

# El Historiador de Arte ante el proceso de «Restauración Monumental»

por María Pilar García Cuetos

**A**ntes que nada, es necesario aclarar que en el presente artículo no se ha pretendido más que reseñar unas cuantas reflexiones y sobre todo dudas, nacidas de una determinada experiencia de trabajo<sup>1</sup> y que en ningún momento se pretende elaborar nada cerrado o definitivo. Tampoco se ha intentado que las dificultades o afirmaciones hechas sean originales o innovadoras, antes bien, se ha tenido en algún momento la impresión de estar cayendo en lo que ya tienden a ser auténticos lugares comunes dentro del tema que nos ocupará, aunque, eso sí, se tenga la creencia de que no por muy repetidos se hallen resueltos.

En segundo término hay que dejar claro que se es consciente de lo polémico del término *Restauración*, de la carga peyorativa que se le ha atribuido, y de la dialéctica establecida entre ese término y el de *Intervención* por parte de arquitectos y conservadores. Aunque en esa polémica deban incluirse los Historiadores del Arte, hay que dejar patente que, hasta el momento, y en nuestro ámbito, lo que se solicita del Historiador del Arte es la realización de «Memorias Históricas» que acompañen a «Proyectos de Restauración» de determinados edificios y por ello se ha optado por encabezar, como se ha hecho, estas líneas. El recurso de entrecomillar parte del enunciado resulta de las dudas respecto a su validez, evidentemente.

## 1. Inclusión del Historiador del Arte en la problemática de la conservación monumental

Por decisión de los responsables del Servicio de Patrimonio regional a cada Proyecto de Restauración Monumental que se lleva a cabo en Asturias debe acompañarlo una Memoria Histórica del edificio correspondiente. En principio queda a la elección del arquitecto responsable del proyecto el Historiador que se encargará del trabajo, previa aceptación del mismo por parte de la administración. El Historiador elegido debe acordar con el equipo encargado del proyecto, desde nuestra experiencia, con él o los arquitectos, el tipo de trabajo que llevará a cabo, los datos de interés para el fin perseguido con el proyecto, etc., además de redactar la memoria final aludida.

Es así como de un modo aún impreciso y sin una determinación de sus funciones muy clara, el Historiador del Arte ha venido a verse incluido en los Proyectos de Restauración monumental y debe hacer frente a una nueva responsabilidad profesional.

Por lo general la formación recibida en las Facultades difiere notablemente de la realidad de la práctica profesional e investigadora, pero en el



campo de la Intervención en el Patrimonio puede decirse que la formación recibida por el historiador es nula. La falta de referencias de otras experiencias, lo excesivamente personal o sumario de los criterios que se manejan y la falta de clarificación a nivel general e institucional en un campo tan polémico como el que nos ocupa, dificultan especialmente nuestra labor.

Podemos decir que en principio, y por lo que luego se comentará, cualquier interrogante sobre el propio papel en un proyecto de restauración alcanza radicalmente a la propia concepción de su profesionalidad que cada historiador tenga. Dado que la situación ante un edificio determinado, ante una obra de arte concreta, es, en último extremo, lo sustancial en nuestra disciplina, hay que recordar que de la forma en que se realice esa situación ante la obra y las conclusiones que se extraigan de ello, depende en gran medida la solución que se deberá adoptar, o al menos así debería ser.

Antes de intentar exponer algunas consideraciones respecto de la labor práctica a llevar a cabo, debemos aclarar algunos puntos.

No se dice nada nuevo, sino más bien algo hartado, al afirmar que en la actual situación de la problemática de la conservación y la intervención en el Patrimonio, el panorama adolece de muchas polémicas y bien pocos criterios claros. Y esto no es resultado tanto de que los profesionales de las diferentes disciplinas que intervienen en ello no tengan claras sus posiciones, como de lo complejo de la labor interdisciplinaria necesaria, punto este acatado por unanimidad, y la diferenciación de cometidos y responsabilidades y el choque de los diferentes «gremios» en litigio, si de tal litigio puede hablarse, y sus concepciones particulares.

Actualmente la polémica más divulgada es la mantenida en torno a los conceptos de Restauración e Intervención, sostenida principalmente entre conservadores y arquitectos.

En el caso de los Historiadores del Arte hay que analizar una situación particular antes de continuar y que es la falta de una reflexión sobre la propia disciplina, que parece haber quedado reducida a quienes optan por dedicarse al estudio de la Teoría del Arte, tal y como en el ámbito de nuestras facultades se la entiende. Con la sempiterna dialéctica, absurda ya, en torno a la científicidad e independencia de la Historia del Arte y con dudas aún sobre lo acertado de tal denominación, parece que ese estado de cosas se asume como inherente a la profesión y cabe recordar las palabras de Hermann Bauer al respecto de que la euforia por la pregunta o respuesta del sentido de nuestra ciencia se ha perdido.<sup>2</sup>

Alrededor de la problemática del Patrimonio se llega nuevamente a la pregunta del significado de ser investigador en Historia del Arte y cómo debe abordarse el trabajo concreto que se nos pide, a lo que subyace, cómo no, la cuestión del método.

Quizá la falta de reflexiones individuales sobre nuestro trabajo cotidiano y sobre el papel social de una disciplina que vemos, casi sin oponer resistencia, relegada al papel de artículo de lujo o al ámbito de la propia satisfacción personal, nos haya llevado a descolgarnos de una polémica que es también y fundamentalmente, nuestra.

Se ha dicho que la Historia del Arte no ha apoyado suficientemente con su ideología y métodos el problema de la restauración de monumentos<sup>3</sup> y que, por otro lado, se ha hecho excesivo hincapié en el carácter de documento histórico del monumento, entendiendo éste de modo reduccionista y ligándolo a un estadio (generalmente el primitivo) del edificio, olvidando el resto de su historia. Es posible que haya pesado excesivamente en los Historiadores del Arte el criterio arqueologista o la ideología de corte na-

cionalista decimonónico, que creía ver en el edificio un exponente de la cultura de un pueblo en un momento muy determinado, y glorioso a ser posible, de su devenir. Tal es el sentido último que subyace a los llamados Monumentos nacionales en su origen. Todo ello trajo consigo una visión reduccionista de la problemática del Patrimonio Artístico, de su conservación y valoración. Hasta el punto de que aún lastra de algún modo a los planes de conservación de patrimonio esa selección elitista de la que se hablaba y que acarrea la sobrevaloración de determinados bienes y el olvido de otros y la utilización con fines meramente políticos e ideológicos de esa cuestión.

Mientras la Historia del Arte superaba en su práctica cotidiana estos planteamientos, no se incorporaba al movimiento social en torno al tema, y no porque faltaran iniciativas prácticas, tanto como por no elaborarse un corpus teórico lo suficientemente válido al respecto. Parecía, y de eso se ha acusado a los Historiadores,<sup>4</sup> que los profesionales se relegaban al ámbito de la investigación y la universidad y que el concepto de la responsabilidad social de la disciplina se relajaba y pesaba el más claro individualismo. De ser todo ello cierto, podemos decir que nuestro aislamiento era una secuencia obvia del camino recorrido.

Se puede resumir, un tanto burdamente, que el Historiador del Arte en este campo, como en otros, no se había hecho socialmente necesario. De todas maneras suponer que el Historiador se mantenía en concepciones decimonónicas y arqueologistas quizá mostrara que no se leía, cuando menos lo que se publicaba.

Es que se supone, o suponía, esperémoslo, que el Historiador del Arte nada tenía que decir en este asunto.

Aunque parece que las cosas cambian y nuestra presencia en los proyectos se hace necesaria, o cuando menos se solicita, hay aún mucho que analizar y cambiar y ello depende muy fundamentalmente de nuestra labor reivindicativa y nuestra reflexión disciplinar. No hay que olvidar que cuando se pide la colaboración del Historiador del Arte (aunque a veces este «matiz» se olvide y tal labor la lleven a cabo historiadores generales o arqueólogos, mostrando un lamentable desconocimiento de los diferentes cometidos de tales profesionales por parte de quien los solicita y una discutible seriedad profesional por parte de quien acepta un cometido que no le corresponde, o una falta de conocimiento del mismo) se le está proponiendo un determinado tipo de trabajo que merece la pena analizar.

## 2. En torno a la Memoria Histórica

El posible contenido de una «Memoria Histórica» es tan amplio como inadecuado nos parece el término. Caso de tener que denominar ese trabajo de algún modo habría que hablar de la realización de una Memoria Histórico-Artística, cuando menos. Sería preferible hablar de Monografías de tal o cual edificio y nunca confundir esas conclusiones que se presentan finalmente con el trabajo que para ello ha llevado a cabo el Historiador del Arte.

Cuestiones terminológicas aparte, diremos que esa memoria que acompaña al proyecto presentado por los arquitectos debe resumir lo que el Historiador del Arte considere oportuno reseñar para la comprensión histórica y artística del edificio objeto de su investigación. Muy a menudo tiende a confundirse ello con la realización de una mera labor documental, acompañada de un análisis estilístico general o una descripción formal sucinta. De hecho en algunos servicios de patrimonio se ha venido identificando excesivamente la labor documental con la del Historiador del Arte, sin



recordar que la documentación es un medio para el historiador. Es evidente que nuestra tarea debe de ir más allá. Ahora bien, esta afirmación tan obvia puede no serlo tanto si tenemos en cuenta algunos elementos. De un lado las necesidades concretas que cada proyecto representa para el Historiador del Arte y de otra la concepción personal que cada uno tiene de lo que implica la interpretación de una obra de arte y su posterior valoración, que debería ser lo que se nos exigiera.

Respecto a la concepción de qué tipo de trabajo se pretende del Historiador del Arte por parte de los miembros de un hipotético equipo, que funcionara como tal, para la recuperación de un determinado monumento, parece que, al menos teóricamente, los planteamientos están claros. Se busca precisamente que se aporte esa comprensión global del edificio, de la obra concreta. Dado que ello no difiere sustancialmente de lo que nosotros mismos podríamos pretender, en principio, ahora el problema alcanza de lleno al propio Historiador del Arte, porque, en muchos casos, el hábito investigador no se orientaba por ahí. Aunque, a primera vista parezca esto un exabrupto, intentaremos aclararlo.

Reincidiremos en la cuestión de que la Historia del Arte tiene su piedra de toque en la cuestión de la metodología. Alrededor de los problemas que suscita el modo que cada historiador tiene de abordar el objeto de su investigación se teje una auténtica maraña de posibilidades. Se puede optar por el método formalista, el iconológico, el sociológico, etc. De esa libertad metodológica que nos asignamos se ha deducido la existencia de «... tantas historias del arte o tantas prácticas historiadoras del arte como historiadores...».<sup>5</sup>

Aunque una visión metodológica selectiva sea válida en la práctica investigadora, podemos decir que ésta no cabe al enfrentarse con el edificio a recuperar. Y ello porque la premisa fundamental cuando se trata de intervenir o de restaurar, como se prefiera, es la del *respeto* por el edificio y lo que significa y ese *respeto* sólo puede mantenerse desde la comprensión profunda.

Es precisamente esa necesidad de comprensión de la realidad del monumento la que ha hecho patente la necesidad de la interdisciplinariedad, la que hace precisas las aportaciones de los historiadores del arte, los arqueólogos, restauradores, documentalistas, historiadores generales, antropólogos, geógrafos, geólogos, etc., junto a la de los arquitectos. Las visiones unilaterales o simplistas han generado soluciones a las que cabe aplicar tales adjetivos.

La colaboración en esa comprensión es la que determina la labor del Historiador del Arte que pretenda ser coherente y por eso lo lleva a enfrentarse con su propio ser investigador. Un análisis puramente formal, semántico o histórico del edificio no son suficientes, mientras se descubre como necesario un acercamiento desde todos los puntos posibles, desde todos sus aspectos, a la obra, por ello se aludía a una *visión global* en la medida que ello es posible.

Solamente una vez que se haya hecho una correcta interpretación del edificio podrá abordarse la valoración estética e histórica del mismo. Hay que recordar que se trata de investigar sobre un edificio concreto más que en torno a él.

### 3. En torno a la concepción del edificio como documento histórico

La individualidad del edificio, su ser en el tiempo, son eminentemente *históricos*. Afirmar que cada edificio es un individuo, por así decirlo, con

su propia historia, de la que resulta su carácter o su fisonomía, como sucede con los humanos, nos plantea que debe reconstruirse esa historia propia que permite comprender su esencia.

La afirmación de la historicidad de un edificio debe ir más allá de la mera conciencia de que una edificación resulta de intervenciones históricas y debe continuar recibiendo nuevas aportaciones también históricas, puesto que nacen de un determinado momento técnico y cultural.

La comprensión total del edificio nos llevará a aceptar, o cuando menos a analizar, sus tosquedades, las notas «cultas» y las «populares». Los elementos que resultan de una intención estética o ideológica y los que sirven a lo meramente utilitario. Aunque las cosas puedan estar claras en teoría, surge aquí otra dificultad práctica a la hora de enfrentarse con el objeto de nuestro estudio: ¿Cómo valorar los añadidos sucesivos?, ¿desde la aséptica historicidad, dando por bueno todo lo que ha ido sumándose a edificio?, ¿desde un intento de valoración más profundo, tratando de descubrir coherencias e incoherencias, intervenciones respetuosas e irrespetuosas? Es difícil encontrar una solución válida universalmente, más cuando pensamos que ésta no existe.

En este intento de valoración se corre, además, el peligro de pretender hacer primar un determinado estadio de la edificación sobre los demás, en muchos casos por una mera cuestión de preferencias estéticas o ideológicas, etc., volviendo al historicismo de corte arqueologista aludido ya.

Evidentemente, cualquier intervención hecha desde una determinada realidad histórica, con coherencia respecto a la realidad arquitectónica en que se inserta, debe ser valorada, pero la práctica nos enfrenta con elementos que carecen de esa coherencia o respeto. La visión histórica debe de ir más allá de la premisa del valor de lo antiguo en sí mismo, que se ha ido imponiendo al de la propia obra, más si ello favorece una incomprensión de los hechos artísticos y culturales contemporáneos.

Otro punto determinante a tener en cuenta es el del valor, como testimonio o documento, del edificio. Hay que decir que es, por desgracia, ese valor documental el que ha legitimado algunas reconstrucciones ideales de determinados edificios que no dejan de ser más que mixtificaciones, pero, ahora bien, debemos plantearnos qué implica ese carácter testimonial. Precisamente ese aspecto documental nos ha de llevar a ver el monumento como algo vivo, con una necesaria relación con su entorno. Un documento solamente tiene valor de tal en cuanto que su contenido es interpretado por un posible lector ya que, de lo contrario, no pasa de ser un papel, una fotografía, con mayor o menor antigüedad. El discurso, el texto a leer en el edificio, no puede ser deformado o mixtificado, alterado o permanecer oculto o visible solamente para una minoría, si aceptamos que los ciudadanos deben recuperar para ellos su patrimonio cultural.

Por otro lado, la lectura del texto del monumento es personal e intransferible, como su interpretación. Por ello hay que ser absolutamente respetuoso y no pretender imponer una única visión del mismo. Una intervención no puede olvidar que en absoluto tiene derecho a imponer una única concepción, ni a oscurecer la lectura del edificio. Se ha dicho que hay que dejar hablar al edificio para que éste muestre el camino a la intervención, pero es de esperar que después de ella pueda seguir hablando en el mismo idioma en que lo hacía y no la hayamos impuesto un acento ajeno a él.

Además podemos plantearnos, alrededor de la concepción de que desde la intervención en un edificio o conjunto se continúa una secuencia de anteriores intervenciones, otra reflexión. La cosa se complica porque en



ocasiones esto no es tan meridianamente claro, bien por haberse interrumpido esa secuencia histórica, por caer el edificio en desuso, o bien por haber sufrido un cambio sustancial en su destino. En una construcción que no ha venido desempeñando su función habitual, la hilazón que subyacía a su evolución se ha roto de alguna manera. Entonces, ¿cabe aquí decidir qué retomamos de todo ello? Cuando la edificación se ha reformado sin ocuparse de comprender aquello sobre lo que se actuaba, ¿cabe como legítimo el intento de rescatar el «carácter originario» del edificio? Pongamos como ejemplo el caso de un templo que se ha visto transformado en vivienda, almacén, etc. ¿Puede decirse que todo lo que conforma su historia es válido?, ¿cómo se sitúa frente a ello la solución que tomamos desde nuestro momento? Se opta por el respeto de todo lo «histórico», o por una valoración selectiva, desde otra forma de respeto a la edificación, la cuestión no puede ser simplificada en ningún momento, y hemos puesto un ejemplo extremo para evitar esas conclusiones fáciles.

En la historia de un edificio hay rupturas y cambios en su secuencia directriz y hay que contar con ellas, situarse frente a ellas desde nuestra conciencia histórica.

La labor del Historiador del Arte debe tender a salvar las diferencias culturales, sociales y cronológicas para comprender, y por tanto poder valorar con todo lo que implica, la obra en los diferentes estadios de su evolución y en su globalidad como conjunto. De todo esto no podemos concluir que la obra sea algo muerto, pero sí estaría muerta si planteásemos que su misión está ya agotada, que su valor documental y testimonial no siguen teniendo poder sobre la sociedad y que, en su mayor parte, lo que compone nuestro llamado Patrimonio puede permanecer al margen de nuestro momento y de nosotros mismos. Si sabemos que un edificio debe conservarse únicamente si se «usa», aunque es bien cierto que ese uso determinará en gran medida su supervivencia. Si la permanente reflexión histórica que debería suscitarnos no nos llevara a una mayor comprensión de nuestra realidad y nuestra labor. Solo así el edificio tiene valor *documental*.

También ofrece posibilidades de reflexión el planteamiento de la necesidad del «uso» del edificio. Cuando un conjunto monumental ha perdido su función parece que se halla más seriamente amenazado por la destrucción. Este problema no es tan patente en los bienes muebles por su posibilidad de museación (sin que opinemos que ésta sea la solución más adecuada, podemos poner como ejemplo el sentido de una imagen de culto colocada como objeto meramente artístico).

Ante la lamentable situación de muchos conjuntos, se ha venido ofreciendo como alternativa la recuperación de su papel social, entendido éste desde su reutilización. Una solución en muchos casos entendida como «mal menor». En ocasiones hemos escuchado a compañeros frases del estilo de «es mejor eso que dejarlo caer...». «Eso» significa la adaptación para una nueva función del edificio, que no se asume, pero que se acepta con resignación como el precio a pagar porque se conserve. Pero habría que analizar las razones que hay debajo de todo esto, ¿para quién se quiere conservar la obra?, quizá para permitirnos su estudio, para conservarla simplemente...?

Alrededor de todo esto permanece el interrogante de lo que la obra arquitectónica debe significar para el hombre de hoy, de si cabe reintegrarla a su entorno, que recobre un papel en él, su función social y cuál debe ser ésta.

Recuperar el patrimonio no puede significar desustanciarlo de ninguna

manera y pueden asumirse posturas desde la voluntad de conservación completamente negativas para el edificio, como el «Embalsamiento», su reconstrucción arqueologista y «purista», eliminando todo lo que no pertenezca al estadio inicial del edificio, a su situación original y recreando ese estado de forma tan ideal, como posiblemente inexacta.

Otra solución bastante común, especialmente en los cascos antiguos, es la absurda y demagógica de la «taxidermia», el respeto de una fachada, del aspecto exterior, que crea al ciudadano la imagen de un trazado urbano no perdido, convirtiendo edificios y conjuntos en un fantástico decorado digno de un estudio cinematográfico. Ambas opciones son tan perjudiciales como una intervención ahistórica y prepotente y en todo caso el resultado es el mismo: La destrucción del carácter del edificio, de su valor, y su conversión en una caricatura de sí mismo.

Si parece tan clara la necesidad de la recuperación de nuestro patrimonio, habremos de preguntarnos con seriedad ¿por qué? y ¿para qué? y es posible que entonces quede más claro el «cómo» en cada caso concreto.

#### 4. El sentido de la labor documental

Habíamos resuelto que el papel del Historiador del Arte no era el de documentalista a secas, pero para poder hacer una valoración estética e histórica de la obra necesitamos encontrar nuestra información en las fuentes documentales.

A la hora de intentar recomponer la biografía de un edificio, y si se tiene la suerte de contar con documentación suficiente, para el trabajo que nos ocupa, debe realizarse una labor exhaustiva, que abarca aspectos a los que en el trabajo de investigación cotidiano puede no darse una importancia excesiva. No parece, en general, muy interesante para un Historiador del Arte la reseña minuciosa de los avatares sufridos por la edificación, si éstos no han marcado de forma importante su aspecto, ni suele repararse en los sucesivos retejados, cambios de viguería, o la disposición de obras de canalización, desagüe, etc. Pero ante una labor de recuperación, incluso solamente para poder abordar obras necesarias pueden ser de gran importancia estos factores. Se presta, de este modo, interés a los entresijos, digamos «menores», del monumento, a su vida cotidiana tanto como a los grandes períodos de actividad constructiva, a las reformas más ambiciosas; a las labores de mantenimiento tanto como a las de embellecimiento o ennoblecimiento.

Evidentemente esto cambia, y no poco, nuestra visión y nuestra capacidad de comprensión de la obra. Al alcanzar el estudio una concretización extrema, aumenta la capacidad de análisis también a nivel general.

En esta labor filológica, en el estudio de las fuentes, debemos mantener siempre una actitud crítica frente al documento y un continuo acercamiento al monumento. Valorar, discernir lo verdadero de las fuentes, lo que nos dice el propio edificio, lo que nos sugiere, ya que nuestra interpretación debe basarse fundamentalmente en él.

La mera labor documental sin una postura científica no tiene valor y puede ser realizada por otros técnicos. El valor de la documentación no es intrínseco, sino que nace de la valoración que el Historiador del Arte hace de ella. De nada nos sirve saber cuándo se ha erigido determinada edificación si no la comprendemos, ni siquiera adscribirla a tal maestro o escuela o una corriente estilística, si nuestro análisis de todo ello es superficial o generalizador. Recordemos que un edificio, aún siendo obra del mismo

autor de otros, es siempre único. Aunque esta afirmación no sea nueva, es de radical importancia no perderla de vista.

Aunque lo general es trabajar sobre documentos escritos, son también muy interesantes los documentos gráficos, tales como fotografías, planos, etc., que nos ofrecen una visión de la edificación en un momento determinado, antes de alguna reforma importante o de un deterioro de la misma. Incluso nos muestran aquello que se había pretendido hacer y no llegó a materializarse.<sup>6</sup>

En este campo, son interesantes las colecciones documentales conservadas por las antiguas Comisiones de Patrimonio, los dibujos, los catálogos monumentales, etc.

Así mismo, deben manejarse los planos levantados recientemente. A falta de otros testimonios puede recurrirse a los testimonios plásticos y a los proporcionados, caso de que se cuente con ellos, por el cine, la televisión o el vídeo.

Otras fuentes de interés son las relacionadas con la prensa y la literatura, con especial interés de las narraciones de viajeros y cronistas. En cuanto a estos últimos tipos de fuentes, hay que recordar que su visión es siempre subjetiva, y que los testimonios gráficos pueden deformar la imagen real.

Todo este material, además de servir al investigador, debe recogerse y recuperarse con el edificio, además del nuevo corpus documental que supone todo lo relacionado con el proyecto que se lleva a cabo, que siempre debe testimoniarse. Los servicios de patrimonio deben contar con centros de documentación, con los que el Historiador del Arte debe trabajar en estrecha relación y cuya creación y engrosamiento debería potenciar. La elaboración de una memoria a secas, lo repetimos, es bien pobre. No siempre pueden aportarse las copias de toda la documentación manejada, pero en todo caso ésta puede referenciarse. Es siempre aconsejable la elaboración de un corpus documental que acompañe a la memoria.

También debemos manejar, aunque no siempre sea posible, la información que nos aportan otras disciplinas, como la arqueología, de una importancia sustancial, la epigrafía y recurrir a las interpretaciones que la historia general, la antropología, etc., puedan hacer de la información que nos suministran las fuentes, y a las que la Historia del Arte aporta sus conclusiones.

El conocimiento de la situación cultural de una época, de la mentalidad de un momento, de las creaciones filosóficas y literarias, es fundamental a la hora de plantear interpretaciones iconológicas. Es muy interesante conocer las fuentes a las que el grupo humano responsable de una edificación ha tenido acceso, las fuentes que han dado origen a las nuestras en algún caso. También la propia creación cultural de ese grupo o estamento si la hemos conservado y hemos podido acceder a ella.

Es bien cierto que, en ocasiones y por lo más común, la documentación no aporta luz suficiente respecto a la historia del edificio, las sucesivas reformas, la utilidad de los diferentes recintos, el significado de las imágenes en él recogidas. Su crecimiento, el plan que subyace al conjunto, son difíciles de leer, pero deben intentar aclararse para discernir con la mayor veracidad posible aquello frente a lo que nos encontramos. Cómo es, cómo ha sido y qué significa todo ello, de qué resulta.

##### **5. Algo más que arquitectura...**

Una vez reconstruida la historia de un edificio, podemos comprender su



evolución, entender las fuerzas culturales, económicas e ideológicas que lo han originado y han determinado su aspecto y, en algún caso, los individuos que más directamente se han visto relacionados con él por ser sus promotores o sus creadores, y podemos constatar en último extremo, cómo todo ello es reflejo de una determinada época histórica. Ello debe llevarnos a valorar aquello que definíamos como la torpeza o incongruencias del monumento. El Historiador del Arte debe dejar patente el sentido de lo «bueno» tanto como de lo «malo». De las manifestaciones de los estadios antes entendidos como primitivos o decadentes del arte y de las relacionadas con la cultura popular. Hace falta una visión que supere los criterios puramente estéticos o formalistas y asumir otros valores por encima de la categoría puramente artística y objetual que podamos otorgar a la obra de arte.

Esta posición está relacionada con una visión eminentemente histórica del fenómeno artístico.

El edificio debe integrarse en todo aquello que constituye el patrimonio artístico y cultural, histórico, de un pueblo, como la música, el folclore o las tradiciones populares, que muchas veces estarán relacionadas directamente con el objeto de nuestro estudio y nos aclararán algunos aspectos. El caso de las ermitas situadas en el Monsacro, en el concejo de Morcín, puede servir de ejemplo, ya que la presencia en tan apartado lugar de dos capillas, una de ellas de planta octogonal, no puede explicarse al margen del arraigo en Asturias del culto a las reliquias conservadas en la catedral ovetense, que sería prolijo explicar, y la fusión de tradiciones cultas y populares en torno a ellas. La toponimia y la recogida de elementos tradicionales y folclóricos eran absolutamente necesarios para nuestro trabajo, relacionándonos directamente con la historia de las mentalidades.<sup>7</sup>

La recuperación de los edificios sin devolver con ellos el conjunto de tradiciones ligadas al culto entre pagano y cristiano que se ligaba a ellos no dejaría de ser un modo de desvirtualizarlos.

Y es que un monumento es algo más que su arquitectura, esto no se nos puede escapar cuando se trata de recuperación de Patrimonio. Debemos abordar la edificación como continente de otros elementos u objetos artísticos, que no pueden separarse de ella, pero que pueden escaparse a una mirada puramente «arquitectónica» o a un interés demasiado determinado del historiador y los demás implicados en la tarea.

La pintura, la escultura o el arte mueble deben, caso de conservarse, formar parte indisoluble del conjunto. No debe haber la «prioridad de lo arquitectónico», ya que estaríamos de nuevo descontextualizando.

Ante la presencia de este tipo de manifestaciones, debe hacerse una primera labor de inventario y catalogación y la consiguiente de documentación, que suele ir unida a la de la arquitectura. La valoración histórica y artística debe integrarlos en el conjunto al que pertenecen.

Puede decirse que el arte mueble, y en especial el arte sacro, por la peculiar situación de Asturias, cuyo clima favorece su degradación, corre serio peligro y es responsabilidad directa del Historiador del Arte llamar la atención sobre ello y plantear que su consideración corra pareja a la del patrimonio arquitectónico.

Se corre, también, el peligro de «musear» completamente todo el arte mueble y especialmente el de finalidad religiosa, tendiendo sistemáticamente a separarlo de su función cultural primordial. Se plantea de nuevo la dialéctica conservación-descontextualización, para la que nos sirve de referencia la polémica «salida» de los pasos religiosos en las procesiones y la

concepción de que ello supone un peligro para su pervivencia o la defensa de su valor «artístico» por encima del «cultural».

Es cierto que, en muchos casos, condiciones determinantes de seguridad, estado de conservación y acondicionamiento del lugar en que se hallan hagan necesario el traslado de las piezas, pero esto no puede constituirse en una norma a la que nos habituemos. Si planteamos que la obra de arte puede ser leída fundamentalmente como un documento histórico éste debe leerse y comprenderse en su contexto original y permanecer ligado a la función que le dio origen en la medida de lo posible.

En algún momento se ha afirmado que la esencia de las obras pictóricas y escultóricas es diferente a la de las arquitectónicas, que en las primeras estamos ante elementos en cierta medida «muertos», con un significado meramente referencial del pasado o abordables como un objeto artístico en su estricto sentido. Como, por el contrario, el edificio se considera vivo, debe mantenerse en relación activa con el entorno social en que se inscribe, recibir si hace falta el «favor» de un nuevo uso que le devuelva ese valor social. Por todo esto se entiende que el tratamiento de la pintura y la escultura debe ser diferente. Pero, desde la Historia del Arte, ¿es legítimo o coherente elaborar este tipo de diferenciaciones? ¿podemos entender un objeto artístico como un documento muerto? ¿radica su valor únicamente en su antigüedad y debe preservarse en función de ello? ¿el ciudadano debe situarse frente a él meramente como frente a algo ajeno a su realidad y experimentarlo sensiblemente sin más? Hemos planteado antes estos interrogantes respecto a la arquitectura y creemos que frente a la escultura y la pintura las respuestas son las mismas.

Además, aquella valoración global del edificio de la que hablábamos y que debería llevar a su comprensión no sería cierta si olvidáramos todo lo que lo conforma individualmente. Esta discriminación de lo que se ha considerado «accesorio» y en muchos casos entendido como una afrenta al edificio, ha llevado a soluciones, por llamarlas de alguna manera, tan lamentables como la «limpieza» de los edificios de todo lo que «no correspondía a su estado original». Traer a colación los ejemplos de la retirada de los coros barrocos añadidos a las catedrales, la eliminación de retablos considerados «de mal gusto» y que «desvirtuaban» los espacios en que se incluían, puede parecernos un recurso a problemas superados, pero podemos también pensar que la mentalidad que dio origen a estos hechos sigue vigente.

A la hora de analizar las manifestaciones escultóricas y pictóricas y especialmente en el caso de que se trate de decoraciones murales, cuya localización es siempre más dificultosa y su tratamiento especialmente delicado, debe contarse con la colaboración de expertos en restauración, como es lógico.

También deben ser consideradas y analizadas otras manifestaciones como las artes aplicadas y las manifestaciones de la cultura industrial, como papeles pintados, carpintería, cerrajería, etc.

Labor minuciosa, pero necesaria es la que implica el análisis de todos aquellos objetos que no están directamente vinculados a la construcción, pero que resultan de la vida cotidiana y el entorno cultural que le dieron origen. Hablamos de las manifestaciones de la cultura material, objetos domésticos, libros, etc., para lo que deberemos contar con la ayuda de la arqueología, si ello es posible. También pueden ser significativos aquellos objetos cuya referencia documental se conserve, pero que se hayan perdido, ya que generalmente en la documentación e inventarios se presta tanta atención a los objetos artísticos como a los cotidianos, salvo que se trate de

un trabajo específico en este sentido, como el realizado por don José Cavada en el monasterio cisterciense de Valdediós.<sup>8</sup>

Relacionado con esto aparece la necesidad de establecer, en la medida de lo posible una secuencia de habitación de la edificación, que dote de sentido a los testigos materiales que hemos conservado y que explique procesos de reformas, cambios en la decoración, etc.

Pero no siempre todos estos datos con que podemos contar se encuentran a simple vista. La prospección arqueológica previa a cualquier solución a adoptar es en la mayor parte de los casos más que necesaria y las conclusiones establecidas desde este trabajo nos serán siempre útiles.

## 6. ... Y algo más que una memoria

Después de todo lo dicho, las conclusiones que podemos extraer son bastante obvias, pero nos llevarán a nuevas discusiones. Cabe suponer que el Historiador del Arte necesitará un tiempo prudencial para llevar a cabo su trabajo y que éste debería ser, en parte, previo, como el de los arqueólogos, al de la fase de proyecto propiamente dicha.

Sentada esta premisa mínima pasaremos a otros asuntos más espinosos. Uno de los defectos más comunes que, quienes dirigen los proyectos de recuperación o intervención en Patrimonio, ven en los Historiadores del Arte, es nuestra tendencia a inmiscuirnos en aspectos del trabajo que no nos competen, concretamente en la labor de diseño, la materialización de las soluciones a adoptar y la postura que deberá regir esa intervención. (En relación con esto puede verse de nuevo el párrafo incluido en la nota 4, o mejor, leerse el artículo completo, ya que es muy clarificador).

Se suele plantear que la tarea del historiador debe reducirse a la elaboración de la famosa memoria, que dejará en manos del arquitecto que la adjunta al proyecto. Hay que decir que semejante postura no es en absoluto general y es más bien propia de profesionales que acatan la inclusión de un trabajo histórico en el proyecto, pero no han comprendido su papel y su valor.

También puede plantearse y comprenderse la necesidad del trabajo del Historiador del Arte, descubrirse en su visión del edificio sugerencias de proyecto, e incluso matizaciones de las soluciones que se pretendían adoptar.

Aunque la segunda posición nos parece más válida, creemos que en ningún caso se ha realizado labor interdisciplinar alguna. Se ha solicitado una colaboración específica a diferentes profesionales que se utilizará, sin más. La propia situación profesional del Historiador del Arte en este momento en los proyectos parece reflejar esta concepción.<sup>9</sup>

La labor interdisciplinar exige, como premisa inexcusable, el diálogo. Sin la reflexión conjunta se está lejos de alcanzar aquella comprensión global del edificio de la que hablábamos.

Si se acepta que en la intervención en Patrimonio son necesarios los equipos interdisciplinares, fórmense tales equipos, pero con todas las consecuencias o llamemos a las cosas por su nombre.

Un Historiador del Arte llamado a colaborar en un trabajo de este tipo debe esperar, obviamente, algo más de lo que se le suele ofrecer. Y no porque piense que su visión debe imponerse, recelo este bastante común, aunque pensamos que injustificado, sino por haber descubierto esa necesidad del trabajo interdisciplinar, de la lectura intertextual del edificio o la obra de arte, como premisa básica para decidir sobre el Patrimonio Histórico Artístico, e incluso para su investigación cotidiana.

Es ridículo establecer discusiones sobre la dirección de obra y si ésta compete al arquitecto o no, y la cosa no debe de ir por ahí. Se trata de decidir cómo se hace ese trabajo previo.

Debe haber comunicación y diálogo para clarificar, desde la finalidad planteada a la obra que se encarga a los profesionales, qué es aquello sobre lo que el estudio debe hacer mayor hincapié. Para debatir y enriquecer la visión de los problemas arquitectónicos e históricos que el edificio nos presenta. Para hacer un estudio conjunto y que el diálogo que se busca con el monumento sea algo más que un bis a bis y descubrir en todo ello nuevas vías de reflexión y trabajo.

Pero, aunque partamos de una situación idílica de este tipo, hay otro factor a analizar: El intento del Historiador del Arte de debatir soluciones de proyecto. Aceptamos que el diseño no es nuestro cometido, pero tenemos que ser serios. El Historiador del Arte, como los restantes profesionales, no puede estudiar, elaborar conclusiones y luego retirarse cómodamente para desentenderse de las soluciones y las consecuencias que ellas comporten para el edificio. No podemos decidir la labor de diseño, pero sí reflexionar sobre ella. No sólo tenemos el derecho, sino la obligación de comprometernos nosotros también con la obra y si las soluciones adoptadas las descubrimos, con seriedad, como un elemento que pueda desvirtuar el texto del edificio, hay que opinar.

Habría que mantener el diálogo en la fase de proyecto, aunque ello exija una gran responsabilidad y una seria formación por parte de los profesionales implicados.

No se trata de hacer una «memoria crítica» o de imponer nuestros criterios, pero debe aceptarse que el Historiador del Arte reflexione sobre lo que supone la intervención con libertad. Detrás de ello no debe haber posiciones personales, sino la conciencia de que el Patrimonio Artístico no nos pertenece en exclusiva a nosotros, ni a otro colectivo, que somos, en un momento determinado, los depositarios de una responsabilidad social.

No se nos pide que actuemos de Pígalión del edificio, ni ser sus «salvadores» sino que nos comprometamos en que su valor documental y arquitectónico, que todos los elementos que lo componen, no se alteren o deformen, sino que se enriquezcan con la aportación coherente del momento histórico en que vivimos y para ser coherentes hace falta asumir también nuestra visión diferente a la de otras épocas de la Historia y de la Arquitectura.



1. La sugerencia de la redacción de este artículo partió del profesor Germán Ramallo. El interés que ha mostrado por mi trabajo me ha alentado en todo momento.

Debo, además, agradecer la ayuda que supusieron las «discusiones» mantenidas con Manuel García, arquitecto; Jesús Puras, restaurador y Vidal de la Madrid, historiador del arte.

En cuanto a la experiencia profesional que ha dado origen a esta reflexión, hasta el momento he redactado las Memorias Históricas que acompañaron a los Proyectos de Restauración de los siguientes edificios:

*Iglesia de N.ª S.ª del Rosario*, perteneciente al convento dominico del mismo nombre en Oviedo. Los arquitectos responsables fueron Nicolás Arganza y Francisco de Borja Bordiú, 1985. (Sobre este edificio preparé mi Memoria de Licenciatura, dirigida por la profesora Julia Barroso).

*Capillas de Santiago y la Magdalena* en el Monsacro, Morcín. Los arquitectos responsables fueron Miguel Angel García-Pola y Carlos Marqués. Se realizó una prospección arqueológica dirigida por Javier Fernández Conde y un estudio de las pinturas murales por Jesús Puras, 1985-86.

*Monasterio cisterciense de Santa María la Real de Valdediós*, Villaviciosa. Se preparó un anteproyecto en 1986 y se presentó un proyecto en junio de 1987. Los arquitectos responsables fueron Miguel Angel García-Pola, Carlos Marqués y Jesús María Palacios. En este proyecto se incluía la instalación de una escuela-taller de restauración en el antiguo monasterio, que también había sido seminario diocesano.

2. «En la Ciencia de la Historia del Arte siempre se ha interrogado sobre el sentido; sin embargo, la euforia por la pregunta o la respuesta ha desaparecido». H. BAUER, *Historiografía del Arte*. «Ensayistas», n.º 194, Ed. Taurus, Madrid, 1980, p. 9 (1.ª Ed. *Kunsthistorik, Eine Kritische Einföhrung in das Studium der Kunstgeschichte*. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), Munich, 1976).
3. Un repaso de los planteamientos hechos al respecto puede verse en la obra que acabamos de citar en la nota anterior, pp. 42 a 46. Hay que tener en cuenta que el autor plantea sus posiciones desde la perspectiva de la *Conservación de monumentos*.
4. «Hay que señalar que este olvido es en gran parte consecuencia de la falta de diálogo con los profesionales de la historia, unos profesionales también responsables por estar o bien excesivamente ensimismados en su tarea científica, o bien ser excesivamente propensos a inmiscuirse en el campo del diseño sugiriendo el resultado final de la obra arquitectónica, lo cual, obviamente, no les compete». A. GONZALEZ MORENO-NAVARRO, «por una metodología de la intervención en el Patrimonio arquitectónico como documento y como objeto arquitectónico». *Fragmentos*, n.º 6, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, pp. 72 a 79.
5. J. FERNANDEZ ARENAS, *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. «Palabra Plástica», n.º 1, Ed. Anthropos, Barcelona, 1984 (1982), p. 16.
6. En el estudio del monasterio cisterciense de Santa María de Valdediós fue extremadamente interesante el análisis del plano de la ampliación de dicho monasterio que se proyectó en el s. XVIII. Este plano llegó a nosotros de modo indirecto, ya que se ha perdido su original. Por suerte lo había recogido JOSE FERNANDEZ MENENDEZ en «la basílica de San Salvador de Valdediós y su primitivo convento». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año XXVII, Madrid, 1919.
7. Las conclusiones de este trabajo sirvieron para la elaboración de la comunicación «Las capillas del Monsacro: el culto a las reliquias en Asturias y un modelo de planta octogonal», presentada en las Jornadas sobre Patrimonio Histórico-Artístico y Etnográfico Asturiano, organizadas por la Sociedad Asturiana de Historia del Arte (S.A.H.D.A.), en abril de 1987, cuyas actas se hallan en prensa.
8. Nos referimos al «Inventario de libros, pinturas y papeles interesantes del monasterio de Santa María de Valdediós», formado por JOSE CAVEDA Y NAVA, en 1821. A. H. N., Clero, Códices, 882-B.
9. El Historiador del Arte se contrata como *colaborador* en el Proyecto. Puede verse cómo se organiza un Servicio de Patrimonio con experiencia en *Setanta anys de catalogació i conservació de monuments*, catálogo que acompañó a la exposición que con este título se celebró en el Hivernacle del Parque de la Ciudadela, en Barcelona del 20 de marzo al 30 de abril de 1986. Ed. Diputación de Barcelona, Barcelona, 1986. En el que se recoge el trabajo del Servei de Catalogació i Conservació de Monuments de la citada entidad.