

■ Las fachadas pintadas del siglo XVIII en Málaga.
Una aproximación a sus características materiales.

*Estrella Arcos von Haartman
Joaquín Gallego Martín*

El material de base para este artículo es el trabajo de campo realizado entre los meses de febrero y junio dentro del Proyecto de Investigación I+D+I referencia BHA 2000-2003 "Pintura mural y patrimonio histórico en Málaga y Melilla. Configuración urbana e imagen simbólica" del Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento del Ministerio de Educación y Cultura, que ha supuesto una actualización y organización de datos dispersos y la obtención de nuevos datos sobre técnicas, materiales, estado de conservación y causas de degradación. Todo este trabajo se ha presentado en la forma requerida de fichero, precedido por una introducción y seguido de un glosario de términos, junto a abundante material fotográfico, y en esta forma se encuentra disponible para su consulta, pero se ha creído conveniente reelaborar la información obtenida en un artículo que informe de estas cuestiones y que a la vez sirva de introducción para los no familiarizados con los términos técnicos relativos a la construcción y la pintura mural, facilitando una herramienta útil para historiadores que investiguen en este conjunto patrimonial y también para otros profesionales y gestores implicados en su tutela, conservación y restauración.

The authors work out a theory about several proceedings for studying wall-paintings, proposing a methodical system based on an historical introduction and an specific index about technics, materials and preservation-damage situations, including also a glosary of terms.

ARCOS VON HAARTMAN, Estrella y GALLEGO MARTÍN, Joaquín: "Las fachadas pintadas del siglo XVIII en Málaga. Una aproximación a sus características materiales, en *Boletín de Arte* nº 24, Universidad de Málaga, 2003, págs. 503-534.

SOPORTES O MUROS

La totalidad de las obras estudiadas se asienta sobre un muro compuesto en su mayor parte de ladrillo macizo dispuesto a soga, media asta o cítara¹. Este tipo de muro se combina a veces con el mampuesto ordinario —piedra sin labrar— utilizado para rellenar las zonas centrales de los paños, mientras que las verticales y horizontales de los vanos están siempre montadas con ladrillo, con algunas contadas excepciones en las que encontramos un despiece de sillares labrados, normalmente en las portadas de la fachada principal. En los paños de los edificios de menor entidad es frecuente encontrar materiales de relleno de naturaleza diversa y son frecuentes las cuñas de pizarra para nivelar diferentes hiladas de ladrillo, sobre todo en contacto con la mampostería. Los dinteles de los vanos de menor entidad suelen ser de madera de pino, con una labra muy tosca y sin regruesar. Los aleros y cornisas solían conformarse con ladrillo que se recubría después de mortero para regularizar su forma. Sólo en casos singulares, como la Torre de Guadalmansa en Estepona, una torre de vigilancia costera, encontramos muros compuestos totalmente por mampuesto ordinario.

Estos muros suelen tener una gran solidez, por lo que es difícil encontrar en ellos grietas o desplomes de naturaleza estructural, salvo cuando se han producido hundimientos en el terreno. Diferente es el problema de los forjados y cubiertas, que al ser de madera presentan los problemas propios de este material, como pudriciones o daños por ataques de xilófagos —principalmente por termitas— que destruyen su capacidad mecánica.

Debemos recordar que la relación entre los muros y la pintura mural no es meramente utilitaria, sino que se establece entre ellos una relación de causa efecto. El ornamento de las pinturas proporciona una visión noble a fábricas a menudo pobres o ejecutadas sin gran esmero, pero no es posible establecer una norma sobre esa relación, al menos con los datos que conocemos. Fabricas excelentes como la de la *Casa del Obispo* o San Felipe Neri o el edificio de Cortina del Muelle 23 están revestidas de pinturas también excelentes, mientras que otros edificios notables, como el Palacio Zea-Salvatierra están cubiertos por pinturas anodinas. Por el contrario, edificios muy modestos, como la desaparecida Capilla del Molinillo, con fábricas de factura muy desmañada, presentan una pintura mural muy elaborada, comparable a las mejores. Sí hemos podido constatar, no obstante, que las pinturas de peor ejecución revisten edificios cuyos muros son de escasa calidad, como en calle Nuño Gómez 18.

¹ Ver PANIAGUA, J. R.: *Vocabulario básico de Arquitectura*. Madrid, 1996. Lámina X, "Aparejos". Nuestra posibilidad de estudio de estos muros se reduce a los que han sido demolidos o a los fragmentos visibles a través de los desprendimientos de la capa de revestimiento, pero todos parecen confirmar lo expuesto.

REVESTIMIENTOS

En la totalidad de los edificios estudiados encontramos la misma secuencia de revestimientos. En contacto con el muro, un enfoscado con proporciones variables de cal y arena, pero normalmente magro, es decir, con una cantidad menor de cal, y un árido irregular y grueso. Sobre este enfoscado, se aplicaba una capa de revoco², también de cal y arena, pero con una proporción mayor de cal, que puede situarse incluso a partes iguales, con un árido normalmente regular y fino, aunque con variaciones, incluso dentro de un mismo edificio. En general la denominación correcta de estas capas superficiales sería la de *revoco brillante*, que se refiere a la forma de aplicación más que a la calidad de los áridos que entran en su composición.

Las características de ambas capas varían mucho entre los ejemplos estudiados. Podemos encontrar enfoscados ricos en cal y gruesos (Panaderos esquina con Torregorda) con un excelente comportamiento ante la humedad, pero es más habitual encontrar enfoscados muy pobres en cal, con áridos muy gruesos e irregulares, que presentan graves daños ante los agentes de deterioro (todos los de las casas de calle Hinestrosa o calle Nuño Gómez). También hallamos enfoscados ricos aplicados en capas delgadas cuyo comportamiento ante la humedad es excelente, admitiendo grandes deformaciones sin llegar a partirse (*Casa del Obispo* o Arco de la cabeza 8). Los enfoscados presentan un color gris y textura muy rugosa que se acentúa según la irregularidad y grosor de los áridos empleados y si la proporción de cal es menor. Su función es igualar las superficies de la fábrica, no siempre bien aparejadas, y recibir la capa de revoco. Esta capa tiene una proporción mayor de cal respecto a los áridos, llegando frecuentemente a ser 1:1. Por su parte, los áridos suelen ser de granulometría más fina y más cuidadosamente cribados. El resultado es una capa continua, lisa y de color muy claro, casi blanca. Como ocurre con los enfoscados, estos revocos no se aplicaban de la misma manera ni contenían los mismos materiales en las mismas proporciones. En los edificios estudiados encontramos casos de revocos aplicados en capas muy finas, de grosor inferior a medio centímetro (Cinco Bolas 1) o muy gruesos, de más de dos centímetros (Postigo de San Agustín 8, Torre del camarín de la *Casa de las Monjas*), pero lo más habitual es encontrar capas entre los ocho y los doce milímetros³. El grosor de los estucos puede garantizar más resistencia a

² Hemos preferido las denominaciones *magro y graso* a *las de pobre y rico*, que son sinónimas, por ajustarse más a la terminología de la época. Ver GÁRATE ROJAS, I.: *Artes de la cal*. Madrid, 1994, pág. 134. Esta obra es una recopilación excelente de todas las técnicas y materiales relacionados con la cal. Para las denominaciones de las capas de revestimiento, hemos preferido *revoco a estuco* por ser más precisa. *Ibidem*, págs. 146-153.

³ El gráfico ofrecido en CASADEVALL SERRA, J.: *Estudio del color del Centro Histórico de Málaga*. Málaga, 1999, pág. 158 sugiere una homogeneidad en los espesores de los revestimientos que no parece corresponderse con la realidad, al menos en lo que respecta a los revestimientos barrocos.

los elementos de deterioro que le afecten desde fuera, como escorrentías o erosión por viento, pero no es determinante frente a la presión ejercida desde dentro del muro por la evaporación del agua y las sales solubles contenidas en este. Ante tales factores de deterioro, la garantía de una buena resistencia vendrá determinada por la homogeneidad de la pasta aplicada —es decir, por la regularidad en la distribución de los granos del árido y su tamaño similar— y por la ausencia de huecos dentro de la película de revoco. Estas características se encuentran presentes en la mayor parte de los revocos de las pinturas estudiadas, de modo que suelen tener un buen comportamiento frente a las causas de degradación señaladas, hasta puntos verdaderamente llamativos, bien porque una zona de revoco se encuentre literalmente al aire sin enfoscado que la soporte, bien porque lleguen a admitir deformaciones bastante significativas sin partirse.⁴

Como es lógico suponer, no tiene sentido hablar de enfoscados y revocos como capas independientes, puesto que la respuesta ante los agentes de deterioro de una condicionara la de la otra. La casuística estudiada es demasiado amplia como para reseñarla aquí, por lo cual remitimos a las fichas confeccionadas, pero como norma general puede decirse que el punto débil de la mayoría de los casos estudiados es la mala calidad —la pobre proporción de cal y la irregularidad de los áridos— de los enfoscados. Un buen enfoscado garantiza la resistencia ante la degradación causada por el principal agente de deterioro de este conjunto de pinturas murales, que es la evaporación del agua contenida en el muro, proveniente bien de la humedad del suelo, bien de las filtraciones de agua de lluvia.

Debemos reseñar dos casos en los que estas generalidades respecto a los revestimientos se singularizan. Una de ellas es la de calle Postigo de San Agustín 11 en la que el motivo decorativo, una estilización de las formas de la mampostería en una representación de muro, está formado con el uso del color del estuco dejando la forma del motivo sin cubrir, de modo que el color más oscuro es el del enfoscado. Este caso, singular dentro del conjunto de las estudiadas, es el único de verdadero esgrafiado conocido en la ciudad.⁵

La otra excepción es la de las casas de la calle Marquesa de Moya 14 y 16 sobre las cuales se ha aplicado un estuco que nunca llegó a pintarse, bien porque no se

⁴ CASADEVALL, J.: *op. cit.* págs. 122-123 ofrece una descripción de la composición mineralógica de las cales y áridos empleados en este periodo en Málaga. Debemos objetar, sin embargo, que, como en el caso del espesor de los revestimientos no es posible generalizar porque la casuística estudiada nos demuestra que en los enfoscados la irregularidad en volumen y naturaleza de los áridos empleados es la norma, hallándose elementos de muy distinta procedencia como sílices, pizarras e incluso fragmentos cerámicos. Sí existe homogeneidad mayor en el caso de los revocos, pero con abundantes excepciones.

⁵ Más exactamente, puede corresponder a la técnica de *rejuntado en bisel*. Ver GÁRATE ROJAS, I.: *op. cit.*, págs. 157-158.

pensara hacer, bien porque las circunstancias lo impidieran. Estos estucos son de la misma calidad que los que hallamos pintados y, a efectos de conservación deberían ser considerados igualmente valiosos como testimonio de una técnica constructiva histórica.

CAPA PICTÓRICA

Dividiremos el análisis de la capa pictórica en tres apartados —técnicas de ejecución, cromatismo y motivos— a fin de ofrecerlo de modo más claro, aunque después elaboremos una síntesis de la relación entre estos tres aspectos.

De modo general, la técnica de ejecución del conjunto de los edificios estudiados seguía un proceso que comenzaba con el revoco mordiente —no del todo fresco ni todavía seco—, sobre el que se realizaba una incisión que habría de servir de dibujo sobre el que aplicar el color. La función de esta incisión es variable. Algunas responden a un modelo muy elaborado que forzosamente habría de tener una elaboración previa, puesto que su complejidad no permitiría improvisaciones. Este caso es el de los diseños más cuidadosos, como las tramas geométricas complejas o los modelos de arquitectura. En especial, las tramas geométricas como las de la Capilla de la Cruz del Molinillo, la *Casa del Obispo* (Fig. 1), el edificio de Cortina del Muelle 11, San Felipe Neri, San Juan Bautista o *El Ingenio* de Frigiliana, no pueden concebirse sin un diseño previo, dada su sofisticación. Por otra parte, algunos dibujos de arquitectura, como el de la calle Fresca 8, Granada 50 o los de los ejemplos antes mencionados, parecen responder a un modelo cuya legibilidad parecía preocupar a los ejecutantes. Otras incisiones de dibujos de arquitectura son más desmañadas, marcando sólo lo justo para servir de guía, y confiando al proceso de la pintura la interpretación de los volúmenes. Este "descuido" es más habitual en el caso de las representaciones de figuras, en las que se marcan los contornos, dejándose para el pincel los datos relativos al volumen, la construcción de las telas y los cuerpos.

No podemos establecer con exactitud el método seguido para la trasposición de los modelos al mortero. No se han encontrado rastros de ningún medio gráfico —carbones o grafitos— ni de la técnica del *spolvero* —espolvoreado sobre agujeros hechos en el cartón de modelo— aunque sí marcas de compás para trazar los círculos y algunas líneas sobrantes que pudiesen servir para grabar las matrices de la trama o las distancias en los dibujos arquitectónicos. No puede descartarse el uso de moldes para la trasposición de figuras geométricas de una trama o, de modo más general, de reglas de medidas predeterminadas que facilitasen el trabajo, de modo similar a los cartabones empleados en la construcción de armaduras de madera o los moldes de las yeserías. Este procedimiento de trabajo apuntaría a la pertenencia de este oficio a la tradición mudéjar, como se ha señalado.⁶

Como excepción a esta generalidad, debemos señalar el caso del fragmento de pintura que se conserva en lo que fue la fachada del edificio de la calle Carreterías número 62, y que quizá se continúe en el número 60 de la misma calle, un edificio dependiente de Diputación Provincial. En este fragmento no apreciamos rastros de incisiones, pero sí de dibujo trazado con carbón o grafito, mejor fijado que la pintura, de color rojo almagra que, digamos de paso, ha desaparecido casi por completo a causa de las escorrentías de agua de lluvia.

Grabadas las incisiones, el siguiente paso era la pintura. Se encuentran rastros de pinceles muy finos —los usados para rellenar de negro las incisiones que representan sillares, por ejemplo— y muy gruesos —los utilizados para crear efectos de grandes volúmenes en figuras—. La soltura en la ejecución también es variable, pero, como norma general, el trazo suele ser más suelto en aquellas pinturas que representan figuras, como en el caso de las de la *Casa del Administrador*. La ejecución suelta en representaciones de arquitecturas suele ofrecer, con excepciones, resultados toscos, salvo cuando se trata de representar piedras nobles —Postigo de Arance 1 o Cinco Bolas,¹— o grandes volúmenes, como los de los fustes.

La técnica pictórica era a *secco*. Esto significa que los pigmentos eran aplicados utilizando la cal como aglutinante, en vez del agua pura que se emplea en el fresco. Esta técnica no exige una preparación del mortero tan minuciosa como el fresco, y permite un lapso mayor de tiempo entre la preparación del muro y la aplicación de la pintura. Como contrapartida, la capa pictórica no penetra en el mortero, sino que se adhiere a él, siendo más fácil su desprendimiento y erosión. Aplicada de una manera grosera, esta técnica presenta acabados mates y lechosos, a diferencia del fresco, más transparente, pero hay que decir que algunos ejecutantes de las pinturas estudiadas lo empleaban de un modo bastante sutil, que les permitía salir airosos en la representación de figuras, donde la sucesión de volúmenes y los difuminados son más complejos que en las tramas geométricas y en las representaciones de arquitectura. Recuérdense, a este respecto, las figuras de la *Casa del Administrador*, del patio de la Casa de Estudios del convento de San Felipe Neri o del lagar de Jotrón. (Fig. 2)

Respecto al cromatismo de las pinturas del conjunto estudiado, debemos señalar la división de los colores en dos usos diferentes: monocromías y policromías. Las monocromías son las pinturas en las que se ha empleado un solo pigmento, y las policromías, en las que se han combinado dos o más.

En las monocromías se emplean normalmente mezclas saturadas —de color intenso—, con gradaciones de tono para crear volúmenes sobre el color claro del

⁶ Ver CAMACHO MARTINEZ, R.: "Intervenciones en el patrimonio: lectura renovada de la Iglesia de San Felipe Neri a través de sus pinturas murales", en *Boletín de Arte*, nº 23, Universidad de Málaga, pág. 635



1. Casa del Obispo. Detalle del revestimiento mural: enlucido fino con línea incisa como dibujo preparatorio y refuerzo visual del diseño, sobre gruesa capa de mortero y enfoscado del muro

estuco. Los pigmentos empleados son, por orden de frecuencia en su uso, en primer lugar el rojo de almagra, en segundo lugar un pardo oscuro o pardo óxido que puede identificarse con la denominación de sombra tostada, y en tercer lugar el negro. Cuando el pardo se emplea muy saturado, con gran proporción de pigmento en la mezcla, puede aparecer como negro, especialmente si está sucio, pero un examen a los matices o veladuras nos indica su verdadera composición. Este es el caso de las pinturas de calle Arco de la Cabeza 8 o de Alameda Principal 11, por lo demás muy parecidas. Si que encontramos un negro puro, sin reflejos azules o pardos en la fachada de calle Fresca 8. El pardo oscuro o pardo óxido se encuentra habitualmente en las representaciones de arquitecturas, como la de calle Nuño Gómez 8, Mariblanca 12 o en la *Casa de Expósitos* de calle Parra, hoy perteneciente a Diputación Provincial. El empleo de rojo de almagra es el más extendido en las fachadas monocromas, aunque a veces se mezcla con pardo, que le proporciona unas sombras más profundas o con otros pigmentos como el rojo bermellón, como en calle Postigo de Arance 3. El rojo de almagra admite muchas gradaciones de tono cuando se aplica empleando el fondo claro del estuco para construir las luces y es muy visible a distancia. Por otra parte, es un color muy usado tradicionalmente en la construcción por su mimetismo con el color del ladrillo y todas las cornisas y

saledizos están pintados con él. Todas estas características, junto a la abundancia y bajo coste de este pigmento en Málaga, lo hacen el más empleado.

Respecto también a las monocromías, señalamos la existencia de algunas fachadas en las que se emplea el ocre amarillo en combinación con el blanco del estuco, como puede constatare en calle Nuño Gómez 18 y en Granada 50, en motivos arquitectónicos, en los que el ocre se utiliza para rellenar de color los sillares representados, pero puesto que el contraste entre el amarillo y el blanco es débil, se utiliza el negro para reforzar las líneas de contorno, por lo que en realidad es una falsa monocromía.

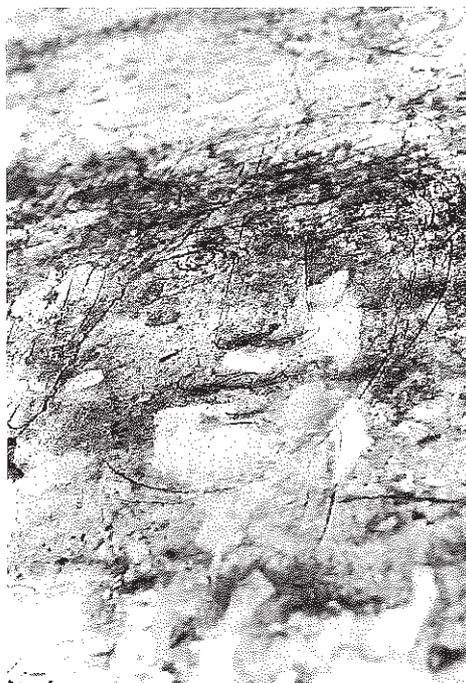
En las policromías se emplean el amarillo ocre, rojo, negro, pardo ocre y gris, reservándose el blanco más o menos claro del estuco como un color más. En algunos detalles como lazos y guirnalda puede encontrarse un gris verdoso claro, tal como lo encontramos en el patio de La Casa de Estudios del Convento de San Felipe Neri, en Mártires 7 o en el motivo de aves de la Ermita de Nuestra Señora de los Remedios de Cártama. (Fig. 3)

Debemos distinguir, no obstante, entre aquellas fachadas que presentan motivos en los que los colores se combinan y fachadas con varios motivos monocromos. En el primer grupo encontramos toda la serie de fachadas con despieces geométricos: San Felipe Neri, San Juan, Sagrario, *Casa del Obispo*, Cortina del Muelle 23, Capilla del Molinillo e Ingenio de Frigiliana. En estas obras los motivos geométricos suelen ser una trama de figuras poligonales cuyos elementos están pintados con un color diferente, y los colores suelen ser ocre amarillo, rojo de almagra y negro, con el blanco del estuco como color integrado, normalmente para señalar las cintas que bordean y separan las figuras, pero no como fondo. A veces estas policromías integran elementos pintados con sombra tostada, como ocurre con los elementos arquitectónicos superpuestos a la trama geométrica de la Capilla del Molinillo o comparten fachada con pinturas monocromas de elementos arquitectónicos como ocurre en San Felipe Neri.

Otro caso es el de las fachadas en las que encontramos dos monocromías diferentes, como es el caso de edificios con un zócalo de sillares pintados con una línea de color negro en la planta baja y motivos de otro color —rojo almagra o pardo oscuro—, como ocurre en la calle Gaona 12.

Por último, otra posibilidad es el de un motivo policromo insertado en una fachada con una o más monocromías, como el caso de la Ermita de Los Remedios de Cártama, en la que el motivo policromo de las enjutas de los arcos y el frontón superior —aves dentro de una orla dentada— se inserta en una fachada con dos monocromías, una rojo almagra de despiece de ladrillos y otra negra que simula unos

2. *Lagar Jotrón. Detalle de la cabeza de Mercurio (todavía conservado in situ). Se observan las incisiones sobre el enlucido fresco como base y dibujo preparatorio*



paneles con motivos geométricos de curvas imbricadas.

Respecto a los pigmentos, debemos señalar una cuestión metodológica. No puede aseverarse su naturaleza en tanto no haya un análisis químico de sus componentes. Por tanto señalaremos la composición que corresponde a los colores observados, con la advertencia de que los datos de análisis posteriores —aquellos para los que se han extraído muestras en nuestro trabajo de campo o los que se efectúen en futuras restauraciones— pueden introducir excepciones a la norma que aquí señalamos.

El rojo almagra es óxido e hidróxido de hierro natural. Es una tierra natural conocida también como tierra roja, tierra de Sevilla, tierra de Venecia, rojo inglés, rojo indio (traducción de la denominación inglesa *indian red*), almánguena, almazarrón, hematites roja, lápiz encarnado, lápiz rojo y sanguina. Es un colorante muy empleado tradicionalmente en la construcción. En nuestro entorno geográfico puede encontrarse en testimonios arquitectónicos muy antiguos, como los revocos de algunos aljibes —Castillo de Bentomiz— torres medievales como las merinies de la Axarquía o contemporáneos como el revestimiento original del Mercado de Mayoristas, actual Centro de Arte Contemporáneo.

La sombra tostada es resultado de la calcinación de la sombra natural, que es una arcilla hidratada con óxidos de hierro y manganeso. Esta denominación abarca una

⁷ Vid. SANZ, J.C., y GALLEGO, R.: *Diccionario Akal del color*. Madrid, 2001, voces *almagre o almagra* (pág. 40), *sombra tostada* (pág. 831), *negro* (págs. 616-617) y *ocre* (págs. 637-638). Ver también GÓMEZ, M. L.: *La restauración. Análisis científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid, 1998, págs. 62-63.

gama amplia de colores dentro de la cual podemos incluir los pardos oscuros utilizados en la pintura de elementos arquitectónicos de las fachadas estudiadas, sin perjuicio de que algunas de ellas resulten de la mezcla de algunos otros pigmentos - rojo o negros.

El negro empleado en las fachadas estudiadas presenta algunas diferencias. Mientras que en las policromías geométricas encontramos un negro que presenta matices azulados a veces muy acusados, en otros casos encontramos negros neutros, sin matices, como es el caso de los paramentos de la entrada de la Ermita de Cártama o de Fresca 8. En estos casos puede tratarse de un negro animal, también llamado de huesos o de marfil, que resulta de la calcinación de huesos de animales, especialmente los más duros, pero también de negro vegetal, resultado de la calcinación de la madera.

El amarillo ocre es el pigmento obtenido del óxido de hierro hidratado, conocido como limonita. En las pinturas estudiadas, se presenta puro o mezclado con otros pigmentos, como la almagra o la sombra tostada. Cuando es puro suele formar parte de policromías, dado su escaso contraste con el blanco del estuco, y cuando se presenta mezclado puede aparecer como único color de un motivo. Puede aparecer también puro en monocromías, pero entonces se suele recercar con negro para aumentar su contraste.⁷

Los motivos de las pinturas estudiadas presentan un factor común que es el de su adaptación al edificio sobre el que se aplican y la representación de motivos arquitectónicos, que pueden presentar un grado mayor o menor de estilización o literalidad. A partir de estos factores comunes, presentan diferentes particularidades, como la representación de figuras, el estilo de la arquitectura representada y la ocupación completa o no, de los paramentos. Sería necesario un artículo sólo para describir las diferencias entre los edificios estudiados y su posible agrupación, pero tal descripción implicaría un estudio iconográfico, que no es procedente en un artículo meramente técnico como el presente. Preferimos establecer una clasificación más acorde con el problema de las técnicas pictóricas.

Distinguiremos entre los edificios cuyo paramento queda totalmente enmascarado tras la pintura y los que presentan la pintura como un añadido sobre el paramento, que se aprecia en su mayor parte. A efectos de técnica pictórica, la diferencia estriba en la diferente apreciación de la relación entre la pintura y el fondo. Las pinturas que cubren totalmente el paramento relegan el color del estuco al de color subordinado, constreñido a las cintas que rodean los motivos geométricos o a la simulación del color de la piedra en las arquitecturas insertas en ellas, siendo el color dominante el de mayor extensión de superficie teñida, que suele ser el rojo pero también en algunos casos el amarillo ocre. La generalidad de estas pinturas representa el material constitutivo del muro bien sean ladrillos, piedras nobles o estilizaciones geométricas de estos materiales. Estos motivos no incluyen figuras pero si repre-

3. *Iglesia de los Santos Mártires
(detalle) Técnica pictórica a
base de veladuras de color*



sentaciones iconográficas de arquitecturas y el símil en otras técnicas pictóricas podría ser el del temple o gouache, puesto que cubren el color del fondo siempre hacia tonalidades más oscuras que el soporte. No sería procedente la comparación con el óleo puesto que nunca se aplican colores más claros que el del paramento.

Merece la pena hacer una mención especial a las fachadas con trama geométrica policroma, porque el grado de estilización de un muro continuo es realmente notable. Encontramos diseños muy diferentes en los distintos edificios e incluso dentro de la misma fachada. Así, en la *Casa del Obispo*, cada planta tiene una trama desarrollada a partir de polígonos diferentes, de tres, cuatro y ocho lados, pero con la misma combinación cromática. El ejemplo de mayor complejidad quizá sea el de Cortina del Muelle 23, aunque la pérdida casi total de los paramentos en una malhadada rehabilitación nos ha privado del esplendor que le hubiera devuelto una restauración adecuada. Es muy interesante el caso de la fachada de la Iglesia del Sagrario por cuanto puede ser una obra transitoria entre el motivo simple de la representación de ladrillos y el más complejo de los casos citados, a los que puede añadirse el de San Felipe Neri, menos elaborado, y el del *Ingenio* de Frigiliana. El caso de la fachada de la capilla del Molinillo parece un intento de reproducir estas obras pero sin la pericia en el diseño que las caracteriza, puesto que el ajuste de la trama a la superficie exigió ciertas deformaciones en la ejecución.

Los motivos representados aplicando la pintura sobre el estuco sin enmascarar —arquitecturas y figuras— dejan grandes zonas de color de fondo sobre el que se aplica el color de la pintura para conseguir efectos de volumen. Respecto a la representación de figuras, hay que distinguir también los efectos de dibujo que representan figuras tridimensionales adosadas a la pared —Patio de la Casa de Estudios del Convento de San Felipe Neri, frontón de la portada original de la Iglesia

de los Santos Mártires— a modo de relieves o esculturas de bulto redondo y los que insertan las figuras en el campo visual del paramento convertido en espacio tridimensional, como algunas figuras de la *Casa del Administrador*. El símil de estas técnicas pictóricas es el de la acuarela o la aguada, es decir, técnicas en las que el juego de transparencias con el color de fondo —el papel— juega una baza fundamental.

Esta diferenciación es insoslayable a la hora de establecer criterios razonables de restauración, pues vemos con demasiada frecuencia cómo el color del estuco no se recupera —*Casa de Expósitos* de calle Parra, Alameda Principal 11, Fresca 8—, conformándose con su repintado de un color aproximado al del estuco, y perdiéndose una parte fundamental de su identidad técnica, histórica y estética.

A partir de los datos que hemos expuesto, podemos sugerir una clasificación de las fachadas pintadas estudiadas según los tres apartados en que hemos analizado las capas pictóricas.

Una primera clasificación atiende a la relación entre dibujo inicial y ejecución de la pintura, que podemos nombrar como abierta y cerrada. Cerradas serían aquellas pinturas en las que el dibujo —la incisión sobre el estuco— determina absolutamente la extensión del color que va a aplicarse sobre ellas y abiertas cuando el dibujo es una guía no exhaustiva para el pintor, que puede confiar el resultado a su pericia. Es necesario establecer un matiz en este criterio por cuanto algunas representaciones de elementos arquitectónicos presentan un dibujo muy cerrado pero dejan abierta la interpretación y ejecución de los volúmenes como el caso del programa del patio de la Casa de Estudios del convento de San Felipe Neri o Calle Fresca 8.

La segunda clasificación atiende a la diferencia entre policromías, monocromías simples o combinadas, bien entendido que es necesario aportar el dato de su contenido cromático y señalar cuales son los colores que intervienen en la policromía (por ejemplo, negro, ocre amarillo y rojo) y cual es el color de una monocromía (rojo, negro, sombra...).

La tercera clasificación atiende a la relación entre pintura y fondo, que podemos nombrar como cubriente o transparente. Las pinturas cubrientes son aquellas en las que se establecen los colores sin matizar y las transparentes aquellas en las que a partir de un pigmento se ejecutan gradaciones de tono a partir de la mayor o menor saturación de pigmento respecto al medio empleado —el agua de cal— o con el juego del pincel seco o cargado de pintura. Esta categoría admite matices por cuanto algunas representaciones de arquitecturas están realizadas con un uso monótono de la pincelada —*Molinillo del Aceite*, 10— y en la práctica son cubrientes, o no transparentes pero como defecto de su ejecución más que como característica propia de su técnica.



4. Ermita de Nuestra Señora de los Remedios (Cártama). Detalle. Simplicidad en el diseño, —dibujo inciso— reforzado por colores planos

Siguiendo esta sugerencia metodológica, podemos establecer ocho posibles clasificaciones:

Cerrado-monocromo-cubriente. Comprende todos los casos de paramentos cubiertos con representación de ladrillos o estilizaciones de materiales constructivos como sillares, piedras nobles o mampostería. Pueden compartir paramento con motivos de otra índole. Ejemplos: Granada 50, Torre del Camarín de la *Casa de las Monjas*, Palacio Zea Salvatierra, Calvo 17, Don Juan de Málaga 5-7, Gaona 12 (planta baja), Hínestrosa 13, Mártires 5, Mártires 7, Muro de las Catalinas 10, Nuño Gómez 9, Nuño Gómez 18, San Telmo 7, Plaza de la Constitución s/n, Tomás de Cózar 17, Carretería 90, Postigo de San Agustín 8, Fachada exterior de la capilla de la Cofradía de Mena, en la Iglesia de Santo Domingo, atrio y muros laterales de la Ermita de Ntra. Sra. De los Remedios de Cártama, paramentos originales de la Iglesia parroquial de Frigiliana, Iglesia parroquial de Manilva, *Casa fuerte* de Arroyo de la Miel, etc.

Cerrado-monocromo-transparente: No existen ejemplos de esta categoría.

Cerrado-policromo-cubriente: Pertenecen a esta categoría las fachadas más complejas y elaboradas, cuya ejecución debió precisar una planificación minuciosa, que dejaba poco margen a la improvisación de los pintores. Ejemplos: *Casa del Obispo*, Iglesia del Sagrario, motivos geométricos de San Felipe Neri, Iglesia de San Juan Bautista, Cortina del Muelle 23, Capilla del Molinillo, *Ingenio* de Frigiliana y la desaparecida fachada de la *Casa de las Monjas*. En todos estos casos los colores que intervienen son el rojo de almagra, el amarillo ocre, el negro y el blanco del estuco, con la inclusión puntual de sombra tostada. Debemos incluir en esta categoría la torre del Camarín de la Cofradía de Mena, en la Iglesia de Santo Domingo, señalando su excepcionalidad en tanto que la policromía se asienta sobre una fachada con un desarrollo tridimensional de pilastras adosadas, coloreándose las guirnaldas de los capiteles y las cornisas.

Cerrado -policromo-transparente: No existen ejemplos de esta categoría.

Abierto-monocromo-cubriente: No existen ejemplos de esta categoría.

Abierto-monocromo-transparente: Pertenecen a esta categoría todas aquellas representaciones de figuras y arquitecturas en las que el dibujo no define totalmente el trabajo del pintor, de cuya ejecución dependen los efectos de volumen de las representaciones. Se pueden clasificar según el color empleado en la monocromía. Rojo almagra: Panaderos 12, Gaona 12 (primera planta), Hinestrosa 5, Hinestrosa 10, Hoyo de Esparteros 5 (sólo quedan restos de un muro), Marqués esquina con Moreno Carbonero, frontón de la fachada original de la Iglesia de los Santos Mártires, Ollerías 22, Pito 7, Carreterías 60, San José esquina con San Agustín, Instituto Vicente Espinel, Benarrabá, etc. Sombra tostada : Arco de la Cabeza 8, Hinestrosa 20, Hinestrosa 21, Mariblanca 19, Martínez 10, Nuño Gómez 8, Postigos 25, Alameda Principal 11, San Francisco 9, Santiago 4, Puerta de Antequera 42 (sin total seguridad), elementos arquitectónicos de San Felipe Neri, *Casa de Expósitos* en calle Parra etc. Negra: Molinillo del Aceite 10, Fresca 8, Fuentecilla 3, Plaza de Montañó 1 (demolida), etc.

Abierto-policromo-cubriente: No existen ejemplos de esta categoría.

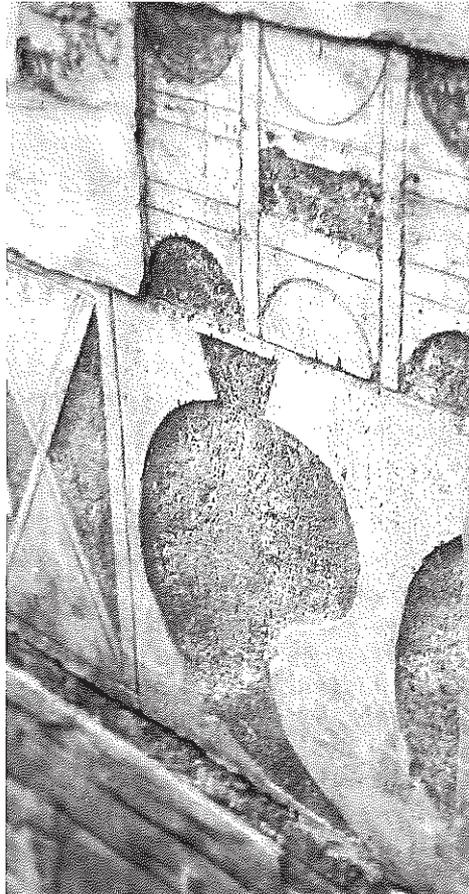
Abierto-policromo-transparente: Actualmente no conocemos muchos ejemplos de

⁸ Las fachadas laterales y trasera de la Capilla de la Cruz del Molinillo se encontraban bajo los revestimientos interiores de las casas adosadas. Una parte de ellas se recuperó debajo de los azulejos del cuarto de baño de una de las viviendas adosadas. Sin embargo, la fachada, que siempre estuvo expedita, no conserva nada de pintura original, dado que para su última remoción, realizada en fecha reciente, se picó el revestimiento hasta la fábrica y se enfoscó con cemento *Portland*.

5. Casa de Calle Postigo de San Agustín nº 9. Uno de los escasos ejemplos de técnica de esgrafiado en las fachadas mala gueñas

esta categoría, aunque pueden aparecer más en futuras restauraciones. Se trata sobre todo de arquitecturas en las que se ha imitado el efecto de las piedras nobles o algún ornamento o figura con pigmentos diferentes a los principales y efectos de pincel no determinados por la línea incisa. Ejemplos: Cinco Bolas 1, Hoyo de Esparteros 5, Nuño Gómez 12, Postigo de Arance 1, Postigo de Arance 3, etc.

Como podemos constatar, existen cuatro combinaciones en las que no hay ejemplos, que son aquellas en las que coinciden el dibujo abierto y la pintura cubriente y aquellas en las que coinciden el dibujo cerrado y la pintura a base de gradaciones de tono o transparente. La conclusión inmediata que podemos extraer es que en los casos en que encontramos un dibujo cerrado, resultado de una planificación precisa del trabajo, no se contempla margen de interpretación para el pintor, que ha de limitarse a rellenar los espacios del dibujo, mientras que otro grupo de obras si contempla un margen para la ejecución individual. Se está tentado de asociar esta organización del trabajo en sentido gremial, colectivo y anónimo de las fachadas con dibujo cerrado a una tradición medieval de raigambre mudéjar, mientras que la del grupo de dibujo abierto y ejecución individual sugiere la introducción de otros usos que podemos llamar modernos, pero en cualquier caso es necesario contrastar tales datos con las cronologías documentadas de que disponemos, antes de aventurar una consecuencia al respecto.



CONSERVACIÓN DE LAS PINTURAS

Uno de los objetivos principales del trabajo realizado ha sido determinar la proporción de pinturas originales que se conserva en cada uno de los edificios estudiados, puesto que este dato es prioritario a la hora de trazar una estrategia de gestión de su puesta en valor. Por tanto, es necesario remitir a las fichas confeccionadas para conocer la casuística de cada edificio, pero podemos exponer aquí algunas generalidades sobre esta cuestión.

Debido a determinadas causas de degradación que expondremos con detalle en su correspondiente epígrafe, la mayor parte de las pinturas que ocupaban las plantas bajas de los edificios han desaparecido. El proceso puede haber seguido un orden muy semejante. Una degradación causada por la humedad por capilaridad, ayudado por la exposición de estas plantas bajas a diferentes daños por actividades humanas, ha destruido parte de los revestimientos, desde dentro y fuera del muro, hasta hacer necesaria una remoción. Cuando esta remoción se ha efectuado con métodos tradicionales, el daño es menor, pero a partir de la difusión del empleo de los cementos llamados *Portland* en la primera mitad del siglo XX, todo revestimiento tradicional en contacto con ellos ha comenzado un proceso de degradación progresivo. A ello hay que sumar las instalaciones de establecimientos comerciales, abundantes en estas plantas bajas, con la instalación de marquesinas, y las remociones, más dañinas aún, con azulejería, chapas de piedra, pinturas, alquitranes, etc, que aumentan considerablemente el radio de acción de los daños producidos por la humedad por capilaridad. Otra causa de pérdida importante es la construcción de edificios adosados a los originales, como es el caso de la Capilla de la Cruz del Molinillo o la fachada posterior del palacio Zea-Salvatierra.

Por todo ello, las plantas bajas de los edificios suelen presentar una alta proporción de pérdidas de la capa pictórica, cuando no de los revestimientos completos. Pero es importante recordar que en muchos de ellos pueden conservarse restos suficientes como para documentar los revestimientos y pinturas originales, y que este dato es crucial a la hora de establecer criterios razonables de restauración o de reconstruir la historia material del edificio. Por tanto, no es aconsejable informar de estas plantas bajas en sentido de su pérdida total sin haberlo constatado materialmente, porque puede darse el caso de que incluso bajo un zócalo de piedra se conserve algo de pintura si quién lo instaló no fue demasiado concienzudo a la hora de picar los revestimientos originales.⁸ Incluso si las zonas inferiores de las plantas bajas están completamente perdidas, deben buscarse restos en las zonas más altas, cerca de la línea de impostas, porque siempre es posible encontrar algún resto significativo. Debemos recordar que en algunos casos las plantas bajas de los edificios fueron revestidas de una policromía diferente a la de las plantas superiores y que sólo la recuperación de los motivos originales puede darnos una imagen completa del edificio en su estado prístino.



6. detalle de la fachada del edificio de Calle Nuño Gómez, 8. Pérdidas de revestimiento que dejan a la vista la fábrica de ladrillo, el cargadero de madera, las reparaciones con cemento y el cierre de vanos.

En el caso de las plantas altas —primera, segunda y torreones— la casuística es diferente. La exposición a las condiciones atmosféricas de los torreones, normalmente conspicuos respecto del caserío, y su peor accesibilidad, los hacen más vulnerables y las pérdidas de capa pictórica suele ser mayor. Las primeras plantas pueden sufrir daños por las mismas causas que las bajas, si los medios para remediar los efectos de la humedad por capilaridad han sido demasiado drásticos —revestimientos cerámicos, pétreos o bituminosos—. Su accesibilidad con una simple escalera las hacen idóneas para la instalación de carteles, marquesinas, cableados, etc, que pueden ser el inicio de problemas graves de adhesividad de los revestimientos. Las segundas plantas están expuestas a los daños por escorrentías de agua de lluvia si los desagües no se encuentran en perfecto estado. A todo ello hay que añadir los daños provocados por las instalaciones no originales de cierres de los vanos. Con todo, la conservación en estas plantas altas es mayor, y el tipo de daño puede ser de mayor o menor gravedad pero siempre están más localizados que en las plantas bajas.

La documentación de la proporción de pintura conservada en un edificio es una cuestión problemática por cuanto lo habitual es que los daños se sitúen en los márgenes de las fachadas o de los propios vanos. Son estos daños, significados casi

siempre por desprendimientos, los que permiten la localización de las pinturas, de modo que las zonas centrales de los paños de fachada quedan ocultos por los encalados sucesivos. Así, en las fachadas con representaciones de arquitecturas en torno a los vanos, nunca puede determinarse el programa iconográfico sin haber limpiado las zonas centrales, donde pueden localizarse figuras o cartelas con fechas o inscripciones, pero estas operaciones de documentación sobre el terreno, que obligatoriamente han de realizarse mediante catas en los estratos de cal superpuesta, deben hacerse con garantías de conservación para lo documentado. Es decir, deben evitarse las aperturas de catas si no van acompañadas de un tratamiento de conservación de los fragmentos hallados, porque la eliminación de las capas superpuestas deja expuesta la capa pictórica, y en su caso los revestimientos, a diversos agentes de deterioro. Lo idóneo es que estas labores se integren dentro del trabajo de restauración pero también es cierto que su documentación puede ser determinante a la hora de que los organismos gestores o los propietarios se decidan a acometer tales trabajos o lo hagan con una partida presupuestaria adecuada, porque puede darse el caso de que una vez adjudicada la partida para una restauración se descubra que la extensión de la pintura es mayor, y esta situación puede provocar una restauración parcial o insuficiente. Este círculo vicioso perjudica tanto a la materialidad de este patrimonio como a nuestro conocimiento de él, y sería necesaria una colaboración entre instituciones para superarlo. Las condiciones idóneas serían las que posibilitaran un estudio mediante catas de todas las casas del Centro Histórico, con prioridad para aquellas cuya demolición sea inminente, para asegurar al menos nuestro conocimiento de ellas, y la posibilidad de arranque de algún elemento singular. Con todo, debe quedar abierta la posibilidad de que las fachadas de especial valor puedan conservarse aunque se demuela el resto del edificio, tal como se ha hecho con numerosas fachadas de edificios rehabilitados en el Centro Histórico.

CAUSAS DE DEGRADACIÓN

Podemos distinguir las causas de degradación de las fachadas estudiadas en dos grandes bloques. Por un lado, encontramos las causas endógenas, es decir, todas las derivadas de la naturaleza de las técnicas empleadas tanto en la construcción del edificio como en la ejecución de las pinturas, y por otro lado las exógenas, derivadas de causas ajenas a las anteriores, entre las cuales tienen especial incidencia las provocadas por factores de origen humano.

1.- Causas de degradación endógenas.- Las principales causas de degradación endógenas provienen de la inadecuación entre los niveles de humedad contenidos en los muros y la capacidad de los revestimientos para evaporarlos. Esta humedad tiene dos vías de entrada en los muros. Por un lado, está la humedad por capilaridad proveniente del suelo y por otro la que proviene de las precipitaciones de agua de lluvia, siendo la más grave la primera. Su incidencia viene determinada por la altura

7. Pintura mural en la planta baja del edificio de Calle Arco de la Cabeza, 8. Corresponde al grupo de dibujo abieto, coloración monocroma —sombra tostada— y aplicación por veladuras. Representa la ménsula de una pilastra adosada que recorre las tres plantas de la fachada



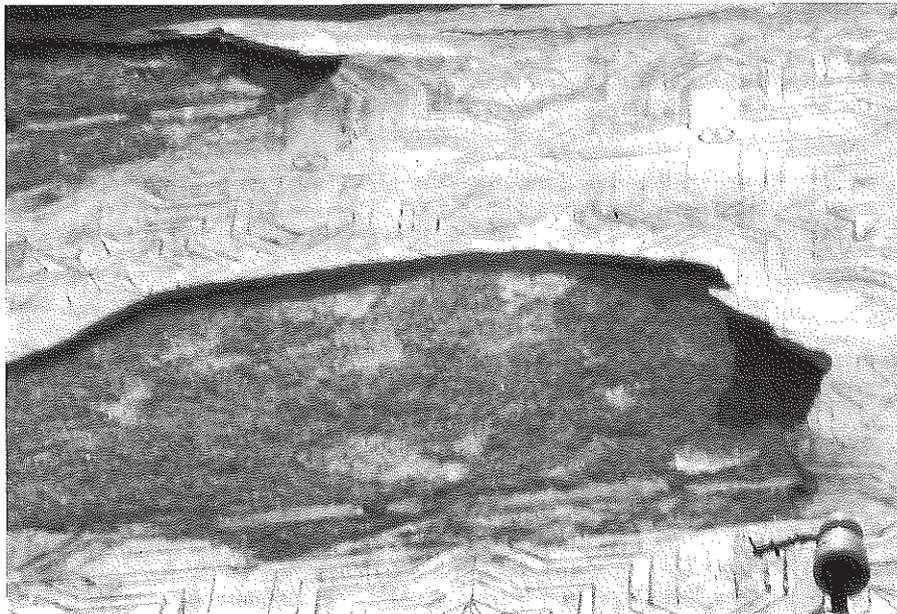
del nivel freático —las aguas subterráneas— del lugar donde se ha construido el edificio, de modo que será mucho más importante en las calles cercanas al río o a los arroyos soterrados o simplemente en las zonas más bajas de la ciudad, mientras que los edificios situados en antiguos altozanos sufrirán los daños por ella causados en menor medida, como ocurre con el conjunto de casas de calle Hinestrosa, donde algunas plantas bajas conservan casi íntegras sus capas pictóricas.

El proceso por el cual la humedad por capilaridad causa daños en los revestimientos comienza con la ascensión del agua entre los muros a causa de un fenómeno provocado por la presión ejercida por la tensión superficial, presente en todos los fluidos. El agua asciende a través de los poros de los materiales constitutivos del muro, que son los que están en contacto con el terreno. Estos materiales son el ladrillo, el mampuesto y el mortero con el que están trabados. El agua tiende a evaporarse a medida que la humedad media de los materiales es menor y lo hace en la dirección de las zonas secas, es decir, hacia el exterior de los muros, donde finalmente se convertirá en vapor de agua. Esta migración del agua hacia las zonas libres de humedad sigue el camino de los poros que a nivel microscópico existen dentro de los materiales. Si un material tienen una densidad tal que sus poros sean demasiado estrechos para permitir el paso del vapor de agua, la presión de este acabará impulsándolo hasta encontrar un material permeable, aunque se encuentre a mayor altura. En principio, tratándose tan sólo de vapor de

agua pura, este proceso no plantea problemas para los materiales a través de los que pasa, pero las dificultades comienzan con las sales solubles, cuyo origen puede estar en las disueltas en el agua o las contenidas en los materiales por las que pasa. Estas sales se acumulan progresivamente en los poros de los materiales, taponándolos e impidiendo el paso del vapor de agua, que puede seguir dos caminos, uno el que abre su presión lateral y otro el que abre su presión vertical, pues en las dos direcciones puede actuar el fenómeno de la tensión superficial. El resultado es que esta presión provoca una desintegración de los materiales por motivos puramente mecánicos, y por tanto sufrirán sus daños los materiales con una capacidad de resistencia menor ante el empuje, que suelen ser, según hemos descrito al hablar de los revestimientos, los enfoscados, puesto que la presencia de materiales cementantes-la cal- es menor.

Resulta obvio, a tenor de lo descrito, que los daños provocados por la humedad por capilaridad comienzan a nivel de suelo y podrían mantenerse a una altura relativamente baja si no fuera porque la pérdida de resistencia de los morteros los vuelve frágiles y el menor roce o presión puede fragmentarlos. Por otra parte, los materiales cerámicos y líticos del muro también se saturan de sales y el agua busca salidas a mayor altura, con lo cual los daños ascienden progresivamente, pero cada vez a menor velocidad, pudiéndose llegar a una zona estable a una determinada cota. Es de reseñar la incidencia que en la actuación de estos factores tiene la ubicación y orientación de los edificios. Una fachada situada en una calle estrecha —como solían ser todas las del trazado antiguo de la ciudad— y sin ventilación, que además esté orientada al norte, suele estar imbuída en un ambiente umbrío que no facilitará en nada la salida rápida de la humedad, por lo que esta tenderá a subir más. Ocurre también que incluso con buena orientación, las horas de sol de las fachadas de las plantas bajas es menor.

Los daños producidos por agua proveniente de escorrentías de agua de lluvia son similares a los que produce la humedad por capilaridad, y su proceso es parecido. Impregnado el muro por el agua de las precipitaciones, su salida en forma de vapor a través de los revestimientos deja una acumulación de sales que taponan el poro de los materiales, pero cuando esto ocurre sólo por la incidencia de las precipitaciones, los revestimientos suelen tener capacidad para evaporar la humedad sin problemas, en un clima como el de Málaga, con escaso régimen de lluvias. Los problemas provienen de la acumulación de esta agua en determinados puntos de las fachadas, normalmente por una deficiente evacuación. Este problema suele producirse cuando una cubierta es demasiado extensa como para que el agua recogida en todo el tejado vierta en un canalón demasiado estrecho, pero sobre todo se produce cuando este canalón no se mantiene en buenas condiciones. Dado el régimen de lluvias de la ciudad, con fuertes precipitaciones estacionales entre periodos secos, el polvo puede acumularse en los tejados, siendo arrastrado por las lluvias y provocando, a la larga, obturaciones o pérdidas de capacidad de los desagües, como consecuencia de lo cual se producen desbordamientos y derrames sobre las fachadas. Algo parecido



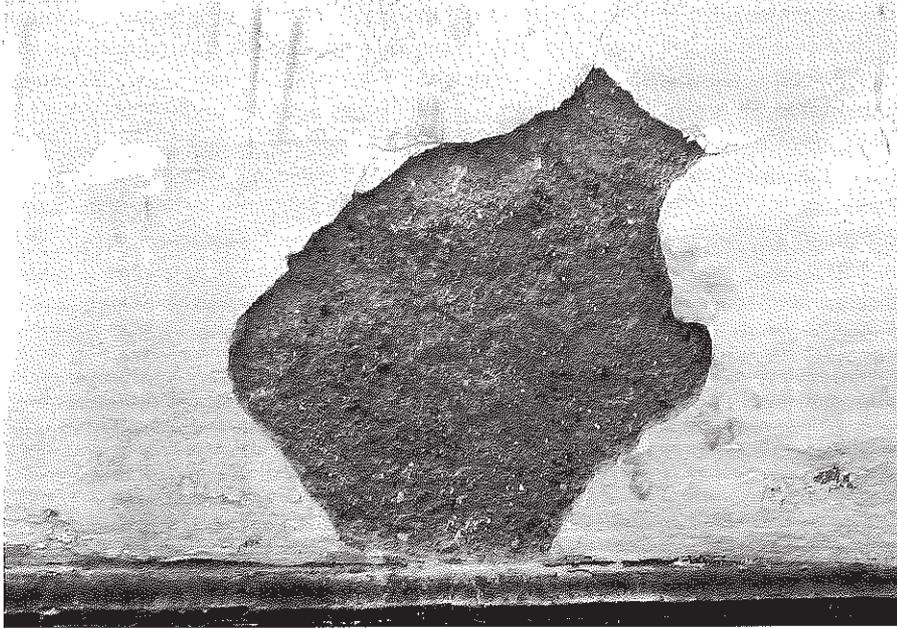
8. Daños en la planta primera de la fachada de la Casa del Obispo: la capa de enlucido se ha separado del enfoscado provocando abolsamientos, fisuras y lagunas. El motivo geométrico pertenece al tipo de dibujo cerrado, coloración policroma —amarillo ocre, rojo de almagra, negro de humo y el blanco del enlucido— y aplicación cubriente

ocurre con las bajantes, especialmente si tienen alguna grieta por la que pueda acumularse la tierra o filtrarse el agua conducida. Las instalaciones tales como cornisas no originales, marquesinas o cierros de madera o metal, así como el mal estado de los balcones, puede también producir acumulaciones de agua en puntos localizados cuya salida en forma de vapor de agua produzca los daños ya comentados.

Los daños producidos por las escorrentías de agua de lluvia pueden revestir también la forma de lavados sobre las películas pictóricas. Si las pinturas están al descubierto, sin protección alguna, el agua puede arrastrar, en sucesivas ocasiones, los pigmentos aglutinados con el agua de cal. El resultado es la pérdida de intensidad de las pinturas, que poco a poco dejan traslucir el blanco del revoco, aunque su lavado total puede tardar bastante en producirse. Este tipo de daños, sin embargo, debe clasificarse más bien como exógeno, es decir, debido a factores ajenos a los materiales de la propia obra.

Un último grupo de causas de degradación endógenas es aquel que proviene de la mala aplicación de las técnicas constructivas, y puede dividirse entre los que afectan al muro y soporte y los que afectan a los revestimientos. Los que afectan al muro se manifiestan en el uso de materiales que responden de modo diferente a determinadas condiciones ambientales, sobre todo las derivadas de los grados diferentes de humedad. Así, resultan dañinos a largo plazo los mampuestos irregulares porque dificultan una evaporación homogénea de la humedad contenida en el muro. Otros elementos como los dinteles de madera suelen acabar provocando importantes pérdidas en los revestimientos que los cubren, a causa de sus movimientos de dilatación y encogimiento, puesto que los morteros tienen una capacidad elástica menor que la de la madera. Al hincharse y contraerse esta, somete a los revestimientos a una tensión que acaba provocando su rotura, como puede constatarse en numerosas fachadas de la ciudad. Esta incidencia es mayor, lógicamente, en las plantas bajas, más expuestas a los cambios de humedad y actúa de forma más continua a causa del alto índice de higroscopicidad —capacidad para retener la humedad— de la madera. Cabe reseñar también la incidencia de los daños causados por el hierro forjado de los balcones y ventanas. El tipo de hierro de fundición con el que están contruidos estos elementos puede ocasionar graves daños en los revestimientos en los que se inserta a causa de los aumentos de volumen que experimenta por su oxidación y también a causa de las dilataciones por altas temperaturas cuando están expuestos al sol. Como en el caso de la madera, estas dilataciones y aumentos de volumen no encuentran una respuesta elástica en los morteros, que pueden empezar a agrietarse y romperse por esos puntos, facilitando la entrada de humedad, que provoca los daños ya comentados, pero también otros de origen biológico que comentaremos más adelante.

La irregularidad de los áridos constitutivos de los revocos y enfoscados suponen también una dificultad para la capacidad de respuesta a los empujes de la humedad desde dentro del muro. Como ya se ha comentado al hablar de los revestimientos, estos materiales tradicionales pueden presentar sorprendentes capacidades para absorber las deformaciones sin romperse, pero esta capacidad depende, en primer lugar de la homogeneidad de las capas de mortero. Esta regularidad en la naturaleza y granulometría de los áridos suele estar presente en las capas de revoco, pero no en las de enfoscado, salvo casos de especial calidad. Lo común es que los enfoscados presenten una proporción de cal y arena de 1:6 o menor. Estas proporciones, en óptimas condiciones de cribado, lavado y homogeneidad mineralógica de los áridos puede ser aceptable, pero lo común es que los áridos sean de composición y granulometría heterogéneas, hallándose pizarras, sílices, dolomías y fragmentos cerámicos en un mismo mortero. La situación se agrava si el lavado de estos áridos no ha sido cuidadoso, porque la presencia de gredas y arcillas acelera notablemente su proceso de degradación. Los revocos, como se ha comentado, presentan un mejor panorama general, pero no está exento de estos problemas. La mayor proporción de cal le confiere una adhesividad mayor y mejor respuesta a las tensiones, pero en capas delgadas,



9. Ejemplo característico de los enfoscados de los edificios malagueños. Textura rugosa por el árido de granulometría gruesa e irregular, muy magro —con escasa proporción de cal—.

como suelen ser la mayoría, la presencia de granos de árido de tamaño mayor de lo normal puede ser un punto débil a partir del cual la rotura se expanda.

2.- *Causas de degradación exógenas.*- Suelen dividirse en físicas, químicas, biológicas y de origen humano.

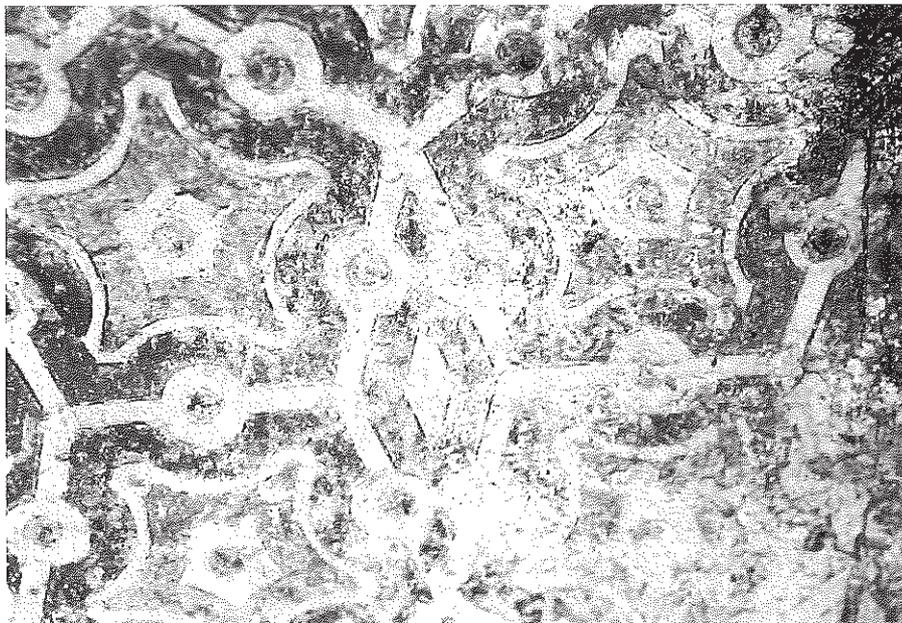
Hemos comentado las principales causas de degradación de origen físico al hablar de las causas endógenas, puesto que consideramos el edificio y su ubicación, urbana pero también geográfica, como parte integrante de la obra, en tanto que resultan de la adaptación de una tecnología constructiva a un espacio dado y determinan, desde el mismo momento de su construcción el tiempo de existencia de una obra. Las causas de degradación endógenas pueden considerarse como responsables del envejecimiento "natural" —y pónganse más comillas si se desea— de una obra, mientras que las exógenas dependen de factores ajenos a ella, cuya incidencia no es inevitable.

Las principales causas de degradación químicas son las derivadas de la combustión de carbones y aceites minerales presentes en la contaminación atmosférica, originadas por la industria y, sobre todo, por los vehículos a motor. Esta

polución atmosférica contienen partículas gaseosas y sólidas en suspensión. Entre las primeras están los productos sulfurosos, que transforman los carbonatos en sulfatos, con aumento de volumen, figuraciones y descamaciones en la superficie de los morteros. El agua de lluvia puede depositar estos agentes en suspensión o en estado gaseoso, como el gas carbónico, sulfuros o sales, que quedan depositados en la superficie y se transmiten a la red de poros por capilaridad. Con todo, su incidencia en el conjunto de las fachadas estudiadas no es especialmente preocupante, dado que casi ninguna de las calles en las que se encuentran soporta un tráfico abusivo y muchas de ellas —afortunadamente cada vez más— están cerradas al tráfico. En aquellas que si lo soportan, como era el caso de la fachada de la Iglesia del Sagrario, su presencia tiende a fijar los depósitos sólidos sobre la superficie, alterando nuestra percepción de ellas y dificultando su limpieza, lo cual puede ser un problema a la hora de acometer su restauración en tanto que la capa pictórica pueda sufrir barridos a causa de métodos más agresivos de lo que sería necesario en caso de no encontrarse estos depósitos grasos.

Las causas de degradación biológicas pueden dividirse entre las causadas por vegetales y animales. Dentro de las vegetales, hay que distinguir entre las causadas por microorganismos y por vegetales superiores. Los primeros se dividen en algas, hongos y líquenes, siendo los hongos los que presencian mayor incidencia en las fachadas estudiadas. Las colonias de hongos necesitan para establecerse condiciones idóneas de humedad relativa alta, por lo que es frecuente encontrarlos en aquellos puntos en los que existen derrames o escorrentías de agua de lluvia o filtraciones de los bajantes. Los más llamativos son los denominados cromógenos, por presentar una fuerte coloración, verde o negra. Los daños causados por ellos no son graves a corto plazo, pero los rizomas por los que se asientan en la superficie pueden causar degradaciones a largo plazo, si su acción se combina con la persistencia de ambientes húmedos. Desaparecidas las condiciones de humedad, su eliminación es posible con un simple cepillado, aunque es aconsejable la aplicación de algún agente biocida. El mayor daño causado por estos hongos es a nivel perceptivo de las fachadas, pues su efecto se suele sobrevalorar, y su localización en un punto de la fachada se interpreta erróneamente como signo de daños graves.

La aparición de vegetales superiores en un edificio sí debe interpretarse como signo muy alarmante por varios motivos. En primer lugar, porque su asentamiento delata condiciones de abandono graves, en tanto que los depósitos terrosos que necesitan para enraizar tienen que ser de cierta entidad, y ello significa que tal edificio se puede hallar en estado de colapso. Si además los vegetales aparecen insertados en grietas del revoco de la fachada, la presión de su crecimiento romperá inevitablemente toda la zona circundante. Por otra parte, los vegetales tienden a fijar la tierra en los desagües y bajantes, con la progresiva aceleración del proceso de enraizamiento de nuevas plantas. Además, su presencia en un canalón es signo de la disminución de su capacidad para evacuar el agua recogida, con lo que ésta vierte



10. Detalle de la pintura mural de la Capilla de la Cruz del Molinillo. Eflorescencia de sales, costra biogénica y alteraciones de diferente naturaleza ocultan en parte el diseño y color

sobre las fachadas. Por otra parte, su peso y el de la tierra sobre la que se asienta, puede hundir los desagües.

Los daños causados por animales no tienen especial incidencia en las fachadas estudiadas, salvo cuando la acumulación de excrementos de aves —palomas o gaviotas— obstaculiza el tránsito normal de agua por los tejados o canalizaciones.

El grupo de causas de degradación de origen humano es sin duda el más importante para el conjunto de fachadas pintadas que hemos estudiado. En orden de gravedad de sus efectos, pueden relacionarse como encalados, remociones, instalaciones, abandonos y demoliciones.

Los encalados sobre las fachadas ha sido práctica generalizada hasta hace muy poco tiempo, cuando la cal ha sido sustituida por las pinturas acrílicas, más dañinas y difíciles de eliminar. Los daños causados por las cales superpuestas no son de especial gravedad puesto que su permeabilidad ante la evaporación de agua contenida en el muro es similar a la de los revestimientos. Antes bien, debemos a esta costumbre la preservación de muchas de las pinturas que conocemos, que de

haber permanecido expuestas a los agentes atmosféricos ya no existirían, sin olvidar la capacidad consolidante del agua de cal. Los daños producidos por los encalados se sitúan más bien a nivel de nuestra percepción de este conjunto patrimonial, puesto que lo ocultan, impidiendo su correcta lectura y valoración. No es por tanto un daño material, sino de orden cultural. Por otra parte, su eliminación si puede ocasionar daños en tanto que exigen un tratamiento con cierta dosis de riesgo para las capas pictóricas situadas bajo los caliches, que es como se llama al depósito de estos encalados. Su eliminación se hace más difícil, hasta el punto de ser desaconsejable, si se han producido carbonataciones de sales solubles sobre las películas de cal, puesto que la extrema dureza de estas carbonataciones obliga a ejercer una presión que puede dañar las capas pictóricas. Más grave es el caso de los revestimientos actuales, cuya adherencia es mucho mayor y más difícil de eliminar, creando además una capa impermeable que impide la salida del agua contenida en el muro, y reconduciéndola hacia puntos de rotura que pueden quedar gravemente dañados por la migración masiva de sales hacia esa salida. Tal es el caso de las pinturas acrílicas, pero también de las llamadas pastas pétreas, para cuya aplicación es necesario el picado regular de los revocos originales. Hemos visto como la reciente aplicación de pinturas acrílicas sobre la fachada lateral de la capilla de Mena, en la Iglesia de Santo Domingo, ha provocado la inmediata aparición de sales en el punto de contacto con los revestimientos originales en su parte alta, lo cual es especialmente grave si se considera que estas pinturas se restauraron recientemente.

Las remociones han causado graves daños a buena parte de las fachadas pintadas. Entendemos por remociones aquellas reparaciones en los enfoscados y revocos tendentes a sanear los daños producidos por la humedad. Como hemos comentado, estas operaciones suponen un daño localizado cuando se han efectuado con materiales tradicionales —cal y arena— pero expanden el daño que pretenden reparar cuando se realizan con materiales de mayor dureza que los originales. El más extendido en la construcción es sin duda el cemento *Portland*, llamado así porque, según su descubridor, su dureza se asemejaba a la de la piedra que se extraía en esa localidad. Sus efectos son muy perjudiciales para los morteros tradicionales con los que entra en contacto porque a causa de su mayor densidad taponan las salidas del vapor de agua, que migra hacia zonas más altas que podrían estar fuera de su alcance, con la consiguiente aportación de sales, que además son incrementadas a causa de las contenidas en los aglomerantes de este cemento, sobre todo las de aluminio. Desgraciadamente, hay pocas fachadas entre el conjunto de las estudiadas en las que no encontremos la utilización de este material.

Otros materiales empleados en las remociones son cerámicas, chapas de piedra y pinturas bituminosas. Como en el caso del *Portland*, suelen agravar el problema que pretenden solucionar, al extender su radio de acción a causa de su menor permeabilidad. Además, tanto los zócalos cerámicos como los revestimientos pétreos suelen aplicarse con este cemento.

Entendemos como instalaciones todos aquellos elementos ajenos a la concepción original de la fachada. Suelen afectar sobre todo a las plantas bajas, en cuyos locales comerciales se instalan establecimientos, pero también afectan a las plantas superiores. Así, encontramos ornamentaciones de vanos —ménsulas, molduras, cornisas...— instaladas en el siglo XIX sobre fachadas que probablemente estuvieron pintadas, así como rejerías, portadas o cierros de madera o metal. Las rejerías pueden causar daños al propiciar la acumulación de humedad en zonas anteriormente sanas, a través de sus anclajes al muro, situación que se agrava si se emplea *Portland*. También los cierros instalados en balcones barrocos crean zonas de salpicaduras y acumulación de agua de lluvia, con efectos similares a la humedad proveniente del terreno, aunque de efectos más localizados, en los que la falta de aireación provocada por los mismos cierros suele señalarse por la presencia de hongos cromógenos. La instalación de portadas de piedra o ladrillo sobre portadas que probablemente estuvieran pintadas con programas iconográficos de especial interés nos ha privado sin duda de ejemplos de gran valor. Un caso sobredimensionado de esta situación lo encontramos en el atrio de la Iglesia de los Santos Mártires, adosado sobre una portada pintada cuyos restos nos hablan de la riqueza de sus representaciones.

Abundan también las instalaciones de establecimientos como marquesinas, escaparates y carteles cuyo montaje ha podido destruir los restos que pudieran conservarse. Aunque la normativa municipal actual parece ser más exigente a ese respecto, al menos en lo que se refiere al centro histórico, aun encontramos muchos ejemplos que crean condiciones de deterioro para los revestimientos con los que están en contacto : salpicaduras, acumulaciones de polvo y tierra, retenciones de agua, etc, junto con los respectivos cableados, con frecuencia insertos en los revestimientos originales. A este respecto, resulta especialmente lacerante ver cómo en fachadas recién restauradas se vuelven a instalar los mismos cables que había antes de la intervención.

Es sabido que la mejor garantía para la conservación de un edificio es su uso ininterrumpido. Por el contrario, su abandono significa la renuncia a cualquier operación de mantenimiento, aunque sea en cuestiones tan simples pero tan cruciales como la limpieza de los desagües. Desgraciadamente, buena parte de las fachadas estudiadas pertenecen a casas en estado de abandono total o parcial, lo cual permite abrigar pocas esperanzas sobre su conservación. Para muchas de ellas culmina así una deriva de degradación social del entorno, falta de mantenimiento, expedientes de ruina y desalojo de los inquilinos, un camino siempre difícil de desandar. Algunas resisten con gran entereza el aparente empeño de sus propietarios por hacerlas caer, como el edificio de la esquina entre Panaderos y Torregordá mientras que otras se desmoronan poco a poco ante nuestros ojos. Sólo aquellas que pueden convertirse en edificios públicos gracias a un linaje ilustre tienen esperanzas, como la casa natal de Cánovas del Castillo, siempre y cuando las medidas no lleguen demasiado tarde. Mención especial merece la *Casa del Obispo*,

porque la tardanza de los comienzos de su rehabilitación hacen peligrar una fachada que pudo servir de guía a otras muchas dentro del conjunto de las fachadas pintadas del XVIII en Málaga, esto al margen de la belleza intrínseca de sus paramentos, cada vez más degradados, y que unas sencillas operaciones de mantenimiento pueden consolidar en tanto comienzan las obras.

Es necesario, después de trazar un escenario tan desolador, apuntar algunas iniciativas privadas en sentido contrario. Así, la fachada de la casa de calle Nuño Gómez 12, restaurada dentro de las obras de rehabilitación del edificio por sus propietarios, con la colaboración del Instituto Municipal de la Vivienda, o el caso del estudio de arquitectura Atrio, que ha adquirido el edificio de calle Mártires 5, pese a estar expedientado de ruina, para su rehabilitación, dentro de la cual se contempla la restauración de sus pinturas murales y forjados de madera originales. También está contemplada la restauración de los paramentos originales —con trazas de policromía según las catas realizadas— del edificio esquina entre San José y San Agustín.⁹

El punto final para estas obras es la demolición. Hemos constatado la demolición reciente de los edificios de Correo Viejo 18, Fuentecilla 3 y 9, Gigantes 8, Gigantes 11, Hoyo de Esparteros 5, Montaña 19, Nuño Gómez 21 y 23, San Juan de Letrán 9, Tomás de Cózar 29 y 31, Viento 13 y Zanca, además de algunas ya sabidas como la *Casa del Administrador* y la Capilla del Molinillo, cuyas pinturas, al menos, han podido arrancarse y restaurarse y están pendientes de su reubicación en edificios de su mismo entorno. Con todo, ésta es una solución *in extremis* desaconsejada por las tendencias actuales de conservación. En ambos casos además, la conservación de los edificios en su lugar original era técnicamente viable y su demolición se debió a exigencias urbanísticas que hubieran podido modificarse de existir la voluntad política necesaria.

HISTORIA MATERIAL

Al margen de la información sobre aspectos materiales útiles relativas a las técnicas y estado de conservación de los edificios pintados del siglo XVIII en Málaga, este artículo quisiera aportar algunos datos que sirviesen como herramienta para su datación, colaborando de este modo a un conocimiento mayor de las evoluciones que pudiera haber experimentado este conjunto. Sin embargo, al tratarse de materiales tradicionales es difícil establecer diferencias en su cronología, puesto que su utilización abarca un arco cronológico amplísimo, tanto que, según hemos comentado en los epígrafes respectivos, se extiende desde la Edad Media hasta la

⁹ Vid ASENJO RUBIO, E.: "Una gota en el desierto : la recuperación de la pintura mural desde el ámbito privado", en *Boletín de Arte*, nº 23, Universidad de Málaga, 2002, págs. 653-656., donde se informa del caso de calle Nuño Gómez.

aparición de los morteros actuales en la segunda mitad del siglo XIX, en el caso de los revestimientos, y hasta la primera mitad del siglo XX en lo que se refiere a los pigmentos. Por tanto, no habiéndose registrado cambios significativos en los materiales empleados, no es este grupo de datos el que pueda aportarnos una información valiosa para la cronología del conjunto.

Otra vía de investigación puede ser la que indague en las calidades de los materiales y técnica empleados. Esta línea, de cuyos datos podemos deducir la mayor o menor dotación económica de una obra, su planificación rigurosa o improvisada o la disponibilidad de los materiales de mejor calidad, es posible, pero es necesario tener en cuenta una amplia serie de variables. Una de las principales es nuestro conocimiento de la actividad constructiva en el periodo en el que se ejecuta una determinada obra, porque esta actividad puede manifestar la disponibilidad de ciertos materiales —la cal requiere un tiempo de *apagado* para estar en óptimas condiciones y la falta de áridos de buena calidad puede obligar a recurrir a otros inferiores— y sobre todo la disponibilidad de los artífices, pero siempre tendremos que enmarcar los datos conocidos en un panorama general que no debemos olvidar, que es la idea de que estas pinturas siempre *ocultan* las fábricas del edificio y que por tanto, la calidad de éstas nunca fue excelente al menos en lo que se refiere a sus acabados, aunque la solidez de la mayor parte de ellas está fuera de dudas. Por otra parte, ya hemos comentado las dificultades para el conocimiento de la composición de los muros, ocultos tras los revestimientos, e incluso de los revestimientos en sí, a los que sólo podemos acceder a través de las pérdidas que los dejan a la vista, excluyendo por criterio cualquier técnica agresiva como la extracción de estratigrafías. Podemos, no obstante, sugerir la posibilidad, que debería confirmarse documentalmente, de que la costumbre de ocultar las fábricas —y los propios enfoscados— se convirtiera en inercia, y que los muros de los edificios de fechas posteriores presentaran peores calidades que fuesen delatadas, por ejemplo, por la presencia masiva y desordenada de mampuesto ordinario, tal y como pudo comprobarse en la Capilla del Molinillo, en la cual los revocos se encontraban a veces en contacto con el mampuesto, sin enfoscado intermedio, a causa de la irregularidad de las piedras empleadas. De nuevo nos encontraríamos ante la posibilidad de que esta obra en concreto presentase tales anomalías —en el caso de esta capilla se trataba de una construcción de mala calidad por este y otros motivos— por tratarse de un edificio poco dotado económicamente, pero necesitaríamos establecer una serie de comparaciones con edificios con las mismas deficiencias constructivas para determinar la relación con las pinturas que lo cubren. Aún así, en la confluencia de ambos parámetros encontraríamos de nuevo dificultades conceptuales: determinar exactamente cual es el canon con el que establecer la calidad de estas pinturas y qué es lo que indica la calidad de una construcción que se sabe de antemano que va a ser oculta tras los revocos y pinturas.

La evolución estilística de los motivos representados es otro dato a tener en cuenta, sobre todo si se ve reforzado por un estudio iconográfico que determina

fechas anteriores y posteriores a un determinado motivo, que puede venir indicado por la difusión de determinadas estampas o la construcción de ciertas obras que pudieran servir de modelo a imitar. Se ha citado, por ejemplo, la similitud del despiece de la fachada lateral de la Iglesia de San Juan con la solería de la Capilla de la Encarnación de la Catedral. Este estudio puede verse sólidamente afianzado con la documentación de algunas cronologías seguras, no sólo las extraídas de documentos escritos o planos sino también de fechas pintadas en las propias fachadas. Por ejemplo, conocemos la fecha de 1787 inscrita en la fachada de la casa de la calle Postigos 25, y la de 1761, en la fachada de la Capilla de la Exaltación, anexa a la Iglesia de San Juan y recuperada durante su restauración¹⁰, pero es seguro que en el resto de las casas pintadas que se conservan pueden aparecer más, sobre todo si se ubican en zonas centrales de los paramentos, donde es raro que se produzcan las pérdidas de la capa de cales superpuestas que puedan dejarlas a la vista.

Respecto al estilo o proximidad formal de los motivos representados con otros estilos históricos bien documentados, debemos hacer algunas observaciones. Las manifestaciones más tardías que conocemos se relacionan con motivos del barroco final, en especial el tema de la *rocalla*, presente, por ejemplo, en la fachada ya comentada de Postigos 25 pero también en los restos conservados de la portada de los Santos Mártires, mientras que las que consideramos más antiguas, asociadas a las obras de Unzurrunzaga, muestran un parentesco con motivos mudéjares que podemos asociar equivocadamente con una cronología antigua. Este es sin duda un problema que merecería un estudio más extenso de lo que podemos dedicarle aquí, pero, resumiendo mucho la cuestión, digamos que la familiaridad con las técnicas decorativas de la lacería no se encuentra en la literalidad del desarrollo del motivo —pues, estrictamente no se trata de lacería— sino en la voluntad de crear un motivo continuo e interrelacionado con el que construir un fondo abstracto. Sin embargo, en un edificio tan notable como la *Casa del Obispo*, encontramos una división de los motivos en pisos que pudiera recordar la idea clásica de *orden*. Esta división no aparece en San Felipe Nerí, que despliega sus motivos geométricos de modo menos orgánico, ni en la fachada del Sagrario, de geometría más simple, ni en la de San Juan, pero quizá sí en el edificio de Cortina del Muelle 23. Por otra parte, la idea de fondo *abstracto* debería revisarse conceptualmente, puesto que la posible reproducción de una solería de la Catedral en la fachada de San Juan nos indica que puede tratarse de representaciones de temas decorativos, arquitectónicos, constructivos, textiles o provenientes de las *artes menores* como las taraceas, por lo que el término *abstracto*, tan ambiguo en sí mismo, debería evitarse.

¹⁰ Ver PASTOR, P y MARTÍN, B.: "Revestimientos ocultos en la iglesia de San Juan Bautista (Málaga)", en R & R. *Restauración & Rehabilitación*. Nº 53, Junio 2001. Las fechas que se citan son las de 1732 para la fachada lateral con motivos geométricos, 1761 para la representación de despiece de sillares de la Exaltación y una muy dudosa cronología ("posiblemente siglo XVII") para la fachada de calle Cinco Bolas. La asociación de esta fachada con una solería de la Encarnación debería constatararse puesto que abriría la sugerente línea de investigación de la Catedral como centro emisor de motivos para las fachadas pintadas.

Es posible que un buen número de edificios pintados respondiese a los modelos creados por obras de fundación eclesiástica o nobiliaria, como San Felipe Neri, Sagrario o *Casa del Obispo*. En todo caso, sería la calidad en la ejecución la que terminaría definiendo los medios y el nivel de exigencia de sus comitentes. Aunque estos datos deben tomarse con precaución, la aparición de *lo popular* en determinados motivos —la fachada de calle Nuño Gómez 12— puede señalar la difusión de la práctica entre clases medias, como pequeños comerciantes, con el consiguiente lapso de tiempo intermedio. Con todo, la similitud de las técnicas empleadas hace que podamos ver el conjunto de los edificios pintados como un grupo homogéneo, del que podemos extraer algunos casos marginales cuya cronología podría ser de gran utilidad. Uno de estos casos es el de la fachada de Postigo de San Agustín 9 y 11, en el que encontramos un empleo de técnicas como el *rejuntado a bisel* que parecen ser anteriores a la implantación del revestimiento completo de las fábricas, y en las que la articulación de la fachada con el ladrillo visto, de buena factura y un esgrafiado que se ciñe a los cajones de mampostería parecen indicar una cronología anterior¹¹. Otro caso en el que las técnicas artísticas muestran diferencias notables respecto al resto del conjunto es el de Carreterías 60. Como hemos indicado, hay un empleo de los medios gráficos para la trasposición del dibujo que se aparta de la práctica común de la incisión sobre el revoco fresco que, unido a ciertas singularidades de los motivos reproducidos —una gran minuciosidad en el trazado de las arquitecturas que se representan— parecen sugerir una cronología posterior. Un último caso de excepcionalidad en el empleo de estas técnicas se sitúa en aquellos edificios en los que la disposición de los revestimientos es idéntica a la de los que están pintados, pero que nunca llegaron a pintarse. En los casos de edificios de viviendas como los de calle Marquesa de Moya, esta ausencia de pintura pudo deberse a motivos económicos, pero merece especial interés el caso del edificio del *Montepío de Socorro a los Cosecheros del Obispado de Málaga*, porque, completado en 1782, carece de pinturas pese a que sus revestimientos son idénticos a los de las casas que sí están pintadas. Esta fecha indica que al menos en lo que se refiere a los edificios promovidos desde los círculos ilustrados —la concesión de parte del edificio de los jesuitas se efectuó mediante una Real Cédula de 1781— la policromía de los revestimientos había caído en desuso¹². Por tanto, esta fecha puede significar el fin de la producción de este conjunto de pinturas murales, y la no existencia de edificios pintados con posterioridad a ella —que debe ser comprobada documentalmente— indicaría una rápida reacción de cambio de modelos.

¹¹ Según indica la historiadora Aurora Arjones en su exhaustivo estudio sobre este conjunto de edificios, no existe constancia documental de su fecha de construcción.

¹² Sobre la cronología de este edificio, ver CAMACHO MARTÍNEZ, R. (dir.): *Guía histórico-artística de Málaga*. Málaga, 1997, pp. 114-116. Las catas sobre la fachada lateral del edificio se efectuaron en invierno de 2003 como parte del proyecto de rehabilitación del mismo, cuya ejecución acometerá la Consejería de Economía y Hacienda de la Junta de Andalucía.

Todo lo antedicho no hace sino reforzar la idea de que, metodológicamente, es imprescindible que la interdisciplinariedad de los estudios sobre este conjunto se mantenga en el tiempo. Esta reunión de profesionales —arquitectos, gestores y restauradores— convocada en torno a los historiadores debe reforzarse además con una colaboración estrecha con los organismos de tutela, especialmente municipales en el sentido de que muchos de los edificios estudiados se encuentran incluidos en la esfera de actuación de la Oficina de Rehabilitación del Centro Histórico, y ya que la demolición de algunos de ellos parece difícil de evitar, debería ser posible la documentación mediante catas de los motivos de sus pinturas, de sus paramentos y muros. Estos estudios conllevan ciertamente una serie de costes, en modo alguno excesivos, pero creemos que la revalorización de este conjunto patrimonial merecería un esfuerzo. En este sentido es especialmente positiva la actitud del Instituto Municipal de la Vivienda, que está asumiendo una serie de restauraciones de edificios de particulares que no podrían costearlas por sus medios —Nuño Gómez 12, Alameda Principal 11, Tomás de Cózar— y continuará haciéndolo en un futuro próximo —Mariblanca 19, Mártires 5, Puerta de Antequera 42— y deseáramos que un largo etcétera. También desde la administración autonómica, que actualmente asume la restauración de las fachadas de calle Postigo de San Agustín dentro de la actuación del entorno del futuro Museo Picasso, se evidencia una creciente sensibilidad hacia este conjunto patrimonial. Por nuestra parte, esperamos que este estudio contribuya de modo eficiente a los mismos fines.