

# Blanco sobre blanco. La arquitectura y el cambio cromático

## White on White. Architecture and Color Change

JESÚS MARINA BARBA\* y ELENA MORÓN SERNA\*\*

### RESUMEN

*El color tiene un impacto considerable en la percepción general del paisaje urbano. La luz resalta las superficies, la textura subraya los materiales. Cuando en un paisaje se realiza cualquier intervención, ésta se convierte en atracción visual en relación a su contexto, siendo necesario considerar los factores determinantes de esta nueva relación. El empleo del blanco brillante supone introducir un elemento perceptivo fuerte. Paradójicamente, es el color más agresivo. Los materiales naturales, como la propia naturaleza, tienden a ser complejos en su textura y en sus tonos. El uso generalizado de productos industriales está conduciendo a un empobrecimiento cromático de los paisajes urbanos. El futuro del color blanco pasa por un cambio en su concepción de elemento decorativo hasta convertirlo en fundamento del proyecto, aprovechando sus cualidades de gradación tonal, contraste, expansión espacial y composición de escalas y formas.*

### ABSTRACT

*The colour has a significant impact on the overall perception of an urban environment. Light plays on surfaces, the texture of materials are noticed. Since any object introduced into the environment becomes a visual target in relation to its context, it is necessary to consider the factors determining that relationship. Brilliant white forms a visual target that attracts the eye. Paradoxically, is the most intrusive colour. Natural materials, like nature itself, tend to be richly textured and subtly coloured. Widely use of industrial products is leading to a chromatic impoverishment on the urban landscape. The future of white is going through a change in its conception as decorative element, until it is turned to project foundation thanks to its qualities of tonal gradation, contrast, spatial expansion and composition of scales and forms.*

---

\* Doctor en Historia. Profesor titular Universidad de Granada.

\*\* Arquitecta. Directora Área Rehabilitación de Sevilla. Consejería de Obras Públicas y Transportes. Junta de Andalucía.

*PALABRAS CLAVE*

*Arquitectura, color, blanco, paisaje, patrimonio.*

*KEY WORDS*

*Architecture, colour, white, landscape, heritage.*

«El mundo es incoloro, sólo existe como impresión»<sup>1</sup>.

Como recuerda la cita de Küppers, cualquier consideración humana sobre el color, por su propia naturaleza, depende de su percepción. El color de un objeto es el de la luz que envía al ojo, a su vez en función del color de la luz que lo está iluminando y de la parte de dicha luz que su superficie refleje, absorba o transmita. Por tanto, la luz se convierte en luz de color al relacionarse con un material, y es a esa interacción entre luz y cualidades matéricas lo que llamamos color.

El color sólo tiene sentido para la visión, pues su existencia es subjetiva de la percepción humana. Este concepto de percepción es bastante más amplio que la simple función física que realiza el ojo, se trata de un proceso amplio y complejo cuyo fundamento es, en su mayor medida, el análisis y la interpretación intelectual. La conclusión aquí es evidente: la percepción también depende del tiempo y no puede ser igual para la mirada contemporánea que para la de cualquier otro de los niveles del pasado. Si esto es así, el empeño de la restitución es una empresa inútil o engañosa. No se reconstruye el paisaje, se construye siempre el paisaje.

Decimos que la arquitectura es abstracción construida a partir de la naturaleza, intermediaria de la luz. La luz —distribuida, dispersa, filtrada desde el exterior— es una sustancia que llega a experimentarse igual que cualquier otro material constructivo. La luz que se filtra y sus reflejos y matices colorean los espacios. En ese sentido, arquitectura y color no es una fórmula que se pueda asumir o rechazar, no depende de la decisión, argumentada o arbitraria, del arquitecto o del cliente. Toda arquitectura es color.

La identificación entre ambos términos es tan irrefutable como trascendentes sus consecuencias. El color es un lenguaje complejo, con alfabeto, gramática y sintaxis propias, que encaja mal en la simpleza de los estereotipos casticistas y las generalizaciones ahistóricas. Acercarse a su realidad para intentar comprenderlo significa aceptar sus propias leyes, su particular relación con el tiempo y su capacidad para crear combinaciones de espacios y planos como expresión cambiante del paisaje. Al asumir este punto de partida, la finalidad del trabajo investigador no puede ser el proporcionar los medios para copiar, si esto fuera posible, de manera estéril el pasado (los pasados), sino posibilitar, con el conocimiento y la formación,

---

<sup>1</sup> KÜPPERS, H. *Fundamentos de la teoría de los colores*, Barcelona, 1980, pág. 21.

la generación de formas nuevas desde una mayor sensibilidad hacia la dimensión cromática de la arquitectura.

Existe una estrecha relación entre tipología arquitectónica y tipología cromática, productos de épocas y formaciones históricas, identificadas con estéticas y técnicas propias. La historia de la arquitectura muestra la evolución de la cambiante disponibilidad y valoración de materiales, pigmentos y colores. Desde los considerados más nobles y vistosos —la enorme variedad de tonalidades de la piedra, la riqueza de los mármoles y las maderas exóticas— a los de uso corriente que suministra el entorno más inmediato, los documentos construidos del pasado subrayan de manera gráfica la importancia del material para la percepción del color.

La realidad cromática como realidad material forma parte de cada cultura. Para su construcción se servirán siempre del entorno conocido, aunque con medios de apropiación diferentes. Pueden realizarse procesos de selección y abstracción, como la asociación con las piedras preciosas que fundamenta el grupo de colores principales en Egipto y el orden moral de los hebreos. En otras ocasiones son las dominantes del fondo histórico-geográfico, como en los barros cocidos, las piedras calcinadas amarillas y las tierras rojas del mundo mediterráneo. El color del escenario también puede ser el de la representación social<sup>2</sup>. De la uniformidad siempre se puede escapar, con la particularidad de lo propio, aunque sea en forma de óxido de manganeso (las tierras tostadas de Siena, las tierras negras de la Dordoña o el valle de Lot) o la ambición del dominio por la diferenciación singular (en el programa urbanístico de Suetonio el objetivo era «transformar en mármol la ciudad hecha de ladrillos»). Además, siempre quedará la posibilidad de lo desconocido, la otra realidad que llama la atención fuera de los parámetros culturales propios<sup>3</sup>.

En contra de lo que se está convirtiendo el color para la arquitectura, el proyecto de intervención no puede limitarse a dejar para el último momento la decisión arbitraria de qué tono aplicar en el revestimiento final del cerramiento exterior. La historia enseña ejemplos bastante más elaborados en la intención y en los medios. Existieron técnicas de engaste de las teselas metálicas en la confección de mosaicos monumentales paleocristianos que lograron la irregularidad deseada, al inclinar algunas de ellas en un ángulo de 30°, con el fin de reflejar la luz hacia el

---

<sup>2</sup> «Conviene al siglo nuestro vestido negro», se queja Campanella, para quien «los colores muestran las costumbres de cada nación. Hoy todos amamos el negro, propio de la tierra, de la materia y del infierno, signo de luto y de ignorancia».

<sup>3</sup> Marco Polo describe el dominio de Bada Kshan como el reino de un material precioso y lejano: «Y aquí hay una alta montaña, de donde se extrae el azul, y es lo mejor y lo más fino del mundo. Y las piedras donde se hace el azul si es vena de tierra, y montañas de donde se saca la plata, y la llanura es muy fría».

espectador que lo contempla. La misma luz fue empleada al servicio del color. Puesto que se afirmaba que las impresiones sensoriales, derivadas de los colores brillantes, conducían al espectador desde el mundo material al inmaterial, acercando lo divino a la vida humana, el filtro de la vidriera proporcionó en la Edad Media una nueva dimensión mística al color, convertida en medio de expresión de misterios<sup>4</sup>.

Frente a la riqueza de la herencia cromática del patrimonio heredado, la sociedad actual percibe la arquitectura contemporánea como algo carente de atractivo visual, identificada con los tonos desagradables del asfalto, el cemento y el ladrillo. Incluso en medios especializados es habitual el discurso que relaciona la policromía con una decoración puramente artística, motivada por la simple preocupación estética. La presencia del color en la arquitectura se limitaría al momento, obligado y postergado, de la elección de los revestimientos.

Como mucho, alguien más observador podría decir que tal vez el color de la arquitectura moderna sea el gris del hormigón y del acero y la incolora transparencia del vidrio. Sin embargo, paradójicamente las posibilidades expresivas de los nuevos materiales se han multiplicado de manera sorprendentemente atractiva en los últimos años. Al excesivo monocromatismo del hormigón en el pasado le ha sucedido la investigación y explotación de sus cualidades plásticas, por distintos procedimientos de elaboración y acabado: pulido, pigmentación y texturización. Del mismo modo el cerramiento incoloro del muro cortina más elemental está siendo sustituido por las infinitas variantes que permiten los nuevos tipos de vidrio: coloreado, serigrafiado, impreso o tratado para permitir aspectos distintos con las variaciones de la luz. Aluminios lacados, aceros preoxidados, revestimientos con nuevos metales ligeros como el titanio, aplacados pétreos elegidos en una variedad y disponibilidad desconocidas, novedosos tratamientos sobre materiales cerámicos o morteros que obtienen texturas y acabados sorprendentes... La relación es ilimitada, como el propio mundo del color; desgraciadamente, no parece serlo la imaginación ni la sensibilidad de quienes prefieren la comodidad y el beneficio que proporciona la servidumbre ante el negocio y la vulgaridad disfrazados de una tradición mal entendida.

Es evidente que la utilización y la preferencia de unos materiales sobre otros es un hecho cultural y económico. La solución a los desequilibrios que están creando las intromisiones de materiales inadecuados no puede ser el lamento tópico por la integración perdida de aquellos tiempos idílicos cuando los únicos materiales al alcance de la construcción eran los proporcionados por el entorno inmediato. Es cierto

---

<sup>4</sup> GAGE, J., *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Madrid, 1993, págs. 39-78.

que existe una geografía del color, pero también lo es que esta geografía ha cambiado su escala y sus parámetros. No podía ser de otra manera, puesto que la sociedad también cambió el alcance de su información, su educación o sus aspiraciones sociales. La salida no puede estar —nunca lo está puesto que es imposible— en retroceder, sino en avanzar hacia una mejor educación y una mayor sensibilidad ante el hecho cromático, de manera que las relaciones armónicas que antes se conseguían por limitación y tradición se renueven desde la contemporaneidad y la expresión de una nueva dimensión social para las ciudades.

Tiempo y color son conceptos indisolublemente unidos. El tiempo es el material de la forma, de su formación pero también de su percepción. Porque la propia experiencia perceptiva ocurre en el tiempo y es modificada con él. Algo que es particularmente válido en el caso de la percepción cromática. Si el tiempo, como materia básica de la historia, fue modificando y alimentando los procesos urbanos hasta moldear la realidad con la que convivimos, cabe plantearse qué papel ha jugado el color en esos mismos procesos. Para poder comprenderlo contamos con un excepcional documento gráfico, al que no siempre prestamos la atención debida pese a su escala y cercanía: la propia realidad. A la vez que se iban modificando formas y tipologías, espacios y construcciones, se iban dejando niveles de color en cada intervención, en cada manifestación arquitectónica o urbanística. Podríamos utilizar el hecho cromático como principio de conocimiento del pasado, instrumento al servicio de identificaciones y autentificaciones. De hecho, así es utilizado, a menudo de manera casi inconsciente, por quienes intervienen en el estudio o en la restauración de los centros históricos. Si esto es tan palpable, es decir, si resulta tan evidente la existencia de esos niveles cromáticos históricos que se corresponden con las intervenciones del pasado, puede ser un firme punto de partida para el análisis actual del paisaje urbano<sup>5</sup>. Solamente desde un mejor conocimiento de esos planos de superposición cromática en que se manifiesta la arquitectura a través del tiempo, podremos intervenir con criterios sólidos en el objetivo de la mejora de las ciudades y la conservación y enriquecimiento de su patrimonio.

Entre los factores que modifican la percepción de los colores, la luz —a la vez su origen y composición— es el mayor determinante en la medida en que influye en todos los demás. Para todos es evidente que la calidad de la luz solar no es constante, sino que cambia de manera sensible, con variaciones importantes en su composición espectral, siendo más rojiza o azulada según la hora del día, la estación del año o la situación ambiental. La orientación y la exposición del objeto que sirve de soporte al color alteran a su vez la naturaleza de esos cambios, de modo

---

<sup>5</sup> Desde esa perspectiva sería tremendamente ajustado el concepto de paisaje de color que ha presentado LANCASTER, M., *Colourscape*, Londres, 1996.

que deben ser incluidos entre los términos del estudio. También las condiciones de la percepción: en primer lugar, la distancia, que cambia la visión desde las manchas imprecisas de la lejanía a la experiencia casi táctil de las superficies próximas, pues el color, como el sonido, pierde su nitidez en el espacio. Muy relacionada con ella, y de gran importancia en los elementos constructivos, la textura, traducida en las diferencias en la calidad visual de las superficies, entre la cualidad reflectante de las más lisas y aquellas otras rugosas que absorben extraordinariamente la luz, y condicionante a su vez de los resultados de los distintos ángulos de percepción<sup>6</sup>.

No vamos a insistir más en fenómenos que son experiencias habituales y diarias para las personas. Esta perpetua transformación del color por su existencia dependiente de la luz llevaría a plantear un auténtico relativismo de la percepción, que en su interpretación más positiva conduce a tener en consideración las múltiples dimensiones que están presentes en el hecho cromático. Sería fundamental afirmar algo tan sencillo como que el color aislado no existe, que incluso en su expresión más elemental es un fenómeno complejo. Nos importa subrayar esto que parece tan obvio porque aplicado como principio a nuestro trabajo derivará en consecuencias decisivas para el planteamiento del estudio. El falso problema de la subjetividad se convierte en motor y línea de fuerza del trabajo<sup>7</sup>.

Esta última reflexión lleva a la desmitificación de la pasión actual por el *original*, como concepto que asegura la ortodoxia de la intervención y la validez de los resultados. Tal y como lo venimos considerando, un nivel cromático determinado no es sino testimonio de una sucesión de manifestaciones de pasado vivo. Elegir uno determinado, o la misma búsqueda deliberada del más antiguo, que merecería entonces ser objeto del despliegue de todo el instrumental a nuestro alcance para asegurar su fiel imitación, contradice en principio la propia idea de la contemporaneidad, que se podría ver condenada así a reducir su aportación a la repetición de un nivel anterior. Eso, si fuera posible la repetición. Porque como ya se ha demostrado, el color no tiene existencia propia, depende de la forma y la superficie, pero también está en función de otros colores, del medio en que se visualiza. Lo que quiere decir, cuando menos, que una tonalidad que en su día pudo ser apro-

<sup>6</sup> Variables que caracterizan una visión determinada del entorno urbano, SWIRNOFF, L., *The Color of Cities. An International Perspective*, New York, 2000.

<sup>7</sup> Decimos falso problema porque hace ya tiempo que la teoría de la ciencia se desembarazó de esa retórica discusión sobre el ideal de lo objetivo, desnudando con todas sus consecuencias la indeterminación y la parcialidad de cualquier actividad científica, que debe encontrar en ellas y en su reconocimiento crítico sus mejores instrumentos de búsqueda y descubrimiento. Si la percepción del color es subjetiva y personal, su estudio también ha de serlo. Si nuestra mirada contemporánea es compleja, diversa y fragmentaria, no vale jugar a que nos disfrazamos de renacentistas. Somos historiadores, no actores de comedia. Si los centros históricos que transformamos y disfrutamos, estudiamos y transmitimos, son el reflejo vivo de los estratos del tiempo, resulta cuando menos contradictorio la elección interesada de un nivel y su presentación como la identificación absoluta con lo histórico.

piada y funcionar adecuadamente en un entorno definido, puede resultar totalmente inválida al haber cambiado la secuencia de la que forma parte y en la que es contemplado. Quizás fuera más inteligente empezar a darse cuenta de cómo en el medio urbano no nos podemos empeñar en musealizar los objetos, que termina siendo un esfuerzo vano y contraproducente ese querer proporcionarles una existencia atemporal y exenta.

«He cruzado la frontera azul de los límites del color y he llegado al blanco... Enfrente se halla el mar; blanco, infinito»<sup>8</sup>.

Si la proporción de colores reflejados es similar a la del sol (con predominio azul-verde y una proporción de los demás que disminuye hacia los extremos del espectro) la superficie aparecerá blanca. Llamamos blanco a ese color de máxima claridad y de oscuridad nula, acromático y neutro, que se percibe como consecuencia de la fotorrecepción de una luz constituida por todas las longitudes de onda comprendidas en el espectro visible<sup>9</sup>.

Las primeras fuentes escritas griegas insisten en la antítesis blanco/negro, luz y oscuridad. De esta primera identificación lógica pronto se desarrolla una relación entre los cuatro colores básicos y los cuatro elementos (tierra, aire, fuego y agua) en Empédocles y la más elaborada de Demócrito, para quien el blanco está relacionado con la suavidad, el negro con la aspereza, el rojo con el calor y el *chthon* (verde pálido) con «lo sólido y lo vacío». En la primera «teoría racional de los colores» si aceptamos las mismas palabras utilizadas por Platón en el *Timeo*, el blanco es el resultado de la dilatación del rayo que envía el ojo y el negro de su dilatación, un fuego más violento produce el brillo y uno intermedio el color rojo sangre. Con un cuerpo doctrinal mucho más amplio, aunque disperso en escritos diversos (*De sensu et sensibili*, *Metereológica*, *Sobre los colores*, *Problemata*) Aristóteles y su escuela producen el único estudio global del color del mundo antiguo; en él, el blanco es el color del aire y del agua, el dorado el color del fuego y el negro el de la tierra, el rojo el más cercano a la luz y el violeta a la oscuridad<sup>10</sup>.

El blanco es, desde una perspectiva simbólica, el color más perfecto. No hay ningún concepto blanco de significado negativo. El simbolismo del color tiene una historia tan larga como la de la humanidad y constituye una verdadera historia del

---

<sup>8</sup> Malevich en su serie *Blanco sobre blanco*, cit. en *Monocromos, de Malevich al presente*, Madrid, 2004, pág. 135.

<sup>9</sup> Esta coloración estándar en la notación CMYK correspondería a C0;M0;Y0;K0. SANZ, J.C. y GALLEGO, R., *Diccionario del color*, Madrid, 2001, pág. 172. En las 472 entradas siguientes se recoge las variedades que se engloban bajo este nombre.

<sup>10</sup> GAGE, J., *op. cit.*, pág. 10 y ss.



Imagen 1. Cúpula de la ampliación del Reichstag. Berlín. Fotografía: Marina Morón.

lenguaje cromático, repleta de equivalencias artificiales pero también de los inicios de corrientes señaladas como la psicología experimental, la cromoterapia, la semiótica o el marketing. Podemos encontrar desde correspondencias entre los esmaltes y los días de la semana a tratamientos médicos, la complejidad de los blasones heráldicos o el uso del cromatismo en la iconografía religiosa<sup>11</sup>.

Pero la perfección impone distancia: solo el 2% de los encuestados nombró el blanco como su color preferido y el 2% lo nombra como el color menos apreciado, pero la mayoría lo asocia al comienzo de algo, identificándolo con lo nuevo, la verdad, la perfección, la limpieza y la inocencia<sup>12</sup>. Ni elegido ni odiado, el problema es que al blanco le acompaña siempre, como al negro, la pregunta: ¿es un color?. No, si se habla de colores de la luz. En el sentido físico, en la teoría óptica, el blanco es más que un color: es la suma de todos los colores de la luz<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> PORTAL, F., *El simbolismo de los colores*, Barcelona, 2000. No faltaron sin embargo, los espíritus críticos que ridiculizaron estas correspondencias entre populares e intuitivas. Gargantúa, la creación de Rabelais, quiere confeccionarse un emblema noble y duda entre el blanco, que significa júbilo y placer, y azul celeste por su relación con los seres celestiales, porque se podría objetar que el blanco también simbolizaba la fe y el azul la constancia, y es que, concluye, el blanco lo mismo alegra el corazón que dilata la pupila.

<sup>12</sup> HELLER, E., *Psicología del color*, Barcelona, 2004, pág. 154 y ss.

<sup>13</sup> «La máxima expresión de la turbiedad absoluta», que llena el espacio, en la extrema definición de J.W. v. GOETHE, *Teoría de los colores*, Murcia, 1992, pág. 97.

El blanco, símbolo de pureza y de limpieza, es también el color ideal para un soporte que se quiera colorear. Para pintar de blanco se compensa el amarillento del soporte con una ligera coloración azul: es el azulado óptico. Desde 1929 se emplearon colorantes fluorescentes que absorben la luz ultravioleta y la reflejan en azul<sup>14</sup>. El blanco de plomo (o blanco de cerusa) fue durante siglos el color base de toda pintura. El de zinc, una alternativa más inocua para la salud, pero que no llegó a extenderse seguramente por su tonalidad más plana. La baritina, del sulfato de bario, el descubrimiento que conquistó el calificativo de permanente para el blanco<sup>15</sup>.

Como todos los tonos acromáticos, el blanco no se da en la naturaleza<sup>16</sup>. Tampoco, entonces, en la arquitectura. Y sin embargo, en una y otra cualquiera reconocería muchos de ellos. Ninguno o infinitos, en esa dualidad inabarcable e ilógica se mueve un color que por si fuera poco parece no existir, como el vacío, como el silencio<sup>17</sup>.

Podemos dudar. Preguntarnos, con Wittgenstein «¿Qué es la impresión de «blanco»? ¿Cuál es el significado de esa expresión o la lógica de ese concepto?». La desconfianza hacia el lenguaje es la primera condición para el conocimiento lógico. El significado es el uso que hacemos del término. No importan las palabras que se digan o lo que se piense o entienda con ellas, lo que importa es la diferencia que marcan en los distintos puntos de nuestra vida y de qué fondo de veracidad surgen<sup>18</sup>.

O mirar el tiempo. Tiempo y color. La ecuación tiene toda la fuerza de las relaciones incontestables, pero también toda la fragilidad que transmite una de esas imágenes de revocos fragmentados que dejan ver capas de distintos colores tras ellos. Superposiciones. El término encierra algo más que una afirmación expresiva, aceptable en su idea de que el transcurso del tiempo va dejando planos cromáticos reconocibles. Es afirmación de complejidad, algo irrenunciable para el estudio, no sólo cromático, de los paisajes urbanos.

Desde los minimalismos más recientes a las arquitecturas populares más antiguas: el blanco se ha extendido, aprovechando sus cualidades, en los espacios y épocas más diferentes, a lo largo de la historia visual de la humanidad. Evitando

---

<sup>14</sup> DELAMARE, F. y GUINEAU, B., *Los materiales del color*, Barcelona, 2000, pág. 109.

<sup>15</sup> BALL, P., *La invención del color*, Madrid, 2003, pág. 198-199.

<sup>16</sup> PAWLIK, J., *Teoría del Color*, Barcelona, 1996, pág. 77 y ss.

<sup>17</sup> QUETGLAS, J., *Pasado a limpio, II*, Barcelona, 1999, págs. 64-67.

<sup>18</sup> WITTGENSTEIN, L., *Observaciones sobre los colores*, Barcelona, 1994, pág. 7. Su preocupación por el uso de las palabras le lleva a adoptar una perspectiva conceptual o lógico-gramatical. Apartándose de la perspectiva psicológica, dedicada sólo a la descripción del fenómeno, se pregunta por la esencia: el estudio de los colores es el terreno apropiado para la reflexión filosófica.



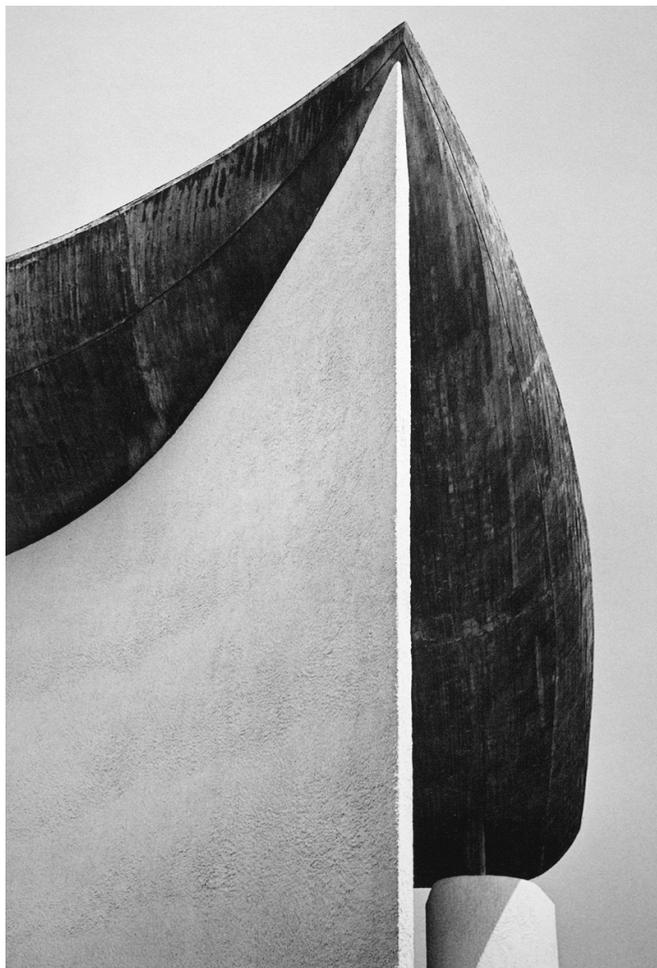
Imagen 2. Úbeda. Desprendimientos de revestimientos muestran capas anteriores de color.  
Fotografía: Marina Morón.

quedar deslumbrados por el brillo de su éxito, convendría plantearse continuamente las razones y las formas de este dominio.

Al quedar desprovista de su condición de vanguardia, la arquitectura del movimiento moderno perdió en su vertiente americana compromiso social y color. La reinterpretación y la adaptación de principios como el purismo formal o la abstracción geométrica olvidaron la componente cromática hasta el extremo de quedar caracterizados por esa misma ausencia. En esa pérdida influyó de manera notable la identificación de las obras claves de este estilo con sus representaciones en papel por los grandes fotógrafos de la época<sup>19</sup>. El blanco sirvió a la perfección en la búsqueda de la asepsia y la pulcritud, explotadas hasta el límite sus capacidades de definición y transformación<sup>20</sup>. Puede decirse que asistimos a una nueva reinterpretación «en blanco», de forma paralela a cómo la sociedad burguesa

<sup>19</sup> *Vues d'architectures. Photographies des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Grenoble, 2002. BEER, O., *Lucien Hervé*, París, 2001. GÖSSEL, P. (ed.), *Julius Shulman. Architecture and its Photography*, Köln, 1998. KOETZLE, HM. (ed.), *René Burri, fotografías*, Londres, 2004.

<sup>20</sup> Con esa misma nitidez explica Richard Meier el uso del blanco omnipresente en sus edificios: «El blanco es el color que agudiza la percepción de los tonos que existen en la luz natural y en la propia naturaleza. Merced al contraste con una superficie blanca apreciamos mejor el juego de luz y sombra, de masa y vacío».



*Imagen 3. Le Corbusier. Notre Dam du Haut, Ronchamp. Fotografía: René Burri.*

europea creó una antigüedad clásica a la medida de sus necesidades y gustos ... cromáticos<sup>21</sup>.

Más tiempo aún. Tradicional, inmemorial, antigua; términos intemporales que son el recurso habitual para designar la arquitectura popular, la del caserío extendido e indefinido. En el fondo, procesos de diferenciación que han sido completa-

---

<sup>21</sup> Como ha señalado M. BRUSATIN, *Historia de los colores*, Barcelona, 1987, pág. 115, «la representación en blanco-clásico de la civilización burguesa prefería asumir, en el aire del melodrama, una forma histórica de representación...»

mente asumidos, que ya no se subrayan por obvios. Tensiones sociales que se han resuelto en dualidades cromáticas, reforzadas por la escala, la materia y la forma. El blanco que higieniza, que desinfecta; las cualidades climáticas de un color que refleja el sol, que deja el calor fuera. Las corrientes higienistas que apoyan la sabiduría popular, las técnicas «de siempre», un paisaje que se quiere perpetuo, más buscado que vivido, más fotografiado que estudiado<sup>22</sup>.

Podemos verlo en ciudades del interior con un importante patrimonio monumental edificado. La vista general de Úbeda y Baeza<sup>23</sup>, una vista especialmente atractiva dada su condición de borde elevado hacia el valle del Guadalquivir y las sierras del Sur, corresponde con la dominante cromática del paisaje, los tonos ocre, entre amarillentos y anaranjados de las arcillas de los olivares y la piedra calcarenita de las construcciones, con algunas manchas, demasiado intensas y extensas en las edificaciones recientes de las afueras, de blanco de cal. Se diría que es una arquitectura que sigue basada en los materiales del entorno, en esa integración ideal a la que atribuimos la armonía y la sencillez que proporcionan calidad visual al paisaje urbano y cuya progresiva ruptura hemos dado en llamar «el fin del paisaje», como expresión dolorosa de la pérdida de ese frágil equilibrio entre naturaleza y construcción<sup>24</sup>.

Al sobrepasar la escala antigua que limitaba el desenvolvimiento de una sociedad a su entorno más inmediato, se rompió inevitablemente la identificación estrecha entre elementos arquitectónicos y materiales próximos. Este hecho innegable debe llevar a plantearse que el color de una nueva construcción ya no va a ser el reflejo directo de los colores de esos materiales. Pero lejos de pensar que eso significa la lamentable disociación entre arquitectura y paisaje, hay que apostar por la oportunidad que ofrece el que sea consecuencia de las decisiones del proyecto, de las formas y tonalidades elegidas. Bastaría con recordar que el primer conjunto de datos para esa toma de decisiones es el conocimiento del medio, incluido el arquitectónico, y ambos son esencialmente cromáticos.

Lógicamente, la pretensión no es encontrar los coloridos contrastados y vivos, característicos de regiones de climas húmedos y ambientes oscuros, o de zonas marítimas, donde el color ha sido medio de personalización y singularización del entorno construido. Sabemos que la gama cromática que define la paleta de la arquitectura rural, que se desenvuelve en un estrecho contacto con su entorno, suele ser

<sup>22</sup> LENCLOS, J.P. y D., *Couleurs de l'Europe. Géographie de la couleur*, París, 1995.

<sup>23</sup> MARINA, J. y MORÓN, E., *Tiempo y color. Superposiciones. La relación entre arquitectura y color en la formación y cambio del paisaje en los centros históricos. Úbeda-Baeza*, Junta de Andalucía, Programa Regional de Planeamiento de los Centros Históricos, Consejerías de Cultura y de Obras Públicas y Transportes, 2003.

<sup>24</sup> BARDET, M., y CHARBONNEAU, B., *La fin du paysage*, París, 1972.

bastante restrictiva, aunque bastante diversa en ese corto espectro, combinando las variedades de ocres correspondientes a tejas, ladrillos, morteros y tierras con los marrones cálidos y grises coloreados de los materiales vegetales, en armonía con las tonalidades claras de las piedras calizas, los morteros de cal o el yeso. Sin embargo, la sensación de uniformidad y ausencia de colores debe dejar paso al registro de contrastes y matices, incluso dentro de esa gama de tonalidades naturales.

En una gran mayoría de los casos, los colores aparecen bajo el blanco de la cal. Niveles aparentes de blanco y ocre, especialmente del primero, cubren en numerosas ocasiones colores más antiguos. En determinadas fachadas se aprecian importantes diferencias de color, de manera que algunas zonas, más protegidas o por el contrario con un mayor nivel de pérdidas, permiten apreciar coloraciones distintas. Fuera de eso, apenas se deja un mínimo margen a las expresiones de sus variantes en forma de blanco azulado, blanco agrisado o blanco crema. Pueden percibirse las diferencias evidentes entre los blancos luminosos de los productos de revestimiento más industriales frente a las texturas visuales más opacas, más blanquecinos que blancos, de los revestimientos artesanales<sup>25</sup>.

Visión global y estereotipos formados confeccionan una primera paleta, elemental y básica, que se contradice con la complejidad y la tensión de los procesos históricos que cristalizan en las formas urbanas. En cualquier ciudad, épocas y estilos sucesivos han ido dejando, con diferentes materiales, muchas otras tonalidades. La investigación empieza a descubrirlas, y a llamar la atención sobre ellas, aunque aún es una voz callada, por minoritaria y por su limitado eco, que la mayoría de las veces se pierde entre la vorágine constructora. Los estudios de color<sup>26</sup> de los centros históricos muestran la endeblez del proceso de asociación entre los términos blanco-popular-andaluz<sup>27</sup>, que transita sin ningún tipo de obstáculo por los ambientes más diversos, desde la literatura a las postales, todas convenientemente seleccionadas por una política de cortísimo alcance, intelectual y humano. El blanco serviría de telón popular y neutro en que enmarcar la singularidad de la historia, entendida exclusivamente en sus manifestaciones susceptibles de ser convertidas en objeto de consumo y reverencia. Tras las murallas poderosas y las torres de templos y palacios, las callejuelas entrañables del pueblo andaluz. Una ciudad de piedra con el corazón blanco.

---

<sup>25</sup> MARINA, J. y MORÓN, E., «Del color del tiempo. El paisaje cromático de los centros históricos. Úbeda y Baeza», *R&R Restauración y Rehabilitación, Revista Internacional del Patrimonio Histórico*, 85, marzo 2004, págs. 35-41.

<sup>26</sup> VV.AA., Granada, *historia y color. Una carta de los colores de la ciudad*, Instituto Municipal de Rehabilitación, Ayuntamiento de Granada, Granada, 2003. VV.AA., *Color y arquitectura histórica. El barrio de Velluters*, Valencia, 2000. CASADEVALL, J., *Estudio de color del centro histórico de Málaga*, Málaga, 1999.

<sup>27</sup> De la ciudad de Baeza, García Lorca apuntará: «Hay algunas calles que son verdaderamente andaluzas, con las casas blancas, con ventanas salientes junto al alero...»



*Imagen 4. Baeza. Cal y piedra, combinación estereotipo del pasado. Fotografía: Marina Morón.*

Sería conveniente recordar que en su origen esta relación no fue tan armónica ni tan amistosa. La piedra impuso su color como distanciamiento, como forma de diferenciación, en definitiva como recurso cromático al servicio de un lenguaje compositivo y de unas formas proyectuales basadas en la distinción y en la diferencia. Buena parte de lo que hoy se admira como monumental, que añade valor a un conjunto histórico, se levantó con la clara voluntad de la separación visual respecto del caserío más homogéneo en el que pretendía significarse. De esta asociación entre piedra y distinción fue quedando la aspiración a utilizar en la mayor medida posible ese elemento visto, especialmente en partes singulares como zócalos, jambas y esquinales. La desnaturalización de ese proceso tiene en la actualidad su manifestación más visible en la obsesión por los aparejos desnudos, desprovistos de cualquier revestimiento, en ocasiones ignorando los más elementales principios de protección, de construcción, incluso de estética.

Históricamente, existe un ejemplo elocuente de la utilización en la piedra del color como recurso de composición. Los maineles de mármol blanco en los balcones de esquina, que pueden verse en algunos palacios ubetenses, son instrumentos cromáticos que enfatizan la arista de una composición que busca ante todo distanciarse del entorno y generar una perspectiva nueva de la que ser el referente y el objeto principal. Sin tanta fortuna, arquitectónica y plástica, hoy se multiplican las muestras de yuxtaposiciones del blanco junto a la piedra. Volúmenes añadidos,

edificaciones anejas, paramentos de fachadas que tratan de ennoblecerse, restos de una protección pasada que hoy ya no se desea... El blanco enmarca una y otra vez la piedra hasta convertirse en su pareja inevitable.

La cuestión no es tan simple como esa visión reduccionista y folklórica del patrimonio arquitectónico parece empeñada en difundir como verdades tópicas. La abrasión de los soportes pétreos para servir a la imagen estereotipada del monumento antiguo de piedra noble salvado de la ruina y devuelto a su esplendor original, la extensión uniformizadora del blanco en una reinterpretación teatral de criterios higienistas y medioambientales, el recurso continuado e indiscriminado a materiales de moda, impuestos por los circuitos de distribución y la suprema ley del beneficio empresarial, son muestras desgraciadamente habituales de una desidia respecto de la importancia del color que está teniendo consecuencias irreversibles en el cambio de nuestros paisajes urbanos.

La forma en que el color está recogido en la actualidad en las disposiciones y normas vigentes está sirviendo en la misma dirección del empobrecimiento y la vulgarización de paisaje. Las mismas normas suelen estar confeccionadas en función de planos, tomando las perspectivas y las imágenes, cuando las hay, como material más complementario que esencial. Cuando se presta atención al color, se hace o bien para desvalorizarlo —la misma consideración de obra menor para el acondicionamiento del revestimiento exterior parece suficientemente expresiva— o para ahondar los estereotipos culturales y las imágenes cromáticas unívocas. Si de las normas actuales dependiera, la ciudad sería más un escenario atemporal que un organismo histórico vivo<sup>28</sup>.

*Adecuación y entorno*, las dos palabras mágicas del urbanismo contemporáneo para conservar el pasado. Quizás en la Administración deberían empezar a plantearse si los calificativos que reservan para las amenazas futuras, «inconvenientes, antiestéticas o lesivas para la percepción visual de la ciudad» no son en ocasiones más apropiados para ese «entorno» que hay que imitar y proteger. La espiral de mimetismos y estereotipos puede tener en un futuro nada lejano consecuencias devastadoras sobre la identidad y la singularidad compleja de los conjuntos monumentales. Es urgente precisar de alguna forma esas «características dominantes del ambiente» en que hayan de emplazarse las nuevas construcciones, al que deberán responder en su diseño y composición. De lo contrario, podemos estar ayudando a engendrar auténticos monstruos.

---

<sup>28</sup> En el aspecto cromático se caracterizan por una escasa atención, limitando ésta a las declaraciones de intenciones generales acostumbradas, una diferenciación por zonas y algunas pocas precisiones particulares. La adecuación al entorno sigue siendo la expresión estándar capaz de resolver cualquier situación. Se trata de una aproximación simple, basada más en una impresión superficial sobre la realidad existente que en cualquier tipo de análisis histórico o plástico, que tiene el interés de reproducir el esquema tópico sobre la consideración del color de la ciudad.

Desde el punto de vista cromático, la tendencia que se detecta es lamentablemente más de empobrecimiento y pérdida que de regeneración. La impresión es de una época de indecisiones y vacilaciones que se traducen indefectiblemente en el recurso a las soluciones más básicas, malinterpretando éstas como sinónimo de adecuación al entorno o representación de supuestas señas de identidad. La presión contra la innovación ha derivado en la uniformidad y la estandarización como únicas salidas que no conducen al rechazo por la modificación cromática del medio, olvidando en ese camino el propio pasado y las aportaciones a un paisaje que va perdiendo de esa manera la riqueza de su diversidad.

Este proceso de empobrecimiento cromático a manos de una vulgarización tónica no es exclusivo, pese a lo escandaloso de sus últimas manifestaciones, de la región de Andalucía. Se ha constatado procesos similares en otras regiones de Europa, resultado visual de pérdidas o malinterpretaciones de identidad, cuando ésta se pretende que sea independiente de la complejidad del propio pasado. Es significativo el caso de Alsacia: el contraste característico de sus fachadas con vigas vistas de madera se ejecuta preferentemente hoy con tonos suaves o, muy habitual, en blanco, olvidando y ocultando un pasado de gran riqueza cromática, con colores intensos: azules fuertes, verdes saturados y rojos y amarillos intensos.

Parece lógico que en el interior de Andalucía no se encuentren, ni se pretendan obtener, manifestaciones colectivas de coloridos vivos en su imagen urbana, características de otros ámbitos de latitudes o circunstancias geográficas bien distintas. Pero de ahí a condenar a pueblos enteros a ser el decorado casticista de una mala comedia para el consumo turístico hay mucha distancia, que convendría no recorrer con tanta ligereza. El principal problema de las visiones intemporales es que afirman, con su expresión simple, modos tradicionales como universalmente válidos y permanentes, cuando cada manifestación humana tiene su pasado y su sentido. Un único color, aunque sea el bendecido blanco, puede tener un efecto demoleedor para la armonía cromática al insertarse en un paisaje.

La extensión de un blanco estándar, carente de matices y de luminosidad agresiva, multiplicado en una composición simple y repetida, degrada y desnaturaliza un paisaje de cualidades cromáticas propias. En la actualidad asistimos a conjuntos donde el gris de los morteros, la suciedad de blancos y ocre y el deterioro se traducen en una secuencia borrosa, de contornos inciertos con la única uniformidad de la degradación. Muchos espacios se pueden contemplar más como paisajes acromáticos que como manifestaciones de la amplitud de gama de estos tonos.

Existe un divorcio creciente entre la realidad cromática en que se desenvuelve la población, cada vez más intensa y utilizada por medios de comunicación, es-

trategias de mercado y expresión personal, y el color del medio urbano en los centros históricos. Como si la arquitectura hubiera renunciado a ese medio de expresión, el ideal actual parece ser la construcción de una escenografía neutra, un fondo despersonalizado y plano, en la que poder desarrollar sin tensión alguna el consumo fácil de las piezas únicas del conjunto monumental. Sin embargo, el espacio cedido por la arquitectura está siendo ocupado, lógicamente, por otros lenguajes (publicidad, moda, señalización), resultando una combinación extraña, que nos parece desagradable en su dimensión estética y llena de contradicciones en sus formulaciones teóricas y culturales.

En el caso de que resultaran mínimamente ciertas las influencias que el poder del color tiene sobre los seres humanos, habría que empezar a preguntarse, y a preocuparse, por las consecuencias del empobrecimiento cromático de los centros históricos en las ciudades antiguas, tanto para sus habitantes —lamentablemente cada vez menos— como para sus visitantes. Quizás el consumo rápido del creciente número de estos últimos necesite una escenografía sencilla y fácilmente digerible para su mirada borrosa. Pero la tensión provocada por el alejamiento entre una realidad cotidiana cargada cada día más de los mensajes y el lenguaje del color y un escenario vital que normas, convenciones e intereses convierten en monocromo, terminará creando una auténtica «esquizofrenia cromática», que nada va a ayudar al supuesto objetivo de la «revitalización» de las ciudades antiguas y la mejora de la calidad de vida de sus habitantes.

«El blanco suena como un silencio que de pronto se puede comprender»<sup>29</sup>.

Si el color, como le gustaba definirlo a Fernand Leger, es una materia fundamental, indispensable en la vida, su consideración en la ciudad debe subrayar su naturaleza de fenómeno vivo. Porque no se trata de que no se utilice el blanco, ni que el blanco sea mejor o peor. El problema es una utilización indiscriminada, que no encuentra su fundamento en las propias cualidades del color. Atender a éstas es proponer en positivo nuevos caminos para una utilización enriquecedora.

La cualidad más esencial, la que define su misma naturaleza, es la capacidad de emisión de luz. Su empleo lleva implícita la difusión uniforme y en todas direcciones de casi toda la energía luminosa que incide sobre él. De ahí que aparezca continuamente asociado a planos lejanos y que visualmente ocasione sensaciones de expansión espacial y de profundidad en el conjunto.

---

<sup>29</sup> KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, 1993, pág. 77.

Además, esa emisión se realiza en términos de transformación y cambio. Un plano blanco orientado al norte será azulado. Una intervención frente a un edificio de ladrillo visto no será blanca sino que habrá momentos del día que será anaranjada o rosácea. Es preciso tener en cuenta las directrices de orientación de composiciones que, como apuntaremos inmediatamente, son inevitablemente series complejas.

Lo que resulta evidente es que la primera cuestión a considerar es la escala de las superficies. El blanco geométrico de Alberto Campo Baeza funcionaba a la perfección en sus propuestas de juegos de volúmenes, aristas de contraste en una arquitectura residencial de escala reducida<sup>30</sup>. La poética geometría de la luz puede convertirse sin embargo, en la más estridente de las invasiones. Una hilera de viviendas adosadas en la periferia de un pueblo blanco difícilmente va a poder ser percibida como crecimiento armónico; no será sino un apéndice desproporcionado, uniformemente agresivo<sup>31</sup>. En el otro extremo, el empleo para la monumentalidad y la singularidad también deberá tener en cuenta esta potente dimensión relativa.

No todos los blancos son iguales. Como no lo son los arquitectos que los utilizan. El blanco en Álvaro Siza son infinitos tonos de gris<sup>32</sup>. Su recurso continuo a los límites plegados explora las posibilidades que ofrece otra de las más importantes cualidades de este color, que a priori podíamos considerar plano y uniforme: la gradación tonal. Superficies que podrían parecer únicas se convierten en una amplia gama tonal, elaborada desde el mismo principio de la imposibilidad convencional y normativa del blanco absoluto. Del mismo modo que su limpieza y nitidez servía como recurso expresivo de diferencia y separación, esta ductilidad tonal puede ser utilizada como herramienta hábil para la sutileza proyectual y la generación de atmósferas lumínicas evocadoras o transiciones espaciales perceptivas<sup>33</sup>.

Las dos cualidades anteriores están muy relacionadas con una vinculación, que es general en su importancia para todo el hecho cromático, pero que es especialmente relevante en el caso del blanco: la dependencia del soporte. Muchas veces se dice que el blanco es un color sólido, opaco. De hecho es un color que no se

---

<sup>30</sup> CAMPO BAEZA, A., *La idea construida. La arquitectura a la luz de las palabras*, Madrid, 1999; *Works and Projects*, Barcelona, 2000.

<sup>31</sup> No ignoramos que el problema no es tan sólo de color. A veces estamos disfrazando con la cuestión cromática problemas más graves como volúmenes, edificabilidades, aprovechamientos o incapacidad estética.

<sup>32</sup> SIZA, A. y FRAMPTON, K., *Alvaro Siza. The complete Works*, Londres, 2000. SIZA, A. Y JODIDIO, P., *Alvaro Siza*, Colonia, 2003.

<sup>33</sup> Su fuerza estética, paradójicamente por su propio acromatismo, es enorme. Como señalaba uno de los grandes estudiosos del color, A. Munsell, autor de un conocido sistema de notación, *Atlas of Munsell Color System*, 1915, «la escala de grises es hermosa en sí misma».



*Imagen 5. A. Siza, Museo Fundación Serralves, Oporto. Fotografía: Marina Morón.*

imagina transparente, pasando a ser en este último caso incoloro. Con origen en la luz, con toda la capacidad simbólica y mágica en las mentalidades individuales y colectivas, el color no puede abstraerse sin embargo de la realidad de su dimensión material. Sin soporte o medio físico, el color para el ser humano no existe, pues no es sino el reflejo de la materia. Se produce entonces una curiosa identificación entre el color, con todas sus atribuciones trascendentes, y su base material. La confusión se traslada a la jerarquía de colores, que se construye a partir del valor económico y social de los pigmentos. La paleta deviene subjetiva, vehículo relativo del particular efecto demostración cromático de cada formación social.

Las técnicas para el color empleadas en los últimos siglos en las arquitecturas que hoy ocupan los centros históricos son las propias de los revocos coloreados en masa, para las más modestas, y los estucos más o menos enriquecidos y pulidos para las de carácter señorial o palaciego. Son acabados tremendamente duraderos, tanto en lo que se refiere a la conservación del revestimiento como a la persistencia del color. La generalización de productos estándar anula buena parte de las posibilidades expresivas de este color. Las pinturas sintéticas tienen malos resultados y duración muy corta en el tiempo, produciéndose rápidamente deterioros y roturas. Las consecuencias negativas se agravan cuando las pinturas utilizadas son compuestas inadecuadas, pinturas plásticas, epoxídica o gomosas, incompatibles con el soporte al impedir la transpiración de las humedades. Se trata de una incompatibilidad que no solo es química y mecánica, sino sensible, cultural y estética.

En este punto hay que introducir otro aspecto básico para la fundamentación del color construido. La textura del material condiciona el color que se hace evidente con la luz pues de ella depende la absorción luminosa. Desde los parámetros perceptivos y estéticos es un valor fundamental puesto que texturas distintas cambian sus cualidades, desde la rugosidad que matiza el tono hasta la brillantez que aporta los brillos de su calidad reflectante.

Aquí la disyuntiva de alternativas determina la calidad final del producto visual: la actitud de quien cuando el presupuesto no alcanza lo resuelve todo con un monocapa de blanco industrial, solución capaz de ocultarlo todo y que al final solo sirve para revelar las propias miserias de su ejecución, frente a aquellos otros que, en la búsqueda de nuevos recursos expresivos, unen la elección de materiales con el fundamento plástico del proyecto. Sería la opción innovadora que identificamos con Carlos Ferrater, quien utiliza el prefabricado que lleva su nombre<sup>34</sup> para tensionar cromáticamente los planos horizontales de proyectos que son auténticas esculturas. Como en este caso, la clave estará siempre en que la textura, cualidad unida al material y a su ejecución, se integre como elemento consciente del discurso proyectual. Todos sabemos de antemano que una puerta metálica pintada de blanco y una lámina de alabastro funcionarán desde el punto de vista cromático de manera distinta, como lo harán el craquelado de un fino revestimiento de cal, la suavidad de un hormigón pulido o las transparencias ásperas de algunos textiles. Pero será el resultado final conjunto el que determine si su selección y combinación fueron acertadas.

Lejanía, perspectiva, intersección de líneas, profundidad y movimiento..., la elasticidad del espacio por el color también vale para el blanco. Su capacidad para la transformación y la gradación tonal se despliega con mayores posibilidades

---

<sup>34</sup> Elemento para revestimiento de fachadas, piezas de la firma Torho, de proporción sensiblemente longitudinal, prefabricado de hormigón, vibrado y prensado, de color blanco, compuesto por cemento blanco, arenas de mármol, polvo de mármol, hidrofugante y aditivos.

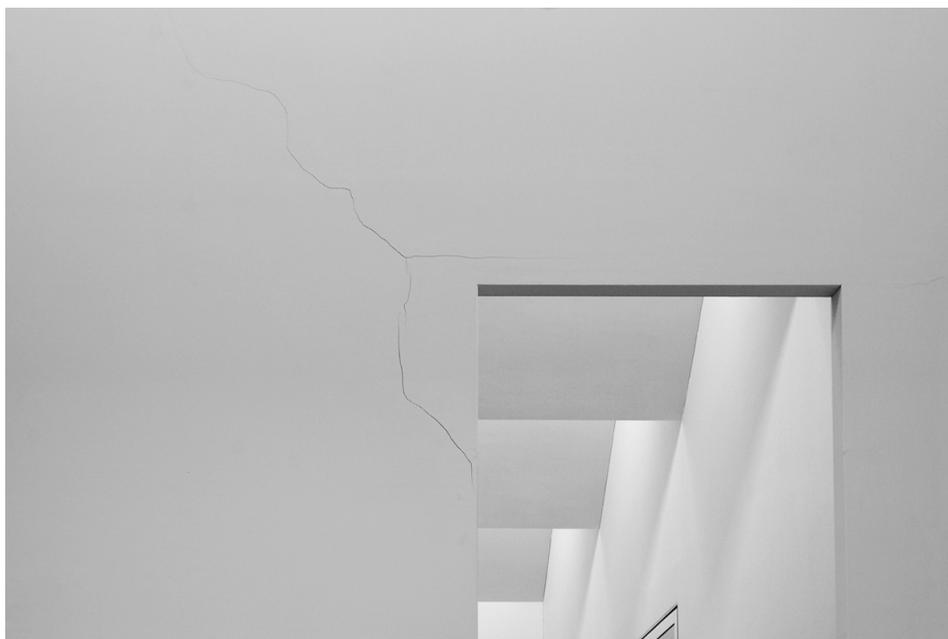


Imagen 6. A. Gigon y M. Guyer, *Ampliación del Museo de Arte, Winterthur*. Fotografía: Marina Morón.

cuando se juega con superficies que no son únicas, cuando en el paisaje se combinan como factores de composición la escala, la forma y el volumen. Un magnífico ejemplo de ello sería la composición fracturada, en diálogo con las formas y las saturaciones del paisaje, de las casas que proyectaron en Ibiza los arquitectos Torres y Martínez-Lapeña<sup>35</sup>. Lo contrario, muy frecuente en las publicaciones al uso, cuando se abusa de la expresión «volúmenes límpidos» después de arruinar la idea primera con bajantes, aleros y cornisas, añadidos sin sentido y torpezas constructivas, justificando un bloque informe sólo porque sea una mancha blanca.

En las valoraciones de los conjuntos arquitectónicos —también en la frecuente condena de las modificaciones cromáticas— subyace a menudo la asociación confusa entre los conceptos unidad-armonía y heterogeneidad-desequilibrio. Al contrario de lo que supone esa simplista identificación, el estudio del pasado muestra que la diversidad es la base de la armonía visual, del mismo modo que la sensibilidad presente se horroriza ante los efectos empobrecedores de la estandarización. Una estructura cromática compleja es manifestación viva del tiempo. Su reducción significa negar a la vez el pasado y la contemporaneidad.

---

<sup>35</sup> TORRES, E. y MARTÍNEZ-LAPEÑA, J., *Elías Torres & José Antonio Martínez-Lapeña 1983/1993*, El Croquis, 61, Madrid, 1993.

La reflexión anterior apunta a una consecuencia importante de este uso indiscriminado que denunciarnos. No se está aprovechando que el blanco funciona excepcionalmente bien como contraste, el principio más potente de las leyes de composición<sup>36</sup>. Cuando funciona frente al paisaje, como el notable Centro de Interpretación del Parque de Timanfaya en Lanzarote, del estudio Cano Pintos, entre la profunda intensidad de las sombras en la roca volcánica, obtiene resultados espectaculares. Pero también puede hacerlo en el interior de la propia composición, cuidando los otros volúmenes o elementos que, insertados de manera armónica, terminarán por conformar un conjunto cromático coherente. No es cuestión de acudir al mismo blanco cada vez que se duda en la elección. Una carpintería de inexpresivo blanco PVC puede arruinar la tensión de contraste luz-sombra que mantenían los huecos respecto de la composición de fachada. Y, desde luego, no es necesario irse continuamente al fácil recurso de los colores primarios y la relación con sus complementarios, convenientemente perfilados y saturados para que el mensaje llegue, en su emoción primaria, a cualquier espectador. Como ha señalado Arnheim, la composición requiere tanto separaciones como conexiones<sup>37</sup>, de manera que las mezclas equilibradas requieren de una sutileza cuya forma adecuada a veces es preciso encontrar en yuxtaposiciones de mezclas y transparencias<sup>38</sup>.

Puede verse, entonces, que como se apuntaba en términos teóricos, el color funciona, puesto que es percibido, siempre junto a otros. Nos parece interesante ampliar esa evidencia hasta definir un concepto básico, capaz de servir de instrumento de disección y de comprensión de esa realidad compleja que visualmente se manifiesta en forma de secuencia cromática. Aplicado a la historia de las ciudades, significa que cualquier intervención, arquitectónica o urbanística, ha supuesto una reorganización de esa secuencia y puede ser entendida a partir de ella. Y manteniendo ese mismo principio: cualquier actuación, presente o futura, conlleva la modificación o reordenación de la secuencia existente, lo que obliga a considerar que debe hacerse en función de su composición para cualificar y no degradar el paisaje de la ciudad<sup>39</sup>.

Tanto la elaboración de estudios de color en las ciudades como las intervenciones en sus centros históricos pueden estar basadas en ese concepto de *Secuencia Cromática*, entendida como la relación de planos de color, formada por continuidad y discontinuidades visuales. Cualquier actuación, de rehabilitación o

<sup>36</sup> ITTEN, J., *Art de la couleur. Approche subjective et description objective de l'art*, París, 2001, págs. 33 y ss.

<sup>37</sup> ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual*, Madrid, 1979.

<sup>38</sup> Especialmente interesantes en este sentido el análisis y las propuestas de GARAU, A., *Las armonías del color*, Barcelona, 1986.

<sup>39</sup> CINELLI, A., *In Nome del Colore. Uso e abuso dei colori in architettura*, Florencia, 1989.

nueva planta, en obra particular o espacio público, conlleva una modificación y reorganización de la secuencia anterior a ella. Este instrumento de trabajo podrá ser utilizado en las distintas fases de la intervención: como útil de conocimiento del medio, como ayuda para la elaboración de la propuesta y como criterio de evaluación del resultado. La existencia de estas secuencias es evidente en cualquiera de las direcciones de percepción que elijamos como perspectiva visual en el medio urbano. En la proximidad del detalle, se mostrarían los niveles temporales en la superposición de capas y en la yuxtaposición de superficies y materiales. Más alejados en el plano, el conjunto de añadidos a los elementos básicos de muros y cubiertas conforman la presencia visual del inmueble, que a su vez se inserta en una secuencia urbana con los inmuebles y espacios inmediatos.

Los futuros estudios del color en las ciudades deberían prestar mayor atención a pavimentos y cubiertas, elementos que, por superficie y trascendencia visual, tienen un efecto fundamental en la caracterización del conjunto del paisaje. En este tema resultan particularmente apropiadas las reflexiones sobre la relación entre materiales, formas y color. La consideración independiente de la planta baja está teniendo efectos demoledores en el equilibrio visual del paisaje urbano. La tendencia creciente a dilatar el acondicionamiento del nivel inferior como espacio dedicado a actividades no residenciales está llevando a crear dualidades a veces abiertamente contradictorias en el tratamiento y la composición de las fachadas. Su trascendencia visual —no olvidemos que hablamos de la perspectiva más directa y habitual desde los recorridos peatonales— debiera obligar a materializar en los proyectos de intervención los alzados y las perspectivas compuestas para la trama urbana en la que se inserta.

Más allá del mundo académico, del entorno investigador que puede apreciar lo que no quiere ser una simple página en blanco impresa de forma efímera, la propuesta de reflexión que planteamos tiene una innegable trascendencia social. El color es un medio de expresión accesible a todos. Desde la más selecta elección de un material a la modesta decisión sobre la pintura para un revestimiento o la ubicación de un elemento decorativo, cualquier aspecto de una reforma o construcción conlleva una determinada manifestación cromática, que merece ser aprovechada para la cualificación de nuestro entorno vital. El color es un elemento esencial para conformar la ciudad como un conjunto de calidad y armonía, un conjunto en el que el cromatismo no sea fuente de contaminación visual sino factor de enriquecimiento y atracción sensible.

Un buen principio podía ser distinguir para el hecho cromático todo lo que se refiere a la *decisión* del color, algo individual, efectivamente subjetivo y particular de bienes y personas, de las *estrategias* del color, que pertenecen a las competencias y responsabilidades de quienes gestionan, ordenan y protegen la imagen y la

presencia visual colectiva de las ciudades. Se trata de definir los ámbitos en que pueden colisionar ambas dimensiones y hacerlas complementarias, hasta conseguir que operen en la misma dirección de cualificación del medio urbano.

Y, desde luego, es urgente romper las identificaciones falsas entre modernidad estética y agresiones visuales. La ignorancia y el desconocimiento no tienen fecha. Existen leyes que rigen la relación y la composición de los colores que no pueden ser despreciadas y que son válidas ahora y antes. El color no es sólo el tono elegido; color es también forma, material, cantidad y proporción. Con un mero catálogo de tonos no se sirve sino al recurso retórico y a la moda cultural. Las posibilidades abiertas por los nuevos materiales pueden ser utilizadas con enorme provecho en la formulación de nuevos esquemas cromáticos que respondan a los objetivos de equilibrio y armonía perseguidos en cada actuación determinada, y lo pueden hacer en mucha mayor medida que la reiterada inserción fuera de contexto de las soluciones convencionales al uso.

Este estudio pretende, en último término, constituir un punto de partida para la elaboración de nuevas combinaciones armónicas, para mostrar que existen, puesto que existieron, alternativas a la uniformidad y a la estandarización. Forma parte de un camino ya marcado: tenemos modelos a seguir, suficientemente conocidos, por su renombre y difusión, en el arte contemporáneo<sup>40</sup>, y la orientación de iniciativas interesantes que tratan de vincular empresa e investigación<sup>41</sup>. Resulta difícil aceptar, desde la pura lógica y desde el conocimiento del pasado, que en el tema del color la única salida para la protección de los centros históricos pase por la disyuntiva entre agresión y empobrecimiento.

---

<sup>40</sup> De la última exposición del matrimonio Albers en el Centro Reina Sofía queda la impresión de que esos estudios de color eran auténticos alzados, anteproyectos de fachadas para una nueva arquitectura cromática. ALBERS, A. y ALBERS, J., *Anni y Josef Albers, viajes por Latinoamérica*, Madrid, 2006.

<sup>41</sup> Los encuentros y publicaciones de la *Cátedra Blanca* de la Universidad Politécnica de Valencia y CEMEX, con una importante trayectoria hasta la fecha, siguen planteando la necesidad de esos espacios para la confrontación de experiencias y la difusión de las nuevas creaciones.