

LENGUAJE, SIGNIFICADO Y SIMBOLISMO DEL COLOR EN LA CONSERVACIÓN DE FACHADAS PINTADAS

Alicia Sánchez Ortiz

Este estudio tiene por objeto resaltar el papel que el color ha tenido en las fachadas pintadas del pasado. Para ello, se analizarán las diferentes funciones representativas, simbólicas y estéticas. Así mismo, se procederá a una revisión de los documentos redactados con el fin de legislar las diversas intervenciones que en materia de conservación-restauración se acometen sobre ellas, centrandó el interés en las recomendaciones que afectan de manera esencial al cromatismo de los monumentos.

Cuando se investiga sobre arquitectura son escasas las reflexiones sobre el color y frecuente que se olvide una parte importante de la carga expresiva que la intencionalidad del artista quiso aportar a la fábrica, en estrecha relación con los volúmenes y los espacios. Como veremos la pintura policromada ha sido una constante desde la Antigüedad, desempeñando un destacado papel en toda la Edad Media, en el Gótico y en el Renacimiento. Pero antes de adentrarnos en el ámbito de las policromías arquitectónicas para analizar la problemática que plantea su conservación, creemos necesario hacer un breve recorrido por la historia occidental del color.

De manera general, se puede considerar que existieron diversas fases, cada una de las cuales conllevaron cambios esenciales¹. El Alto Medievo centró su escala cromática de sensibilidad en tres colores polares: blanco-rojo-negro (Fig.1), es decir en los tres colores antropológicos elementales, que se encuentran en todas las civilizaciones representando nociones arquetípicas cuyo origen se sitúa en la Prehistoria. Para la sensibilidad medieval el blanco tenía dos opuestos, el rojo y el negro. Las tensiones establecidas entre blanco/rojo y blanco/negro posibilitaban expresar cualquier relación de valor o de intensidad elaborada sobre conceptos tales como claro/oscuro, opaco/lúcido, vacío/lleño, cálido/frío, triste/alegre. Sin estar prohibidos el resto de los colores, concretamente el verde, el amarillo o el azul, éstos no ocuparon un puesto significativo en los diversos sistemas (emblemáticos, simbólicos, etc.), construidos alrededor del color. Así, el amarillo estuvo asimilado al blanco (más raramente al rojo), mientras que el verde y el azul fueron considerados una especie de negro particular. Estos últimos sirvieron para definir el concepto general de oscuro.

¹ PASTOUREAU, M., «Les couleurs aussi ont une histoire», en *L'Histoire*, nº92, 1986, pp.46-54.

Pero la situación que acabamos de describir cambiaría hacia mediados del siglo XI, manteniéndose hasta el siglo XIII (Fig.2). En este período intermedio tuvo lugar la disgregación del viejo esquema ternario blanco-rojo-negro. Poco a poco los sistemas simbólicos o sociales del color comenzaron a ordenarse alrededor de una escala lineal y jerárquica, en la que el blanco y el negro pasaron a ocupar los polos, mientras que en el centro se situaba el púrpura y a cada lado otros dos colores: rojo y azul en dirección ascendente/verde y amarillo en sentido descendente. Sobre todo el azul, que tres siglos antes no había significado nada o muy poco para el hombre carolingio, pasó a convertirse a partir del siglo XIII en un color predominante en todos los ámbitos y altamente apreciado por su rico simbolismo. Es evidente que tal color existía antes de aquel período, sin embargo hasta entonces el azul, como el verde, fue considerado un color vulgar, subproducto del negro². Un bello azul, un azul al que se pudiese atribuir connotaciones simbólicas de carácter positivo era en esa época un tono luminoso. Ello significa que el gusto no se encontraba ligado sólo a problemas de tonalidad o de matiz, sino también a características de luminosidad e intensidad. Y esto es el aspecto más típico de la sensibilidad medieval: un color para ser bello debía ser puro, luminoso y saturado³.

El color, en el fondo, no era otra cosa que luz, una luz que se modificaba en contacto con los objetos y que, percibida por el ojo, asumía diversas calidades cromáticas (Fig.3). De hecho, la mayoría de los estudiosos del siglo XIII –Grosseteste, Bacon o Witelo, por citar sólo algunos–, definieron al color como luz y como tal lo consideraron una emanación divina. Sus ideas se dejaron sentir pronto en el arte de manera que toda la arquitectura y toda la escultura de la época estuvieron ricamente doradas y policromadas. De igual modo que el color, el brillo del oro era bello no porque manifestase cierta proporción, sino porque era luz.

En la misma época otros prelados, encabezados por el pensamiento de San Bernardo, afirmarían lo contrario y adoptarían una estrategia inversa. Para ellos, el color no simbolizaba la luz sino la materia. Se trataba de un bello envoltorio que ocultaba la realidad de los cuerpos y de los objetos, una sustancia engañosa, un artificio inútil que dificultaba la relación entre el hombre y Dios. Era necesario combatirlo y por ello fue excluido del culto y del templo, quedando los monasterios cistercienses desnudos de cromía (Fig.4).

De cualquier modo, el universo medieval fue un universo extremadamente coloreado⁴: edificios, muros interiores y exteriores, vidrieras, telas, así como mi-

² PASTOUREAU, M., «Du bleu au noir. Étiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge», en *Médiévales*, t.XIV, 1988, pp.9-22.

³ Los eruditos de la Edad Media buscaron las razones por las que los colores se consideraban bellos. La estética de la luz abunda en los diálogos clásicos de Platón, en la doctrina de Plotino y en las observaciones de los Padres de la Iglesia, como San Basilio, San Ambrosio o San Agustín. Para un estudio más profundo del tema véase BRUYNE, E. de, *La estética de la Edad Media*, Madrid, ed. Visor, 1987, pp.78-85.

⁴ La actitud de la Iglesia medieval hacia los colores fue estudiada por M. Pastoureau en su artículo «L'Eglise et la couleur, des origines à la Réforme», en *Bibliothèque de l'École des Chartres*, t.147, 1989, pp.203-230.

Lenguaje, significado y simbolismo del color en la conservación de fachadas pintadas

niaturas o escudos de armas constituían el soporte para que el color articulase su lenguaje. Ahora bien, no todos los tonos gozaron del mismo prestigio ni fueron regulados por un mismo código. Tales factores se vieron modificados en el curso de los siglos en materia de sensibilidad. De todos, quizá fue el amarillo el color que no cesó de perder prestigio, valor e importancia a lo largo de los siglos. En la simbología de los colores de la Baja Edad Media éste representó el color de la falsedad y de la traición. Las costumbres sociales llevaron a que durante el siglo XV en los países flamencos las casas de los que habían cometido perjurio o de los morosos fuesen pintadas de amarillo por orden de la justicia. Esta caracterización negativa del amarillo a finales de la Edad Media se vio favorecida por la aparición y empleo masivo del oro en todos los campos de la creación artística, lo que implicó una alteración de la mayor parte de los sistemas de valor y de representación simbólicas. A partir del siglo XIII el oro constituiría el aspecto positivo del amarillo y todas las otras tonalidades de este último pasarían a representar la maldad. Por ejemplo, el amarillo-verdoso sensibilizó para el hombre medieval el color del desorden y de la falta de principios, y por extensión de la locura. En la práctica, el empleo del amarillo como color cargado de connotaciones negativas hizo que el negro, tradicionalmente considerado sinónimo de pecado y de muerte, perdiese parte de sus significados.

El color sirvió en el mundo medieval para clasificar, designar, ordenar, distinguir, asociar, oponer o jerarquizar. Era una etiqueta y su función primera era emblemática. Cualquiera que fuese el soporte sobre el que se encontrase, permitía indicar a quién y a qué cosa estaba destinado. No debemos olvidar que durante siglos las obras de arte fueron un objeto de lectura y sus imágenes cromáticas se ofrecían al espectador como un medio de comunicación, portador de un mensaje e ilustrador de un pensamiento⁵. Así, aquel elemento era en la imagen pintada a la vez superficie, materia, ritmo, estilo, signo, emblema o símbolo.

Pero a finales de la Edad Media (1450-1550) algunos factores ocasionaron otra variación en las ordenaciones cromáticas; por una parte, cabría señalar la difusión de la imprenta (Gutenberg 1436) con las imágenes grabadas en los libros y por otra, la Reforma Protestante (siglo XVI) con sus valores morales y religiosos⁶. Ambos fueron determinantes en la exclusión del blanco y del negro de las escalas de color y en el establecimiento de una nueva ordenación basada en el eje negro-

⁵ El papel del color en la iconografía y sus diferentes significados simbólicos ha sido ampliamente analizado en SÁNCHEZ ORTIZ, A., *De lo visible a lo legible. El color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*, Madrid, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, 1995, s.p. Para un estudio del color en la arquitectura medieval véase THIRION, J., et al., «La polychromie dans les monuments du Moyen-Age», en *Architecture et décors peints. Actes des Colloques de la Direction du Patrimoine*, Amiens, 1989, pp.54-57.

⁶ La actitud de la Reforma respecto a los colores es tratada por PASTOUREAU, M., «Morales de la couleur: le chromoclasme de la Réforme», en AA.VV.: *La Couleur. Regards croisés sur la couleur du Moyen Age au XX siècle*, Paris, Éditions Le Leopard d'Or, 1994, pp.27-46.

gris-blanco. Brusatin ha señalado acertadamente que *la ausencia de color de los edificios de la metrópoli diurna es perfectamente reproducible con el blanco y negro fotográfico, y contrasta con su efecto nocturno, construido con la policromía de sus letreros*⁷. Así, la ciudad moderna asume una tonalidad dentro de la gama del gris, a lo que contribuye por una parte la contaminación industrial y el tráfico, y por otra la difusión de materiales nuevos de construcción como el cemento y el asfalto.

La antigua creencia de que para representar algo era suficiente la línea y de que el color era un accesorio formal del que se podía prescindir recibió un cierto impulso con el desarrollo de la práctica artística y de la crítica renacentista en Italia. Remontándonos más lejos en el tiempo, hasta que los romanos no se opusieron a los pigmentos llamativos –debido a su asociación con el lujo– el color no fue considerado inferior al dibujo. Este tipo de actitudes reapareció con fuerza entre los humanistas italianos del siglo XIV. Se consideró entonces que una pintura no debía ser admirada tanto por la pureza y elegancia de los colores como por la disposición y proporción de sus partes; sólo los ignorantes se sentían atraídos simplemente por el color. Incluso se llegó a que en ciertos períodos del año, por ejemplo a finales de la cuaresma, se produjesen llamamientos a favor de las imágenes monocromas, es decir grisallas, primeros ejemplos relevantes de dibujo específicamente monocromo tras la Antigüedad. De hecho, en la Venecia del siglo XVI, lugar donde se planteó por primera vez la polémica entre coloristas y dibujantes, no sería infrecuente que los pintores presentasen sus ideas a los clientes en esta forma (algo similar ocurría con las trazas de edificios y retablos). Poco a poco, la disputa entre dibujo y color se convirtió en una especie de ejercicio intelectual en el marco de las academias de arte.

Algo más tarde, concretamente a finales del siglo XVII (1666), Isaac Newton lograría descomponer la luz blanca en rayos coloreados mediante sus experimentos con el prisma. Su descubrimiento de la escala espectral de los colores permitió excluir científicamente el blanco y el negro de dicho orden. Un hallazgo que revolucionó la mayor parte de ideas sobre la naturaleza y las propiedades del color.

En 1839 Louis Daguerre descubrió, en París, un procedimiento para fijar la imagen de la cámara oscura por la acción de la luz. A partir de ese momento se dispuso de un medio para reproducir la realidad sin la necesidad de recurrir a los pinceles. Pero habrían de pasar cuarenta años para que las fotografías hicieran acto de presencia de una manera masiva en las páginas de los libros y de los periódicos. Desde entonces, los documentos visuales más difundidos se mostrarían al público en calidades monocromas. El problema del color quedó en un segundo plano para dejar el protagonismo a las formas.

Junto a esta situación convivirían los avances científicos derivados de la Revolución Industrial (1750-1850), los cuales permitieron al hombre fabricar tona-

⁷ BRUSATIN, M., *Historia de los colores*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1987, p. 134.

Lenguaje, significado y simbolismo del color en la conservación de fachadas pintadas

lidades hasta ese momento inexistentes. Ello supuso no sólo un progreso técnico, sino un cambio cultural de alcance considerable que dejaría su marca en todos los dominios del arte y de lo cotidiano.

Estas diferentes fases o sistemas, con sus transformaciones, han dejado huellas profundas en nuestras concepciones y definiciones del color, en los usos que le damos hoy en día, en nuestros códigos, así como en nuestra imaginación y sensibilidad. El panorama actual es muy diferente, de tal manera que la incidencia del color en todos los ámbitos de nuestra vida es evidente. En el campo concreto de la arquitectura su poder es enorme y sus resultados sorprendentes. En algunas ocasiones ha sido el mundo de la publicidad el que ha influido de forma muy directa en las nuevas decoraciones arquitectónicas.

Tanto en el pasado como en el presente las fachadas pintadas representan el aspecto externo de los edificios, son su rostro y como tal se comunican con nosotros mediante un lenguaje específico que es preciso conocer si queremos descifrar los diferentes mensajes de tipo expresivo, estilístico, simbólico, histórico o cultural que encierran. Es aceptado de manera unánime que cuando una pintura pierde sus estratos de color deja de existir como obra de arte, sin embargo no ocurre lo mismo cuando se trata de la arquitectura, porque el arte de construir al dividir y articular el espacio se refiere primero y ante todo a la forma. Aún así, es innegable el papel expresivo y simbólico que ha ejercido el color en las arquitecturas históricas⁸.

Ya en la Antigüedad, el hombre recurrió al uso de pigmentos derivados de la tierra y de los vegetales para decorar la superficie de sus casas. En un principio, los colores se obtenían a partir de elementos locales y, consecuentemente, la gama cromática se encontraba limitada por las sustancias disponibles en cada región. Este factor ha sido determinante y ha permitido establecer unas estrechas relaciones entre la geografía de los territorios y las construcciones de sus habitantes.

El clima, y por tanto la luz, ejercen un papel esencial en la percepción de los colores y texturas de una zona urbana y de un espacio concreto. El color existe y se evidencia con la luz, pero también se ve modificado por ella. La materia, como soporte del color, tiene siempre una naturaleza propia, caracterizada por factores tan importantes como el brillo, la textura o el valor cromático, los cuales determinan su cualidad estética final. Texturas distintas cambian la percepción de un mismo color, matizando el tono debido a la absorción luminosa. De igual modo, la iluminación modifica la intensidad del color y, por consiguiente, se produce una variación en su potencial psicológico. Conforme se han ido desarrollando el comercio y la

⁸ A este respecto puede resultar útil la consulta de «Colori, Coloriture e Restauro», en *Ricerche di Storia dell'Arte*, nº24, 1984, donde algunos estudiosos analizan el tema desde diversos enfoques. Entre ellos, destacan MARCONI, P., «Recenti polemiche sul restauro architettonico: ripristino filologico o conservazionismo decadente?», pp.5-14 y MELUCCO VACCARO, A., «La policromia nell'architettura e nella plastica antica: stato della questione», pp. 19-32. Así mismo, véase DUFFMANN, M. et al., *El color en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

industria, el hombre ha podido acceder a una paleta cada vez más amplia. Los cambios tecnológicos de los últimos años han ido transformando los antiguos pigmentos extraídos de la propia naturaleza por las sofisticadas pinturas plásticas de la industria actual mediante fórmulas modernas a base de resinas sintéticas y cargas minerales⁹. La aplicación sistemática de éstas últimas ha conllevado de manera implícita una alteración de la textura y por extensión del cromatismo de las ciudades.

El color y los acabados de la arquitectura, en general, y de las fachadas, en particular, son elementos esenciales en la configuración de lo que se denomina paisaje urbano, determinando en gran medida la imagen de la ciudad. Esto resulta especialmente relevante en las arquitecturas históricas, donde el color es producto de la cultura de una sociedad, que lo utiliza siguiendo una tradición constructiva y emplea unos materiales y pigmentos locales, además de unas técnicas de ejecución determinadas.

Los tratamientos de las fachadas pueden variar desde la piedra desnuda, pasando por el ladrillo sin tratar o pintado, la madera policromada, el yeso, el estuco o los acabados lujosos con materiales nobles como el mármol. Éste último gozó de gran prestigio desde los tiempos del clasicismo griego y romano. Motivos de orden económico hicieron que los materiales nobles no se emplearan en toda la fábrica, por lo que se ideó un modo de imitación basado en morteros de estucos coloreados que simulaban el vetado presente en las diversas calidades de los mármoles¹⁰ (Fig.5). Este tipo de trabajo a gran escala comenzó durante el Renacimiento y fue practicado comúnmente en Italia y Francia, aunque también se encuentran ejemplos en España y en Alemania, sobre todo en el siglo XVII.

Además de las planchas de mármol, los arquitectos han recurrido a las piedras para la construcción y decoración de edificios. Pero, como ocurre con aquéllos, cuando la piedra natural no se encontraba disponible, su precio resultaba prohibitivo o no era adecuada desde el punto de vista estructural, se recurría a pintores decorativos para imitarla con pintura¹¹. Los efectos estéticos del pórfido, la arenisca o el granito, eran conseguidos mediante técnicas de *color quebrado* como el salpicado y la aplicación de la pintura con esponjas, a fin de volver áspera o de suavizar la textura de los bloques y de las losas; junto a ello, un sencillo efecto de trampantojo realizado mediante líneas servía para resolver la cuestión de los cortes y uniones (Fig.6).

⁹ Véase DÉRIBÉRE, M., *El color en las actividades humanas*, Madrid, Editorial Tecnos, 1964, especialmente el cap.XVII dedicado a la evolución del color en las fachadas, pp.282-287.

¹⁰ Las diversas maneras de imitar la calidad de los mármoles con pinturas son explicadas por GÁRATE, I., *Artes de la Cal*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 179-181 y por MILLER, J.M., *Técnicas decorativas para crear acabados y efectos de época*, Barcelona, Blume, 1996, pp. 106-113.

¹¹ Remitimos de nuevo a las obras de GÁRATE, I., *Artes de la Cal...*, *op. cit.*, pp.59-77 y MILLER, J.M., *Técnicas decorativas para...*, *op. cit.*, concretamente para las técnicas del color quebrado véanse pp. 56-59.

Lenguaje, significado y simbolismo del color en la conservación de fachadas pintadas

Las lechadas de cal¹², al ser un método decorativo barato, se han utilizado como acabado protector en la arquitectura rural y en menor grado en edificios públicos y religiosos. Aplicadas en varias capas las lechadas de cal (aguadas) se secan hasta conseguir un blanco *puro* que varía sutilmente de aspecto en función de la luz y de las condiciones atmosféricas. Se obtiene así desde un blanco deslumbrante y luminoso, asociado por lo general con la arquitectura característica del Mediterráneo, hasta uno de aspecto más oscuro, gredoso y mate, cuando se moja o se halla en condiciones atmosféricas poco favorables, como ocurre a menudo en las ciudades del Norte de Europa. Alternativa a la lechada de cal básica (cal apagada o muerta a partir de cal mezclada con agua), la constituye la adicción de pigmentos locales. Los más habituales han sido las tierras y los derivados de minerales como los óxidos de hierro y de cromo, el cobalto, el carbonato de cobre y los cadmios.

Debido a la naturaleza cáustica de la cal apagada o muerta, las lechadas de este material se caracterizan por poseer propiedades desinfectantes. La introducción de nuevos materiales en el siglo XIX hizo que éstas fuesen consideradas poco adecuadas ya para el acabado de las fachadas. Los aislantes hidrófugos y la utilización de primeras capas de enlucido con cemento resistente, ladrillos modernos y otros materiales impermeables, terminaron por convertirlas en innecesarias. Sin embargo, las lechadas de cal mantienen su papel protector cuando se trata de edificios construidos con materiales tradicionales.

Técnicamente los acabados de revoco decorativos pueden dividirse en dos categorías principales¹³: el fresco y el seco. Durante la época medieval, las paredes se cubrieron a menudo con pintura al temple o al fresco; a continuación se aplicaban aguadas de color, para lo cual se empleaba una mezcla de pigmento, creta en polvo o blanco de España con agua. En ocasiones, se añadía una cuadrícula de líneas sencillas, con un pigmento rojo, que pretendía representar los bloques de mampostería. También se recurrió a decorar el yeso con motivos y diseños extraídos de manuscritos iluminados, a mano alzada o con el uso de plantillas para estarcir, transfiriendo un motivo o diseño sobre un fondo plano de color. Uno de los motivos más frecuentes para llevar a cabo esta técnica decorativa de las fachadas durante toda la Edad Media fue la heráldica¹⁴, propia de algunas regiones del Centro de Europa (Fig. 7). El sistema heráldico, que logró su apogeo en el siglo XIII, era a la vez un signo de identidad, una marca de posesión y un motivo ornamental presente

¹² MILLER, J.M., *Técnicas decorativas para...*, *op. cit.*, pp.32-39.

¹³ Para los acabados revocados pueden consultarse ANTAL-CZÉTENY, «Les enduits colorés en architectures», en ICOM, Reunión Amsterdam, 1969; MORA, P. y L., «Le superfici architettoniche, materiale e colore», en AA.VV.: *Il colore nell'edilizia storica. Riflessione e ricerche sugli intonaci e le coloriture*, 6 Supplemento. *Bollettino d'Arte*, 1984, pp.17-24, donde se establece una clasificación de las decoraciones arquitectónicas; GÁRATE, I., *Artes de la Cal...*, *op. cit.*, pp.133-158; MILLER, J.M., *Técnicas decorativas para...*, *op. cit.*, pp.40-43.

¹⁴ El tema ha sido ampliamente estudiado por PASTOUREAU, M., *Traité d'Héraldique*, París, Picard, 1979, pp.100, 110 y 114.

también en los muros de las iglesias y en edificios civiles. Su mayor originalidad, en relación con los otros sistemas emblemáticos europeos, residió en que, desde su origen, empleó un número limitado de colores –siete normalmente–, que estuvieron asociados según reglas de empleo muy estrictas. Se trataba de colores intelectuales, en los que no se tenía en cuenta ni los matices ni las tonalidades. *Gules*, por ejemplo, podía ser un bermellón, un carmín o un escarlata; en todos los casos representaba a un rojo abstracto, un rojo conceptual, y por tanto, el artista era libre en la elección del tono.

Otro método decorativo, utilizado para el acabado de paramentos, fue el esgrafiado¹⁵. La técnica se inició durante el Renacimiento en Italia (*sgraffiare* significa literalmente rascar), introduciéndose en España a mediados del siglo XVII, época en la que se creó en Barcelona el gremio de «*Estofadors, Dauradors, Esgrafiadors y Encarnadors*». Pero el máximo esplendor de la actividad correspondería al siglo XVIII. Metodológicamente consiste en la superposición de capas de morteros de cal aplicados en sucesivas capas con distintos colores, generalmente blanco, rojo, ocre o amarillo. Aún fresco el último estrato, se trasladan por estarcido los dibujos previamente ejecutados sobre cartón. La operación concluye al rascar con herramientas adecuadas –esgrafiadores y rasquetas– las capas en zonas previstas, dejando visible el estrato subyacente, de diferente coloración, obteniéndose así una decoración policroma (Fig.8). Existen variantes a esta técnica como la aplicación en determinadas áreas de la composición de capas de lechadas pigmentadas al fresco, las cuales son raspadas hasta conseguir el efecto buscado.

Sin duda, la técnica más completa, en cuanto a la decoración de paramentos, sea el efecto de trampantojo, ilusión con que se engaña al ojo haciéndolo ver lo que no existe¹⁶. Se trata de un método de pintura decorativa para el cual el artista empleaba luz, sombra y perspectiva a fin de conferir un aspecto tridimensional a imágenes o superficies planas. La apariencia engañosa del trampantojo permitió enriquecer el muro con una nueva dimensión; lo abría haciendo penetrar al espectador en un mundo imaginario, traspasando los límites impuestos por la arquitectura. Se estructuraba así un universo ficticio, misterioso, sugiriendo al mismo tiempo la profundidad y el movimiento, el interior y el exterior, lo soñado y la realidad.

Los primeros ejemplos de trampantojo datan de los tiempos griegos y romanos. Hasta el siglo I d.C. las casas romanas poseían pocas ventanas y cuando las había, éstas tenían un tamaño muy reducido. Disponer de enormes paredes para decorar llevó a los pintores a idear formas para crear la ilusión de espacio. El

¹⁵ PORTALES PONS, A., *Restauración de edificios y monumentos*, Tarragona, Escaire 8, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics, 1985, p.242; GÁRATE, I., *Artes de la Cal...*, op. cit., pp.159-169.

¹⁶ Para un estudio completo del tema, con cuidadas ilustraciones a color, resulta de gran utilidad la obra de MILMAN, M., *Architectures Peintes en Trompe-l'Oeil*, Ginebra, Skira, 1986. Ejemplos de la utilización del trampantojo en el siglo XX y de muros pintados se localizan en DURAND, D.; BOULOGNE, D., *Le livre du mur peint. Art et techniques*, París, Editions Alternatives, 1985.

Lenguaje, significado y simbolismo del color en la conservación de fachadas pintadas

sentimiento de *aire libre*» y el sentido espacial se lograron al pintar las secciones superiores de los muros imitando el cielo; algunas estancias reproducían jardines completos con una clara intención naturalística que requería constantemente la complicidad del espectador (Fig.9).

La llegada del Cristianismo aportó un cambio considerable en la concepción de estas representaciones pictóricas, pasando a desempeñar otro papel. No pretendían ya formar parte del mundo real del espectador, sino introducir a éste en el ámbito ficticio de la imagen representada. El cromatismo de las paredes respondía entonces a una visión poética del edificio sagrado. Transportaba a los fieles a un mundo sobrenatural (Fig.10).

Estos efectos de trampantojo griegos y romanos fueron copiados y estudiados en la Europa medieval, sobre todo en Italia, por pintores que trabajaban directamente en las paredes de yeso (Fig.11). Más tarde, durante el Renacimiento, se contrató, por primera vez, a artistas altamente cualificados para decorar las casas de la nobleza, tras haber demostrado su habilidad previamente en la decoración de edificios religiosos. A este respecto, es interesante el diario de viaje por los Países Bajos de Alberto Durero, en el que se recoge esta costumbre. Al igual que él, otros pintores notables –como Cranach «el Viejo» o Holbein «el Joven»– hicieron dibujos destinados al mismo uso.

El trampantojo utilizaba la tercera dimensión de un mundo a la escala de la naturaleza y del ser humano. Se buscó el contacto entre el interior y el exterior de los edificios. En muchos casos, las fachadas pintadas constituyeron una solución rápida que satisfacía las demandas de la clientela, ya que eran, al mismo tiempo, un manifiesto artístico y político. Esta técnica, habitual en las fachadas del Centro de Europa¹⁷ (Fig.12), se encuentra también en algunos edificios españoles. Quizá un ejemplo destacado lo constituya la fachada de la *Casa de la Panadería*, situada en la Plaza Mayor de Madrid, debido a una intervención realizada hace poco tiempo y desde nuestro punto de vista no demasiado acertada al haber procedido a picar las pinturas antiguas y someter al muro a una nueva iconografía que ni en lo formal ni en lo cromático ha sabido respetar el documento histórico-estético anterior (Figs.13 y 14).

Aunque por lo general el efecto del trampantojo se ha realizado en el curso de los siglos con colores, también se encuentran ejemplos de grisallas¹⁸. Ésta es una técnica tradicional para producir efectos tridimensionales con tonos grises, si bien también pueden emplearse tonalidades marrones, azules o verdes. Se ha utilizado con frecuencia para frisos y revestimientos de paredes, así como para sugerir nichos con estatuas.

¹⁷Referente a las funciones del color en la arquitectura civil y religiosa es interesante el análisis que realiza HERMANÈS, T-A., «Goût et Dégoût de la couleur: remarques sur la polychromie monumentale en Suisse occidentale», en AA.VV.: *La couleur. Regards croisés...*, op. cit., pp.165-176.

¹⁸MILLER, J.M., *Técnicas decorativas para...*, op. cit., pp.142-145. Sobre el uso de las grisallas en el arte véase SULZBERGER, S., «Notes sur la grisaille», en *Gazette des Beaux-Arts*, vol.I, LIX, 1962, pp.119-120.

El color presenta el grave inconveniente de ser elemento frágil, sobre todo cuando se trata de aquél aportado por medio de tratamientos pictóricos que, como hemos visto, transforman o encubren la tonalidad propia de los materiales de construcción. En estos casos, la capa cromática o pictórica, bien por sí misma o como elemento de acabado de otro tratamiento protector (enfoscados), cumple el doble papel de dar acabado cromático y a la vez proteger los materiales principales de la fábrica (Fig.15).

Por su carácter efímero el color puede verse profundamente alterado por nuevas concepciones estéticas, simples modas, motivos de orden económico o por la dificultad de repetir los materiales tradicionales debido a variaciones productivas en el mercado. No es pues de extrañar que en numerosas ocasiones la policromía con que llegan a nosotros muchos edificios no sea la original, sino la debida al gusto estético u otra circunstancia de un momento histórico posterior. Basta recordar la enorme importancia que tuvo la estética neoclásica en las policromías antiguas, al defender lo monócromo; sus consecuencias en el campo de la restauración arquitectónica se concretaron en una etapa inicial en la que se procedió a aplicar veladuras blancas, sienas o grises sobre los muros, seguida de otra en la que se raspó de manera indiscriminada las paredes para recubrirlas más tarde con plásticos y silicatos transparentes.

De hecho, las tareas de manutención de los edificios, derivadas de la propia materialidad del color, raramente han sabido respetar el tono justo, imitando la mayoría de las veces el color original en un tono más oscuro, sin tener en cuenta que éste se debía al paso del tiempo, constituyendo un falso histórico y estético.

En el momento actual, tendemos a apreciar la limpieza de las fachadas en grados de claridad y de blancura. Se ha convertido en costumbre pintar éstas con colores muy claros –entre el blanco y el amarillo cremoso–, los cuales si bien producen unos efectos muy destacados que denotan que el edificio ha sido limpiado, en realidad producen una cierta sensación de apastelado. Por otra parte, hay que tener en cuenta que estos colores no han sido los habituales en los tiempos pasados. La heterogeneidad cromática obtenida con el uso de pigmentos de origen mineral u orgánico es muy difícil de reproducir con materiales de composición química.

Sin embargo, son las cualidades propias de estas pinturas –tales como la formación de películas continuas y brillantes, que soportan muy bien la intemperie– las que las hacen ser consideradas idóneas para cumplir una función de protección de las fachadas, dejando en un segundo plano el problema de la transformación estética de los edificios. Por nuestras calles podemos ver muchos ejemplos de inexpresivas aplicaciones de pinturas plásticas, que han ocasionado un empobrecimiento de aquéllas tras la desaparición de sus valores cromáticos.

El relevante papel que ha adquirido el color en todos los ámbitos de nuestra vida, ha llevado a la restauración, en los últimos decenios, a la reivindicación de este elemento en las arquitecturas del pasado, entendiéndose por ello tanto al color

producto de la voluntad artística del hombre, como aquél otro totalmente ajeno a ella, resultante del tiempo-pintor, es decir la pátina¹⁹. Ahora bien, hasta llegar a la situación actual, sorprende la escasa atención que los diferentes documentos sobre restauración de ámbito internacional han concedido al color en la arquitectura. De hecho, hablar del color en la teoría de la restauración de los monumentos es algo así como hablar de un silencio. Ninguno de estos documentos se plantea de una manera amplia la compleja problemática de la conservación de las fachadas pintadas, sometidas a tanta agresión y a tantas mutaciones. Esta ausencia ha contribuido, sin duda alguna, a que se acometiesen actuaciones arbitrarias durante muchas décadas, casi siempre regidas por las modas imperantes.

En 1931 se redactó la *Carta de Atenas sobre la Conservación de los Monumentos de Arte e Historia*²⁰ y en 1933 la *Carta de Atenas del Urbanismo*, ambas como respuesta al debate surgido sobre la problemática que planteaba la restauración arquitectónica. Aunque dichos documentos, con sus principios generales, permitieron que muchos países sentaran su propia normativa, la cuestión referente al papel del color en las fachadas quedaba completamente silenciada. Las recomendaciones se centraron, en cuanto a la conservación, en la realización de operaciones de mantenimiento periódicas sobre los monumentos antiguos, se debía *respetar en la construcción de los edificios, el carácter y la fisonomía de la ciudad, sobre todo en las proximidades de los monumentos antiguos*, y en lo referente a la restauración se aconsejaba respetar la obra en su aspecto histórico y artístico del pasado, sin excluir o anular el estilo de cada época; se admitía el uso de materiales modernos (cemento/hormigón armado) para la consolidación de las estructuras en edificios, si bien aplicados de forma disimulada para no alterar su carácter.

En el mismo año se redactó la *Ley de Patrimonio del 13 de mayo*, cuyos contenidos son escuetos: *Se proscribire todo intento de construcción de monumentos, procurándose por todos los medios de la técnica su conservación y consolidación, limitándose a restaurar lo que fuera absolutamente indispensable y dejando siempre reconocibles las adiciones*. Nada se encuentra respecto al color de las fachadas y su problemática de conservación.

La falta de una normativa clara y precisa hizo que después de la Segunda Guerra Mundial se llevaran a cabo numerosas intervenciones de forma indiscriminada, que en la práctica supusieron la reconstrucción de monumentos y

¹⁹ Pueden consultarse el estudio de MONTI, G., «Il problema delle patine nelle carte del restauro», en AA.VV.: *Facciate dipinte. Conservazione e Restauro*, Atti del convegno di studi, Genova, Sagep editrice, 1982, pp.109-112; el análisis realizado por MELUCCO VACCARO, A., «Policromie e patinature architettoniche: Antico e Alto Medioevo nella evidenza dei restauri in corso», en *Arte Médiévale*, 1988, pp.177-204; la obra de BRACHERT, T., *La Patina nel restauro delle opere d'arte*, Florencia, Nardini Editore, 1990; el artículo de MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J., «El color y la pátina a la luz de las cartas de restauración», en AA.VV.: *Revestimiento y color en la arquitectura. Conservación y Restauración*, Granada, 1996, pp.49-59.

²⁰ Para el texto traducido al castellano véase PORTALES PONS, A., *Restauración de edificios y monumentos*, Tarragona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics, 1985, Anexos, pp.277-280.

la mutación de un importante número de centros históricos. Estas actuaciones desencadenaron un amplio debate internacional que, a principios de los 60, desembocaría en una serie de toma de posiciones que llevaría a la definición de «*centro histórico*». Exponentes de este clima fueron el *Convenio de Gubbio* (1960), la *Reunión de la Unesco* (París 1962) centrada en indicaciones sobre la salvaguardia de la belleza y del carácter de los paisajes y sitios, la *Asamblea del Consejo de Europa* (1963) con su recomendación nº365 relativa a la defensa y valoración tanto de los sitios urbanos y rurales, como de los conjuntos histórico-artísticos y, sobre todo, la *Carta de Venecia* (1964) conocida como la *Carta Internacional sobre la Conservación y Restauración de los Monumentos y de los Sitios*²¹.

La *Carta de Venecia* supuso un avance con respecto a su precedente inmediato la *Carta de Atenas* (1933), en cuanto a la definición de «*monumento histórico*» (art.1) en el que se comprende tanto *la creación arquitectónica aislada, como también el sitio urbano o rural que nos ofrece el testimonio de una civilización particular, de una fase representativa de la evolución, del progreso, o de un suceso histórico*. La pátina, provocada por la acción del tiempo sobre la obra o por la mano del hombre, debe ser conservada y consecuentemente las limpiezas no deben pretender llegar a las superficies arquitectónicas desnudas. La palabra color aparece en el art.6, cuando, al hablar de la necesidad de conservar un monumento en su conjunto, se defiende que si existe el ambiente tradicional, éste debe ser respetado y cualquier operación de reconstrucción, destrucción o rehabilitación *que pudieran alterar las relaciones de volumen y color* queda terminantemente prohibida. De igual modo, al referirse a los elementos de pintura o decoración, como parte integrante de un monumento (art.8), se dice que *no podrán ser separados del mismo más que cuando esta medida sea la única susceptible de asegurar su conservación*. Recomendaciones todas ellas de carácter muy general, que dejan sin resolver los equívocos y los problemas que el elemento color planteaba en la práctica.

Algunos años más tarde, y como respuesta a una amplia experiencia en el campo de la restauración, se redactó la *Carta italiana del Restauro* (1972)²², cuya influencia rebasó el ámbito italiano. Aparte de la novedad que en ella supone la inclusión de instrucciones para el tratamiento de pinturas y esculturas, no contempladas hasta entonces de una manera específica en este tipo de documentos, resalta la redacción de un extenso anexo (B) centrado en recomendaciones sobre restauraciones arquitectónicas. Se establece el respeto y la salvaguardia de la autenticidad de los elementos constructivos, condicionando estos aspectos la elección de las operaciones de restauración. En cuanto al tema que nos ocupa, esto es el color en

²¹ Para el documento completo consúltese *Ibíd.*, pp.281-283.

²² Texto reproducido íntegramente en BRANDI, C., *Teoría de la Restauración*, Madrid, Alianza Forma, 1988, pp.131-149. También en *50 años de Protección del Patrimonio Histórico-Artístico 1933-1983*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.

Lenguaje, significado y simbolismo del color en la conservación de fachadas pintadas

los edificios, se limita a indicar que antes de eliminar una capa de pintura o un revoco se deberá constatar la existencia o no de cualquier huella de decoración. De igual modo, la sustitución de paramentos murales se limitará a lo estrictamente necesario y los añadidos serán siempre perfectamente diferenciables de los elementos originales, pudiendo para ello recurrir a marcar el contorno de la reintegración de manera que quede clara la intervención realizada. Respecto a la pátina se considera que *debe ser conservada por evidentes razones históricas, estéticas y también técnicas*, ya que desempeña una función protectora.

En el mismo documento se dan instrucciones para la tutela de los «centros históricos» (Anexo D), entendiéndose por ello *todos los asentamientos humanos cuyas estructuras, unitarias o fragmentarias, incluso aunque se hayan transformado a lo largo del tiempo, se hayan constituido en el pasado o, entre las sucesivas, aquéllas que eventualmente hayan adquirido un especial valor como testimonio histórico o particulares características urbanísticas o arquitectónicas*. Cualquier restauración llevada a cabo en los centros históricos deberá garantizar la permanencia en el tiempo de los valores que caracterizan estos conjuntos. Además, toda intervención de este tipo tendrá que ir precedida de una atenta lectura histórico-crítica con el fin de poder determinar el tratamiento necesario para su conservación.

En cualquier caso, tampoco aquí el restaurador encuentra respuestas claras para orientarse en el tratamiento de las arquitecturas con color. Como no las encontrará en la *Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico*²³, redactada en Amsterdam en 1975. De la necesidad de conservar tanto los monumentos como los conjuntos deriva una ampliación en el abanico del patrimonio arquitectónico, que a partir de la redacción de este documento abarcará no sólo a los monumentos más importantes sino también a los conjuntos que constituyen las viejas ciudades. La ignorancia, la vejez, la degradación en todas sus formas, o el abandono, cuando no las especulaciones financieras, las exigencias marcadas por el ritmo de vida o las restauraciones abusivas, son causas de un constante ataque a los bienes de interés cultural. Por ello, la *Carta Europea* definió el concepto de *conservación integrada* como la defensa activa de los centros históricos mediante su adaptación a las necesidades de la sociedad; a partir de ella se reafirmó también el concepto de *rehabilitación* de los edificios. Pero la omisión al color vuelve a ser la nota dominante.

Si nos ceñimos al territorio español, la *Ley del Patrimonio Histórico de 1985*, vigente en la actualidad, recomendaba, en su Apart. 2, art. 39, Título IV, en el caso de intervenciones sobre Bienes Inmuebles, acciones de *conservación, consolidación y rehabilitación*, y evitar *los intentos de reconstrucción, salvo cuando se utilicen partes originales y pueda comprobarse su autenticidad*.

²³ Documento recogido en PORTALES PONS, A., *Restauración de edificios...*, *op. cit.*, Anexos, pp.288-290. Véase también pp.296-303 donde se transcribe la «Declaración de Amsterdam», Consejo de Europa 1975.

En 1987 se redactó la *Carta della conservazione e del restauro degli oggetti d'arte e di cultura*²⁴. En ella se extienden los principios de la conservación y de la restauración a un mayor número de objetos respecto a aquéllos comprendidos en la definición de «obra de arte» elaborada en la *Carta del 72*. Se abordó el tema de las pátinas (art. 6, punto c), cuya alteración y eliminación quedaba prohibida, apuntando un matiz que no existía en el anterior documento: *sempre que no se haya dimostrato analiticamente que están irreversibilmente compromettidas por la alteración del material de superficie*.

Sería en esta carta donde se trató de una manera más decidida el problema de la restauración de la arquitectura con color. Quizá la gran novedad la constituya la atención concedida a la reintegración de la imagen, teniendo presente que las pinturas murales son parte integrante de los edificios. El estuco es considerado elemento protector de los materiales constructivos, aunque sus propias características constitutivas le hacen ser sensible a la acción de los agentes atmosféricos, degradándose con facilidad. Ante ello, la reintegración del estuco y del color constituyen un mal menor. Para la identificación del colorido primigenio de un enlucido se recomienda el examen estratigráfico de muestras tomadas en zonas en las que, con certeza, se sepa o se pueda deducir que han quedado al menos pequeñas partes del enlucido original. Una vez verificada la coloración se podrá proceder, donde esto sea considerado significativo, a elaborar un enlucido semejante al original, teniendo siempre el cuidado de señalar sobriamente el límite entre éste último y la parte nueva. Es, por tanto, fundamental respetar el aspecto de la materia y del color de la superficie (art.10).

¿Cuál es la situación actual? A nivel internacional, la restauración ha establecido algunos puntos básicos, tales como el criterio de intervención mínima, la primacía de la conservación sobre la restauración, el respeto de la autenticidad, la evidente diferenciación entre lo existente y lo restaurado, la compatibilidad con los materiales originales y la documentación completa de la intervención.

Ciertamente la elección de la cromía de un edificio histórico no debe depender del arbitrio de quien lo ejecuta, sino que debe ser el resultado de un estudio exhaustivo tanto del significado formal como histórico del mismo. De hecho, todo estudio previo a una intervención restauradora, debe cuidar, de manera especial, las acciones tendentes a la búsqueda de cualquier vestigio o testimonio que nos permita conocer el aspecto y las cualidades cromáticas originales del edificio en cuestión. Sin embargo, la historia de las fachadas pintadas permanece aún fragmentada al igual que la de la policromía en la arquitectura, porque los monumentos y los documentos relativos al tema se encuentran diversificados o han desaparecido en gran parte.

²⁴ Documento reproducido de manera completa en el vol.1 de la revista *Arte-Documento*, Milán, 1988, pp.91-106, así como en el n°57 del *Giornale dell'Arte*, junio 1988. Esta carta deriva de la reunión celebrada en Roma por el CNR en noviembre de 1987 bajo el título «Problemi del restauro in Italia».

Lenguaje, significado y simbolismo del color en la conservación de fachadas pintadas

La identificación del color original presente en los monumentos antiguos no siempre resulta una tarea fácil, sobre todo porque las capas de un nuevo color pueden comportar la destrucción del primer revoque pintado. En este caso, las únicas informaciones son, cuando existen, las derivadas de las fuentes de archivo, crónicas literarias y documentación de los pintores que han descrito con sus pinceles un paisaje con los monumentos objeto de la investigación.

Ahora bien, las fuentes iconográficas constituyen un tipo de documentos en los que la investigación ha de ser muy selectiva. En el caso de los grabados o litografías, es frecuente que la imaginación del grabador añada o modifique elementos, formas o espacios inexistentes en el original. A pesar de ello, los grabados antiguos son fuentes de información importantes en todo proceso de rehabilitación o restauración. Pueden limitarse a representar un monumento o bien abarcar una parcela mayor de espacio en el cual se incluye aquél. En este mismo apartado se pueden citar otro tipo de representaciones parejas como dibujos, estampas e incluso carteles y anuncios comerciales, los cuales pueden aportar aspectos iconográficos interesantes sobre el pasado del monumento.

De igual modo, los libros de viajes, género literario e iconográfico ya cultivado por los eruditos dieciochescos, constituyeron un cauce muy fecundo para despertar el interés por los monumentos. En ellos se encuentran representados numerosos edificios españoles, por lo que estos repertorios pintorescos constituyen una auténtica *guía iconográfica* de nuestros monumentos a tener en cuenta como fuentes documentales.

En los análisis del color en las ciudades históricas es importante además el estudio de los pintores que en otros siglos retrataron la ciudad. Numerosas tablas y lienzos muestran, en su encuadre escenográfico, representaciones de ciudades, edificios y monumentos. Su fiabilidad como documento dependerá del carácter de la representación, del dominio del oficio por parte del artista y de su fidelidad respecto a la realidad que pretende reflejar con sus pinceles. Por este motivo y para evitar caer en errores de apreciación se podría recurrir al análisis de varios cuadros realizados por diversos autores que hayan trabajado en un mismo período, y cuyas obras plasmen la misma realidad arquitectónica objeto de estudio. En otras ocasiones, bastará con remitirse a un solo pintor, siempre y cuando sus cuadros destaquen por la precisión realística de sus vistas. También éstos deben contrastarse con otros testimonios documentales y con el análisis del edificio en concreto.

La investigación histórico-crítica del edificio y los análisis técnico-científicos podrán ayudar a definir la policromía original y en consecuencia permitirán establecer el tipo de intervención más adecuada. Apuntar, por último, que la conservación de los monumentos en un futuro, llevada a cabo con rigor, posibilitará que éstos continúen siendo un testimonio de nuestro pasado. Las fachadas pintadas constituyen hojas de nuestra historia que es preciso saber interpretar, teniendo presente todos los estratos porque en ellos se encuentran las huellas y el reflejo de sus avatares en el tiempo.

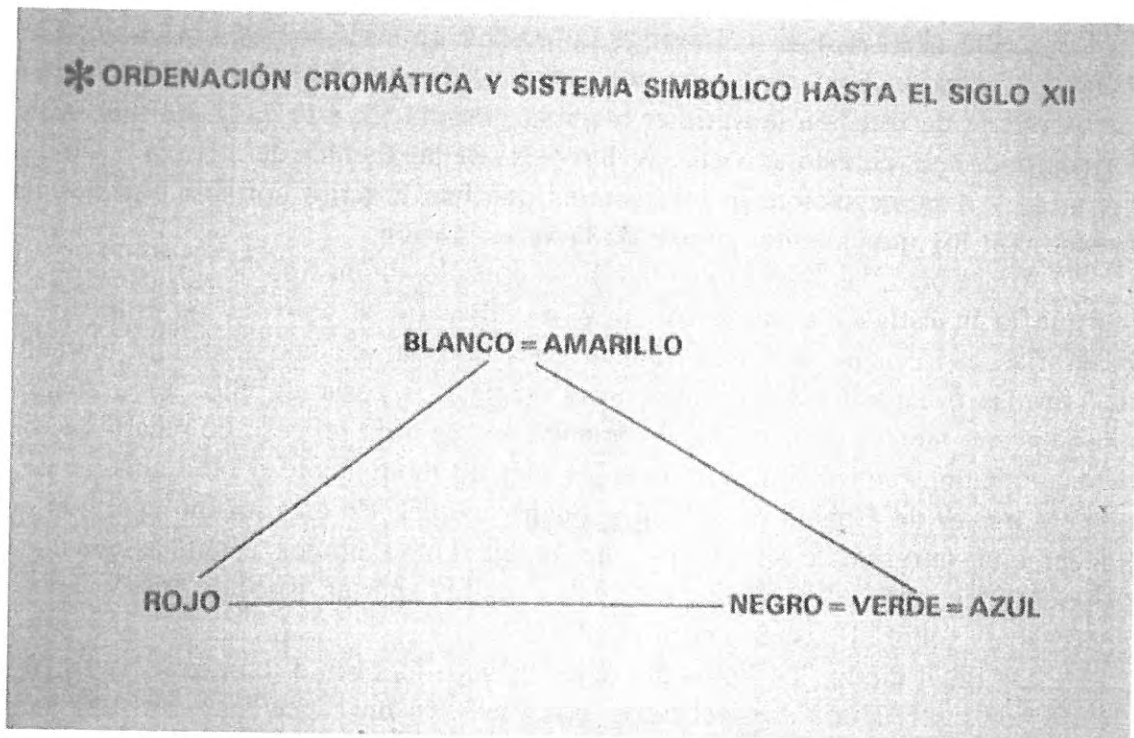


Fig.1.— Esquema cromático basado en el eje blanco-rojo-negro.

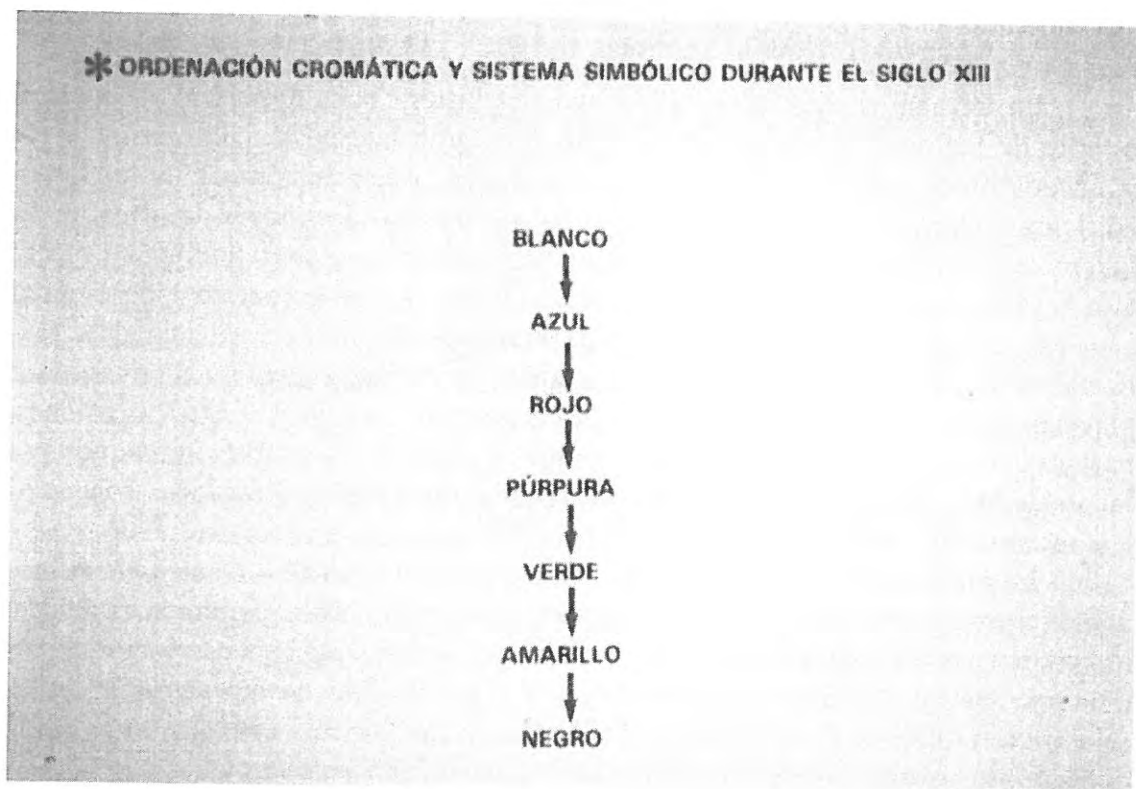


Fig.2.— Ordenación del color lineal.

Lenguaje, significado y simbolismo del color en la conservación de fachadas pintadas

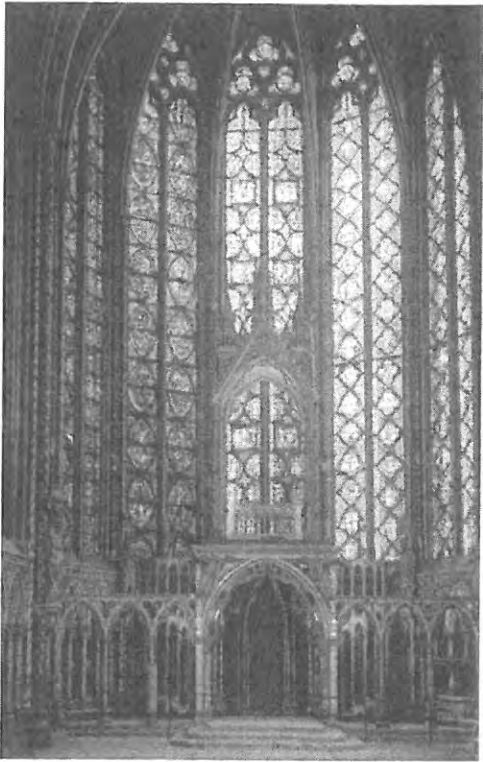


Fig.3.- Vidrieras de colores en la Capilla de La Sainte-Chapelle, París (1246-1248).

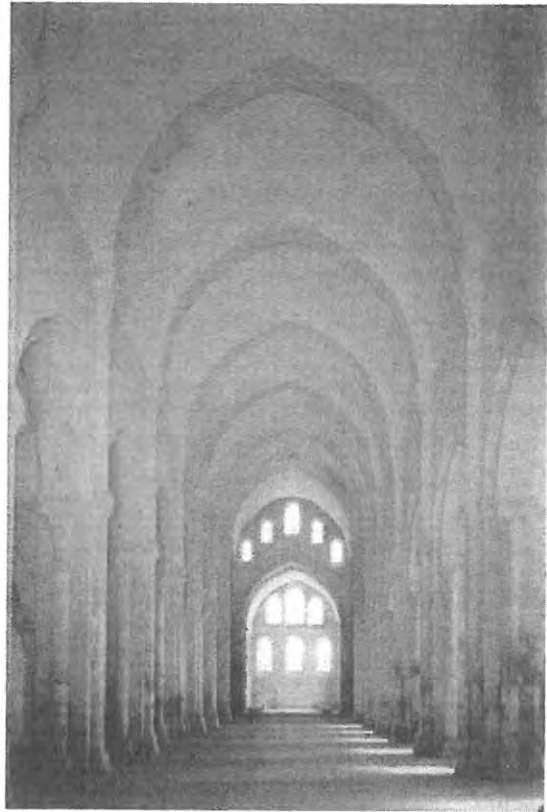


Fig.4.- Interior desnudo de policromía en la Iglesia-Abadía de Fontenay, Francia (1118-1147).

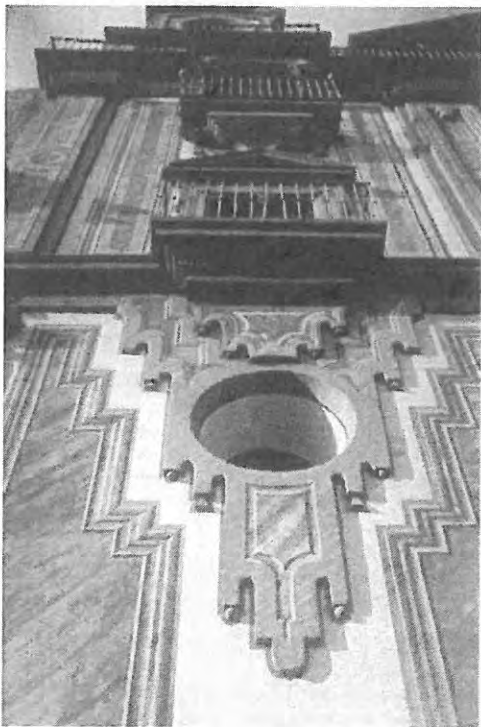


Fig.5.- Imitación de mármoles en trampantojo.

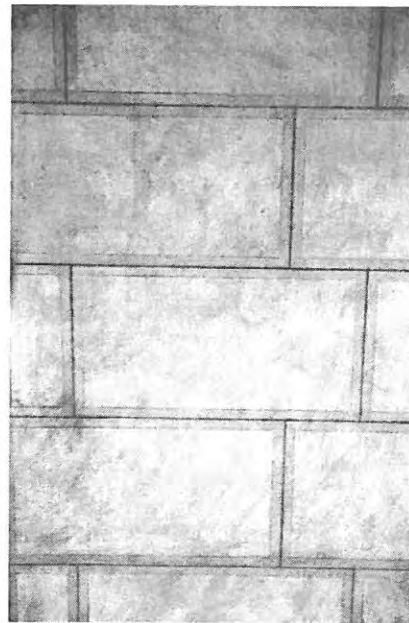


Fig.6.- Detalle mampostería. Fachada reformada del Madrid de Los Austrias.

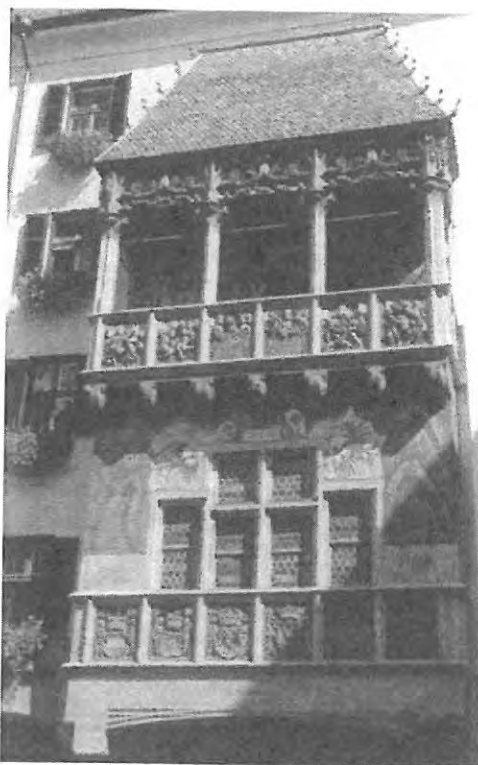


Fig. 7.- Fachada decorada con motivos heráldicos, Insbruck.



Fig. 8.- Esgrafiado madrileño. Fachada del edificio de la Seguridad Social en la C/Segovia.

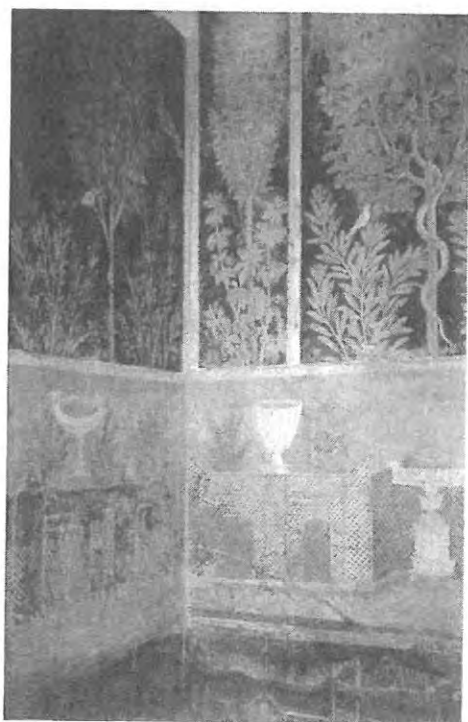


Fig. 9.- Trampantojo pompeyano. Casa del Frutero (*Cubiculum Floral*).

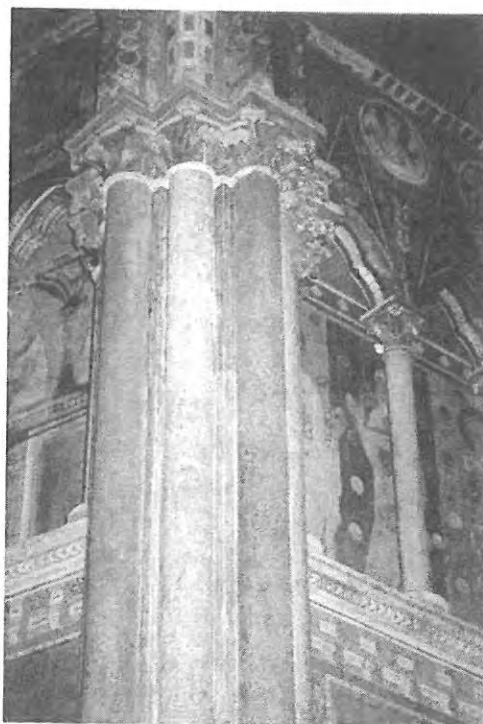


Fig. 10.- Interior policromado en rojo, azul y oro. Basílica de San Francisco de Asís (finales del s. XII).



Fig.11.- Trampantojo en fachada del Palacio Jeremías. Trento (s.XVI).

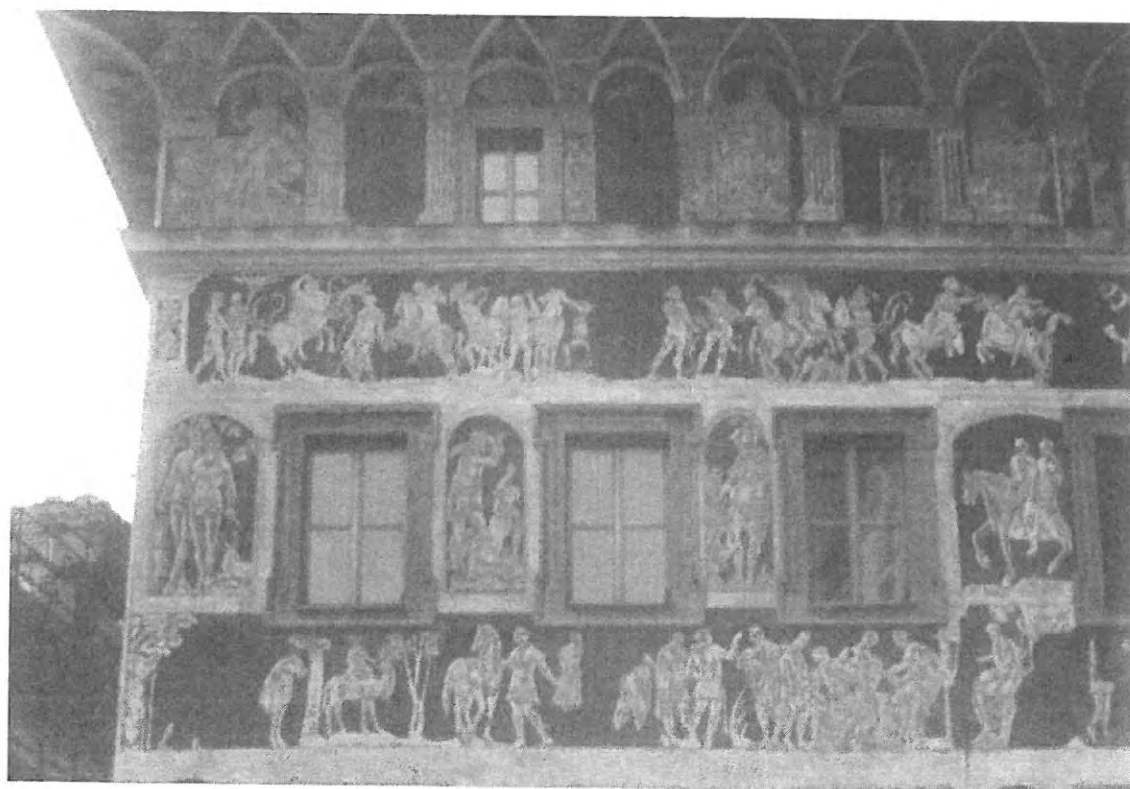


Fig. 12.- Fachada pintada a modo de grisalla. Praga.



Figs. 13 y 14.— Decoración mural de la fachada de la Casa de la Panadería, antes y después del tratamiento. Madrid, Plaza Mayor.



Fig.15.— Pérdida de revoco. Fachada del Madrid de Los Austrias.