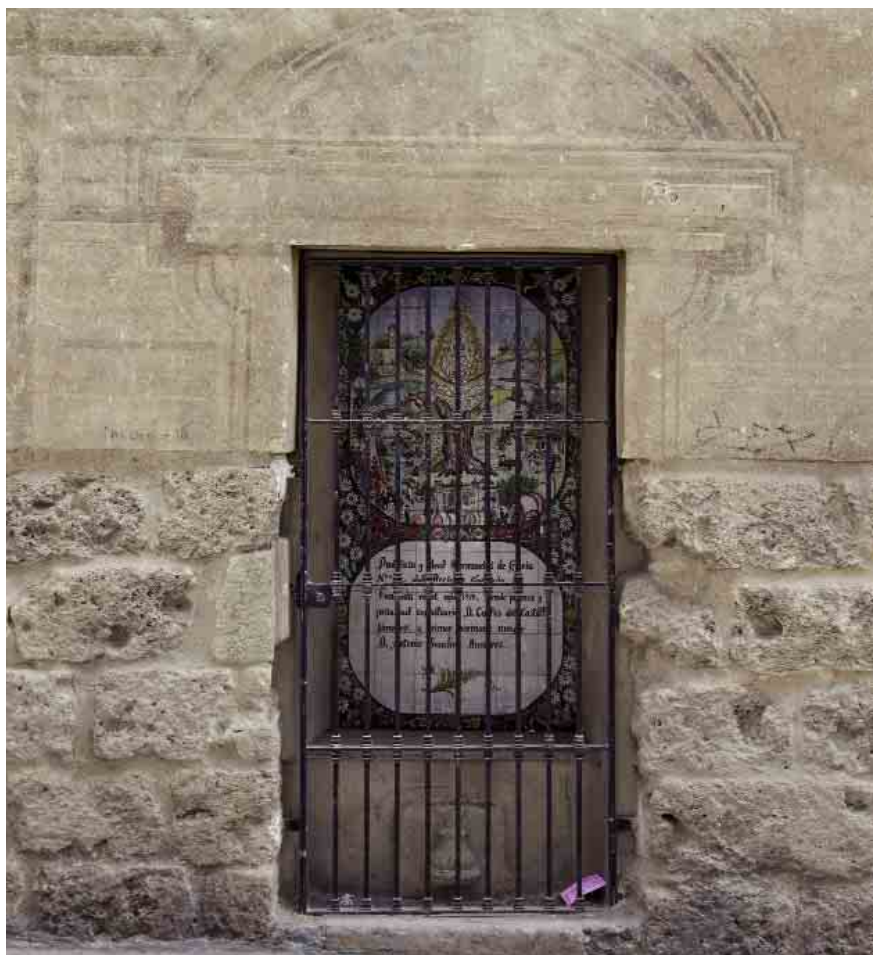
El color urbano, fundamental en la percepción de un edificio histórico, es una cuestión que se valora con relativa importancia o, cuando menos, se ha incorporado rezagadamente al debate sobre conservación de centros históricos. Desde el punto de vista ambiental y de la percepción urbana, la regulación del balance de luminosidad de los paramentos, con el objetivo

de obtener una saludable visión en zonas soleadas, está muy lejos de ser debatido. Prueba de ello es que los centros históricos, con la aplicación masiva de materiales industriales, se presentan cada vez más *agudos*, huyendo de su luminosidades medias y timbres característicos.

Cuestiones ambientales

La Carrera del Darro antes y después de la restauración nos señala dos maneras de interpretar el color urbano, y resalta, al mismo tiempo, una jerarquía de su valores, que caracterizan nuestra visión contemporánea de cómo interpretar el pasado. Las estratigrafías eliminadas, realizadas con revocos igualmente a la cal, señalan puntos de vista de los recubrimientos igualmente válidos, desde una perspectiva medioambiental del uso del color. Considerando éste desde una posición que trasciende lo estético, y se adentra en asuntos de utilidad y salud, los criterios que siguieron los responsables de ocultar el decorado de la Carrera adaptaban dicha experiencia a los puntos de vista que se iniciaron en el

Detalle de las pinturas recuperadas en la fachada norte de la Iglesia de San Pedro / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH





1 Casa 1 de la calle Pisas, de 1859, proyectada por Antonio López de Lara. Fue el primer edificio que introdujo el criterio monocromo en las fachadas de la Carrera del Darro, al que se subordinarían las decoraciones fingidas, recuperadas en el año 1992 / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH



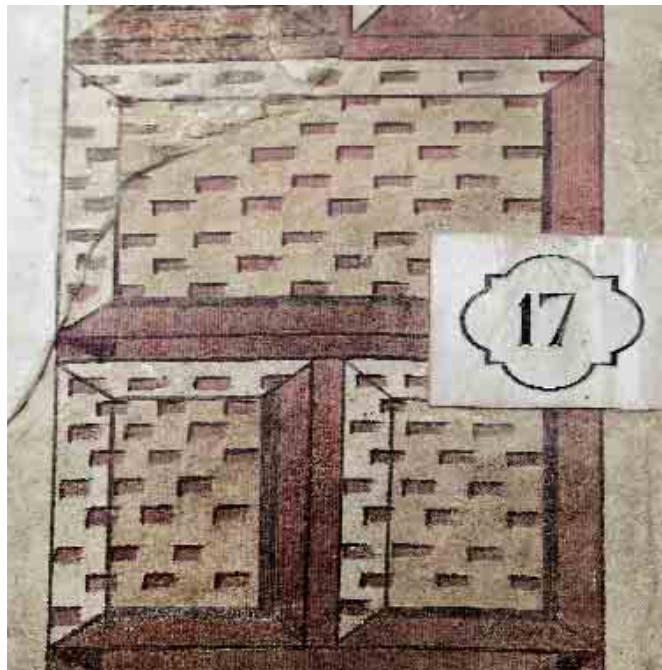
13 Casa 13. Pintura del siglo XIX. El Padre Eterno aparece como autor y arquitecto del mundo, en un instante posterior a la creación del género humano / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH

Romanticismo y culminaron en la década del liberalismo moderado. El color de los recubrimientos se expone como una cuestión abstracta y se asume como un asunto de la percepción: la obtención de ondas moderadas con pigmentaciones del revoco de cal, en origen, blanco. Las intervenciones decimonónicas, que episódicamente aparecen en esta calle, introdujeron el criterio de sobreponer un telón uniforme y monocromo, en el que resaltaría la relación entre vanos y macizos, sustituyendo el repertorio filológico fingido, de las centurias precedentes. Sin embargo, el criterio seguido por los autores y promotores de las decoraciones recuperadas no desmerecía del manejo del color, en clave de salud oftalmológica (a fin de cuentas, el color es una modificación de las ondas cortas, de mayor frecuencia e incómodas). Aunque desarrollaban su programa sobre fondos luminosos, al dividirlos sucesivamente con sus composiciones, establecían un determinado celaje, que unido a la aplicación de tonos, más o menos puros, moderaban las radiaciones.

Axiología

Consecuentemente, la calidad ambiental (en sentido riguroso, la gravedad de los tonos que supone un beneficio visual en ciudades meridionales), en un esquema axiológico, se ha inclinado por lo más pretérito, resaltando el valor de lo más antiguo de la fosa cromática, que acaban siendo los paramentos de los centros históricos. La escena áulica recuperada —a todas luces, de mayor valor, respecto a los recubrimientos que las clausuraron— pone de manifiesto la experimentación reiterada de los recursos técnicos y decorativos de una arquitectura fingida, a lo largo de la calle, pero el conjunto carece de una intención unitaria estilística y narrativa. A estas experiencias las une la teatralidad fingida y su bajo coste y eficacia, pero se advierten diversas interpretaciones de lo clásico.

La incongruencias que presentan algunos edificios entre sus partes creo que manifiestan el crecimiento en altura de los mismos, y la incor-



📍 Casa 17. Placa de la numeración del siglo XIX (desde 1840). Su colocación introdujo una nueva intervención sobre la decoración / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH



📍 Casa 17. Las rejas, la del fondo, volada, y la que aparece en primer lugar, borneada al plano de la fachada, ajustada a las Ordenanzas de Madrid de Juan Torija (1760), indican intervenciones que afectaron a la decoración original, avanzada la segunda mitad del siglo XVIII / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH



📍 Casa 2. Edificio proyectado por Francisco Contreras, en 1861. Debido a los criterios con que se proyectaba en aquel momento, bajo el Reglamento de Arquitectos de 1860, parece poco probable que su decoración sea original / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH

poración del nuevo cuerpo al conjunto se lleva a cabo mediante una interpretación más o menos lograda de la parte original. No obstante estos esfuerzos, los criterios, la factura y la calidad de los añadidos se resienten.

La casa número 17 presenta una desconexión entre los dos cuerpos principales y el último. En realidad, el programa original acaba claramente en el entablamento que remata el segundo cuerpo y su línea de cornisa. El tercer cuerpo, por el contrario, con sus pilastras en relieve, carece de una explicación canónica en relación con el conjunto original. En la Casa de los Medallones la desconexión entre las decoraciones de los cuerpos originales y el añadido afecta incluso al orden axial de los elementos portantes. Inopinadamente, las columnas del añadido descansan en el entablamento sin que coincidan axialmente con los elementos portantes verticales del nivel sobre el que se sostienen. La delicadeza de las pinturas del cuerpo original contrasta con el recargamiento

de las réplicas del cuerpo añadido. Esta apreciación se hace evidente en la sobrecarga de guirnaldas, en los paisajes enmarcados en espacios de perfiles mixtos, y en la factura forzada y tosca de su ejecución, en relación con los delicados medallones del cuerpo principal. Independientemente de estas irregularidades, la persistencia de estos tratamientos indica un recurso instituido en la calle.

La falta de correspondencia entre los elementos compositivos reales y la arquitectura que interpretan los pintores se hace patente en la casa número 17, y parece tratarse de una iniciativa ideada posterior e independientemente a la construcción de la fábrica de la fachada. El comportamiento de las rejas carceleras de la planta baja (la situada a la derecha fue retrasada al plano de la fachada, mientras la contraria, que no perturba la circulación de los viandantes, por su altura, mantiene su vuelo), manifiesta la aplicación de las Ordenanzas de Madrid de Juan Torija

La falta de correspondencia entre los elementos compositivos reales y la arquitectura que interpretan los pintores se hace patente en la casa número 17

📍 Casas 25, 27 y 29. Las dos primeras estaban cubiertas por una capa monocroma de óxido de hierro. En la casa 29, encalada, fue rehecho el despiece de ladrillos, que originalmente presentaba su fachada, mediante rayados de la capa de revoco de cal, y pintado al fresco el sutil rosa de las piezas cerámicas fingidas / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH

📍 Detalle de la casa 29. En su fachada, el orden clásico se cumple canónicamente, correspondiéndose, de manera axial, los elementos portantes. Un tono rosa envuelve, a manera de sombra, la grisalla de los elementos de la composición arquitectónica fingida / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH



📍 La casa del Padre Suárez fue objeto de una esmerada restauración, basada en metodologías de la cal. Recientemente, se ha aplicado en su fachada pinturas industriales / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH

📍 Antiguo edificio del Monte de Piedad. Se rehicieron, mediante rayados, los despieces cerámicos y pétreos, que presentaba originalmente su fachada / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH

El paisaje visual y ambiental de la Alhambra ha resultado fortalecido. Pero resulta difícil evaluar y disfrutar la restauración a la escala de peatón

⬇ Casa de los medallones, en la calle Puente Espinosa. Bajo una aparente unidad, las columnas del cuerpo superior muestran una falta de correspondencia con los ejes compositivos del cuerpo de la primera planta. Sucesivas distribuciones interiores de sus plantas repercutieron en la alteración de la simetría original de sus vanos y de la representación pictórica. La decoración ha evolucionado fingiendo una nueva unidad / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH



⬆ La Alhambra presenta la visión más espectacular de la rehabilitación, auténtica beneficiada, visualmente hablando, de la excelente recuperación de las decoraciones fingidas / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH

de 1761, que era referencia para los maestros mayores de Granada, en el último tercio del siglo XVIII.

Tratándose estos edificios de iniciativas anepigráficas, estas desconexiones nos sitúa en una cronología diferente a la estimada.

El paisaje visual y ambiental de la Alhambra ha resultado fortalecido. Pero resulta difícil evaluar y disfrutar la restauración a la escala de peatón, circulando por la Carrera del Darro: unido a la escasa latitud visual y física de la calle, se encuentra el tráfico rodado. Aunque reducido en su densidad, no deja de fluir, por lo que la atención del transeúnte se encuentra más centrada en evitar ser arrollado por un vehículo, que disfrutar de las lecciones de arquitectura fingida. El punto de visión y la relación visual preferente se han desplazado casi exclusivamente a los visitantes de la Alhambra, como un panorama que puede ser leído globalmente y de manera levógira, desde el comienzo al final. Esta relación visual privilegiada, como palco-escena, es parte de los motivos de la rehabilitación cromática de la Carrera del Darro: especialmente las traseras de la manzana, entre la iglesia de San Pedro y la Chirimías, "conjunto muy degradado" [y] "por ser primer término visual de la Alhambra", según estima el autor del proyecto.

La rehabilitación ha propiciado dos lecturas del paisaje, según se divise, desde la Alhambra o/y se recorra de manera peatonal la Carrera. Desde la Alhambra, evoca una imagen como las ilustraciones miniadas medievales de ciudades amuralladas y densamente pobladas, que parecen desbordarse, y en que el conjunto de fachadas de la Carrera aparecen como el muro de contención de una sobrecargada falda meridional de la colina de San Miguel Bajo (Albaicín).

Recorriendo la calle, la alineación impar (que contiene el mayor número de especímenes singulares), por las caídas de sus edificios, y acusada por la angostura de latitud, aparece como un sendero de cicloramas clasicistas que oculta la colina pintoresca.



1. Calle Potosí / FOTO: FÉLIX POZO

2. El Cerro Rico al fondo / FOTO: DAVID COOK

Ciudades: vistas y color. El caso de El Cerro Rico en Potosí

La experiencia de color que aquí reflejamos se ha realizado en 150 viviendas con alto valor patrimonial en el Centro Histórico de Potosí (Bolivia). Previamente se ha atendido a necesidades de saneamiento básico como la provisión de agua potable y alcantarillado, baños y cocinas, ampliación o recuperación de espacios que superen el hacinamiento de la familia, o reparando techos, pisos o enlucidos, a la vez que solucionando problemas de humedades, falta de iluminación, ventilación y soleamiento. Entre todos los edificios intervenidos destaca el Pabellón de los Oficiales Reales. Todo el trabajo se complementó con la recuperación de la imagen urbana de más de 250 fachadas en las calles más representativas de la ciudad, dentro del Programa de Cooperación de la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía con el municipio de Potosí, con apoyo del Programa de Patrimonio para el Desarrollo de la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo.

En el caso de Potosí el uso de óxidos férricos del Cerro Rico, la altísima concentración del pigmento mineral que tienen, frente a la intensidad de los rayos ultra violeta a cuatro mil metros de altura, hace que sean mucho más directos en su difracción que a nivel del mar. Las experiencias realizadas durante más de quince años demuestran que los pigmentos aplicados a las fachadas de los monumentos y viviendas de Potosí ya descritos no han perdido su coloración en lo más mínimo y, al contrario, la aplicación de colores industriales, por más finos que fueren, en dos años, han perdido su coloración en cerca de un 50% y en pocos años más están totalmente descoloridos.

Como la ciudad se encuentra a una altura media de 4000 metros y tiene una insolación muy fuerte durante varias horas en torno al mediodía y, por otra parte, puede llegarse al congelamiento al amanecer, se ha experimentado lo suficiente como para afirmar que este revoque de color debe hacerse en base a cal grasa muy bien apagada durante meses, la cual debe combinarse con arena gruesa de río bien lavada en una proporción de 1 de cal y 4 de arena, y debiendo hacerse esta mezcla unos días antes de su aplicación sobre el paramento de adobe, removiendo la mezcla diariamente. Con esta mezcla se realiza el revoque grueso. Con similares dosis se procede con el revoque fino, aunque usando arena fina en lugar de gruesa y el añadido a la mezcla -muy importante- del pigmento de óxidos férricos elegido - procedente de El Cerro -, una vez que el mismo ha sido tamizado.

En cuanto a los aglutinantes existe una gran variedad, pudiendo ser de origen animal, vegetal o sintético. Entre los de origen animal -usado en nuestra experiencia-, se encuentran las colas, que se extraen de las reses, peces, conejos, cerdos y otros animales. También ha sido común el uso de la caseína extraída de la leche.

Para evitar el desprendimiento del color se le puede aplicar encima de la pintura una especie de barniz final -dos manos de movilith o carpícola diluida en agua al 3% en una primera mano y al 7% en una segunda mano-, lo que evitará que se manche una persona que se apoye o que la lluvia arrastre pintura.

Es importante mencionar que un consolidante o endurecedor que le da gran resistencia e impermeabilidad al revoque de cal y a las pinturas naturales es el hidróxido de bario, que en una adición del 1% al 2% a la mezcla o la pintura nos brinda excelentes resultados.

Entre los aglutinantes de origen vegetal el más utilizado tradicionalmente en Potosí es el jugo de cactus, una especie de goma, conocida como mucilago, que se obtiene al diluir en agua fría. Su calidad depende del tipo de cactus.

En la Rehabilitación del Pabellón de los Oficiales Reales se han fabricado in situ las piezas de adobe - secadas al sol -, de los muros que se han reconstruido. Sobre ellos se ha aplicado encima este revoque, coloreando el edificio en rojo por su exterior, y en color amarillento el patio. Todos los pigmentos utilizados pertenecen al Cerro Rico, excepto el añil de la portada interior que se llevó desde Sevilla.

Félix Pozo Soro y Luis Prado Ríos
Arquitectos



3. Fachada del Pabellón de los Oficiales Reales / FOTO: FÉLIX POZO

4. Zaguán del Pabellón de los Oficiales Reales / FOTO: FÉLIX POZO

5. Colores tradicionales de las fachadas / FUENTE: PLAN DE REHABILITACIÓN DE LAS ÁREAS HISTÓRICAS DE POTOSÍ (PRAHP)

6. Patio del Pabellón de los Oficiales Reales / FOTO: ALFONSO CRUZ

7. Vista del Cerro Rico desde el Ingenio de San Marcos / FOTO: FÉLIX POZO





1. Calle Potosí / FOTO: FÉLIX POZO

2. El Cerro Rico al fondo / FOTO: DAVID COOK

Ciudades: vistas y color. El caso de El Cerro Rico en Potosí

La experiencia de color que aquí reflejamos se ha realizado en 150 viviendas con alto valor patrimonial en el Centro Histórico de Potosí (Bolivia). Previamente se ha atendido a necesidades de saneamiento básico como la provisión de agua potable y alcantarillado, baños y cocinas, ampliación o recuperación de espacios que superen el hacinamiento de la familia, o reparando techos, pisos o enlucidos, a la vez que solucionando problemas de humedades, falta de iluminación, ventilación y soleamiento. Entre todos los edificios intervenidos destaca el Pabellón de los Oficiales Reales. Todo el trabajo se complementó con la recuperación de la imagen urbana de más de 250 fachadas en las calles más representativas de la ciudad, dentro del Programa de Cooperación de la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía con el municipio de Potosí, con apoyo del Programa de Patrimonio para el Desarrollo de la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo.

En el caso de Potosí el uso de óxidos férricos del Cerro Rico, la altísima concentración del pigmento mineral que tienen, frente a la intensidad de los rayos ultra violeta a cuatro mil metros de altura, hace que sean mucho más directos en su difracción que a nivel del mar. Las experiencias realizadas durante más de quince años demuestran que los pigmentos aplicados a las fachadas de los monumentos y viviendas de Potosí ya descritos no han perdido su coloración en lo más mínimo y, al contrario, la aplicación de colores industriales, por más finos que fueren, en dos años, han perdido su coloración en cerca de un 50% y en pocos años más están totalmente descoloridos.

Como la ciudad se encuentra a una altura media de 4000 metros y tiene una insolación muy fuerte durante varias horas en torno al mediodía y, por otra parte, puede llegarse al congelamiento al amanecer, se ha experimentado lo suficiente como para afirmar que este revoque de color debe hacerse en base a cal grasa muy bien apagada durante meses, la cual debe combinarse con arena gruesa de río bien lavada en una proporción de 1 de cal y 4 de arena, y debiendo hacerse esta mezcla unos días antes de su aplicación sobre el paramento de adobe, removiendo la mezcla diariamente. Con esta mezcla se realiza el revoque grueso. Con similares dosis se procede con el revoque fino, aunque usando arena fina en lugar de gruesa y el añadido a la mezcla -muy importante- del pigmento de óxidos férricos elegido - procedente de El Cerro -, una vez que el mismo ha sido tamizado.

En cuanto a los aglutinantes existe una gran variedad, pudiendo ser de origen animal, vegetal o sintético. Entre los de origen animal -usado en nuestra experiencia-, se encuentran las colas, que se extraen de las reses, peces, conejos, cerdos y otros animales. También ha sido común el uso de la caseína extraída de la leche.

Para evitar el desprendimiento del color se le puede aplicar encima de la pintura una especie de barniz final -dos manos de movilith o carpícola diluida en agua al 3% en una primera mano y al 7% en una segunda mano-, lo que evitará que se manche una persona que se apoye o que la lluvia arrastre pintura.

Es importante mencionar que un consolidante o endurecedor que le da gran resistencia e impermeabilidad al revoque de cal y a las pinturas naturales es el hidróxido de bario, que en una adición del 1% al 2% a la mezcla o la pintura nos brinda excelentes resultados.

Entre los aglutinantes de origen vegetal el más utilizado tradicionalmente en Potosí es el jugo de cactus, una especie de goma, conocida como mucilago, que se obtiene al diluir en agua fría. Su calidad depende del tipo de cactus.

En la Rehabilitación del Pabellón de los Oficiales Reales se han fabricado in situ las piezas de adobe - secadas al sol -, de los muros que se han reconstruido. Sobre ellos se ha aplicado encima este revoque, coloreando el edificio en rojo por su exterior, y en color amarillento el patio. Todos los pigmentos utilizados pertenecen al Cerro Rico, excepto el añil de la portada interior que se llevó desde Sevilla.

Félix Pozo Soro y Luis Prado Ríos
Arquitectos



Color y arquitectura vernácula: la serranía suroeste sevillana

Pilar Zafra Costán, Centro de Documentación del IAPH

Desde muy temprano el color rebasó las fronteras de lo funcional para penetrar en el universo de lo simbólico como transmisor de ideas

"Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas"
Modos de Ver. John Berger

Tonos suaves perfilando cornisas, saturados e intensos recorriendo puertas y ventanas, poyetes y guardapolvos, componiendo zócalos o invadiendo toda la fachada; ocres y azules, almagras y alberos,... blancos de cal.

Es un hecho conocido que el empleo del color en la arquitectura se remonta a los orígenes de la civilización. Clave en los procesos de cognición de nuestro entorno y en esa vieja interacción hombre-naturaleza, el color representa uno de los aspectos que, de forma más categórica, condiciona la realidad que nos rodea, determinando el modo en que la percibimos, la identificamos, la interpretamos, la construimos, la modificamos y tornándose en el nexo de unión que ha permitido históricamente el establecimiento de relaciones dialécticas entre el *yo*, el *nosotros* y, nuestra referencia, el medio.

Utilizado para enfatizar el carácter del edificio, acentuar sus formas, su grado de compartimentación o la articulación de sus diferentes

espacios, desde muy temprano rebasó las fronteras de lo funcional para penetrar en el universo de lo simbólico como transmisor de ideas, como artífice de un lenguaje visual codificado capaz de revelar desde la organización de una determinada estructura social, económica o de poder hasta enarbolar la vigencia de determinados credos o satisfacer necesidades estéticas. Por ende, su presencia como recurso cultural resulta fundamental en la comprensión de uno de los contextos patrimoniales que más y mejor nos definen: la arquitectura vernácula. Este término hace referencia al modo en que se generan modelos arquitectónicos como respuestas a las necesidades físicas y sociales de un colectivo, "empleando los recursos naturales disponibles, pero seleccionándolos y elaborándolos para crear un hábitat adaptado a las necesidades socioeconómicas -junto a otras funciones culturales de carácter más simbólico-, de quienes las han habitado" (AGUDO, 1999).

Expresión material del hombre en su capacidad de crear cultura, de imponer sus criterios incluso sobre el propio medio, estas edificaciones remiten no sólo a las dimensiones constructivas, estéticas o artísticas, sino



también a las identitarias como resultado de la conjunción de innumerables variables a tener en cuenta. La diversidad ecológica; las experiencias históricas, responsables de la aplicación de determinadas técnicas constructivas, de la planificación urbanística, organización y características de los espacios construidos, de sus usos sociales y significados simbólicos; la diversificación de actividades productivas; o las diferencias internas que han conformado la estructura social andaluza en los ámbitos rurales, derivadas del sistema agrario andaluz con sus polos extremos producto del latifundismo.

Denostada por su carácter funcional, por no contar con nombres y apellidos; condenada en muchos casos al olvido por no compartir los valores de singularidad y monumentalidad tradicionalmente considerados desde la tutela patrimonial; o reclamada por una sociedad actual necesitada de tradición, de referentes, que no ha dudado en recrear estereotipos mistificados de *lo popular* de un marcado carácter homogeneizador -acromatismo como rasgo distintivo de los caseríos andaluces-, esta arquitectura de lo disponible, sincera, que muestra sin pudor su sistema constructivo, constituye una de las señas de identidad más representativas de nuestro entorno y por sí misma, en su riqueza y diversidad, ha de ser valorada como un elemento cultural de enorme potencial.

Un horizonte de tierras calmas, en el que no existen límites aparentes para la visión, perfilado por los contornos suaves y la cadencia de las ondulaciones de la campiña sevillana, cede el paso a otros pagos, más abruptos y recortados marcando la vertical que imponen las estribaciones de la Subbética, siluetas encontradas que conforman el marco territorial en el que se inscribe la serranía suroeste sevillana.

La convivencia de dos zonas geográficamente diferenciadas, La Campiña -El Arahal, Paradas y Marchena-, y la Sierra Sur -La Puebla de Cazalla, Morón de la Frontera, Montellano, Coripe y Pruna- en un mismo territorio, su his-

tórico carácter fronterizo, en la secular pugna entre moros y cristianos, y el protagonismo de un paisaje fuertemente antropizado, salpicado de pequeñas manchas de bosque mediterráneo, zonas adheridas, vinculadas con la tradición ganadera serrana, olivares y extensos labradíos de corte latifundista, conceden a estas tierras una dilatada singularidad cultural.

El municipio de Arahal inaugura el recorrido. Emplazado sobre una colina amesetada que se mira en el paisaje campiñés, ejemplifica los rasgos distintivos de la arquitectura vernácula que a duras penas perdura en los caseríos de estas tierras. Herederos del medio natural y condicionados por unos materiales de construcción -piedra, barro y madera combinados en múltiples formas- derivados del empleo de los recursos ecológicos disponibles, estos ámbitos rurales actúan como referencias territoriales y forman parte de las escenas de un paisaje que proyecta hacia éstos sus cualidades estéticas.

El contraste resultante de la coexistencia de zonas verdes y olivar y la alternancia estacional de siembras cerealistas, barbechos blancos de otoño e invierno y semillados de primavera-verano, componen un ciclo de gran unidad que encuentra su parangón en el repertorio cromático y textural del tejido urbano. Su morfología y estructura, determinada por el predominio de viviendas de crujiás paralelas a fachada de una planta y soberao, como consecuencia de su origen como núcleo de explotación agraria, utiliza el lenguaje cromático como generador de referencias. De manera generalizada esta tendencia se acusa en el esquema compositivo de sus fachadas, caracterizadas, grosso modo, por vanos de acceso en planta baja con arcos rebajados y cierros laterales protegidos por rejas de forja sobre pretilos adelantados y con uno o dos vanos en planta alta. Esta tipología de viviendas es exponente de una estructura social histórica en la que cada clase *construye* dentro de un código compartido, que es el que muestra las diferencias. En función de la diferenciación social de sus habitantes, se aprecia una transformación

📍 Hacienda El Bacalao. Detalle de los exteriores (Marchena) / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH



📍 Mercado de Marchena / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH



📍 Plaza del Convento (Puebla de Cazalla) / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH



📍 Cortijo de labor en Marchena / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH



➤ Predominio del empleo del color en recercados de puertas y vanos (Marchena) / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH



➤ Tiro de la chimenea. Hacienda la Banda (El Arahal) / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH



➤ Reiteración en el empleo del amarillo albero como elemento cromático. Calle de la Corredera en El Arahal / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH

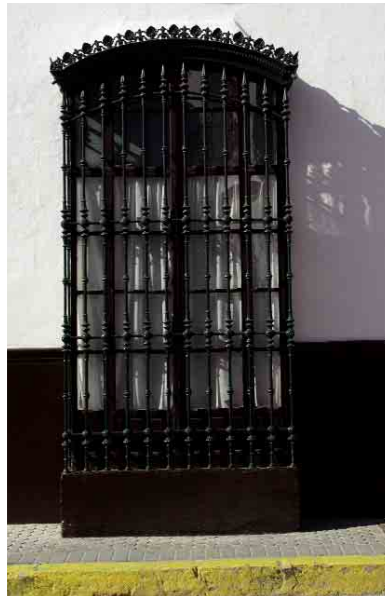


➤ Detalle de ventana de hierro corrido con poyete y guardapolvo en rojo almagra que contrasta con el amarillo albero aplicado en zócalo (Pruna) / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH

Las portadas, vanos y ornamentación expresan material y simbólicamente la imagen representativa de la familia, su situación económica y el lugar que ocupan en la estratificación social de la comarca



El tiempo y las sucesivas manos de cal dotan a las paredes de una singular textura que se combina con detalles cromáticos. Calle Jerez Alto en Morón de la Frontera / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH



Ventanal con reja voladiza sobre poyete corrido hasta el suelo. Acentuado por el empleo del color se perfila en un esmerado trabajo como quiebra momentánea del zócalo (Marchena) / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH



Vista de la espadaña de la Capilla de la Vera Cruz en Marchena / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH



Detalle de la portada de una de las viviendas de grandes propietarios que jalonan la calle San Pedro en Marchena / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH

sucesiva en el empleo del color desde la vivienda de pequeños propietarios, caracterizada por la pobreza de sus materiales o la ausencia de elementos ornamentales que suple, en muchos casos, con el resalte de sus elementos constructivos o la adición de pequeños detalles -incisiones en suelos, macetas en fachadas y policromías en zócalos y techumbres-, hasta las viviendas de grandes propietarios agrícolas, que exteriorizan su preeminencia social combinando el uso de materiales nobles como el mármol, la piedra o piezas cerámicas, los tipos de suelos formando dibujos y mosaicos, las cuidadas cornisas y aleros, o la utilización de recursos arquitectónicos procedentes de determinados estilos artísticos.

Reflejo de las situaciones de poder o dependencia, de dominio o subordinación y de respuesta a esta situación, la utilización del color, tanto en interiores como exteriores, se realizaba con pinturas o polvos colorados, amarillos, marrones, azules o verdes que, diluidos en *turbios* de aceite o aceite frito usado, se untaban

en las solerías, los laterales de los empedrados, las cintas o los zócalos de los inmuebles, como lo atestigua el municipio de Paradas. Empleados indistintamente para marcar el carácter y definir la forma o simplemente para cubrir defectos, en el pasado los colores se elaboraban de forma manual, detectándose todavía en algunos inmuebles de la localidad la presencia de rojos -*coloraos*- en suelos, de verdes y amarillos en escaleras, cocinas o solerías, y de azules y marrones (claros u oscuros) en fachadas y vanos.

Asentada en el fértil valle del río Corbones, Marchena se encuadra dentro de los paisajes característicos de las campiñas del Guadalquivir y sus principales rasgos derivan de la actividad agrícola tradicional que ha ido intensificándose y ampliando su terrazgo, lo que ha propiciado la creación de infraestructuras para su transformación y almacenamiento. Insertos en estos paisajes, al igual que ocurre en el resto de los municipios de la comarca, entre los que ha de ser destacado el término de La Puebla de Cazalla, se disemi-

nan un elevado número de cortijos, haciendas y lagares, en los que la proliferación del color se concentra en sus elementos ornamentales, herederos de los estilos artísticos imperantes durante su construcción, entre los que destaca el barroco, aunque también se pueden encontrar otros ejemplos de estilo industrial o historicista en sus variantes neogóticas, neomudéjares, regionalistas, etcétera. Sin embargo, por su pureza de líneas, el modelo más común es el caracterizado por el predominio de la cal en sus paramentos lisos y sus fachadas en resalte, de corte renacentista, donde se imponen los almagras y amarillos alberos. Sus portadas, vanos y ornamentación expresan material y simbólicamente la imagen representativa de la familia, su situación económica y el lugar que ocupan en la estratificación social de la comarca. "Demostración ésta, de que en la realidad social, expresada arquitectónicamente, las fronteras entre lo culto y lo popular no son claras, porque existe una gran permeabilidad de experiencias compartidas colectivamente" (CARRERA, 2004).

Enclavada en una rica zona agrícola regada por los ríos Guadaira y Guadalete, entre la Sierra Sur y la Campiña, en pocos lugares podrá encontrarse una tradición tan antigua y fecunda en el trabajo de la cal como la que nació en el municipio de Morón de la Frontera, aún evidente en la Sierra de Montegil, en los hornos que salpican sus inmediaciones y en propia localidad, que junto con Montellano, de gran tradición calera aunque ya desaparecida, se constituyen como referentes paradigmáticos de la variedad de usos y significados de la cal.

El transcurso del tiempo y las sucesivas manos de cal dotan a las paredes de una singular textura que se combina con detalles cromáticos, aportados por el encuadre de puertas y ventanas o el resalte intencionado de los cantos de los paramentos, cuando no los propios suelos, escaleras, techumbres, cubiertas o cualquier otro elemento, expresando una finalidad funcional a la par que simbólica y estética. En su conjunto esta utilización de la cal, en armonía con el color, cómo se entremezclan, cómo se emplean o la importancia dada a uno u otro, testimonia igualmente los diferentes usos que de ella han hecho las distintas clases sociales. En gran medida su preponderancia en fachadas o interiores resulta proporcionalmente inversa a la jerarquía social. En las clases más pudientes, la cal se utiliza profusamente, representando a un tiempo limpieza y dignidad. En estos casos el color sirve precisamente para resaltar la imagen de blancura, mientras que en las grandes casas el predominio y variedad de colores actúa como llamada de atención hacia la propia complejidad arquitectónica.

Ventanas de rejas saledizas, con poyetes hasta el suelo, coronadas por guardapolvos resueltos en innumerables formas, emulando estilos más urbanos, puertas que realzan sus dinteles remarcando su perfiles, celosías y cierros que fuerzan el contraste, resueltos o reinterpretados con mayor o menor grado de complejidad y modestia, dada la enorme permeabilidad de estos esquemas compositivos a dife-

rentes sectores sociales, y la alternancia de un expresivo juego de tonalidades, resumen la capacidad de formular, en esta parte de Andalucía, el modo, las maneras de *habitar*. En localidades como Coripe o Pruna, el grado de interrelación entre viviendas y calle resulta fundamental para llegar a comprender la importancia dada al color en la medida en que ésta no constituye sólo un lugar de paso, sino un importante espacio de sociabilidad.

Cada población, cada ciudad, cada comarca tiene una tonalidad propia. La diversidad de los materiales utilizados, el efecto de la luz, las texturas resultantes de la reiterada aplicación en el tiempo de sucesivas pátinas, son elementos que contribuyen a la formación territorial del color, a generar una determinada identidad cromática que *referencia*, haciendo visibles los modelos culturales del *construir* y del *habitar*. A la geografía física, a la geológica y climatológica, se une la geografía humana: costumbres y tradiciones locales que enriquecen la elección de tonalidades, armonizando según códigos sociales, culturales y religiosos.

La arquitectura vernácula y, por extensión, el uso que ésta hace del color, constituye, ciertamente, la piel de sus pobladores, contribuyendo a reafirmar la identidad de una región y los factores de diferenciación cultural que le dan razón de ser. Testimonios, en suma, de nuestras maneras de vivir en la continuidad del espacio y del tiempo. Quizás sólo por esto valga la pena aprender a mirar.

1. Detalle del campanario de la Iglesia de San Pedro en Coripe, en el que la alternancia de almogras, verdes y blanco de cal se emplea para enfatizar el carácter del edificio / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH

2. Calles de Pruna / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH

3. Empleo de la cal como elemento decorativo, estético e higiénico (Montellano) / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH

4. Calle San Pedro en Marchena / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH

5. Detalle de la portada de la iglesia de San Antonio Abad en Pruna / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH

6. Remate de fachada en casa de calle La Carrera de Morón de la Frontera / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH

7. Hacienda Las Huertas de las Monjas (Morón de la Frontera) / FOTO: JUAN CARLOS CAZALLA, IAPH





Bibliografía

ALBERS, Josef. *Interaction of color*. Yale : University Press, 1975

ASENJO RUBIO, Eduardo; CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. Ciudad y color en la rehabilitación de la imagen urbana : el discurso fragmentado. En : Curso "Las ciudades históricas del Mediterráneo : el sector turístico, la dinamización cultural y las nuevas tecnologías aplicadas al patrimonio cultural, 2005-2006, Málaga". Málaga : Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga [etc.], 2006, p. 119-133 *

ASENJO RUBIO, Eduardo; LANZAS BURGOS, Jesús. *Las arquitecturas pintadas del Barroco en Málaga [Recurso electrónico]*. Málaga : Universidad de Málaga, Departamento de Historia del Arte, 1999 *

BOTTICELLI, Guido. *Metodologia di restauro delle pitture murali*. 1ª ed., 3ª rist. 2003. Firenze : Centro Di, 1992 *

BRAHAM, William W. *Modern color, modern architecture : Amédée Ozenfant and the generation of color in modern architecture*. England : Ashgate, 2002

BRINO, G.; ROSSO, F. *Colore e città : i colori di Torino 1801 - 1863*. Milano : Idea Books, 1987

La CAL de Morón [Video]. [Morón de la Frontera (Sevilla)] : Asociación Cultural Hornos de la Cal de Morón, [ca. 2004] *

CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada; MARTÍN PRADAS, Antonio. El color en la arquitectura : la piel de Écija. [Separata]. En: *Jornadas de Protección y Conservación del Patrimonio Histórico de Écija (2º. 2003. Écija): Patrimonio inmueble urbano y rural, su epidermis y la Ley de protección : Actas de las II Jornadas de Protección y Conservación del Patrimonio Histórico de Écija, celebrado en Écija del 12 al 14 de junio de 2003*. [Écija : Asociación Amigos de Écija], D.L. 2005

CASADEVALL SERRA, Joan. *Arquitectura, color, ciudad*. Madrid : Ministerio de Fomento, 1999

CASADEVALL SERRA, Joan. El estudio del color en las áreas históricas de Barcelona. En : *Arquitectura y ciudad II y III : seminarios celebrados en Melilla los días 14, 25 y 26 de septiembre de 1991, 1993*, p. 307-316 *

CASADEVALL SERRA, Joan. La recuperación del color a través de campañas municipales. En: *Documento, espacio y entorno : curso*. Santiago de Compostela : Xunta de Galicia, D.L., 1998

CASADEVALL SERRA, Joan. *Estudio del color del centro histórico de Málaga*. Málaga : Ayuntamiento de Málaga, 1999 *

COLOR = colour [nº monográfico]. *Via arquitectura*. Valencia : Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, nº 13, otoño 2003

COLOR Research & Application [en línea]. New York : John Wiley & Sons, [1976]- . [consulta 10 de junio 2008]

<<http://www3.interscience.wiley.com/journal/35037/home?CRETRY=1&SRETRY=0>>

COLORE: divienti, decreti, dispute= Color : prohibitions, decrees, contraversies [nº monográfico]. *Rassegna : problemi di architettura dell'ambiente*. Bologna: C.I.P.I.A., nº 23/3, sept. 1985

COLOUR: Design & Creativity [en línea]. Bradford, England : Society of Dyers and Colourists (SDC), [2007]- [consulta 12 junio 2008] <<http://www.colour-journal.org/>>

CONVEGNO INTERNAZIONALE DI PRIMAVERA SUL RESTAURO (1º. 2001. ASSISI). *La realtà dell'utopia : i restauri di Assisi : atti del I Convegno Internazionale di Primavera sul Restauro*. Firenze : Nardini, 2002. Suplemento a N° 47 de la rev. Kermes *

CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI "IL COLORE DELLE FACCIATE" 2001. Siena). *Il colore delle facciate : Siena e l'Europa nel Medioevo : Siena, 2-3 marzo 2001 / atti a cura di Francesca Tolaini*. Ospedaletto (Pisa) : Pacini Editore, cop. 2005 (Quaderni del CERR / Centro Europeo di Ricerca sulla Conservazione e sul Restauro di Siena ; 2) *

CORSO sulla Manutenzione di Dipinti Murali - Mosaici - Stucchi. / [Mara Nimmo, coord.]. Roma : Istituto Centrale per il Restauro, 1978-, 4 v. *

DÜTTMAN, M.; SCHMUCK, F.; UHL, J. *Color in townscape : handbook in six parts for Architects, Designers and Contractors.* London : The Architectural Press, 1981

FOGLIATA, Mario; SARTOR, Maria Lucia. *L'arte dello stucco : storia, tecnica, metodologie della tradizione veneziana.* [2ª ed.]. Treviso : Antilia, 2004 *

GAGE, J. *Color y cultura : la práctica y el significado del color, de la antigüedad a la abstracción.* Madrid : Siruela, 1993

GÁRATE ROJAS, Ignacio. *Artes de la cal.* Madrid : Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1994 *

GÁRATE ROJAS, Ignacio. Una experiencia de color en la Carrera del Darro. Granada. En : GALLEGO ROCA, J. (ed.) : *Revestimiento y color en la arquitectura. Conservación y restauración.* Granada : Universidad, 1996, p. 127-135 *

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Teoría de los colores / introducción de Javier Arnaldo.* Murcia Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1999

GRADOC : Graphic Documentation Systems in Mural Painting Conservation : Research Seminar, Rome, 16-20 november 1999. Rome : ICCROM, 2000 *

HERVÁS AVILÉS, J.M.; SEGOVIA MONTOYA, A. *Arquitectura y color : análisis de la utilización del color en las arquitecturas tradicionales de los antiguos reinos de Valencia y Murcia.* Murcia : Editora Regional, [1983]

ITTEN, Johannes. *The art of color : the subjective experience and objective rationale of color.* New York : Van Nostrand Reinhold Company, 1974

KEPES, Gyorgy. *Language of vision.* Chicago : Paul Theobald, c 1944

LENCLOS, J.P. *Les couleurs de l'Europe : géographie de la couleur.* Paris : Le Moniteur, 1995

LINDBORG, Ulf (ed.). *Conservation of mural paintings.* Stockholm : National Heritage Board, cop. 2001 *

MORA, Paolo; PHILIPPOT, Paul. *La conservación de las pinturas murales.* Bogotá : Universidad Externado de Colombia, 2003 *

PAWLIK, Johannes. *Teoría del color.* Barcelona : Paidós Ibérica, D.L. 2004

REVESTIMIENTO y color en la arquitectura : conservación y restauración : ponencias presentadas en el Curso de Restauración Arquitectónica, Granada, 25, 26 y 27 de marzo de 1993. Granada : Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1996 *

TÁBOAS VELEIRO, Teresa. *El color en arquitectura.* Sada, A Coruña : Edicions do Castro, 1991

TAGLIASACCHI, G. ZANETTA, R. *Progettazione del colore nell'ambiente costruito. Metodologia d'indagine sulle tinte e le attrezzature urbane di un nucleo storico.* Torino : Designers Riuniti, 1986

TORIJA, Juan. *Tratado breve sobre las Ordenanzas de la Villa de Madrid y Policía de ella [en línea].* Madrid : Impreso por Antonio Pérez Soto, 1760 [consulta 04/06/2008] <<http://www.ude.es/etsa/biblioteca/red/tratados1.htm> >

VITRUVIO, Marco L. *Los diez libros de arquitectura.* Barcelona: Iberia, 1980

Nota: Bibliografía resumida de la sección. Para una mayor información puede dirigirse a la Biblioteca del IAPH. Las publicaciones marcadas con asterisco (*) se encuentran disponibles para su consulta en la Biblioteca del IAPH.