

REVESTIMIENTO Y DELITO: DISCURSO DE LA ARQUITECTURA VESTIDA

José Manuel RODRÍGUEZ DOMINGO
Universidad de Granada

La comprensión del monumento en su triple esencia como documento histórico, su carácter de hecho arquitectónico y la naturaleza de elemento significativo permite entenderlo como un conjunto de acumulaciones formales que lo dotan de valores simbólicos y emblemáticos; de ahí que la eliminación de alguno de los elementos que conforman esa esencia contribuya a falsear su lectura. La *Carta de Venecia* de 1964 mantiene cómo la "humanidad, reconociéndose solidariamente responsable de la conservación del patrimonio monumental común, ha de aspirar a transmitirlo con toda la riqueza de su autenticidad". Autenticidad que pasa por el respeto ante cualquier aportación realizada a lo largo de la historia del edificio, puesto que "la autenticidad de la arquitectura no radica en la originalidad de la materia, sino en que responda fielmente a la suma de actos creativos que le han dado vida"¹.

La tradición de ocultar las fábricas que conforman los paramentos de la construcción es tan antigua como la propia arquitectura. Los testimonios históricos que sustentan la práctica del revestimiento continuo, con una doble intencionalidad, la de decorar tanto exteriores como interiores mediante la introducción de las amplias posibilidades que ofrecía la técnica de la pintura mural, así como la de proteger estos paños de piedra, ladrillo u otro material de la agresión de elementos externos, constituye una de las señas identificadoras no sólo de la arquitectura histórica, sino también un elemento configurador de la imagen de las ciudades. Su carácter epidérmico le confiere un sentido efímero según el cual debe ser renovado cada cierto tiempo, y he aquí el principal problema a la hora de recuperar la memoria de la capa original que puede haberse perdido u ocultado bajo revocos sucesivos. Sin embargo, la dificultad en establecer la secuencia policroma no supone en momento alguno su completa eliminación en pos de una mal entendida autenticidad. La fe ciega en las virtudes de la desnudez constructiva, apoyada en criterios estéticos decimonónicos, conduce a una lectura falseadora de estos edificios. Arbitrarias intervenciones determinadas por la ignorancia ante cuestiones básicas para la conservación del Patrimonio o apoyadas en una subjetividad carente de todo sentido estético están produciendo una sistemática pérdida de un elemento inherente a la práctica arquitectónica como es el recubrimiento de sus estructuras.

Pretendemos plantear con el presente trabajo una reflexión acerca de lo erróneo que resulta esta forma de actuar sobre nuestro Patrimonio y las consecuencias, en muchos casos irreversibles, que se están produciendo tanto en el plano conservativo como en el estético. En un momento en el que se ha conseguido aceptar convenientemente la larga experiencia italiana en la conservación de los revestimientos continuos por parte de arquitectos y restauradores en España, con excelentes resultados que han permitido la recuperación de superficies enlucidas -algunas de ellas como soporte de decoraciones murales de extraordinario interés-, nos encontramos con ámbitos geográficos periféricos que, en su tardía incorporación a la recuperación patrimonial, se decantan por la aplicación de

¹ Cfr. A. GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, "Restauración: revestimientos y color", en F.J. GALLERGO ROCA (ed.), *Revestimiento y color en la arquitectura: Conservación y restauración*, Granada 1996, p. 36.

técnicas de intervención afortunadamente superadas desde hace varias décadas en el resto del país.

En este sentido, nos centraremos en el análisis de las restauraciones llevadas a cabo en la zona noreste de la provincia granadina, concretamente en la comarca de Guadix, donde la fábrica de ladrillo enjalbegada ha dominado hasta fecha reciente. El desconocimiento de los más elementales criterios de conservación junto con intereses políticos y económicos ha transformado el paisaje urbano de sus pueblos, que está pasando del color blanco característico al rojizo del ladrillo. Razones que pretenden ver una inexistente tradición mudéjar de ladrillo visto ha hecho desaparecer o transformarse revocos de palacios, iglesias y conventos, incumpliendo taxativamente cualquier norma incluida en las Cartas de Restauración que prohíben toda operación que pueda alterar las relaciones de los volúmenes y los colores, todo ello bajo el pretencioso lema de "Guadix, el mudéjar del Sur".

La tradición del revestimiento continuo.

El revestimiento superficial de las fábricas construidas es una técnica practicada desde el principio de los tiempos. Todos los pueblos que han alcanzado un cierto grado de desarrollo arquitectónico han procedido al revestido de los paños constitutivos de la edificación. Como se ha señalado, la intencionalidad es doble: por una parte, la protección de las estructuras de adobe, ladrillo o piedra de las agresiones externas; y, por otro lado, se pretende ocultar la mala ejecución de las fábricas o la baja calidad de los materiales, lográndose unos acabados dignos y agradables. Durante siglos la imagen de la ciudad venía apoyada en una secuencia cromática de relativa uniformidad que le confería su aspecto característico y el color a través del cual era reconocida.

La técnica del enlucido pintado era ya conocida en el 8500 a.C. en la antigua ciudad de Çatal Hüyük, cerca de Konya, donde el yeso recubría todas las superficies de las construcciones, tanto en el interior como en el exterior de las mismas. La práctica del revoco se transmitió a través de los sumerios, egipcios, griegos y romanos, pueblos donde el color invadía toda estructura arquitectónica, convirtiéndose en elemento esencial para su correcta lectura. En Roma, Vitruvio se encargaría de destacar la importancia del revestimiento en la construcción dedicando uno de *Los Diez Libros de Arquitectura* a los "jarrados y enlucidos", el cual se componía de siete capas sucesivas de mortero. Durante la Edad Media, tanto la cultura cristiana como la islámica, mantuvieron el revoco exterior de sus edificaciones. La tratadística renacentista, especialmente Alberti y Palladio, se remitieron en este asunto a Vitruvio, destacando el arquitecto véneto en la maestría de ocultar fábricas de ladrillo en muros y columnas bajo varias capas de enlucido, lo que le permitía obtener superficies que imitaban mármoles o soportaban ricos programas afrescados. Estucadores y pintores fueron marginando la hasta entonces esencial actividad de canteros, albañiles o carpinteros, reducidos al papel de meros ejecutores de los diseños de otros².

² Cfr. A. FERRER MORALES, *La pintura mural: Su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*, Sevilla 1995; P. MARCONI, "Revestimientos y color de la arquitectura desde el siglo XV hasta hoy: Problemas de historia de la arquitectura y de la restauración en Italia", en F.J. GALLEGRO ROCA (ed.), *op. cit.*, pp. 15-34.

Esta práctica halla en nuestro país una tradición tan antigua como la propia historia de la construcción, y que fue evolucionando en técnicas y materiales paralelamente a las culturas que de forma sucesiva se asentaron en la Península Ibérica. A través de los tratadistas españoles -fray Lorenzo de San Nicolás, Juan de Villanueva, Benito Bails, Ramón Pasqual Díez- podemos seguir la evolución de esta técnica hasta el momento actual. Las primeras ordenanzas municipales preveían ya entre sus disposiciones el revoco, pintado y blanqueado de “las fachadas de los edificios públicos y particulares, así como las medianeras al descubierto”³. Como resultado de este largo proceso se consolidó una forma de ver y entender el hecho arquitectónico que siempre fue inherente al mismo proceso creativo. Mediante el revoco, ese “pulimiento de la obra” del que habla Juan de Villanueva, un edificio era capaz de cambiar de aspecto sin transformar su estructura, se adaptaba a modelos previos o singularizaba a su poseedor, se completaba la obra de acuerdo con la capacidad técnica y artística del artífice, se recubría con una capa que salvaguardaba la fragilidad del material y se formalizaba todo un perfil cromático en relación con el entorno circundante.

La lección de la arquitectura modernista sería la integración del color en los edificios, contribuyendo al apasionamiento de sus líneas ondulantes. Movimientos de vanguardia como *De Stijl*, con Theo van Doesburg a la cabeza considerarían el color como “uno de los medios para hacer visible la armonía de las relaciones arquitectónicas”; o Sant’Elia, dentro del futurismo italiano, quien defendía el material violentamente coloreado antes que la devoración sobrepuesta. El Movimiento Moderno nació blanco y en su racionalidad expresiva el color no jugó papel alguno. La influencia de esta tendencia marcaría la actuación de los restauradores ante el revestimiento de la arquitectura histórica, circunstancia que obligó a una especial atención por parte de la normativa conservacionista. En la *Carta del Restauro* (1987) se dedica un punto a marcar la base de la intervención sobre enlucidos y coloraciones en el exterior de edificios, de manera que “en los casos en que las zonas no adheridas no sean originales o sea inevitable su demolición, se impone su sustitución mediante adiciones que deberán estar compuestas con materiales y granulometría lo más semejante posible a los del contexto, con la adición de materiales sintéticos en pequeñas partes, de forma que se obtenga una factura confrontable con el contexto”, siendo esenciales “los esfuerzos requeridos para recoger informaciones exactas y completas, en lo posible de las fuentes de archivo, de las literarias y, a menudo, incluso de los paisajistas urbanos”⁴.

Sin embargo, paralelamente a la intensidad de las agresiones externas que ha de sufrir el edificio, aumentadas en los últimos años por la contaminación atmosférica y la lluvia ácida, y que marca el debilitamiento de los revestimientos continuos, se une la pérdida de técnicas y oficios tradicionales. Al mismo tiempo, el triunfo del Movimiento Moderno incidió en la revalorización de materiales hasta entonces considerados como pobres, al tiempo que desterraba de las nuevas edificaciones el revoco por tratarse de una película que falseaba la contemplación de los paramentos desnudos. Por otra parte, la aplicación de nuevos morteros en estructuras tradicionales se ha convertido en un notable

³ Cfr. *Ordenanzas de Policía Urbana y Rural para la villa de Madrid y su término* (1847); vid. también, *Ordenanzas Municipales de la villa de Madrid* (1919).

⁴ *Carta del Restauro* (1987), anexo 4, punto 4.

perjuicio para la conservación de éstas, por cuanto los revocos de cemento se fisuran con extremada facilidad sobre fábricas antiguas. Como explica Celia Barahona, éstas se construían normalmente con morrillo ligado con mortero de cal y arena, arcilla e incluso yeso, sobre un entramado de madera, por lo que necesitaba un revoco que permitiera la rápida evaporación del agua contenida en sus muros, al tiempo que resultare impermeable pero sensible a los cambios higrométricos⁴. Como consecuencia, venimos asistiendo desde la segunda mitad del siglo XIX a la progresiva desaparición del revestimiento original de buena parte del patrimonio edificado de nuestro país, conscientes de los notables perjuicios de índole material y estética que se están infringiendo al mismo.

La defensa de la arquitectura policromada.

Durante la década de 1820 se abriría una ardiente polémica acerca de si la arquitectura clásica griega estuvo o no policromada. Aunque esta circunstancia había sido evidenciada de forma afirmativa tras las últimas campañas arqueológicas, resultaba aún inaceptable para la teoría y el gusto neoclásicos. El protagonista fundamental fue el arquitecto de origen alemán Jacques Ignace Hittorff, quien hallándose en Roma en 1823, había entrado en contacto con los ingleses Charles Barry y John Woods, los cuales hallaron restos de policromía original en edificios griegos. Entusiasmado, Hittorff partió para Sicilia con la intención de comprobar este hecho en los templos de Agrigento y Selinonte, adelantándose a Leo von Klenze. Conseguido su propósito, publicaría los resultados en *De l'architecture polychrome chez les Grecs ou restitution complète du temple d'Empédocle dans l'Acropolis de Selinonte* (1830). Se mantenía junto a Henri Labrousse y Jean François Duban en su propuesta de revivir la policromía como revestimiento externo. En 1828 Ingres respaldó la discutida reproducción de Labrousse de los templos de Paestum con color en el exterior. Duban sería uno de los primeros arquitectos en incorporar la decoración policroma, como se testimonia en las placas de lava esmaltada del patio de entrada de la Escuela de Bellas Artes de París. En la polémica terciarían a favor de Hittorff algunos arqueólogos como Letronne y, por supuesto, su discípulo Gottfried Semper⁵.

El debate sobre la arquitectura policromada alcanzó en 1846 a la Academia de Bellas Artes de San Fernando donde Antonio de Zabaleta y Narciso Pascual y Colomer planteaban como tema de discusión determinar qué gama de colores emplearon los griegos para la decoración de sus edificios, así como las aplicaciones que "podrían hacerse de aquellos procedimientos á nuestros edificios"⁶. Sin embargo, desde hacía una década el tema había encontrado notable repercusión en España. Zabaleta, discípulo de Duban y Labrousse en París, asistió a la escandalosa exposición de los dibujos de Paestum, ejerciendo una influencia determinante en su visión de la arquitectura antigua. Durante su estancia en Italia, viajó a Sicilia para conocer de primera mano los vestigios griegos; y en 1834 conoció en Roma a Semper, el arquitecto alemán que afanosamente enseñaba "frag-

⁴ Carta del Restauero (1987), anexo 4, punto 4.

⁵ Cfr. C. BARAHONA RODRÍGUEZ, *Revestimientos continuos en la Arquitectura Tradicional Española*, Madrid 1992, pp. 27-30.

⁶ Cfr. D. VAN ZANTEN, *Architectural Polychromy of the 1830s* London 1970; H.R. HITCHCOCK, *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid 1981, p. 84.

⁷ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, libro 3/144. *Actas de la Sección de Arquitectura de la Academia de San Fernando de 1846 a 1852*, junta del 23 de abril de 1846; vid. también, A. ZABALETA, "Rápida ojeada sobre las diferentes épocas de la Arquitectura, y sobre sus aplicaciones al arte de nuestros días": *Boletín Español de Arquitectura* 2-5 (1846).

mentos pintados del mismo Partenón de Atenas para hacer su restauración”, surgiendo el primer texto español que trataba este tema en la revista *No me olvides*⁸. El arquitecto madrileño propugnaba que la policromía aplicada a la arquitectura, símbolo de la unidad entre las artes, podría contribuir a la regeneración de la arquitectura, aunque sometido su empleo a una lógica que reforzase la estructura compositiva. A finales de 1838, el también arquitecto Aníbal Álvarez presentaba en una de las exposiciones del Liceo Artístico y Literario de Madrid, varios cuadros que representaban varias arquitecturas griegas policromadas⁹.

El tema no volvió a adquirir actualidad hasta 1867, cuando con motivo de la recepción académica del arquitecto Francisco Jareño Alarcón, éste pronunció su discurso de ingreso sobre *La arquitectura policrómata*. Jareño confesaba haber aprendido sus nociones sobre este tema en las clases que impartían Zabaleta y Álvarez en la Escuela de Arquitectura, y perfeccionado su conocimiento como pensionado en Italia y Alemania, donde conoció las teorías de Hittorff, las más difundidas en España. Precisamente es la hipotética restauración del templo de Empedocles en Selinonte, publicada por el arquitecto alemán en 1851, la que Jareño utiliza para explicar la relación entre elementos compositivos y color:

“Era el tono local de columnas y muros habitualmente dorado claro; resplandecían siempre las metopas por un fondo rojo hartado subido; destacaban los triglifos por el vivo azul que llenaba su superficie; y enriquecía, finalmente, las molduras de entablamento y coronación, extremada variedad de colores, *subordinándose* á esta disposición general de los miembros principales los tonos menores.”¹⁰

En esta relación vemos contenidos los presupuestos fundamentales de la “Ley del contraste simultáneo” formulada por Owen Jones dos décadas atrás, tras ser aplicados en la Alhambra de Granada. En efecto, la presencia de los tres colores primarios, rojo, azul y amarillo-dorado, aparecía relacionada con los períodos de esplendor arquitectónico. José Amador de los Ríos, en la contestación al discurso de Jareño, se mantenía contrario a la aplicación de la policromía como medio de regenerar la decadencia en que se hallaba sumida la arquitectura. “La decoración de colores -afirma- debe tener siempre por norma y medida la indole especial y carácter del monumento a que se aplica”; al tiempo que recordaba cómo además de la cultura griega, la islámica también hizo uso del color en sus edificios, reseñando diversas muestras en Oriente Próximo y entre la arquitectura hispanomusulmana y mudéjar española¹¹.

⁸ A. ZABALETA, “Arquitectura”: *No me olvides* 11 y 12 (1837) pp. 5-7 y pp. 1-3.

⁹ Sobre la defensa de la arquitectura policromada en el pensamiento arquitectónico español, vid. J. ARRECHEA MIGUEL, *Arquitectura y romanticismo: El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid 1989, pp. 65-72.

¹⁰ F. JAREÑO ALARCÓN, “De la arquitectura policrómata”, en *Discursos pronunciados en la recepción pública del Sr. D. ... en la Real Academia de Tres Nobles Artes de San Fernando*, Madrid 1872, p. 486.

¹¹ J. AMADOR DE LOS RÍOS, “Contestación”, en *Discursos pronunciados en la recepción pública del Sr. D. Francisco Jareño y Alarcón en la Real Academia de Tres Nobles Artes de San Fernando*, Madrid 1872, p. 492. La repercusión de este discurso tuvo una inmediata aceptación entre los constructores de edificios neomusulmanes. El historicismo islámico de época isabelina se caracterizó en sus fachadas por la llamativa aplicación del color tanto en revestimientos como en adornos. Hasta 1875, aproximadamente, se extendió el estucado externo con franjas paralelas bicromas, en rojo y amarillo, de influencia oriental; por otra parte, sería ésta una de las escasas notas orientalistas presentes en la arquitectura neoárabe, por lo general bastante supeditada a modelos hispanomusulmanes.

Un elemento como el color se revela fundamental como modo de añadir contenidos simbólicos allí donde se emplee. Las aplicaciones policromas en yeserías, alicatados o lacerías hispanomusulmanes provocaron la admiración de cuantos las contemplaron. Sin embargo, no deja de ser paradójico que las primeras observaciones atentas del color en el arte andalusí se produjesen por quienes entendían la belleza, la armonía y la elegancia a través de lívidos mármoles templarios. En este sentido, el viajero británico Francis Carter señalaba en 1777 cómo eran el color y la variedad lo que hacían superior a la arquitectura árabe sobre la clásica¹².

El discurso de la arquitectura de ladrillo.

Desde la aparición del término «mudéjar» en 1859, en el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de José Amador de los Ríos, la discusión acerca de si se trata o no de un estilo con personalidad propia o una variante sub-estilística se ha sucedido de manera invariable. La tradicional filiación del estilo mudéjar con el arte de la arquitectura en ladrillo proviene de este momento, llegando al extremo de destacar la importancia del material como referente clasificatorio de la arquitectura. De esta forma, Vicente Lampérez hablaba de un “románico de ladrillo” que no mantenía más diferencias con el arte producido en España entre los siglos X y XIII que el del empleo de un material concreto¹³.

El empleo intencional del ladrillo, como rasgo determinante de una arquitectura definida visual y estructuralmente por la misma opción del uso prioritario de este material, sin duda ha tenido una presencia y unas consecuencias importantes en los procesos experimentales e inventivos de la arquitectura, sobre todo en la decimonónica. En el panorama ampliamente experimental de los romanticismos y de los primeros brotes historicistas es fácil encontrar casos de exploración de las diferentes posibilidades del ladrillo como medio de abrir alternativas lingüísticas a las arquitecturas aún dominadas por la potente tradición clasicista.

Sin duda, uno de los principales componentes en la elaboración de la arquitectura de ladrillo española de finales del siglo XIX y principios el XX estuvo constituido por el conjunto de las diversas corrientes neomedievalistas europeas que, con amplios antecedentes y duraderas consecuencias, tuvieron su máximo desarrollo en la segunda mitad del Ochocientos. Por otra parte, la influencia de *The seven Lamps of Architecture* de John Ruskin (1849) a través de la siguiente recomendación fue decisiva:

“Dejad vuestras paredes tan lisas y desnudas como una tabla o construidlas con barro cocido y paja picada, pero no las revoquéis con mentiras”

La sinceridad, la honradez, la verdad de la construcción y del material habían de constituir, en un largo y complejo proceso cultural, uno de los tópicos más frecuentes y determinantes de la modernidad en la arquitectura contemporánea. La proclamación del valor de la construcción sincera, que hacen tanto Viollet-le-Duc como Ruskin, se acentúa

¹² Cfr. J.M. RODRÍGUEZ DOMINGO, “La recuperación cromática de la decoración islámica por la arquitectura neoárabe”, en AA.VV., *Actas del III Congreso Nacional de Color*, Granada 1994, pp. 73-74.

¹³ Cfr. V. LAMPÉREZ, *Las iglesias españolas de ladrillo*, Barcelona 1904; vid. también, V. LAMPÉREZ, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los elementos y los monumentos*, Bilbao 1930?, t. II, pp. 380-403.

significativamente en relación a los materiales y sistemas de construcción modestos o pobres, considerados tantas veces como no nobles y, por tanto, indignos de exhibirse y obligados a ser revestidos u ocultados cuando no disfrazados o fingidos como otra cosa. Teniendo presente la arquitectura definida como mudéjar, la economía de recursos, la moralidad en el empleo abierto de su propia manipulación y la racionalidad con que los resultados formales, incluso los ornamentales, derivan de las posibilidades lógicas del material son precisamente algunos de los valores principales en los que se basó el resurgimiento de una arquitectura de ladrillo derivada de los ejemplos históricos nacionales. Precisamente el carácter nacionalista del mudéjar propició el resurgimiento de una arquitectura de ladrillo visto dentro de los dudosos parámetros estilísticos del neomudéjar.

La esmerada ejecución que obligaba al tratamiento individual de cada una de las piezas del frente exterior de las fábricas, sólo podría ser costeada por aquellas entidades que gozando de cierta solvencia requiriesen de representatividad. El tratamiento de las fachadas de ladrillo fino se limitaba a la piel exterior, significando el frentado de otras fábricas de ladrillo ordinario o de menor calidad¹⁴.

La revalorización del mudéjar supuso un daño irreversible para la conservación de la arquitectura en ladrillo puesto que el afán cientifista del siglo XIX creía firmemente en la nobleza del material como configurador de la imagen arquitectónica. Las restauraciones de edificios históricos que se llevaron a cabo en esta época incidían en la eliminación de todo enlucido que ocultase el elemento constructivo ya fuese pétreo o latericio. En la aplicación del principio según el cual la belleza tan sólo puede derivar de la sinceridad, los teóricos de la restauración estilística veían en la pintura mural y en el revestimiento de las fábricas una forma de corrupción de las formas arquitectónicas puras.

La pasión latericia en la comarca de Guadix.

Cuando Italia lleva una larga trayectoria de recuperación de *intonacos* y respeto a los tratamientos murarios, y cuando en el resto de España el llamado «síndrome de la piedra vista» ha remitido volviéndose a recubrir las fábricas de los edificios desnudados sin piedad, asistimos a una singular fiebre del ladrillo visto de calamitosas consecuencias para la comprensión de la arquitectura histórica.

En la comarca de Guadix, donde la piedra es un material escaso podemos distinguir el empleo de la arcilla como elemento definidor de la vivienda, tal y como aparece en la zona de cuevas, junto a modestas construcciones de tapial y, por último, aquellas del centro urbano en las que predomina el ladrillo. La estratificación social de la ciudad aparece claramente definida a través de los materiales que conforman las construcciones de cada barrio. El sillar de piedra tan sólo aparece en la Catedral, como cimiento de iglesias y casas principales, o resaltando elementos decorativos en fachadas como portadas, heráldicas o balcones centrales. El ladrillo cerraba los muros de carga, formaba los pórticos de los patios interiores y, en aquellos edificios de menor entidad, sustituía a la piedra en la conformación de adornos como pilastras, frontones o pirámides rematadas con bolas, elementos propios de la arquitectura seiscentista que sin duda aparecerían resaltados por un revoco de distinto color. No obstante, el empleo del ladrillo en una zona arcillosa como Guadix se generalizó de forma notable hasta fecha reciente, cimentando

¹⁴ Cfr. J.M. ADELL ARGILÉS, *Arquitectura de ladrillos del siglo XIX: Técnica y forma*, Madrid 1985, p. 3.

las partes bajas de los muros, en forma de verdugados intermedios de los mismos para consolidarlos, en los flancos de las esquinas, enmarcando vanos, etc.¹⁵

Una de las técnicas de fábrica más comunes en la comarca es la de cajones de ladrillo, donde unos machones de este material conectados horizontalmente con verdugadas también de ladrillo, conforman una estructura resistente y actúan de esqueleto en un muro donde la tierra aparece sólo para rellenar los espacios intermedios y conseguir el monolitismo necesario para la estabilidad del muro. Generalmente la tierra aparece revestida de cal, incluyendo los machones de ladrillo, de suerte que aparece una superficie homogeneizada por el revoco donde no se distinguen diferencias de material. Tratándose de una práctica particular de la construcción hispana, de origen andalusí, aplicada mayoritariamente en iglesias, conventos y viviendas, las intervenciones restauratorias de los últimos años ha ignorado por completo esta tradición de revoco continuo, dejando el ladrillo visto y cubriendo los cajones con una gruesa capa de cemento, de forma que la irregular disposición de estos dota a las fachadas de un aspecto heterogéneo y disonante. Numerosos son los ejemplos donde no se ha respetado el tradicional enjalbegado de cal o el primitivo enlucido, como en el Pósito; o donde se dan situaciones incongruentes en un mismo edificio con un paño por completo enlucido junto a otro desnudo, como es perceptible en la iglesia parroquial de Santa Ana o en el emblemático palacio de los marqueses de Peñaflores.

La tradición de revocar las paredes con barro, tanto interna como externamente, está constatada desde época prehistórica a raíz de los hallazgos de viviendas en el cerro de la Virgen en Orce, construidas con adobe sobre zócalo de piedra¹⁶. Sin embargo, el revoco tradicional es el realizado con cal y yeso. A las propiedades conglomerantes de la primera se une su abundancia en la zona, mientras que el yeso, a veces confundido con la propia cal, endurece en menos tiempo y presenta gran adherencia a las fábricas de piedra y ladrillo, siendo muy sensible a la humedad¹⁷.

Los defectos del ladrillo tanto de cocción como de resistencia a altas oscilaciones térmicas como las que se padecen en la comarca de Guadix, pronto habrían de aconsejar su revoco a través de una parte de cal y tres de arena caliza. Estos seguirían los dictados de la moda artística, si bien no debemos olvidar que se trata de un ámbito rural donde las influencias estilísticas llegaron muy matizadas. El enjalbegado de cal constituye, sin ningún género de dudas, la técnica más empleada otorgando a las poblaciones de la órbita accitana su imagen blanca característica. Sin embargo, la ciudad de Guadix, capital de la comarca y sede catedralicia, desarrolló una actividad edilicia de mayor orden, al amparo de las influyentes órdenes religiosas que en ella se instalaron, así como por la promoción de linajudas y poderosas familias de origen castellano. Este sustrato aristocrático y eclesial habría de reflejarse por fuerza en las fachadas de sus edificios. Haciendo uso del ladrillo como material exclusivo o alternado con verdugadas de mampostería, las fábricas ocultarían su pobreza material mediante el revoco y enlucido de los paramentos, desde el simple encalado al estucado, pasando por el esgrafiado de fuerte implantación en la arquitectura monacal, como aún se aprecia en el convento de la Concepción, y en varias casonas de los siglos XVII y XVIII de las calles Ancha y Santiesteban.

¹⁵ Cfr. C. ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, "La vivienda granadina: Una aproximación a su tipología (1492-1516)": *Cuadernos de Estudios Medievales y Ciencias y Técnicas Historiográficas* 18-19 (1994) p. 143.

¹⁶ Cfr. E. PAREJA LÓPEZ, "Pastores megalíticos y poblados metalúrgicos", p. 258.

¹⁷ Cfr. C. BARAHONA RODRÍGUEZ, *op. cit.*, pp. 36, 41 y 55-57. La importancia yesífera de Granada ha sido subrayada por diversos autores, considerada junto con Zaragoza, los dos principales yacimientos de este material en España (cfr. I. GÁRATE ROJAS, *Artes de la cal*, Madrid 1993, p. 105).

Los testimonios documentales que nos hablan de estructuras enlucidas son extraordinariamente abundantes. En los pliegos de condiciones para la construcción de iglesias aparecen claras indicaciones a la hora de revocar los muros, la última operación que se efectuaba en el proceso constructivo, y que no siempre supervisaba el maestro, dado que si bien se planteaba como protección de materiales como el adobe o el ladrillo, podía sucederse una fase de enlucido o esgrafiado donde entrarían más acordes las directrices del promotor de la obra. Así, en las condiciones para la construcción de la iglesia de Santiago en Guadix (1533), se estipulaba cómo “han de xaharrar de cal y arena toda la dicha iglesia por dentro con todo lo demas, e luego lo han de enluzir de cal y arena blanca de La Peça que quede labrado de trapo, y las dos tapias en alto sobre el suelo de la yglesia que sea de cal y arena y por de fuera ha de xaharrar y enluzir todas las tapias el enluzido conforme al enluzido de la yglesia mayor, y toda la albañilería revocada de cal y arena”¹⁸. Éste constituye uno de los más expresivos testimonios que certifican algo tan elemental como ignorado por los responsables de la conservación del Patrimonio, indicando algo tan importante como que la catedral de Guadix se hallaba igualmente enlucida, sobre todo en su interior para transmitir al fiel la poderosa luz de la Fe reflejada en sus blancos paramentos. Por el contrario, la pasión latericia no sólo se ha cebado con fachadas y exteriores, sino que ha llegado a mostrar la desnudez interna de los templos, como en la antigua iglesia de Santo Domingo, actual parroquial de San Miguel, donde la diafanidad y decoro que aportaban el enlucido de cal han sido sustituidas por la oscuridad incomprensible del ladrillo visto. Quienes sostienen de manera unilateral que el enjalbegado era una práctica común dentro del inexistente higienismo de siglos pasados, olvidan el carácter simbólico y la espacialidad que el empleo del color aportaba a la decoración interior de los templos.

En los sucesivos reconocimientos efectuados por Gaspar Cayón, maestro mayor de las obras de la catedral de Guadix, a la iglesia de Cúllar entre 1720 y 1730, dispone instrucciones acerca de la reconstrucción del antiguo templo. La construcción seguiría el esquema habitual en la zona, con fábrica de cantería en la parte baja, a modo de zarpa, sobre el que se elevan los paramentos de cintas y rafas de ladrillo y verdugadas de mampostería, todo ello recubierto de un revoco con mortero de cal. A este respecto es ilustrativa uno de los puntos destacados por Cayón a la hora de reparar la torre, en la que “se irán tapando los mechinales y rebocándola azia baxo”¹⁹. En efecto, el proceso constructivo de los muros de tapial y ladrillo requería de una estructura de cajón de madera o encofrado cuyas tablas se apoyaban sobre vigas transversales o agujas que, una vez eliminados, dejaban unos característicos huecos cuadrados en el muro llamados mechinales. La notable fealdad, que resultaba de la asimétrica distribución de estos como huellas del proceso constructivo, recomendaba fuesen disimulados bajo la capa de enlucido que cubría todo el exterior del edificio.

¹⁸ Archivo Eclesiástico de Guadix (A.E.G.), *Papeles varios*. Citado por J.M. GÓMEZ-MORENO CALERA, “Documentos inéditos sobre la construcción de la iglesia de Santiago de Guadix y de la parroquia de Orce”: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 21 (1990) p. 230; J.M. GÓMEZ-MORENO CALERA, “Un nuevo proyecto de Siloé: La iglesia de Santiago de Guadix”: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 24 (1993) p. 32.

¹⁹ A.E.G., *Obras y reparaciones de iglesias (1720-1730)*. Citado por J.M. GÓMEZ-MORENO CALERA, “La iglesia de Cúllar y la arquitectura del XVIII en la zona de Guadix-Baza”: *Boletín del Instituto de Estudios Pedro Suárez* 5 (1992) p. 125.

Sin embargo, quienes creen ciegamente en la desnudez estructural como aspecto cosustancial a la misma forma arquitectónica mantienen dudosos criterios estéticos que les lleva no sólo a un injustificado ennoblecimiento del ladrillo, sino también al morboso levantamiento de cicatrices, que como los mechinales, se descubren al ignorar su función. En este sentido, el caso del palacio de Villalegre es suficientemente elocuente. Sobre un espléndido edificio de finales del siglo XVI se procedió a eliminar el enjalbegado tanto del exterior como del patio interior del palacio. La portada, el balcón principal y la heráldica son los únicos elementos, junto al zócalo de sillería, labrados en piedra, imbricados en una estructura de ladrillo muy deteriorada con todos sus mechinales descubiertos. Ante tan desolador espectáculo resulta evidente que nunca se trató, ni pasó por la mente de su constructor, el dejar el palacio en ladrillo visto. Otros edificios impropriamente «rascados» han sido la Lonja y el Pósito. Este edificio, levantado en el siglo XVIII con fachada a la calle Ancha, ha sido transformado por completo al descubrirse todo el ladrillo y resaltar las verdugadas con mortero de cal, práctica habitual en las restauraciones de este siglo. El alero estaba realizado con hiladas de ladrillo a sogá en saledizo, luego recubierto con una doble moldura de yeso policromada, característica de la arquitectura del siglo XVIII del área murciana y norte de Granada, también conocida como «cornisa bastetana».

Resulta difícil saber si las casas de Guadix alcanzaron el nivel cromático de la Granada cantada por Victor Hugo en su *Oriental*. A comienzos del siglo XVI, el cronista real y humanista italiano Lucio Marineo Siculo destacaría como una costumbre habitual en la España de la época, y por herencia musulmana, el encalado de muros y fábricas de piedra o ladrillo, destacando la granadina plaza de Bibarrambla como un espacio «claro y apacible, con las casas emblanquecidas y muchas ventanas»²⁰. Gautier sensible a esa «rara» habilidad de los granadinos en pintar sus viviendas «por fuera del modo más raro, con arquitecturas simuladas, adornos grises y bajos relieves imitados», enmudece a este respecto cuando escribe sobre la capital accitana, en la certeza de que la costumbre de «pintarrajear» las fachadas no fue una costumbre demasiado extendida en su entorno²¹. Bien es cierto que durante el siglo XVIII se pondría mayor acento en el revestimiento exterior de los edificios, alcanzando importantes grados de desarrollo pictórico y decorativo mediante la conformación de estructuras fingidas sobre estuco y amplias superficies afrescadas. El deterioro de estas pinturas, la inexistencia de maestros locales que dominasen la técnica de la pintura mural y el alto coste que suponía su mantenimiento motivó el ocultamiento bajo espesas capas de enlucido grosero. Buena parte de estos paramentos decorados con motivos historiados se aprecian a través de partes que no fueron disimuladas como la cornisa de la llamada Casa de los Martos (1771), la capilla del antiguo Hospital Real, o la Puerta de San Torcuato. En otros casos han perecido al eliminar por completo el revestimiento de los edificios, siendo de este modo imposible su recuperación.

Debemos impedir el impúdico desnudo de la arquitectura mediante la conservación de su revestimiento exterior, puesto que como elemento ligado de forma indisoluble al hecho arquitectónico nos completa la lectura del edificio y contribuye a conformar la

²⁰ *Sumario de la clarísima vida y heroicos hechos de los Católicos Reyes...*, Valladolid 1533 [reed. Madrid 1943, p. 97]. Las referencias a la blancura exterior de la Alhambra es reiterada desde el siglo XIV por Ibn al-Jatib.

²¹ Cfr. T. GAUTIER, *Viaje por España*, Barcelona 1971, p. 218.

secuencia cromática de nuestras ciudades; al tiempo que es preciso enmendar el daño causado mediante la reposición de revocos y enlucidos sobre el ladrillo, de manera que dado que no se puede aportar la originalidad perdida, sí recuperaremos su autenticidad. Hacemos nuestra la atinada observación de Gautier cuando exclamaba:

“Es un doloroso espectáculo para el poeta, el artista, y el filósofo ver cómo desaparecen del mundo las formas y los colores, cómo se pierden las líneas y se confunden los tonos y cómo la uniformidad más desesperante invade el Universo, bajo el pretexto de no sé qué progreso.”²²



Palacio de Peñaflor antes de su restauración



Palacio de Peñaflor tras la restauración

²² *Ibíd.*, p. 220.



Iglesia
parroquial de
Santiago



Iglesia
parroquial de
Santa Ana



Póiso



Casa de los
Mártos

Palacio de Villalegre



Lonja