

El historiador del arte como agente responsable de la conservación de la obra artística

The art historian as an actor responsible for the conservation of the work of art



Raquel Lacuesta Contreras

Doctora en Historia del Arte

Jefa de la Sección Técnica de Investigación, Catalogación y Difusión del Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local. Diputación de Barcelona

Resumen

Historiador del Arte o Historiador de la Protección y Conservación del Patrimonio Cultural (urbano y rural, inmueble y mueble), son dos términos que no se pueden plantear como antagónicos ni diferentes, aunque se tienda a una especialización y la historiografía así lo refleje. En este sentido, el historiador del arte debe erigirse en agente corresponsable de la conservación de la obra histórica y artística en general, en base a su formación académica, que debería comprender no sólo la historia y evolución de los fenómenos artísticos, sino aspectos jurídicos, legales, urbanísticos, etc., que afectan o pueden afectar directamente a la protección –o desprotección– del patrimonio edificado y del patrimonio mueble.

Palabras clave: Historia del Arte. Historiador del Arte. Obra de Arte. Bienes Muebles e Inmuebles. Patrimonio Histórico. Conservación.

Abstract

‘Art Historian’ or ‘Historian of the Protection and Preservation of Cultural Heritage’ – both urban and rural, real and personal – are two terms which, in spite of the growing trend towards specialization that can be seen in contemporary historiography, cannot be regarded as being opposing or different. The Art Historian should consider himself a stakeholder in the preservation of historical and artistic work in general, because of to his academic training, which should not only encompass history and the evolution of artistic phenomena but also other issues such as law and city planning, which affect or may affect the protection – or disprotection – of our cultural heritage, be it real estate or personal property.

Keywords: Art History. Art Historian. Work of Art. Movable and Immoveable Cultural Properties. Historic Heritage. Conservation.



Raquel Lacuesta Contreras

Historiadora del Arte por la Universidad de Barcelona (1973)

Nacida en Hellín, Albacete (1949), estudié parte de la carrera en la Universidad Complutense de Madrid y los años de especialidad en la Universidad Central de Barcelona, donde me doctoré en Història del Arte (1998) y donde también me había licenciado en Filosofía y Ciencias de la Educación (1987).

Miembro fundador de la Academia del Partal (Asociación Libre de Profesionales de la Restauración Monumental), creada en Barcelona el 19 de noviembre de 1992, ejerciendo el cargo de Secretaria entre 1992 y 2002.

Obtuve el Premio Nacional de Patrimonio Cultural de la Generalitat de Catalunya en 1997, junto con el equipo de restauración de una parte de la Casa Milà "La Pedrera", de Barcelona. En la redacción y presentación de mi Tesis doctoral, «El Servei de Catalogació i Conservació de Monuments de la Diputació de Barcelona. Metodologia, criteris i obra. 1915-1981» (Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, 1998, publicada en 2000 con el título Restauración monumental en Cataluña. Siglos XIX y XX), conté con la ayuda y el asesoramiento de otros miembros de la Academia del Partal, especialmente de los catedráticos Dr. Javier Rivera y Dr. José Luis González Moreno-Navarro, quienes formaron parte del tribunal de la tesis.

Adscrita en un principio al Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña (1973-1978), desde allí inicié mis estudios, junto con el arquitecto director del Archivo, Antoni González Moreno-Navarro, sobre historia de la arquitectura, realizando catálogos e inventarios de patrimonio arquitectónico, que me permitieron familiarizarme con estilos y lenguajes de todas las épocas. En 1985 entré a formar parte del Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos de la Diputación de Barcelona, como historiadora del arte, para ocuparme inicialmente de las publicaciones y la divulgación de los estudios y obras realizadas. Desde aquí y bajo la dirección de Antoni González desarrollamos un método que es aplicado en cualquier obra de restauración o en cualquier estudio de carácter urbanístico relacionado con centros históricos. Desde 1996 soy jefa de la Sección Técnica de Investigación, Documentación y Difusión de este mismo Servicio, ahora denominado "de Patrimonio Arquitectónico Local", y la Sección, de Investigación, Catalogación y Difusión.

Esta trayectoria en el Servicio, mi experiencia y el papel que he tenido como historiadora del arte y como jefa de la investigación histórica en sus diferentes vías de estudio, la documentación y la difusión en relación con el patrimonio monumental, son los temas que he venido desarrollando en las ediciones del Master de Restauración y Rehabilitación del Patrimonio en la Universidad de Alcalá de Henares, en las que he participado desde 1996.

He comisariado diferentes exposiciones sobre arquitectos (como César Martinell Brunet, Antoni Gaudí y Rafael Masó), he dirigido la película Güell, Gaudí: un projecte comú (Diputación de Barcelona, Riedweg Produccions, 2002), en el marco de la exposición del Año Gaudí La vida en palacio: Eusebi Güell y Antoni Gaudí, dos hombres y un proyecto; he organizado y dirigido congresos y jornadas de intervención en el patrimonio, y he escrito numerosos libros y artículos tanto de arquitectura histórica como contemporánea, y de método y criterios de la restauración.

Contacta con la autora: info@revistadepatrimonio.es

Corresponsabilidad en la conservación de la obra artística

No es nada arriesgado afirmar que la obra artística, en el sentido más amplio de su concepto y de su cronología, constituye probablemente el bagaje cultural más importante de la humanidad. Así lo viene demostrando la confianza que todos los gobiernos, los entes culturales, los económicos y los mediáticos depositan en el trasvase de ese bagaje de unos países a otros como fórmula de atracción de estudiosos, viajeros ilustrados o turistas en masa; y también en los medios que cada nación despliega para darse a conocer por sus singularidades artísticas (sin menoscabo, se entiende, de singularidades de otro tipo, como pueden ser las climáticas, las paisajísticas o cualquier otra). Aquí nos centraremos en la obra artística.

En la base de esta cada vez más desarrollada actividad de difusión hay, inequívocamente, una necesaria asunción de la conservación de la obra artística y de definición del modelo o de los modelos de agentes de la conservación. El término conservación implica una definición conceptual muy diferente a investigación, restauración o rehabilitación, aunque una y otras vayan estrechamente ligadas, por ejemplo, en los procesos de la intervención monumental. Conservar una cosa es “mantenerla o cuidar de su permanencia”; “tener cuidado de ella impidiendo que sea alterada o destruida”. Definición académica ésta que conlleva, en el caso de la obra artística, conocerla, reconocerla como tal, valorarla universalmente y transmitirla a las generaciones. Por otra parte, un agente es aquella persona que tiene poder para producir un efecto y también la que ejecuta actos que pueden producir o producen efectos jurídicos. Si tomamos prestado del ámbito del Derecho esta definición de “agente” para aplicarla a la supuesta corresponsabilidad en la conservación monumental, podemos llegar a la conclusión de que el historiador del arte, por su propia idiosincrasia, es decir, por su formación académica y por el cometido que le tiene asignado la comunidad universitaria, debería asumir un papel destacado en la formulación de planteamientos y en las actuaciones específicas que tengan como finalidad establecer el marco legal y legítimo que garantice esa permanencia de la obra artística.

Aproximación al concepto de obra artística

Una obra artística es el resultado de la aplicación de la actividad humana a un fin, en este caso el de producir una obra de arte. El artista intenta producir obras de arte. El resto de la humanidad ejerce un papel sancionador, y por una serie de caminos, siempre subjetivos, eleva aquella obra a la categoría de artística, por su belleza, su armonía, su carga de sensibilidad, su capacidad emotiva, su valor como símbolo y como icono. Pero el alcance de la obra artística puede llegar a ser infinito. Es una obra artística un tejido urbano, en su configuración más genuina, generada por el crecimiento espontáneo, o la que es producto de un desarrollo planificado. También lo son los inmuebles que se han ido implantando paulatinamente en ese tejido urbano y que le han ido dando carácter, o los que han sido el origen de una determinada configuración urbana (un castillo, un templo) y de la consolidación de una trama viaria. [Ilustración 1] [Ilustración 2] [Ilustración 3] [Link 1] [Link 2]



Ilustración 1. CORIA (Cáceres). Plaza porticada del Ayuntamiento. Foto: R. Lacuesta, enero 1976.



Ilustración 2. HOSPITALET DE LLOBREGAT (Barcelona). Urbanización de un terreno agrícola como paseo con arbolado, la Rambla de Just Oliveras, hacia 1907. Fotografía Monrós



Ilustración 3. ALCOVER (Tarragona). Casa del Dr. Domingo, construida en la carretera de entrada al pueblo. César Martinell Brunet, arquitecto, 1919.



Link 1. ALCARAZ (Albacete). La calle de las Torres, en el núcleo histórico. Ed. Foto López, hacia la mitad del siglo XX.



Link 2. CASTELLAR DE N'HUG (Barcelona). Casa del Director de la fábrica de cemento Asland del Clot del Moro, proyectada por los arquitectos Lluís Homs y Eduard Ferrés Puig por encargo de Eusebio Güell Bacigalupi.

Y si estos aspectos epidérmicos son importantes por su capacidad para conformar y transformar los paisajes de los territorios urbanos, rurales o naturales que nos son comunes y familiares, no lo son menos los aspectos que se encierran en su interior, no perceptibles desde el exterior ni a primera vista pero que suelen contener una carga creativa que, no por desconocida, es despreciable. Quizás por esta ignorancia, esos aspectos de interiorismo merecen una atención especial por parte de los agentes de la conservación monumental. Me refiero a temas de diversa índole: sistemas constructivos, sistemas de ventilación, sistemas de canalización de las aguas y desagües, ocultos a veces pero imprescindibles de conocer para entender los componentes anatómico y biológico de ese organismo vivo que es la ciudad y el edificio-monumento o el edificio-tradición; la distribución funcional que habla de jerarquías espaciales, de factores antropológicos, de la relación espacio-uso y de *modus vivendi*; las tendencias de los usuarios en lo que atañe a decoraciones de los espacios interiores (paredes, techos y suelos), relacionadas con estilos coetáneos a las construcciones o con los que son fruto de renovaciones y modas; y, por último, los bienes muebles que ambientan esos interiores (mobiliario, iluminación artificial, alfombrado, tapices y tapicerías, pinturas, esculturas y objetos varios artísticos, colecciones de cerámicas y vidrios y de tantas otras más o menos exóticas, más o menos científicas), las cuales también han estado sujetos en todos los tiempos a los estilos y las modas, pero que muy a menudo han convivido en unos mismos espacios habitados o públicos sin hacerse necesariamente sombra. [Ilustración 4] [Ilustración 5] [Link 3] [Link 4] [Link 5]



Ilustración 4. CASTELLDEFELS (Barcelona). Interiores historicistas: la sala China del castillo, en 1898, y hoy en proceso de recuperación. Foto: M. Cosmén. Ayuntamiento de Castelldefels.



Ilustración 5. SANT HILARI SACALM (Girona). Masía El Soler de Mansolí. Detalle del pavimento a la veneciana del comedor. Foto: R. Lacuesta, 2006.



Link 3. SANT HILARI SACALM (Girona). Masía El Soler de Mansolí, reformada por el arquitecto Rafael Masó Valentí en 1909 por encargo de Tomás Cendra. Decoración del comedor. Foto: Pepo Segura, 2006.



Link 4. RAÏMAT (Lleida). Detalle del comedor del castillo, diseñado por Rafael Masó. Foto: Pepo Segura, 2006 .



Link 5. ALCARAZ (Albacete). TOBARRA (Albacete). Pavimento de cerámica pintada del siglo XVIII en el camarín del Santuario de la Encarnación, que representa escenas de batallas navales y de caza, con la pólvora como protagonista. Foto R. Lacuesta, agosto 2007.

¿Cómo podríamos saber, si no –y estos son datos que alimentan la historia del arte– el modo en que estaban ambientados los castillos y casas rurales, los palacios y ayuntamientos, las escuelas y los mercados, o los palacetes y chalets historicistas, modernistas y *noucentistes*, si no hubiera existido alguien que los hubiera conservado, y, sobre todo, si no hubiera habido alguien que, asumiendo la tarea de historiador del arte y de la arquitectura, no nos hubiese relatado y descrito aquellos ambientes?. ¿Se ha pensado alguna vez cuánto le debemos los agentes actuales de la conservación monumental a personajes como E. E. Viollet le Duc, Francesc Parcerisa, Pau Milà i Fontanals, Lluís Rigalt, Elías y Francesc Rogent, Manuel Gómez Moreno y Martínez, J. Puig i Cadafalch, J. Puiggarí, Joan Vidal i Ventosa, Adolf Mas, Josep Pijoan, Jeroni Martorell, Josep Danés, Zerkowitch, J. F. Ràfols Fontanals, Cèsar Martinell Brunet, A. Cirici Pellicer, Frederic-Pau Verrié, Oriol Bohigas, Enrique Nuere, Antoni González Moreno-Navarro, J. E. Hernández Cros, y tantos y tantos otros, algunos arquitectos, otros historiadores y los más allá dibujantes y fotógrafos, que nos han transmitido en sucesivas generaciones, con sus escritos o con sus imágenes, multitud de ejemplos urbanos, rurales, paisajísticos, detalles constructivos, materiales, interiores, etc., etc.? (Perdonará el lector que cite mayoritariamente tratadistas y escritores catalanes, pero es obvio que cada territorio, cada país, tiene y conoce los que le son más cercanos). [Ilustración 6] [Ilustración 7]



Ilustración 6. HOSPITALET DE Llobregat (Barcelona). Una de las torres modernistas de la Rambla, la Torre Puig (desaparecida). Postal J. B., 4



Ilustración 7. MANLLEU (Barcelona). El Hospital de San Jaime, importante edificio público construido entre 1908 y 1913, hoy totalmente desfigurado. Postal Levezö-Lap, 1914.

La obra artística se define, pues, por este cúmulo de testimonios que en cada momento histórico ha creado opinión en materia de valoración de lo que es monumento o no lo es, de lo que es susceptible de ser conservado o no, ya sea como singularidad emergente o simplemente como reiteración de lo tradicional, o de lo que representa un manifiesto de la modernidad de cada época; y el espectro artístico es tan amplio como antigüedad tiene quien la ha concebido y quien la ha reconocido: el ser humano.

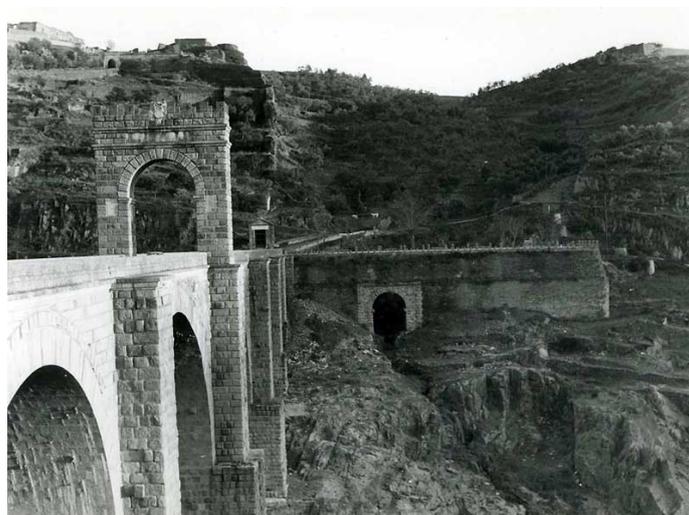
Ciudad y monumento, continente y contenido

La ciudad, la villa, el pueblo o la aldea están formados por un conjunto de calles y edificaciones, principales y secundarias, que en la mayoría de los casos tienen un origen común, especialmente en lo que se refiere a las ciudades medievales que han perdurado hasta hoy y que son aún reconocibles entre las nuevas tramas de expansión urbana; ese origen es el que ha llevado a aglutinarse y ordenarse en torno a un edificio principal, gobernante y nacido ya con intención de ser monumental, como hito que vigila y a la vez protege al resto de la población. El crecimiento orgánico de las poblaciones en torno a los

templos, lugar común religioso y civil, y a lo largo de caminos, con unas arquitecturas nobles o populares, y el urbanismo planificado que surgió a partir de la época renacentista, son los que han dado el peculiar carácter y la innegable armonía de los núcleos históricos actuales. Estos núcleos son un compendio, pues, de historia y arte, de creación y tradición, en los que políticos, reyes, nobles, ingenieros, arquitectos, maestros de casas y urbanistas, artistas de renombre o locales, albañiles, carpinteros y artesanos han dejado lo mejor de su saber, de su experiencia y de su creatividad. [Ilustración 8] [Link 6] [Link 7]



Ilustración 8. CUENCA. Paisaje natural y paisaje edificado, junto a la hoz del río Huécar. Foto: Ediciones Sicilia-Zaragoza



Link 6. ALCÁNTARA (Cáceres). Puente romano: comunicación, arquitectura y paisaje. Foto: R. Lacuesta, diciembre 1975



Link 7. ANDILLA (Valencia). Bajo el volumen compacto del pueblo, poco transformado aún, se levantan los pilares de una obra sabiamente interrumpida que pretendía crecer en medio del barranco. Foto R. Lacuesta, agosto 2007.

Y si toda esta armonía, fruto de una comprensión tácita entre los agentes operativos, se mantuvo hasta mediados del siglo XX, por contradictorio que parezca empezó a quebrarse al surgir la que parecía tan necesaria Ley del Suelo de 1956. Fue entonces cuando en medio de los núcleos históricos crecieron los bloques de pisos “rascacielos” sustituyendo a menudo magníficas mansiones y casones, algunos blasonados, con unos contenidos constructivos y artísticos que unos pocos responsables del tesoro artístico de aquellos años tuvieron la sensibilidad de documentar y fotografiar. La presión especulativa, el tráfico rodado y el caciquismo hicieron su aparición y ejercieron su poder arrasando casas, antiguas alineaciones y perspectivas urbanas, paseos y arbolados de carreteras, puentes y otras obras de ingeniería. Una situación que se ha prolongado hasta nuestros días, en progresivo aumento y bajo la denominación paradójica de “ordenación del territorio”. Más bien, lo que se ha conseguido es la desordenación del territorio, la formación de barrios residenciales y polígonos industriales de la más abominable arquitectura, sólo compensada por algunos hitos arquitectónicos de autor de fama mundial. Y también que se transformaran con indiferencia muchos de los entornos de los monumentos, ocultándolos tras enormes bloques de cemento, o alterando de modo casi irrecuperable la quinta fachada de la ciudad, las cubiertas, hoy en día tanto o más visible desde puntos elevados que a la cota del terreno. [Ilustración 9] [Ilustración 10] [Link 8] [Link 9]



Ilustración 9. Crecimiento paulatino de las Valls d'Andorra, hacia los años setenta del siglo XX. Foto: Comercial Escudo de Oro, S.A



Ilustración 10. AMSTERDAM. Urbanismo en torno al Museum Hotel. Foto: KLM Aerocarto



Link 8. ALICANTE. Modelo urbanístico de la playa de San Juan, hacia los años sesenta del siglo XX. Foto: A. Subirats Casanovas



Link 9. AMSTERDAM. Urbanismo en torno al Museum Hotel. Foto: KLM Aerocarto

Al enfrentarse con la conservación monumental, hay que considerar diversos factores que subyacen en el propio concepto de restauración. Un monumento es sólo una emergencia dentro de un contexto más amplio, urbano, sociológico, político, jurídico o cívico. Un tramo de calle o una plaza o una alquería o una borda forman parte de un paisaje, construido o destruido, cultivado, yermo o selvático. Si lo que se pretende es restaurar un espacio urbano, el camino a seguir será el conocimiento de su génesis, el análisis de los componentes anteriores y actuales, la elección de sus rasgos fundamentales y la decisión de conservar la belleza o extirpar la fealdad, aquélla que distorsiona la imagen preconcebida de un tiempo pretérito que se evoca armónico, tal vez porque así se ha reconocido en una simple postal antigua. Un historiador del arte, por ejemplo –y el arte está en cada rincón de la ciudad o del campo, aparente o entre cuatro paredes, como continente y como contenido–, tiene tendencia, por la propia naturaleza de la disciplina, a ser conservacionista y a desear que se continúe creando arte sin destruir el pasado. Por ello la relación o el debate con los restauradores o con otros científicos provoca a menudo controversia o enfrentamiento.

La formación académica y la actitud de los agentes que integran el equipo pluridisciplinar de las intervenciones

En las últimas décadas, la historiografía ha abundado en escritos que ponen de manifiesto la necesidad de los estudios históricos de diversa índole (documentales, artísticos, constructivos, de materiales, etc.) para afrontar la restauración monumental. El proyectista concienciado ha requerido un equipo pluridisciplinar para que cada uno de sus miembros, desde su parcela de conocimiento, método y experiencia, le aporte aquellos datos que interesan a la consecución de su obra. Esta dinámica no es nueva, aunque sean escasos los años que se procede a teorizar sobre un método concreto al servicio de la protección y la restauración monumental –entendidas éstas en su más amplio concepto según hemos definido la obra artística– y sus procesos interdisciplinares. También es cierto que la investigación histórica no es tarea reservada exclusivamente a un historiador; es un derecho de todos, porque todo aquél que investiga, en ingeniería, en medicina, en farmacia, en zoología o en agricultura, necesita de la historia como recurso ineludible de comprensión del presente. La historia es la madre que abarca y arropa todos los saberes. Por tanto, la intervención en el patrimonio arquitectónico, en los tejidos urbanos y en el medio natural o rural, es deudora del conocimiento acumulado, es objeto y vehículo de la historia al mismo tiempo. Negar esta evidencia y hacer *tabula rasa* en cualquier intervención en el patrimonio artístico es negar la mismísima esencia de este patrimonio. Ahora bien, mientras que en otras disciplinas el estudio de la historia que les compete viene a ser una materia casi marginal o secundaria, e incluso se llega a ella por la vía autodidacta, en el historiador profesional se convierte en el núcleo básico de su formación y del método de investigación que, aun cuando se diversifique en especialidades determinadas, como puede ser en alguno de los grandes períodos históricos y artísticos, la visión global del devenir de los tiempos es quizás el aspecto que más autentica su profesión. Este aspecto es, posiblemente, el que más atrae a los restauradores de monumentos, pues cada día emergen con ímpetu renovados arquitectos-historiadores que han sido atrapados por el bien que les reporta el conocimiento de la historia. Es un hecho que hay que celebrar y aplaudir, porque la ignorancia no puede jugar con el patrimonio.

Sin embargo, hemos de constatar que existe una deficiencia en la formación universitaria de los historiadores y que ésta no siempre es la más adecuada ni profunda como para que puedan prestar a los proyectistas restauradores unos conocimientos y unos servicios realmente útiles y necesarios para la conservación de las obras artísticas. En este sentido, las facultades de historia e historia del arte tendrían que adaptar sus *curricula* disciplinares a las necesidades del ámbito de la protección y la restauración de los monumentos, no sólo en aspectos estrictamente documentales, formales y estilísticos, o de gestión cultural tal y como se viene practicando en diversos masters o cursos de postgrado, sino también en aspectos legales, urbanísticos, jurídicos, etc. Un historiador del arte o de cualquier otra rama de la historia ignora al salir de la universidad la existencia y el alcance de las leyes (estatales y autonómicas) de protección del patrimonio cultural, de las leyes de urbanismo y del planeamiento urbanístico en general, del Código de la Edificación, o, simplemente, lo que es y para qué sirve un catálogo de patrimonio urbano, ambiental, histórico-artístico y arquitectónico. Como tampoco se le ha explicado los aspectos de la Constitución Española o del Código Penal que atañen a la protección monumental. Esta deficiencia generalizada

en la formación de los historiadores provoca que a menudo pierdan credibilidad ante los otros agentes de la restauración, especialmente entre los urbanistas (cuando planifican o intervienen en los núcleos históricos) y entre los arquitectos proyectistas (cuando actúan en los exteriores e interiores de los edificios), y conlleva el descrédito profesional o la marginación en aquellos procesos, siendo los arqueólogos los únicos que participan normalmente en ellos, aunque tampoco con una implicación sistemática y real. A muchos se les escapa, por ejemplo, que las leyes de urbanismo determinan, ordenan y regulan casi de manera absoluta la forma de vivir de las gentes, influyen en las migraciones locales y ultralocales y en los procesos de cambio, incluso, de la economía familiar y de sus expectativas. Y a pesar de ello, no hay una voluntad manifiesta de dirigir su educación y formación hacia estas cuestiones vitales.

Las leyes y sus deficiencias. La necesaria implicación del historiador del arte en el proceso de redacción de textos legales

La protección y la restauración del patrimonio artístico no siempre encuentran en el marco legal de su competencia el apoyo suficiente o clarificador para que esa protección sea eficaz y esa restauración sea adecuada. Si tenemos en cuenta que en el proceso de redacción de estas leyes se ignora a los historiadores como parte integrante y vinculante de los proyectos de restauración o del planeamiento tanto general como derivado, podemos deducir que alguna cosa está fallando en el sistema de la protección. ¿Hasta qué punto es coherente dictar leyes del patrimonio histórico y artístico, o del patrimonio urbanístico, si no hay historiadores ni historiadores del arte implicados en su formulación, ni mucho menos, en su aplicación?. Las leyes permiten redactar proyectos de restauración no sólo a arquitectos, a ingenieros e incluso a arqueólogos, sino también a aparejadores y a ingenieros técnicos. En ningún momento se obliga a contar con las prestaciones de un historiador del arte, ni se definen o establecen sus obligaciones. Sólo por la benevolencia o el nivel cultural de un técnico restaurador se requiere su presencia en un equipo interdisciplinar

Es precisamente éste el primer papel que un historiador del arte tendría que tener asignado, por ley y porque le compete. Ningún plan urbanístico, sea cual sea su alcance, debería ser aprobado sin la intervención y la firma comprometida de un historiador del arte. Como tampoco ningún proyecto de restauración tendría que seguir su curso sin el estudio previo que informe de los valores históricos y artísticos de un edificio en su contexto y en su conjunto, como objeto arquitectónico y como poseedor de elementos artísticos (artes aplicadas, objetos, mobiliario), y que determine cuáles de esos valores hay que preservar. Es más, incluso un proyecto arqueológico no debería llevarse a cabo si comporta una actuación traumática en un elemento patrimonial, aunque ello suponga ir en detrimento del conocimiento científico.

La arqueología de la arquitectura puede seguir caminos muy interesantes sin que necesariamente se hayan de aplicar métodos que impliquen la destrucción o la irreversibilidad. No pretendemos decir con esto que no se practiquen excavaciones arqueológicas en el subsuelo del territorio, pero sí que cuando se trate de interiores de edificios, la reflexión a la hora de redactar un proyecto arqueológico vaya estrechamente ligada a la opinión, también científica, de un historiador del arte, antes de proceder al rompimiento de los suelos. Ésta actuación no puede ser arbitraria, sino perfectamente

planificada y consensuada, a partir de las características formales y materiales de los suelos. El mismo proceder tendría que regir en los estudios arqueológicos de los revestimientos murales. No hay frase más categórica y a la vez temible –escuchada no pocas veces en los foros de debate– que aquélla que compara la arqueología con un libro al cual se le van arrancando las páginas y que ya nunca más se podrá volver a leer; es evidente que el libro queda irrecuperable para la historia y para el futuro.

Ahora bien, incluso ante esta constatación, la ley que ha de proteger el patrimonio arquitectónico establece la obligatoriedad de realizar excavaciones arqueológicas dirigidas por el profesional competente en la materia cuando la restauración implique el desmontaje de elementos de valor patrimonial. Y tanto es así, que en los casos en que se infringe la ley, la presencia del arqueólogo es requerida con carácter de urgencia, para denuncia, control o seguimiento de los trabajos. Nunca tampoco, en estos casos, se obliga al historiador del arte a que haga un reconocimiento de las partes afectadas, a que estudie en profundidad aquellos elementos que no deberían perderse, a que informe sobre ellos e, incluso, a que pueda detener una intervención destructiva. *[Hay que reconocer que el colectivo de los historiadores arqueólogos ha trabajado con ahínco para obtener este status, cosa que hasta ahora no ha conseguido el historiador del arte, porque no han presionado lo suficiente a la Administración y a la opinión públicas. Sirva este texto para empezar a concienciar las mentes de estos profesionales desde los estrados universitarios, los colegiales y la Administración, en el ámbito de la conservación monumental y la corresponsabilidad].*

Éstas son algunas de las incoherencias que encontramos tanto en las leyes de patrimonio cultural como en las de urbanismo, e, incluso, en las de ordenación de la edificación. Y su aplicación se hace aún más incoherente en lo relacionado con los cambios de uso del patrimonio. La conversión de un castillo en un edificio de oficinas, por citar un caso concreto, conlleva a menudo el vaciado completo de los interiores con el fin de hacer sus espacios más utilitarios, confortables y modernos y, sobre todo, de que se atengan a lo que prescriben las normas de seguridad y habitabilidad. De ese castillo sólo queda la piel, sin una relación histórica y lógica con las nuevas distribución y decoración del interior. Éstos son los peajes que frecuentemente hay que pagar, porque las alternativas para conservar el patrimonio sin un uso con suficiente rentabilidad son prácticamente nulas. Pero también en estos procesos de reconversión usuaria hay que contar con especialistas que ayuden a marcar unas directrices y a tomar decisiones respecto a la conservación de unos determinados espacios en su esencia y a la oportunidad de prescindir de otros por su menor categoría. A implicarse, en definitiva, en las posibles alternativas a proyectos de adecuación de los monumentos para usos diferentes al original. [Link 10]



Link 10. UTIEL (Valencia). La antigua Bodega Redonda, restaurada y convertida hoy en Museo del Vino.
Foto: R. Lacuesta, agosto 2007.

Como conclusión a estas reflexiones podemos indicar dos aspectos a tener en cuenta. El primero está en relación con los propios historiadores del arte y lo que debería significar su proyección en la disciplina de la restauración. Los colegios oficiales de licenciados pueden y deben impulsar la involucración de sus miembros en aquellos asuntos patrimoniales que desde el punto de vista de la legislación vigente les son tan propios como a cualquiera de los que son denominados «técnicos competentes». Desde la institución colegial, el colectivo de historiadores del arte puede dirigir sus esfuerzos a crear su propia dinámica y aglutinarse en torno a la especialidad de la intervención en el patrimonio edificado. Un modelo comparativo lo ofrece en Cataluña la AADIPA (Agrupación de Arquitectos para la Defensa y la Intervención en el Patrimonio Arquitectónico), que depende del Colegio de Arquitectos de Cataluña. El segundo aspecto puede derivar del primero, por el marco institucional que ofrece el Colegio de Licenciados, aunque no necesariamente. Nos referimos a la obligada presencia que deberían tener los historiadores del arte en el proceso de redacción de los textos legales que hagan referencia explícita a criterios de protección, conservación y restauración del patrimonio inmueble, y de los reglamentos que los regulan y desarrollan; su papel sería el de un técnico asesor más del estamento político que ha de aprobarlos. Si esta presencia es indiscutible en lo que atañe a la protección del patrimonio artístico mueble, igualmente ha de extenderse al patrimonio arquitectónico y urbanístico, por las connotaciones históricas y artísticas que le son intrínsecas.

Las políticas municipales de la conservación del patrimonio. Los catálogos y sus deficiencias. El prestigio de una legislatura. La ausencia de la reflexión conjunta y consensuada

La necesidad de la presencia del historiador del arte en los procesos legislativos también debería tener un reflejo en su proyección profesional en el marco de la Administración pública, y sobre todo en la Administración local, que tiene las competencias y la responsabilidad directa del cumplimiento de las leyes y de la protección del patrimonio de su territorio, y es quien define ciertas políticas de intervención y las regula mediante el planeamiento urbanístico. Entre las políticas de intervención se da el caso del vaciado, a

veces feroz, de masas o partes del tejido urbano que manifiestan una coherencia histórica relevante y, además, consensuada. Las exigencias de estas actuaciones vienen marcadas por justificaciones de tipo urbanístico-social, de pretendidas mejoras que parecen no tener otra opción que la que se deriva de aquel refrán que reza “muerto el perro se acabó la rabia”. El sol y el aire penetran de nuevo, aunque muy puntualmente, en los nuevos espacios vacíos – que a menudo significan un trauma irreparable para ese continuum urbano que es la ciudad y sus ciudadanos– de zonas altamente densificadas constructiva y demográficamente, pero las mejoras apenas si se notan en las edificaciones de detrás. La otra política de intervención es el “fachadismo”, ajeno a la arquitectura como contenido y que conlleva la destrucción interior y una redistribución funcional con gestos constructivos extraños al epitelio que delataba la función y la distribución originales. La progresiva desaparición de los ventilados patios de manzana, fruto de la mayor edificabilidad en profundidad y en altura, la aparición sistemática de minúsculos patios de luces, que ni dan luz ni ventilan, son otros de los procesos de destrucción de los tejidos urbanos históricos, pequeñas o grandes obras artísticas del urbanismo casual o del planificado, perdiéndose de vista con ello, precisamente, la función social de la arquitectura en aras a una voraz especulación y a una ética exigua.[Link 11] [Link 12] La tercera política es la de la demolición de edificios, catalogados o no pero integrados en su entorno –que no tienen suficiente ocupación demográfica, que gozan de espacios amplios y techos altos (demasiado para los especuladores) y que han sido durante generaciones la vivienda de familias de pocos o muchos miembros–, para reconstruirlos con trampas que aparentemente reproducen la tipología de la fachada, pero por dentro han alcanzado cotas inauditas de trituración, perdiéndose así función, saneamiento y arte.



Link 11. CASAS IBÁÑEZ (Albacete). Detalle una casa modernista, de influencia secesionista, construida frente a la iglesia parroquial, en el casco antiguo. Ostenta un cartel de próxima demolición. Foto: F. Balaña, agosto 2007.



Link 12. CASAS IBÁÑEZ (Albacete). Casa y floristería El Pasaje, ejemplo de un neomodernismo de libre albedrío, junto al paseo de la Cañada, cuyo decorador parece haber conocido la obra de Josep M^a Jujol. Foto: R. Lacuesta, agosto 2007.

Ninguna sensibilidad proveniente de la disciplina arquitectónica o de la historia del arte ha podido evitar semejantes destrozos por tratarse de operaciones ignoradas en sus inicios por aquellos profesionales que podrían asesorar y dar soluciones alternativas a unas u otras políticas de intervención. Oí decir una vez en una conferencia al maestro Oriol Bohigas que abominaba del planeamiento y de los planes generales y de los catálogos, y que sólo creía en el proyecto. En mi modesta interpretación, creo entrever una crítica al uniformismo de los conceptos como base de la intervención urbanística, que trata todos los elementos que la componen con una única medida, haciendo *tabula rasa* de las preexistencias. Si el plan general permite una construcción de planta baja y tres pisos con ocupación total de la parcela, o incluso la agrupación de varias, en una calle Mayor, sólo los elementos catalogados (siempre mínimos) se salvarán, aunque la calle tenga una configuración de planta baja y piso, y la parcela, patio posterior. El resultado será que durante años o siglos las paredes medianeras de las nuevas construcciones surgirán impertinente y prepotentemente entre los pobres elementos catalogados, afectados por siempre más el entorno, el ambiente y el arte de la *re urbana*.

Los ayuntamientos se han visto en la obligatoriedad de incluir en sus plantillas o mediante contratos específicos a arqueólogos, porque así lo establecen las leyes cuando se interviene en tejidos o edificaciones históricos. Igualmente debería incluir a los historiadores del arte, definiendo sus roles tanto en los planes urbanísticos que afectan aquellos elementos como en la restauración propiamente dicha. El patrimonio cultural no sólo se preserva con la implantación de rutas turísticas o visitas guiadas más o menos científicas, la creación de museos y otras formas de divulgación, que es el marco de posibilidades que normalmente se le ofrece al profesional de la historia del arte. Las políticas de preservación del patrimonio medioambiental y edilicio han de ir mucho más allá. En el proceso de redacción de planes urbanísticos y de catálogos con sus correspondientes normativas de protección, intervienen arquitectos, ingenieros, arqueólogos, geógrafos, biólogos o ambientólogos, por citar algunas de las disciplinas al uso. La incorporación del historiador del arte al equipo urbanístico tiene que ser, también, preceptiva y con semejante grado de responsabilidad que

cualquier otro miembro del mismo, y no sólo constar como figura complementaria para cubrir determinados requisitos. El reconocimiento de su rol conlleva su necesaria implicación a la hora de definir estrategias de actuación, de conseguir los objetivos que se persiguen y de tomar decisiones conjuntamente. No basta con un informe o estudio sumatorio que pueda ser más o menos tenido en cuenta al iniciar cualquier proceso de intervención en el patrimonio urbanístico y en el arquitectónico. Es preciso que participe y se involucre en todo proyecto de planeamiento que comporte la transformación del medio edificado urbano o rural, y en la redacción de ordenanzas municipales y normativas de protección. Y aún más: un ayuntamiento no debería otorgar licencias de derribo, rehabilitación o restauración sin antes proceder al análisis de los elementos afectados y a su posible contenido artístico, con el método, el rigor y la experiencia que requiere la intervención en el patrimonio arquitectónico, ambiental y artístico.

Aun cuando el objeto de análisis no goce de una declaración monumental específica, la Administración pública deberá tener siempre en cuenta –porque así lo dictan las leyes– que un tejido histórico y, por extensión, cualquiera de sus componentes, que hayan sido incluidos en un inventario por alguna institución, colectivo o persona jurídica por el hecho de habersele detectado algún valor –y si, además, este inventario o catálogo es de público conocimiento–, ya es automáticamente considerado un bien integrante del patrimonio cultural de un país o de un pueblo y, por tanto, exige de las mismas atenciones que un bien de interés cultural reconocido legalmente. La Administración pública, si realmente entiende lo que es salvaguardar el patrimonio, no puede ignorar la necesidad de la implicación del historiador del arte en lo que respecta a la protección de ese patrimonio. En este sentido, habría que hablar de la formación del historiador del arte en el campo del peritaje de la obra artística, entendida como núcleo urbano, como inmueble o como mueble contextualizado. Y su participación en el planeamiento, especialmente en aquellos aspectos que implican la transformación de los territorios y las edificaciones históricas, y en la redacción de los catálogos, debería ser una imposición marcada desde los mismos estamentos públicos y legales.

Los catálogos, en general, se han manifestado muy deficientes a la hora de salvaguardar la imagen urbana o el paisaje edificado. Sólo se han tenido en cuenta los elementos obvios de la arquitectura religiosa y civil –pública o semipública, casi siempre– y algún caso de arquitectura militar [Link 13]. Los componentes más abundantes del resto de la urbs, o los ejemplos de arquitectura rural, difícilmente han sido incluidos en catálogos o, aún menos, declarados bienes de interés cultural [Link 14]. Su existencia en el mundo de los vivos estaba sentenciada por esta ausencia de protección legal. Bien es cierto que lo legal no es necesariamente garantía de permanencia y restauración. Como mucho, puede serlo de “rehabilitación”. La legalidad sólo puede dar buenos frutos si hay, paralelamente, un proceso de formación y educación desde las más tiernas edades del conjunto de la población. En nuestro país, la falta de Ilustración ha desencadenado el cúmulo de desatinos y pérdidas del conjunto del patrimonio cultural, como en ningún otro país europeo.



Link 13. RAÏMAT (Lleida). Castillo de Raïmat, reformado por Rafael Masó (1932-1935), por encargo de Jesús Raventós, hijo del fundador de las bodegas y del poblado de Raïmat. Foto: R. Lacuesta, 2006.



Link 14. CANALS [Canales], en el municipio de Sacanyet [Sacañet] (Castellón de la Plana). Antiguo ventisquero de nieve, uno de los mayores de la montaña de la Bellida, construido en 1769 y hoy en proceso de degradación. Foto: F. Balañà, agosto 2007.

Si a esto se añade las actuales políticas estatales y municipales y la falta de perspectiva futura, que hace supeditar en muchos casos importantes intervenciones en el patrimonio al prestigio de unas –posiblemente breves– legislaturas, la preservación de ese patrimonio cultural deviene la hermana pobre de la política económica y social del país. Es quizás en estos aspectos donde se detecta la ausencia de la reflexión conjunta y consensuada por parte de todos los agentes de la protección y la restauración de la historia y de la obra artística: políticos, juristas, educadores, funcionarios y técnicos en general, relacionados con esta tarea, deberían implicarse más profundamente y trabajar conjuntamente porque son corresponsables de la transmisión del conocimiento al futuro.

Los presupuestos y los gastos, una trampa para el arte

Cabe hablar aquí de un tema primordial, derivado de las políticas culturales. Se trata de la mínima implantación de presupuestos para acometer la conservación de la obra artística en su integridad, si es posible y necesario, y en el proceso de restauración. Suele acontecer que los presupuestos para la intervención en un edificio o en un conjunto histórico vienen establecidos por partidas económicas más o menos preasignadas anualmente y generalmente insuficientes. Es decir, con una cantidad determinada de dinero se han de realizar un proyecto y una obra global de restauración o, al menos, cuanto más mejor, dejando a un lado las sospechas que se tienen de que con aquella cantidad probablemente sólo se podrá realizar una parte ínfima, seguramente invisible a los ojos de los agentes políticos, económicos o sociales, como suele ocurrir en actuaciones estructurales no aparentes. De esta manera, las obras se alargan durante años y el resultado es que se van perdiendo obras artísticas, aplicadas y de bienes muebles sobre todo, a causa de la perentoriedad de una inauguración o de una apertura pública. Ante estas situaciones, ni los arquitectos directores, ni los constructores ni los artistas y artesanos se ven capaces de dar tiempo a los historiadores para documentar, rescatar o reproducir convenientemente piezas a partir de los restos de modelos de artes aplicadas aún existentes que puedan en el futuro completar la restauración.

Sin un Plan Director previo que contemple el valor de todos y cada uno de los elementos dignos de ser conservados, e incluso los dudosos por existir un desconocimiento previo, así como los presupuestos pormenorizados para cada parcela de actuación, la división de las partidas en gastos anuales o plurianuales pueden derivar en pérdidas significativas para el conocimiento y para el arte. En los planes directores es donde también tendrá que haber una “correlación de fuerzas” entre los agentes de la conservación, que son los que deberán aportar sus opiniones y contrastarlas.

Mención aparte merece el tema de la escasa previsión presupuestaria para el mantenimiento de los edificios históricos o de algunas de sus partes, públicos o privados, de cuya custodia se encargan los ayuntamientos. No suele estar establecida en los municipios una partida económica anual que contemple esta necesidad y obligatoriedad. Las necesidades de otra índole destierran cualquier posibilidad de actuar en la cultura edilicia, pese a las presiones que frecuentemente ejercen determinados agentes y entidades que se mueven y organizan con una finalidad común: preservar la urbs y sus monumentos.

Las fiscalías del Patrimonio. Los peritajes artísticos

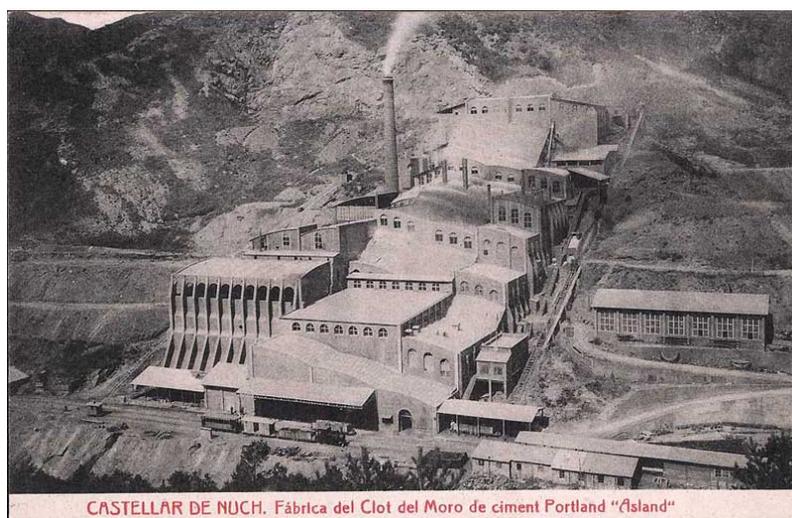
Son escasos los estamentos dedicados a fiscalizar las intervenciones en el patrimonio arquitectónico, si exceptuamos las fiscalías que trabajan en el campo del expolio y robo de las obras artísticas, o de las excavaciones arqueológicas clandestinas. La necesidad de la creación de las fiscalías del Patrimonio es notoria para poder aplicar auditorías que obliguen a respetar los proyectos de restauración aprobados por la administración competente. Pero no es menos importante que existan fiscales y magistrados, abogados y juristas preparados para afrontar cualquier actuación que implique una arbitraria interpretación y aplicación de las leyes, y, por tanto, la posible pérdida de los valores históricos y artísticos de un municipio.

Ya hemos hablado de la labor del historiador del arte en lo que respecta a los peritajes artísticos dentro del equipo pluridisciplinar. Hay que añadir, en lo que afecta a las fiscalías del Patrimonio, que su tarea tendrá que ir unida al asesoramiento por parte de los profesionales de la historia y de la arquitectura, que pueden ejercer una labor complementaria estimable con la aportación de peritaciones sobre las obras artísticas, cada uno desde sus diferentes conocimientos y experiencia, que justifiquen la importancia de una actuación, de una conservación o de una reproducción.

La ignorancia social y mediática. El prestigio de lo nuevo ante lo viejo

Si antes hemos comentado la deficiencia en la formación académica de los historiadores, que al fin y al cabo son los más directamente relacionados con la conservación monumental, no hay que olvidar que aún es más perniciosa la desinformación, indocumentación y, por qué no decirlo, ignorancia, del medio social en general (por tanto, incluye promotores, constructores, propietarios, amos y amas de casa) y del mediático. Si el desconocimiento del primero es grave, mucho más lo es el del segundo, que es quien puede crear opinión y ejerce en el vulgo una notoria influencia. Rara vez se alzan voces entre los cronistas locales, los informadores de prensa, radio y televisión, con capacidad crítica para discernir lo que es bueno o malo de lo nuevo, lo que es viejo y caduco de lo antiguo, y lo que podría convivir, viejo o nuevo, pero destacadamente bello. (Y al hablar de bello no necesariamente hay que atender sólo al concepto de singularidad creativa, sino a los de armonía, coherencia y consenso). A duras penas conocen el alcance de lo que se opera en las ciudades, ni de las leyes que la rigen, ni de los entornos de los monumentos ni de los paisajes históricos, urbanos o rurales. En todo caso, se manifiesta el propio gusto o placer por la observancia de una cosa bella, que tanto puede ser la Sagrada Familia de Barcelona como un edificio de viviendas de la empresa inmobiliaria Núñez y Navarro, como una choza de uralita o una masía, una amplia avenida totalmente preparada para actuar como autopista o una calle vieja, o una casa con balcones rehabilitada o cualquier otra de terrazas corridas, o descorridas, o cerradas después con aluminio, y de voladizos modernos.

Parece, sin embargo, que esta desinformación o falta de criterio sólo se hace evidente en el propio país y que no existe una complicidad colectiva que invite a intentar la perduración de los modelos históricos y de valores ambientales a los que nos queremos referir. Alguna intuición sobre lo más bello surge entre estos medios aludidos cuando viajan, por ejemplo, al corazón de las ciudades italianas u holandesas, o de cualquier otro país europeo que se haya entestado en conservar el trazado de sus calles medievales y de su arquitectura, una intuición que lleva a entender perfectamente lo que es ciudad vieja y lo que es ciudad nueva, a distinguir lo que es prescindible de lo que es imprescindible (la mala construcción y el arte, respectivamente), lo que es preservación y lo que es aportación contemporánea. El valor, por ejemplo, de la construcción humilde y tradicional, como podrían ser las casas en parcela gótica, o las casas baratas seriadas, o los poblados de colonizaciones de los años cuarenta y cincuenta no merecen el más mínimo interés. Como tampoco lo merecen las obras hidráulicas, industriales y de ingeniería de los cuatro últimos siglos. [Link 15]



Link 15. CASTELLAR DE N'HUG (Barcelona). La fábrica Asland, la primera de cemento portland de Cataluña, en el Clot del Moro (1902-1904). La idea general del edificio, perfectamente integrado en el paisaje, fue del maestro de obras valenciano Rafael Guastavino Moreno. Fototipia Thomas, Barcelona.

Desde el poder del mundo mediático sería extraordinariamente útil ejercitar la educación sobre urbanidad, civilidad y civismo, urbanismo y disciplina urbanística, ordenanzas y normativas edilicias, leyes de patrimonio cultural y códigos, con programas de frecuencia semanal y presencial en todos los medios de comunicación, capaces de contrastar los desmanes urbanísticos y arquitectónicos (y los de los grafiteros corrosivos) con los que han sido producto del buen hacer y de la reflexión, y saber diferenciarlos. Sólo así, y parafraseando al arquitecto Cèsar Martinell Brunet, *la vista de una cosa bella educaría y ennoblecería el espíritu. [¡Cuántas veces los locutores de radio y televisión, siguiendo los pasos de periodistas y sociólogos, que no de historiadores del arte, han tratado los desmanes de los grafiteros de paredes y puertas como auténticas obras de expresión artística, sin entrar a analizar si estaban destrozando otra obra artística ni discernir entre la gamberrada y la libertad creativa!]*

Protección monumental, disciplinas y métodos de estudio

Si partimos de la idea óptima de que la comunicación interdisciplinar es un hecho real y de que no ha de existir un proyecto sin la conjunción de todos los profesionales que requiere la práctica de la urbanística y de la restauración monumental, hemos de tener presente lo que implica: entre otras cosas, el desarrollo de actitudes diferentes, a veces contradictorias, y la aplicación de métodos específicos también diferentes que deberán tener como meta un denominador común, la protección del monumento en el sentido más amplio de la palabra protección. Si hablamos de actitudes, la experiencia demuestra que éstas se han materializado en proyectos y soluciones de toda índole: desde la intervención en el patrimonio como una suma más de estilos y formas arquitectónicas, que poco o nada han tenido en cuenta los edificios preexistentes, y mucho menos su entorno edificado [Link 16], pasando por soluciones miméticas, a veces necesarias parcialmente pero no siempre afortunadas por su falta de rigor científico y su exceso de historicismo, a otras que han intentado armonizar la biografía de las preexistencias con la etapa contemporánea del diseño, de los sistemas constructivos y de los materiales.



Link 16. ANDILLA (Valencia). Bajo el volumen compacto del pueblo, poco transformado aún, se levantan los pilares de una obra sabiamente interrumpida que pretendía crecer en medio del barranco. Foto R. Lacuesta, agosto 2007.

Si hablamos de método, hay que tener en cuenta que cada núcleo urbano o rural, o cada edificio, presenta una biografía específica y compleja, no sólo arquitectónica, estilística y constructiva, sino también histórica, urbanística, simbólica y sociológica. A menudo se nos presenta como un conjunto de pedazos heterogéneos a los que se debe devolver su función y su significado. Es a partir de estos presupuestos, de todo este cúmulo de circunstancias, que se puede establecer una metodología de trabajo específica para la restauración.

Los patrimonios municipales se han incrementado substancialmente con un buen número de edificios que han mantenido su tipología arquitectónica pero que han perdido el uso para el cual fueron construidos. El mismo hecho de la adquisición ha implicado, casi siempre, el reciclaje del uso, y así, iglesias, escuelas, fábricas, palacios o castillos, han sido adaptados o se tendrán que adaptar para ejercer funciones públicas, como casas de cultura, centros cívicos o administrativos, museos o auditorios. A veces, estos cambios de uso han comportado, como apuntábamos antes, soluciones traumáticas: edificios vaciados por completo y que sólo han mantenido sus fachadas, han dejado de hablar a la historia pasada, en muchos casos porque el proyecto arquitectónico ya no tenía previsto documentar científicamente su biografía; o edificios que se han visto mutilados en algunos de sus volúmenes para poner en su lugar otros más potentes que han afectado de manera rotunda no sólo la arquitectura preexistente, sino también el entorno (aunque los resultados, si atendemos sólo a lo nuevo, puedan ser considerados como una aportación interesante a la arquitectura contemporánea). Renunciar, pues, por exigencias del uso, al patrimonio arquitectónico o a una parte de él conlleva también renunciar al conocimiento de las tradiciones y las artes arquitectónicas, de las formas y de los sistemas constructivos, de la evolución tecnológica y de los diseños de cada tiempo.

La metodología en la restauración, entendida como el estudio sistemático de todos y cada uno de los aspectos que concurren en el patrimonio arquitectónico, como continente y como contenido, como documento histórico y artístico, como objeto arquitectónico y como elemento simbólico y significativo de una sociedad, es un instrumento imprescindible para profundizar

en su conocimiento, sin que por ello se tengan que hipotecar los nuevos usos ni las nuevas soluciones proyectivas. La investigación histórica sobre un elemento o un conjunto de elementos (es decir, un edificio o un núcleo urbano) es la primera etapa a cubrir en el proceso metodológico de la restauración monumental, puesto que es la que aporta el conocimiento previo necesario para afrontar la intervención. Se trata del estudio del monumento-memoria, es decir, del monumento como documento histórico, aquél que desde el punto de vista sociológico se reconoce como tal por sus valores históricos y artísticos, por su antigüedad y, a través de ella, por la conciencia que se tiene de lo que nuestros antepasados fueron capaces de crear y transmitir.

La diversidad de especialidades en la historia supone que haya también una diversificación de los estudios. El historiador, o mejor dicho, los historiadores implicados (el documentalista, el historiador del arte, el arqueólogo o el historiador de la construcción) tienen sus propios métodos de estudio, y también son diferentes las fuentes de información y los medios y recursos que necesitan para enfocar la investigación. Pero en su conjunto, todos estos componentes son imprescindibles para trazar la biografía completa del elemento objeto de investigación y hacer una lectura arquitectónica integral. Cada una de estas vías del conocimiento llevará a la elaboración de unas conclusiones que, al final del proceso de estudio, han de coincidir inequívocamente para que puedan ser determinantes en el proyecto urbanístico o en el arquitectónico. Es decir, el resultado final será materializado en un documento de síntesis histórica, documento que debería presidir los debates que conducen a definir los criterios básicos de la intervención. De hecho, la presencia de los historiadores y de los historiadores del arte es no sólo aconsejable sino necesaria desde el inicio de la gestión de una actuación en el patrimonio hasta que finalizan las obras.

Las aportaciones del historiador del arte

Aún existen en la actualidad pocos historiadores del arte dedicados a la protección monumental (no sólo en el campo de la restauración, sino en los otros ámbitos posibles que afectan toda la obra artística), aunque hay que reconocer que su incorporación a esta disciplina se ha ido incrementando en la última década. Se ha tenido que partir casi siempre de la propia formación autodidacta y de la propia experiencia para acometer la investigación histórico-artística, tanto en lo que respecta al diseño de un modelo metodológico como a la definición de unos objetivos claros y útiles para la intervención en la obra artística. Estos aspectos han sido acaparados tradicionalmente y casi de manera exclusiva por arquitectos, que cuando trabajaban años atrás en los monumentos eran adjetivados como historiadores del arte y como arqueólogos. El conjunto de sus trabajos publicados, especialmente sobre historia de la arquitectura, pero también sobre escultura, pintura y otros campos artísticos, evidencian claramente esta dedicación que, en unos casos, era consecuencia de su actividad docente y, en otros, era paralela al ejercicio de la profesión y constituía un complemento de sus intervenciones en la arquitectura histórica. Su labor historiográfica iniciada a finales del siglo XIX sobre arquitectura y otras artes medievales, barrocas y, más tarde, modernistas, por citar unos ejemplos, son una excelente muestra de este trabajo, gracias a los cuales se conocen hoy dibujos, documentos y fotografías de edificios que más tarde se han perdido o han sufrido profundas transformaciones.

La diferencia de estos profesionales con el historiador del arte es que éste, necesariamente, tiende a ser conservacionista, mientras que el arquitecto es susceptible de crear la obra artística. Para la historia del arte, cualquier elemento de un objeto artístico inmueble o mueble puede tener un valor extraordinario para comprender un proceso, una manera de hacer, para identificar la obra anónima a través del estilo y del análisis de paralelos; o porque deviene un indicador de cambios de concepto y de moda. La desaparición arbitraria de un elemento, sin haberse realizado un estudio previo, un reportaje fotográfico o un levantamiento de planos, puede significar la pérdida definitiva de un eslabón de la historia de ese elemento. La historia del arte sólo tiene sentido si se conservan esos bienes muebles o inmuebles. Y no tiene sentido si se la priva de la función específicamente pedagógica y difusora que implica la transmisión de sus conocimientos de una generación a otra. Uno de sus objetivos básicos es desarrollar estudios que permitan confeccionar una historia del arte comparada y aplicar el conocimiento de los fenómenos artísticos a cuestiones cotidianas planteadas, por ejemplo, en la restauración de los bienes culturales.

Casi por tradición, en el caso de la arquitectura, la opinión del historiador del arte ha tenido siempre menos valor que cuando se han tratado temas de otras artes, como la escultura o la pintura. Y eso es así porque estas obras, puesto que son consideradas específicamente artísticas, no sufren las agresiones de que a menudo es víctima la arquitectura y el urbanismo, con la excusa del diseño creativo, de la modernidad y de las mejoras sociales. A nadie se le ocurre, por ejemplo, ampliar o modificar una obra pictórica, ni tampoco restaurarla con mentalidad de "creador" de diseño. Como mucho, se reproduce o repara lo que ya existía con la mayor fidelidad posible. Es evidente que no se puede pretender lo mismo en el patrimonio arquitectónico, porque por sus mismas condiciones de uso, por los costes que representaría o, incluso, por la imposibilidad material de hacerlo, sería del todo inviable. Sin embargo, cuando se trata de obras que aún están vivas, que han sobrevivido a todo tipo de contratiempos, el esfuerzo del equipo restaurador ha de ser mayor para evitar su desaparición. Ya hemos comentado antes que las intervenciones no planificadas en todas sus vertientes, por ejemplo de un arquitecto o de un arqueólogo, pueden ser definitivas y a menudo destructoras. El diseño, la construcción de nueva planta que sustituye o se yuxtapone a la arquitectura preexistente, las excavaciones arqueológicas y su interpretación son tarea específica de sus profesionales, pero conviene que antes de actuar, se hagan los estudios artísticos previos. Éstos comprenden la descripción minuciosa de todas y cada de una de las partes de un edificio, el inventario y descripción de su contenido, su filiación cronológica y estilística, el análisis de los elementos y su valoración como piezas singulares de la historia del arte y de la construcción, o como testimonios ya escasos o únicos de unas formas y unas técnicas que, por haber sido descalificadas como piezas artísticas en otras épocas, como sucedió con el barroco catalán durante la Guerra Civil de 1936-1939 y en los años de posguerra, e incluso como ocurrió con el modernismo a mediados del siglo XX, fueron mutiladas o eliminadas de la historia. [Ni que decir tiene que el historiador del arte hará unas descripciones con enfoques diferentes a los de cualquier otro profesional, por ejemplo, un arquitecto o un arqueólogo, que tienen su propio método de descripción y sus propios puntos de interés. Todas ellas se complementan y enriquecen el conocimiento de los elementos.

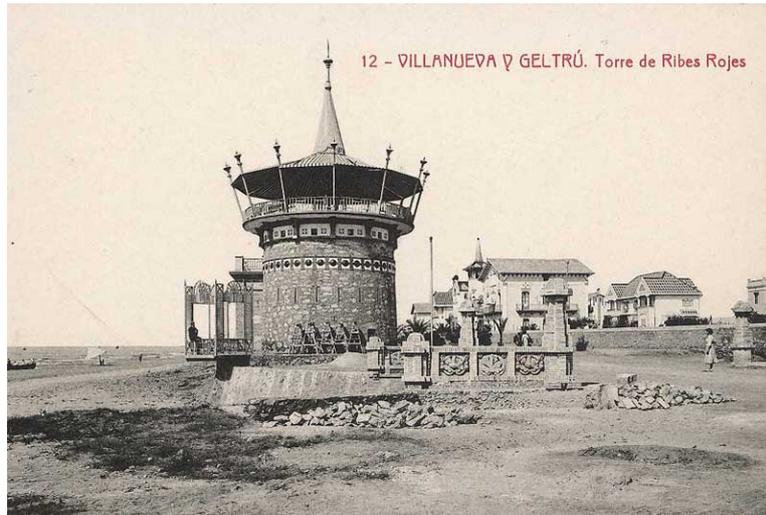
Cada época ha contribuido a aumentar el patrimonio cultural con la aportación de nuevas obras, nuevas técnicas, nuevos materiales, nuevos criterios, nuevas formas, nuevos símbolos. Conociendo su evolución a través del tiempo, su adaptación a las nuevas tecnologías, a las

nuevas mentalidades y a las necesidades de cada tiempo, su relación causa-efecto, podemos llegar a entender el proceso de simplificación que se ha operado en la arquitectura, en los sistemas y técnicas constructivos y en el arte en general de nuestro tiempo y por qué ha sido posible. Esta es una responsabilidad y una importante labor del historiador del arte: a partir del conocimiento y de su valoración lo más objetiva posible de los fenómenos artísticos, proporcionar datos que complementen aquellas otras materias que, en el caso que nos ocupa, inciden en la restauración monumental, y por extensión, constituyen un paso más en el desarrollo de las ciencias. Sus aportaciones a la historia de la construcción (materiales, sistemas, técnicas), de los cambios de concepto de espacio-forma, de función-ambientación, de iconografía, de símbolos y de significado, pueden ser útiles no sólo para reconstruir la historia de un edificio concreto, sino para relacionarlo con otras producciones más o menos próximas desde los puntos de vista geográfico y cronológico.

Antes he hablado de la actividad difusora que compete al historiador del arte. Esta labor, entre otras cosas, redundará no sólo en el conocimiento de la obra artística, sino también en el aprecio y en el valor que se deriva de aquél. Este sentimiento ha llevado, a veces, a la reconstrucción total de obras en ruinas o desaparecidas; ha llevado también a hacer ampliaciones que siguen el mismo estilo de la obra original, o a recuperar espacios y a reproducir ambientes que habían perdido su carácter esencial y más significativo, o a hacer restauraciones respetuosas con la arquitectura existente. Otras obras, en cambio, no han corrido la misma suerte. Las hay que, a causa de guerras, revoluciones, robos o destrucciones justificadas por nuevas construcciones, se han perdido irremisiblemente. Son piezas irrecuperables, de las cuales la historia del arte apenas si tiene una breve referencia escrita, algún dibujo o alguna fotografía que, en su momento, alguien tuvo la precaución de hacer. [Link 17] [Link 18] [Link 19]



Link 17. BERGA (Barcelona). Antiguo Casino Bergadán. Actualmente, el edificio es casi irreconocible.
Fototipia Castañeira, Álvarez y Levenfeld, Madrid.



Link 18. VILANOVA I LA GELTRÚ (Barcelona). La ciudad jardín de Ribes Roges, con chalets de veraneo, y el paseo Marítimo, urbanizados en la primera década del siglo XX. En primer término, la Torre de Ribes Roges, erigida en 1874 como fortín de defensa. Fototipia Thomas (Barcelona)



Link 19. Cerdanyola del Vallés (Barcelona). Zona de ensanche de la población, urbanizada como ciudad jardín, con chalets de veraneo modernistas como la Villa Ignacia (desaparecida). Postal A.T.V., 2461.

En el estudio histórico-artístico de un monumento, la aportación del historiador no se puede limitar a afiliarlo a una época o un estilo determinados. Igual que el documentalista indaga en la procedencia de los materiales y los compara, y elabora la historia oral a través de testimonios de la época, el historiador del arte debe hacer la propia historia de la restauración que se está llevando a cabo, tomar nota de las aportaciones de los industriales que intervienen, de la manera de hacer de un maestro albañil, un carpintero, un herrero, un vidrierista o un ceramista (y si se inspiran en la tradición o utilizan los catálogos actuales de materiales industrializados). Ello constituye un documento verbal que se debe registrar con el fin de no perderlo para la posteridad. Se trata de una nueva responsabilidad del historiador: relatar y dejar por escrito, como un documento más para la historia, esos hechos objetivos, esas vivencias actuales. Elaborar, en definitiva, la historia de esa restauración.

El cometido del historiador del arte, a lo largo del proceso de una obra de restauración, es aportar datos al resto de miembros del equipo pluridisciplinar a través de sus estudios, la observación directa, las conversaciones con los técnicos e industriales de las obras, el seguimiento y el asesoramiento artístico en la restauración arquitectónica y en la de pinturas, mobiliario y otras artes, e, incluso, la localización de materiales o piezas artísticas necesarias a la obra y de artesanos especializados. Aún hay otros cometidos finales: en primer lugar, la elaboración de un inventario –que recoja y sintetice los datos arqueológicos, documentales y estilísticos, así como la descripción y la cronología– de todos aquellos objetos artísticos (pétreos, cerámicos, metálicos, de vidrio o de madera) encontrados en las excavaciones o en la exploración o desmontaje de las fábricas de los edificios, que ya no pueden ser reaprovechados en la misma construcción; en segundo lugar, el inventario, con el análisis histórico y artístico y la representación gráfica y fotográfica pertinente, de aquellos elementos que se han decidido conservar en la obra de restauración por su valor cultural y testimonial, como por ejemplo pinturas murales y grafitos. Por último, su colaboración es necesaria en la museización de esos objetos y en su presentación didáctica al público. Museización que debería implicar sólo lo relevante como pieza descontextualizada, pero no cómplice del despojo de los ambientes originales o evolutivos.

Restauración, desrestauración, reproducción y desconstrucción

En numerosas ocasiones, la restauración implica unos procesos o unas decisiones de desrestauración de las obras llevadas a cabo en episodios anteriores. Difícilmente un edificio ha llegado a nuestros días intocado. Si se trata de un monumento, no sólo las ampliaciones y reformas, sino también las restauraciones mismas, han modificado substancialmente su anatomía. En el último caso, se ha ido implantando una tendencia a desrestaurar lo restaurado cien o cincuenta años atrás, a veces por su obsolescencia material y se desintegración física; pero no siempre ha sido ésta la causa, sino que se ha partido de causas (o de prejuicios) con un substrato ideológico que quizás no tiene nada que ver con el hecho constructivo o arquitectónico.

Algún ejemplo nos lo brinda la arquitectura medieval, especialmente la románica de tipo religioso, que a lo largo de los siglos ha sido objeto de ampliaciones y reformas, no siempre artísticas pero sí marcadas por las exigencias litúrgicas, como ocurrió durante las épocas renacentista y barroca, en que se desfiguraron gran parte de las iglesias románicas. La revalorización del románico durante los siglos XIX y XX comportó el desprecio de lo barroco o de los historicismos del siglo XIX, y en el XX se fueron desconstruyendo, por así decirlo, aquellas partes arquitectónicas que “afeaban” o deformaban la silueta medieval. Se operó en ellos lo que hoy llamaríamos cirugía estética, para extraer el exceso de grasa y las arrugas. Quizás si en aquellos tiempos lo decidido por unos pocos, arquitectos, párrocos o constructores, se hubiera reflexionado y consensuado con otros profesionales, no se habrían perdido sacristías, campanarios, pulpitos, baldaquinos o retablos.

La carga ideológica para recuperar el románico ha tenido en la arquitectura racionalista o de vanguardia un proceso semejante en los últimos tiempos. Los edificios catalogados por el DOCOMOMO se consideran intocables o, en caso de que ya hayan sido mutilados o desfigurados, la solución de las restauraciones pasa por la restitución mimética de lo preexistente, sin dar demasiadas concesiones a mejoras o a la creatividad. Pocos casos

hablan de la reproducción de una fachada barroca, o de un emblema heráldico o un pavimento de cerámica, o de un artesonado o unas pinturas murales de la época moderna y contemporánea, si no han entrado en el mundo mediático. Restaurar, sí; reproducir, no. Mucho menos se ha hablado de la completación de un porticado de una plaza o de la reproducción mimética de un conjunto de casas populares de un tejido histórico (nos referimos a fachadas y parcelación, no a la distribución funcional). Asistimos así (por lo que se refiere al románico y al racionalismo), a un integrismo radical en la arquitectura, a la restauración ortodoxa; a la reconstrucción de lo medieval y de lo vanguardista y a la desconstrucción de lo moderno. Son siempre valores subjetivos los que llevan a una u otra determinación, medidos por el gusto y la ideología arquitectónica. Y por ello se le ha de exigir al historiador del arte que sea conservacionista (incluso ante el peligro de ser tachado de reaccionario) y, sobre todo, objetivo, más allá de las modas y de la ideología, pero al servicio de la bien entendida obra artística.

Raquel Lacuesta Contreras es doctora en historia del arte y jefa de la Sección Técnica de Investigación, Catalogación y Difusión del Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local (nombre actual del Servei de Catalogació i Conservació de Monuments de la Diputació de Barcelona).

Barcelona-Hellín, julio-agosto de 2007

Bibliografía de referencia

AA. VV.: *El monument, document. Quaderns científics i tècnics*, 9. Barcelona: Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Diputació de Barcelona, 1997

BOHIGAS, Oriol. *Contra la incontinença urbana. Reconsideració moral de l'arquitectura i la ciutat*. Espai públic i urbà, 8. Barcelona: Diputació de Barcelona, septiembre 2004

CASTILLO RUIZ, José. "El entorno de los bienes inmuebles de interés cultural. Disposiciones normativas sobre un aspecto urbanístico del patrimonio histórico". *Arquitectura y Ciudad II y III*. Seminario celebrado en Melilla, 25-27 de septiembre de 1990. Madrid: Ministerio de Cultura, 1993, pp. 27-35

CASTILLO RUIZ, José. *El entorno de los bienes inmuebles de interés cultural. Concepto, legislación y metodologías para su delimitación. Evolución histórica y situación actual*. Monográfica Arte y Arqueología. Granada: Universidad de Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1997

CÓDIGO Técnico de la Edificación, R. D. 314/2006, de 17 de marzo

GONZÁLEZ, Antoni; LACUESTA, Raquel; LÓPEZ, Albert: *Cómo y para quién restauramos. Objetivos, métodos y difusión de la restauración monumental. Memoria SPAL 1985-1989*. Barcelona: Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Diputació de Barcelona, 1990 [versión en catalán y en castellano]

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A.; CASTILLA DEL PINO, c.; FERNÁNDEZ ALBA, A. *Patrimonio: ¿Memoria o pesadilla?. Memoria SPAL 1990-1992*. Barcelona: Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Diputació de Barcelona, 1995 [versión en catalán y en castellano]

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A. *La restauración objetiva. Método SCCM de restauración monumental. Memoria SPAL 1993-1998*. Vol. 1. Barcelona: Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Diputació de Barcelona, 1999 [versión en catalán y en castellano]

LACUESTA, Raquel. “El conocimiento histórico del monumento. Método y experiencias”. En Concha Fontenla (coord.), *As actuacions no patrimonio construido: un diàlego interdisciplinar*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, pp. 69-90

LACUESTA, Raquel. “El Catálogo como instrumento del Plan Especial. El papel del análisis histórico del tejido urbano y sus emergencias”. *Documento, espacio e contorno. Relatorios*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1998

LACUESTA, Raquel. “Patrimoni i ciutat, una valoració històrica”, en *Patrimoni i ciutat. Esplugues i el Modernisme*, Miscel·lània del Grup d’Estudis d’Esplugues. Esplugues de Llobregat: Ayuntamiento de Esplugues de Llobregat, 2000

LACUESTA, Raquel. *Restauració monumental a Catalunya (segles XIX i XX). Les aportacions de la Diputació de Barcelona*. Monografies, 5. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2000 [versión en catalán y castellano]

LACUESTA, Raquel. *Els municipis i el patrimoni arquitectònic. Compendi legislatiu comentat*. Plecs, 5. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2003

LACUESTA, Raquel. “Inventarios, catálogos y planes especiales de protección del patrimonio histórico, arquitectónico y ambiental”, en A. González, *Conservació preventiva: última etapa. Memoria SPAL 1999-2001*. Barcelona: Servei de Patrimoni Arquitectònic Local, Diputació de Barcelona, 2006, pp. 241-273 [versión en catalán y castellano]

LACUESTA, Raquel. “La importància de la inclusió de les masies en els inventaris i catàlegs municipals de protecció del patrimoni arquitectònic”. *Mestall. Butlletí de l’Associació d’Història Rural de les Comarques Gironines*, 19. Girona: junio 2006, pp. 3-8

LACUESTA, Raquel. “La des-restauración como criterio de intervención en los monumentos. El marco jurídico catalán”. *Patrimonio Cultural y Derecho*, 10. Madrid: Fundación Aena, 2006

LACUESTA, Raquel; GONZÁLEZ TORAN, Xavier; CASALS, Lluís (fotografía). *Modernisme a l’entorn de Barcelona. Arquitectura i paisatge*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2006

LACUESTA, Raquel. “Reflexiones acerca del papel del historiador en el proceso de restauración”. *Master Conservación del Patrimonio Arquitectónico*. Valencia: Universidad Politécnica, 2006 (en prensa)

LÓPEZ MULLOR, Albert. “Veinte años después”. *Arqueología de la Arquitectura*, 1. Vitoria: Universidad del País Vasco, 2002, pp. 159-174

MALDONADO RAMOS, Luis; RIVERA GÁMEZ, David; VELA COSSÍO, Fernando (eds.). *Los estudios preliminares en la restauración del patrimonio arquitectónico*. Madrid: Maira Libros; Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2005

OFICINA DE PATRIMONI CULTURAL: *Interpretar el patrimoni. Guia bàsica*. Colección Estudis. Barcelona, Diputación de Barcelona, 2006.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor. “Pueblos de colonización franquista: objetivo primordial”. Introducción. *PH52 Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Sevilla: febrero 2005, pp. 38-42

RIVERA BLANCO, Javier. *La restauración arquitectónica en España en el siglo XX*. Servei de Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputación de Barcelona. Valladolid: 2004 (en prensa)