

BOLETIN DE ARTE

Núm. 20

1999



UNIVERSIDAD DE MALAGA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

TRANSFORMACIONES URBANÍSTICAS Y PINTURA MURAL EN LA CALLE COBERTIZO DEL CONDE DE MÁLAGA. SU RELACIÓN CON LA CASA-PALACIO DE LOS CONDES DE PUERTOLLANO Y DUQUES DEL ARCO (SIGLOS XV-XIX), por José Angel Palomares Samper	547
LA DECORACIÓN DE LOS ESPACIOS COMUNES DE LAS VIVIENDAS PLURIFAMILIARES BURGUESAS: PORTALES Y ESCALERAS EN LA MÁLAGA DEL SIGLO XIX, por Francisco García Gómez.....	569
EL ESTUCO ESGRAFIADO. COLORES Y FORMAS EN LA ARQUITECTURA MELILLENSE DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX, por Antonio Bravo Nieto	593

VARIA

30 AÑOS DE MONUMENTALIDAD GAUDINIANA, Juan Bassegoda Nonell	617
“SAN ANTONIO DE PADUA”, UNA OBRA INÉDITA DE ANTONIO MOHEDANO DE LA GUTIERRA EN EL CONVENTO DE LOS CAPUCHINOS DE ANTEQUERA, por Carmen Herrera Raquejo	623
EL INVENTARIO DE LOS BIENES DE DOÑA MARIA LUISA DE TOLEDO, HIJA DE LOS MARQUESES DE MANCERA (1707), por José Luis Barrio Moya	629
“CANONS 22” PARA EL PASEO MARITIMO DE ZARAUTZ, por Elena Asins	649
EL CATÁLOGO DE ACTUACIONES EN EL CENTRO HISTÓRICO DE MÁLAGA, por Luis Alfonso Martín Delgado	655
LA CIUDAD VIEJA: APUNTES PARA UNA MIRADA DESCONCERTADA, por Eduardo Asenjo Rubio	667

CRÍTICA DE EXPOSICIONES

LA MATERIALIZACION DE LOS SUEÑOS Y SU INTERVENCION EN EL ESPACIO, por Sonia Ríos Moyano	675
---	-----

LA CIUDAD VIEJA: APUNTES PARA UNA MIRADA DESCONCERTADA¹

Eduardo Asenjo Rubio

Cuando un ciudadano se encuentra o forma parte de una ciudad antigua la quiere, la respeta, se siente identificado con sus calles, monumentos, participa en la ciudad, y cuando hay que intervenir, tiene la necesidad de ser oído, porque forma parte de ella. En definitiva, a la ciudad antigua la connotamos, le añadimos valor, se produce un deseo por parte del que vive en ella de saber de sus vericuetos históricos, por qué los barrios se organizaban en oficios, la evolución urbanística de su viario, la estampa antigua de su imagen, etc. Cuantos más recursos y equipamientos culturales seamos capaces de organizar en torno a la ciudad antigua, mayor será el respeto y el reconocimiento social.

Pero cuando acuñamos el término de viejo/a la despojamos de todo valor, y sus inmuebles, una de las primeras imágenes que el morador y visitante perciben de la ciudad, comienzan a desaparecer, bien por una escasa valoración de la comunidad, o por la incomodidad de vivir en un lugar cada vez más degradado, como suele suceder en los centros históricos, llegándose a soluciones en donde surge la necesidad de mostrar la fachada de una ciudad, que construye unos mecanismos para crear una escena moderna, torpe y desabrida, en donde se resuelven muchos de nuestros centros históricos. Una vez dijo alguien que los pueblos que no tenían memoria estaban abocados a morir. Es difícil sustentar la memoria de una comunidad en una Catedral, la Alcazaba y el Museo, habiendo desaparecido éste último de Málaga.

Desde estas líneas intentamos aproximarnos a un elemento esencial en la ciudad, la materialidad de sus edificios, y dentro de ésta, a su ornamento pictórico. Una época: el siglo XVIII. Una escena: el centro histórico de Málaga.

El patrimonio pictórico mural de esta ciudad muestra un panorama que en su conjunto, en sus actuaciones, y, sobre todo, en consecuencia con su memoria es desolador. De los doscientos edificios decorados con pintura mural, aproximadamente, muchos de ellos han desaparecido, otros a duras penas sobreviven a la ciudad moderna. Se ha actuado en tres de ellos: la fachada del Sagrario, el colegio de Niños Expósitos, y, en la actualidad, el patio del antiguo recinto conventual de San Felipe Neri, hoy Instituto Vicente Espinel, tres tipologías diferentes: una Iglesia, un orfanato y un convento, pero no son suficientes, y no nos acercan desde esta selección tipológica ni a la realidad numérica, ni a la variedad de soluciones iconográficas.

¹ Este texto corresponde al CD/multimedia: "Las arquitecturas pintadas del Barroco en Málaga", perteneciente al Proyecto de Investigación PB 95-0477 "La arquitectura pintada en Málaga y Melilla. Siglos XVI-XX".

La arquitectura civil es sin lugar a dudas la que acoge mayor número de ejemplos, aunque es la menos representada. A esto hay que unir otros dos más, parcialmente visibles, aunque irrecuperables en su fachada principal, que no la lateral, el Palacio Villalcázar, sede de la Cámara de Comercio, y el Palacio del marqués de Valdeflores, en la actualidad, Instituto Municipal de la Mujer. Mención aparte merece un número de actuaciones dolientes para el propio conocimiento de la ciudad, las demoliciones de la denominada casa del Administrador de la calle San Jacinto, la del Pasillo de Atocha o la de calle Panaderos, entre otras.

Sin embargo, no debemos olvidar que de estas actuaciones los tres primeros ejemplos nombrados quedan un poco lejos en el tiempo, si además tenemos en cuenta que en el año 1995, el Ayuntamiento solicitó al equipo del arquitecto J. Casadevall un estudio del color dentro del marco del *Plan Urban*, cuyo fin era la rehabilitación del centro histórico, por medio de una campaña denominada: "Ponle color al centro", y cuyo estudio le permitió examinar 1500 fachadas y establecer unas claras diferencias del uso cromático en una amplia evolución cronológica que abarca desde el barroco hasta el regionalismo, y aún después de todo el tiempo que ha pasado, no se ha acometido todavía ni una sola labor de recuperación de fachadas pintadas al modo como se ha realizado en la carrera del Darro, en Granada. Sin embargo, sí se están recuperando las casas decimonónicas y un reducido grupo de calles, que conforman el mayor tránsito por el centro histórico. Parece como si la «ciudad patrimonial» se hubiera rendido al quedar seccionada del resto de la ciudad histórica, como si se tratase de un apéndice y no de un organigrama mayor.

Hablar de la escena en la que se desenvuelve toda esta parafernalia colorística precisa de una mirada global del uso de la ciudad como una primera piel sobre la que construimos nuestra morada. Antes que nosotros, y mucho antes que esto, otros moradores poblaron la ciudad, la vistieron con otros materiales que han ido desapareciendo, dejándonos pequeños testigos, formando la ciudad superpuesta.

Pero la ciudad barroca y, en mayor medida, la ciudad del siglo XVIII ha sobrevivido a todos estos avatares, y su descubrimiento se manifiesta siempre de la misma manera. Nace del deterioro de su imagen, ésta le conduce a escupir tongadas, una tras otra, de cal. El agua y el sol, elementos purificadores y vivificadores, completan la acción, secando y mojando repetidamente las capas de cal hasta que comienza a aparecer, casi siempre junto a un balcón o en la medianería de una casa, una voluta, un arranque de columna, un trozo de capitel o una figura. A veces estos colores se asoman a la cal, muestran su descaro y se descubren al completo, pero aún así no somos capaces de dotar a este artificioso mecanismo de voz, quedando enmudecido, y toda esa "parafernalia" se resuelve trágicamente: tras de sí no suele haber otra pintura mural, únicamente el soporte, el hueso bajo la piel.

Recorriendo la ciudad, enseñando a mirar, saltando la mirada de un edificio a otro, en definitiva, educándola, no resulta tan difícil establecer un diálogo con todo este cúmulo de fragmentos, que en casi nada se valora. Sin embargo, resulta que

La ciudad vieja: apuntes para una mirada desconcertada

nos encontramos con un elemento presente desde los orígenes de la civilización, pero en este momento de su evolución, siglo XVIII, instrumentaliza un mensaje como es el deseo, no ya sólo de una transformación urbana de lo real desde lo puramente fingido e inventado, convirtiendo lo tangible en algo casi inmaterial, sino que además construye en la ciudad una poderosa imagen de arquitecturas, geometrías colorísticas, naturaleza muraria de flores y guirnaldas que instala e incorpora al paramento personajes de la antigüedad, quizás una diosa, iconografía de los continentes, recias columnas, etc.

La imagen de la ciudad es asaltada por una retórica que quiere hacer saber a todo el que la mire la vea como una ciudad resuelta a formar parte de una escenografía clásica, desde la decoración y el ornamento, aunque para ello tenga que construir toda esta sugestión a partir de sensaciones.

La ciudad tiene la suficiente capacidad de convertirse en un escaparate lanzado a la fiesta.

No hay que olvidar cómo durante el siglo XVIII ésta se convierte en un instrumento cada vez con una mayor agudeza, invención y resolución de sus argumentos, que necesariamente la hace partícipe de esta imagen urbana efímera, que comienza a perdurar en el momento en el que se instala como algo perecedero, y como fuente de regeneración urbana, puesto que la ciudad no sólo se transforma desde sus intervenciones urbanísticas reales, como la Alameda o la regulación puntual de algunas calles, sino que desde esta antigüedad clásica, el mensaje acompaña en buena medida a esta rehabilitación urbana, en un deseo de englobar medida, orden y razón, con ilusión irreal y/o irracional.

Hemos buscado en los archivos imágenes que no han perdurado, las exequias por la muerte de un ilustre personaje, una entrada real, la celebración del Corpus Christi, etc., pero ninguna de ellas nos ha acercado tanto a lo real de su transformación como la construcción de estos ambientes cromáticos, que se muestran desde un primer momento como una invitación a la contemplación y recreación desde su descubrimiento.

La pintura mural ejerce un papel primordial en la devolución de significados a la ciudad, que, leída desde una opción polisémica, aporta otros matices, enriqueciéndola; así, la presencia en sus fachadas de este elemento deviene en un prestigio de aquellos personajes que detentaban un papel preponderante en la ciudad. No todas las casas llegaban a albergar esta decoración, la mayoría de éstas se enjalbegaban. El lugar que ocupa en la ciudad no siempre está a la vista. Muchos de los testimonios conservados precisan de un caminar pausado. Significados como escenografía aparatosa cambian de sentido para traducirse en imágenes de lo cotidiano, que perpetúan la acción del tiempo llegando hasta nosotros esa otra forma de vestir la ciudad.

Por otro lado, este recurso de pobreza, usado en muchas ocasiones en las iglesias, conventos, etc. ante la imposibilidad de costear materiales de mayor dis-

pendio, sufre un proceso de transformación, que comenzaba pintando las paredes a modo de "imitatio", que no de copia, puesto que cada pintura mural muestra unos rasgos de originalidad diferentes unas de otras; seguidamente esta precariedad se transforma en madera pintada, quizás en la misma línea de búsqueda de preciosidad de los materiales, de la misma manera en que se pintaban los muebles de una casa, hasta culminar en el material máspreciado, el mármol. Sin embargo, debemos matizar que esta evolución traducida a la ciudad no identifica el recurso pobre, ni las tipologías ornamentales en edificios populares, puesto que el Palacio del marqués de Valdeflores, entre otros, lo utiliza, convirtiéndolo en un recurso expresivo que actúa como dinamizador y ordenador de un espacio, en unos momentos en los que el cabildo municipal busca la forma de conciliar utilidad y belleza. No es únicamente una arquitectura festiva o de inútil vanalidad, sino todo lo contrario, pinturas que crean imágenes imperecederas en la ciudad.

La función social de todo patrimonio debe revertir en la comunidad que actúa como receptora del legado de sus antepasados, en definitiva de su memoria. Para ello, habría que plantearse qué papel juega la pintura mural en ese proceso de maduración y concienciación social; o la parcela que podría ocupar en la comprensión global por parte del ciudadano de su entorno más próximo. ¿Podemos afirmar con seguridad que este patrimonio urbano ha nacido bajo el signo de la identidad?, o por el contrario necesita mecanismos que la hagan aflorar en una posible integración para el conocimiento mayor de la ciudad histórica.

La reactivación de estos mecanismos pasa en cierta medida por una revisión de algunas cartas relacionadas con la conservación del patrimonio, como la Carta Internacional para la Salvaguardia de la Ciudad Histórica (Granada 1985), que, debido a la escasa valoración de la continuidad de la ciudad histórica, propiciando entendimientos segmentados, la carta desciende a todo el engranaje urbanístico comprendiendo de lo global a la unidad más pequeña, el barrio, para conculcar los valores culturales de los que son poseedores, y para ello, en el punto segundo, en atención a la materialidad de la imagen urbana, expresa claramente la importancia de la forma, el aspecto de los edificios, externo e interno..., pero aún hace mayor hincapié al señalar la casa, como la definición de su estructura, volumen, estilo, escala, material, color y decoración, y la necesidad de conservación. Era la primera carta que planteaba el reconocimiento de la diversidad de los materiales que forman la construcción de la ciudad histórica. Ya está escrito, ahora necesita que empiecen a practicarse las buenas maneras.

Es todavía una usual costumbre encontrar a un grupo de trabajadores que, al acometer la recuperación de la fachada de un edificio histórico, la primera actuación consista en picar el paramento sin saber, o estar dirigido, en estos trabajos, porque al fin y al cabo se trata de un enlucido con una preparación de cal. La sorpresa sucede cuando el paramento tiene doscientos cincuenta años, y con estas actuaciones se mutila su capacidad de transmitirnos algo.

La ciudad vieja: apuntes para una mirada desconcertada

Continuando con esta lectura, una vez identificados función y significados de la pintura mural, debemos plantearnos el sentido de autenticidad que ocupa en la interpretación de la ciudad. Resulta difícil apreciar la mayoría de las veces, que la valoración de un centro histórico no sólo depende de la mayor ocupación espacial de sus monumentos, sino de la capacidad que tienen éstos de aportar autenticidad desde sus materiales. Los monumentos más significativos y valorados por una comunidad, como puede ser el Alcázar de Toledo, que, debido al estado de destrucción después de los últimos avatares históricos, conserva muy pocos materiales originales. Con lo cual podríamos deducir, bajo esta percepción, que nos encontramos ante “monumentos” en los que el valor de autenticidad de sus materiales es escaso en relación con la dimensión cultural que han adquirido. Sin embargo, esto no disminuye en nada la singularidad del edificio.

El objeto de este trabajo “La arquitectura pintada en Málaga en el siglo XVIII” aspecto éste que adolece de una escasa valoración social, a pesar de aportar algo tan excepcional como es la autenticidad de sus materiales. En el año 1994 se aprobó la Carta de la Autenticidad en Nara, Japón, que hacía una llamada de atención precisamente a la conservación material de los elementos constructivos. Pero no se trata de una referencia expresa a la conservación del color, sino que va más allá, al propiciar una preservación desde el entendimiento del conjunto y del lugar en el que se halla inmerso.

La mirada lo engloba todo. Es un pequeño recorrido - trayecto deslumbrante. Con ella hemos paseado por infinidad de lugares. Es un punto focal de atención. Es nuestro primer lenguaje, lo sigue siendo. Te sitúa en el espacio, te conduce, te ayuda a identificar lugares. Aprendimos a transmitir conocimiento enfatizándola, le imprimimos carácter cuando la acompañamos con palabras. Exteriorizamos. En definitiva, seleccionamos. Además de esto, asegura la percepción y comunicación. Es en este recorrido por lo urbano donde hay que buscar a través de la mirada otras formas de acercarnos a la contemplación de nuestras ciudades históricas, que continúan latentes desde el recuerdo de la primera percepción.

Una vez que reconocemos el código visual de una ciudad, establecemos un orden en esa lectura, comenzando a valorar la acción guiada de la mirada, que en ese acercamiento es callada. Cada época ha estado marcada por una forma diferente de abordar las imágenes, subrayadas por ese lenguaje, que le ha otorgado la riqueza que genera toda mirada, la del morador, el erudito y, quizás una de las más atractivas, la del viajero. La imagen de Málaga en el siglo XVIII cuando llegaba un barco, y los viajeros percibían la estampa de una ciudad a medio hacer, nos mostraban desde entonces, como la verdadera esencia de las ciudades históricas actualmente tiene que “ser”, “permanecer” en el espacio.

La visión que me produce caminar por Málaga es la de una ciudad depósito de imágenes, en vez de la de un recipiente repleto de imágenes culturales dinamizadas a través de la provocación proyectual de la ciudad sobre la sociedad.

Eduardo Asenjo Rubio

De nada servirá si no ponemos fin a la interrupción sesgada de la mirada, cuando mutilamos un espacio cargado de historia, transgredimos la cadena que para la comprensión nos es tan necesaria.

La mirada nunca ha sido sinónimo de continuidad, para ello hemos creado y elaborado imágenes que, fijadas en papel, la perpetúan. La mirada es efímera, y a través de las fotografías evocamos rápidamente la capacidad de recuperar lo percibido. Nuestro papel como actores de esta ciudad debe orientar la mirada - elaboración de imágenes hacia el respeto de la continuidad. De la misma manera, nuestra mirada nos indica que no podemos asumir todo el patrimonio inmobiliario y residencial de la ciudad, que debemos seleccionar desde la investigación, comenzando por desentrañar ese código, que nos permita hacer hablar a esta pintura mural y ponerla a disposición de la sociedad con los instrumentos adecuados para su interpretación.

ICONOGRAFÍA DE LA CIUDAD

La ciudad en su largo existir ha generado gran cantidad de imágenes. Las que aquí mostramos quieren ser una prueba más de la riqueza con que se adornaba, caracterizándola bajo la singularidad de una época.

Presentamos imágenes descontextualizadas de su lugar. La mayoría de ellas ya no existen, otras están a punto de desaparecer.

La casa, la calle, el barrio es la escala de menor a mayor que sirve de soporte a esa imagen.

La particularidad de este puzzle de iconos consiste en la falta de generalización de las mismas en un ámbito urbano determinado, de un repertorio limitado, predominando la variedad multiforme. Debemos huir de los estereotipos si queremos empezar a comprender la materialidad colorística y formal de la ciudad histórica.

Son imágenes despersonalizadas y en su totalidad carentes de autoría, pero no de valor.

Cuando el pasado se convierte en la memoria más significativa de una sociedad, la mirada hacia atrás nos devuelve en muchas ocasiones intervenciones que hoy consideraríamos inadmisibles, por lo tanto, en todo este largo caminar hemos realizado y asumido un aprendizaje que debe servirnos para que las actuaciones que acometamos sobre nuestras arquitecturas pintadas establezcan las alianzas pertinentes con un futuro comprensivo con este gesto cultural.