

Patrimonio auténtico, turismo auténtico. Influencia de la cultura postmoderna en el concepto de Restauración

Antonio Jesús Sánchez Fernández*

Doctorando por la Universidad de Sevilla (España)

Resumen: En este artículo nos aproximamos al concepto de autenticidad y su influencia en la Restauración de objetos histórico-artísticos, pues, el desarrollo de la cultura postmoderna favorece a las intervenciones inadecuadas, alejadas de los criterios aceptados por la comunidad internacional.

Se analizan los diferentes factores que intervienen en la formación de la idea de autenticidad y un caso paradigmático de restauración no oficial. De esta manera, se exponen las claves de transformación histórico-estética y se quiere sensibilizar sobre la trascendencia de la protección del patrimonio cultural. Asimismo, se evalúa el impacto del turismo cultural en la autenticidad de los monumentos arquitectónicos y las ciudades históricas, y la importancia del estudio de los valores patrimoniales como metodología de trabajo.

Palabras Clave: Autenticidad. Turismo Cultural. Teoría de la Restauración. Postmoderno. Patrimonio Cultural.

Authentic heritage, authentic tourism. The influence of the postmodern culture in the Restoration concept

Abstract: In this paper we approach the concept of authenticity and its influence on the Restoration of historical and artistic objects because the development of postmodern culture favors inappropriate interventions, away from the criteria accepted by the international community.

It discusses the various factors involved in the formation of the idea of authenticity and a paradigmatic case of unofficial restoration. Thus, it outlines the keys of historical and aesthetic transformation and wants to raise awareness of the importance of cultural heritage protection. It also assesses the impact of cultural tourism in the authenticity of the architectural monuments and historic cities, and the importance of the study of heritage values like a working methodology.

Keywords: Authenticity. Cultural Tourism. Restoration Theory. Postmodern. Cultural Heritage.

1. Introducción

Desde el siglo XIX, la teoría moderna de la Restauración de objetos histórico-artísticos ha estado discutiendo los criterios de intervención sobre dichos objetos, principalmente sobre los

monumentos arquitectónicos. También, a lo largo del XX se produce una institucionalización de la protección de los bienes culturales, con la redacción de Cartas y Documentos, firmados por organismos internacionales, así como la proliferación de una legislación en materia de patrimonio.

* Licenciado en Bellas Artes en la especialidad de 'conservación-restauración de obras de arte' por la Universidad de Sevilla y posee el Diploma de Estudios Avanzados al haber superado el programa de doctorado de la misma universidad; doutorando por la universidad de Sevilha. E-mail: asrestauracion@hotmail.com

Asimismo, Después de la Segunda Guerra Mundial se produce un desarrollo del turismo de masas para las clases trabajadoras. Entonces, las ciudades europeas tomaron conciencia del impacto que tenía el turismo en general y el turismo cultural en particular sobre la economía local.

Sin embargo, la implementación de la cultura postmoderna ha influido en la conceptualización de la Restauración, virando hacia otros valores.

Así, se cuestiona el concepto de autenticidad de los objetos patrimoniales, intoxicado por los principios postmodernos y la influencia sobre los criterios “reales” de intervención.

El patrimonio requiere **calidad** como función de la **autenticidad**. Cuando el sector turístico habla de calidad, lo asocia al servicio que prestan las agencias de viajes, hoteles o restaurantes, en el urbanismo y en cualquier tipo de equipamientos y servicios complementarios.

No obstante, consideramos que esto no es suficiente, sin querer restar importancia a todo aquello que tenga que ver con la calidad del equipamiento y los servicios turísticos. Así, al igual que un veraneante en la costa se sentiría defraudado si en vez de playas naturales, terminamos ofreciendo una piscina artificial o un bronceado de lámparas ultravioletas, el turista de motivación cultural debería demandar la autenticidad de las experiencias como exigencia, o por lo menos, así espera que ésta sea. De lo contrario, su visita sería incompleta o poco satisfactoria.

En definitiva, desgranamos la concepción de autenticidad del patrimonio histórico-artístico en relación con la disciplina de la Restauración y su influencia como producto de turismo cultural.

2. La restauración de bienes culturales en el paso de la cultura moderna a la postmoderna

La expresión “posmoderno” se puso en boga en la década de 1980 a través del filósofo Jean Francois Lyotard.

La era posmoderna implica una aversión por los “metarrelatos” como consecuencia del avance científico. Para la concepción de Lyotard, “los metarrelatos son asumidos como discursos totalizantes y multiabarcadores, en los que se asume la comprensión de hechos de carácter científico, histórico y social de forma absolutista, pretendiendo dar respuesta y solución a toda contingencia” (Lyotard, 1991: 4). Precisamente

la forma narrativa es la que formula el saber tradicional.

Esta incredulidad hace que se pierdan las conexiones para que se produzca con eficacia la función narrativa. Es decir, y aplicando esta concepción al ámbito del patrimonio cultural, se dilapida la expresión del objeto histórico-artístico como documento del pasado, en tanto en cuanto es nexa y definidor del fenómeno estético único que se produce en los objetos culturales.

Según Lyotard, la tradición de los relatos se vincula directamente con los criterios de una triple disposición: las de saber-decir, saber-escuchar, saber-hacer. Difuminando dichos relatos y, por tanto, estas competencias, se arriesga la articulación de la comunidad consigo y con su contexto: “*lo que se transmite con los relatos es el grupo de reglas pragmáticas que constituye el lazo social*” (Lyotard, 1991: 20).

Para Arnold Hauser, la organización social viene a través de las conformaciones del espíritu, las tradiciones, convenciones e instituciones. “*Tanto la religión como la filosofía, la ciencia y el arte tienen una función en la lucha por la existencia de la sociedad*” (Hauser, 1969: 14).

En definitiva, se atenta contra la dimensión simbólica de los objetos histórico-artísticos, que tiene la capacidad de hacer legar en los objetos determinados valores relativos a un grupo (nación, comunidad, ciudad, etc.) o transforma a los objetos en referentes de las disciplinas a las que atiende. Podemos citar el ejemplo de la “Dama de Elche”, cuyos valores no sólo se reduce al documental, de la función original como cineraria, sino que en la actualidad, adquiere un férreo vínculo social.

De igual manera, Hauser, nos hace una radiografía de la historia social del arte:

“El arte, para detenernos en él, es, en un principio, un instrumento de la magia, un medio para asegurar la subsistencia de las primitivas hordas de cazadores. Más adelante se convierte en un instrumento del culto animista, destinado a influir en los buenos y los malos espíritus en interés de la comunidad. Lentamente se transforma en un medio de glorificación de los dioses omnipotentes y de sus representantes en la tierra: en imágenes de los dioses y de los reyes, en himnos y pane-gíricos. Finalmente, y como propaganda más o menos descubierta, se pone al servicio de los intereses de una liga, de una camarilla, de un partido político o de una determinada clase social.” (Hauser, 1969: 17)

Esta visión del arte concuerda con una doctrina marxista en la que los valores espirituales son identificados como instrumento político, condicionado por la división social de clases que produce una visión sesgada de la realidad (determinada por sus propios intereses). De forma paralela, aceptamos esta visión marxista del arte en la disciplina de la conservación-restauración en cuanto que toda intervención está condicionada socialmente pero no toda Restauración es definible socialmente. De lo contrario, no podríamos distinguir entre actuaciones de calidad e inadecuadas.

Además, en la cultura posmoderna, priman las emociones frente a la razón. Según Marvin Harris, “*se da preminencia al corazón sobre la cabeza, a lo espiritual sobre lo mecánico, a lo personal sobre lo impersonal*” (Harris, 2007: 90). Esta idea ha sido bien explotada por la ingeniería turística, en la que se proponen “experiencias únicas” en torno a los monumentos histórico-artísticos.

Así, la posmodernidad es contraria a las grandes generalizaciones, a las teorías totalizadoras, de manera que la verdad es relativa, local, indefinida e interpretativa (Harris, 2007: 90). Esta determinación de la realidad concuerda con lo propuesto por el ICOMOS, la UNESCO y el ICCROM en el *Documento de Nara* de 1994. Recordemos que en su artículo 11 suprime los juicios basados en criterios inamovibles, promoviendo el respeto a todas las culturas, tomándolas en consideración dentro de los contextos culturales a los que pertenecen.

Por otro lado, el vector del patrimonio cultural, en su dialéctica en torno a qué y cómo se restaura, está divergiendo de los principios internacionalmente aceptados por la comunidad en materia de conservación restauración, influidos por la globalización y la aceptación del pensamiento posmoderno. Siguiendo a Marvin Harris, lo posmoderno preconiza el subjetivismo, relativismo, particularismo y nihilismo (Harris, 2007).

Estas nociones ideológicas entran en conflicto directo con una doctrina “moderna” de la Historia del Arte, corriendo el riesgo de degeneración de los valores patrimoniales, entroncados por la doble polaridad histórico-estética, en una consecución de arbitrariedades.

Los cambios conceptuales en la dicotomía entre pasado-presente va a terciar en la manera de intervenir en el patrimonio cultural. No obstante, no será el único factor a tener en cuenta puesto que existen diferencias notables en las operaciones de restauración dependiendo de su tipología.

Así, para Catherine R. Ettinger, las formulaciones de una teoría de la restauración se realizaron bajo el pensamiento “moderno”, cuestionándose las consecuencias del cambio de paradigma tras la adopción de un pensamiento posmoderno y sus implicaciones con la Restauración del patrimonio cultural.

A la sazón de esta idea, liga el origen de la teoría de la Restauración a la aparición del Movimiento Moderno en arquitectura desde una doble concepción, de referencia a la **honestidad** y la **invulnerabilidad** de los postulados (Ettinger, 2006: 41), en clara contradicción con las características anti-totalizantes o particularista de la cultura posmoderna.

La honestidad, cimenta el campo de la Restauración en principios como la **no falsificación** y la **autenticidad**. Y, aunque la autenticidad quedó polarizada por el discurso decimonónico, la idea de “no falsificación”, sirvió de consolidación de los principios modernos de absolutismo en las propuestas, que ahora abarca tanto la dimensión histórica como la contemporánea.

Más allá de la preocupación por la integridad histórica, sólo se vislumbra desde la óptica funcionalista, la inserción arquitectónica o aquella sin trabazón con el contexto. Con este hecho se mostraría la eficacia ecuménica de esta vanguardia arquitectónica.

Jean François Lyotard en *La posmodernidad* incide en la desestabilización de la realidad de manera que “*lo mecánico y lo industrial vinieran a sustituir la destreza de la mano y el oficio*” (Lyotard, 1994: 15) creyendo que el arte es, en su esencia, “*la expresión de una individualidad genial que se sirve de una competencia artesanal de élite*” (Lyotard, 1994: 15).

Por otro lado, la formulación “moderna” de la historia está dominada por la idea de progreso y de superación entendida como **recuperación**, **renacimiento**, frente a la noción posmoderna de historia, concebida por Gianni Vattimo como una experiencia determinada de lo **nuevo**, es decir, como una caracterización de novedad respecto de lo moderno, donde lo nuevo se corresponde con lo valioso. Evidentemente, la concepción determinista de lo nuevo en relación con el patrimonio histórico-artístico, se posiciona contraria en la teoría actual de la Restauración. Sin embargo, la praxis muestra la necesidad de sentir el concepto posmoderno de Vattimo. No sólo se persigue la pulsión de lo nuevo sino que además de identificarlo con *lo valioso*, se equipara con *lo bello*.

Walter Benjamín, en *Tesis de filosofía de la historia*, habla de cómo la historia se configura sólo desde el punto de vista de los vencedores,

que para normalizar su poder sólo conservan aquello que interesa. En la radicalización de estos conceptos aplicados a la Restauración del patrimonio, no sólo se juzga vencedor a una personificación determinada, sino que se establecen categorías históricas, estéticas y materiales (los casos de añadidos, reconstrucciones, reпристinaciones, etc.). Este sesgo explica numerosas intervenciones implantadas en falsos históricos, estéticos y arquitectónicos.

Esta es la clave para entender los actuales procesos de intervención sobre el patrimonio cultural: la hegemonía de determinados valores que hacen referencia al progreso y a la transición del patrimonio cultural de *valor de uso* a *valor de cambio* y su deriva estetizante. En definitiva, los actos directos que contribuyen a la transformación del patrimonio son más valorados que los actos interpretativos del mismo.

A la pregunta penetrante de Thierry de Duve, la estética moderna no es: ¿qué es lo bello?, sino, ¿qué sucede en el arte?, se puede reformular de igual manera: la restauración actual no se pregunta: ¿qué es patrimonio histórico?, sino, ¿qué sucede con el patrimonio?

3. Dialéctica del progreso como función de la estética posmoderna en los objetos de Restauración

El giro posmoderno hacia la novedad como insignia del pensamiento actual, nos lleva a una consecuencia de **círculo rutinario**, que Gehlen atribuye a una mayor accesibilidad y disposición y su repercusión en la instantaneidad de lo nuevo (Gehlen, 1993). Este postulado, vinculado a una sociedad de consumo, exige la renovación continua como precepto para la estabilidad del sistema. Así, *“el ideal del progreso es algo vacío y su valor final es el de realizar condiciones en que siempre sea posible un nuevo progreso”* (Vattimo, 1987: 15).

En este sentido y desde la dimensión artística, las vanguardias históricas se asentaron sobre un modelo estructural de expresión estética fuera de la configuración tradicional, es decir, en la práctica de las artes se renegó de los espacios tradicionales atribuidos a la experiencia estética (museos, galerías...). Esta negación de los lugares tradicionales relacionados con la estética también afecta a la Restauración de bienes culturales, puesto que muchas tipologías, sobre todo los bienes inmuebles, están asociadas con el estatismo del sistema. En consecuencia, la Restauración dentro de una concepción posmoderna, ya no trata de salvaguardar el

conjunto de características que han hecho que el patrimonio cultural se ubique dentro de un determinado ámbito de valores. En contra, el éxito en la práctica de la Restauración, principalmente en el terreno arquitectónico, consiste en hacer polémico dicho ámbito, es decir, en poner en discusión su propia condición, para superar su configuración momentáneamente hacia la novedad del progreso.

No obstante, no se observa la misma repercusión en el patrimonio mueble, donde el peso de la figuratividad y la eficacia iconográfica se presentan como contrapunto de la eterna renovación. De igual forma, la vinculación de algunos bienes muebles a determinadas estructuras políticas, socioculturales y, sobre todo, religiosas, las hace permanecer en un terreno de “inmovilidad”, más receptivas a un concepto moderno de la historia, y adaptativas a los criterios de intervención aceptados por la comunidad internacional, a pesar de que sólo las Cartas italianas hacen una referencia específica a los criterios de intervención del patrimonio mueble.

Por otro lado para Lyotard, el progreso del conocimiento es la paralogía (Lyotard, 1991). En un sentido más concreto, la búsqueda de la paralogía es lo que produce dicho progreso. Entonces, este concepto se asocia a la indagación de nuevos significados en la información disponible, pues la cuestionabilidad de lo establecido, fuerza a desplazar los límites del sistema.

Pero, simplificarlo a esta noción, es amparar indebidamente el punto de vista del sistema y su tendencia.

4. Los públicos del patrimonio cultural y el concepto de autenticidad: el efecto “*Ecce Homo*”

En el campo de la Restauración, la gestión del patrimonio está condicionada por la apetencia del público por la escenografía. Aparece así, en el caso de los bienes inmuebles, una necesidad de reformular la administración del mismo por parte de los arquitectos, a pesar de su aceptación de las premisas modernas de honestidad y autenticidad.

La problemática de la Restauración se representa de múltiples maneras, y la situación actual puede sintetizarse en una hipocodificación, en la que aún no se han determinado unos códigos estables y hay que concebirlos como si no existieran referentes. Todo ello, a pesar de las teorías de la Restauración, normativas legales y Cartas y Documentos internacionales. El estado

actual se asemeja más a un código abierto, en constante cambio; un código en desarrollo continuo, que admite la influencia de los usuarios.

De alguna forma, se reconoce que los especialistas en esta materia no poseen la única verdad. La *Carta de Atenas* de 1931, refleja este hecho en sus recomendaciones en las legislaciones que debían ser “*apropiadas a las circunstancias locales y al estado de la opinión pública*” (artículo 3). En la *Carta de Venecia*, a diferencia de la *Carta de Atenas*, las normas son generales, no existe alusión a las distintas respuestas culturales al patrimonio, ni a situaciones locales.

Sin embargo, un público puede definirse como “*una estructura social amorfa cuyos miembros tienen en común un gusto suscitado por una comunicación y un contacto impersonal*” (Watson, 1971: 182). Existen varios factores que favorecen esa naturaleza difusa o amorfa.

En primer lugar, puede suceder que el objeto cultural y/o su Restauración sean tan herméticos que nadie los comprenda. O también que algunos lo comprendan y otros no. De esta forma, el arco de reacciones puede ir desde la ingenuidad hasta la actitud del individuo experimentado. Si algunas personas sufren dificultades para comprender una obra o su intervención, pueden tener una idéntica reacción de humor, rabia o indignación. Por otra parte, puede haber dificultad de comunicación cuando el espectador atribuye intenciones erróneas al Restaurador. En tal caso, en lugar de descifrar el contenido simbólico de la obra, el espectador proyecta, tanto en la obra como en el Restaurador, sus propios sentimientos o pensamientos.

En segundo lugar, los individuos que se acercan al patrimonio cultural creen que obtendrán de ese modo el medio de lograr los valores o las satisfacciones que desean. Es posible que algunos visitantes quieran conocer las corrientes de arte, que acudan a distraerse o como una manera de realzar su prestigio social.

En resumen, la falta general de comunicación entre los espectadores, ligada al carácter heterogéneo del público del patrimonio cultural, son factores que refuerzan la inconsistencia de dicho público.

Por otra parte, uno de los principios cuestionados en las últimas décadas es el de **autenticidad**. Este concepto en relación con la teoría de la restauración se inicia con las posturas encontradas de John Ruskin y Viollet-le-Duc, que aunque compartía un gusto por la arquitectura medieval, desarrollaron puntos de vistas muy diferentes, uno referido al material y otro al aspecto físico.

Con el tema central de la autenticidad, el ICOMOS, la UNESCO y el ICCROM se reunieron entre los días 1 y 6 de noviembre de 1994 en la ciudad japonesa de Nara, dando lugar al *Documento de Nara* de 1994.

Así, el Documento establece la autenticidad como un valor fundamental del patrimonio cultural. Para su apreciación, es necesario conocer y comprender las fuentes de información (arts. 9 y 10), pero sin basar ese juicio en criterios inamovibles, “*el respeto debido a todas las culturas requiere que los bienes del patrimonio deban juzgarse y tomarse en consideración dentro de los contextos culturales a los que pertenecen*” (art.11). “*Algunos de los aspectos de las fuentes pueden ser la forma y el diseño, los materiales y la sustancia, el uso y la función, la tradición y las técnicas, la ubicación y el escenario, así como el espíritu y el sentimiento, y otros factores internos y externos*” (art.13).

Asimismo, la autenticidad de un objeto es *per se*. No es una característica objetiva. Lo que puede ser auténtico o falso es lo que el público piensa sobre ellos, sus ideas o sus juicios. “*Algo no es falso a causa de sus propiedades internas, sino en virtud de su pretensión de identidad*” (Eco, 1992: 188). Para Eco, esa pretensión de identidad es la forma con la que un individuo quiere identificar a un objeto y que otras personas podrían considerar errónea. Incluso en el límite en el que la falsedad se sustente en la diferencia de materia: se mantiene el delito de fabricación de monedas incluso si se respeta la acuñación y la proporción de aleación de metales si no sale de la ceca oficial. Entonces, la falsedad se basa en el juicio.

Pero, no sería correcto pensar en que los objetos pueden existir en un estado falso, porque todas las etapas que desarrolla un objeto cultural son testimonios veraces de su historia.

Así pues, Brandi distingue entre copia, imitación y falsificación en función de la intencionalidad con la que fueron fabricados (Brandi, 2002: 65-69):

- a) **Copia e imitación:** Realización de un objeto a semejanza de otro, conservando los rasgos en estilo y personalidad artística con el objetivo de documentar la pieza o simple hedonismo.
- b) **Falsificación:** Por un lado, la realización de un objeto igual que el anterior pero con la intención de hacer pasar por obra de época, factura o autor determinado y, por otro, difusión o introducción comercial de un objeto como obra auténtica, aunque no haya sido fabricado con intención de engaño.

En 2012 se produjo un hecho que trascendió a los medios de comunicaciones internacionales: una anciana de la localidad zaragozana de Borja “interviene” en una pintura (“Ecce Homo”) de Elías García Martínez.

La abominación desde el punto de vista técnico en materia de conservación-restauración contrasta con la capacidad icónica de la nueva imagen, en el puesto 52/100 de un ranking internacional según la revista *ArtInfo* (Forbes, 2012).

Lo que fue un trabajo secundario de la iconografía tradicional se ha convertido en una obra paradigmática del surrealismo contemporáneo. Este hecho pone de manifiesto la dificultad de imbricación de los criterios oficiales de Restauración en la cultura postmoderna.

El éxito del nuevo icono parasita de la imagen original, rompiendo con el relato tradicional. Así, se origina una férrea conexión con esta imagen puesto que representa la visión subjetiva y particularista del individuo por encima del metarrelato histórico. Hay que añadir la empatía que produce el discurso de la anciana como metáfora del triunfo del “hombre normal” postmoderno que preconiza el relativismo.

Además, destaca la argumentación nihilista de un icono contemporáneo afín a un lenguaje artístico actual pero separado de la metodología disciplinada de la Restauración. Otro aspecto a tener en cuenta es la apropiación del dogma neoliberal en el momento de aprovechamiento del patrimonio como recurso económico.

Más allá de entender las claves del éxito artístico contemporáneo, nos interesa incidir en la importancia de la instancia histórica y la instancia estética de los objetos de Restauración, así como la repercusión de las intervenciones en la autenticidad histórico-artística, más próximas a un ejercicio autónomo de creatividad que a un análisis histórico-estético del objeto de Restauración.

Dicha repercusión es desigual dependiendo de la tipología de bienes culturales. Así, se externaliza de forma clara en los bienes muebles, como pinturas y esculturas, por el peso de la figuratividad y la eficacia iconográfica. Pero se diluye en los bienes inmuebles por la complejidad del lenguaje arquitectónico y la idiosincrasia edilicia.

De esta manera, existe un efecto “Ecce Homo” en las intervenciones de monumentos arquitectónicos (Figs. 1, 2 y 3) en el momento metodológico en el que la intervención se transforma en creatividad o reapropiación del lenguaje tradicional y cuando, conscientes del

Figura 1. Iglesia de San Antonio (s. XVII) Cádiz.

Ilustración de la inconsistencia histórica del concepto práctico de Restauración. Contrasta el tratamiento mural con pintura industrial frente a la portada barroca y la elocuente leyenda de la placa superior: “RENOVADA 1858”.

(Autor: Antonio J. Sánchez).



Figura 2. Puente de la Cartuja (s. XVI). Jerez de la frontera (Cádiz). Pruebas de mortero de revestimiento que enmascararán todos los indicativos visuales que lo identifican como un objeto perteneciente al pasado.

(Origen: <http://www.entornoajerez.com/>; Autores: José García Lázaro y Agustín García Lázaro).



Figura 3. Ermita de San Isidro Labrador y Nuestra Señora de la Alcubilla (Ermita de Guía) (s. XVII). Jerez de la frontera (Cádiz). Atentado contra la autenticidad del edificio y su entorno producto del *boom* inmobiliario y la esterilización de los criterios básicos de intervención.

(Origen: <http://jerezpatrimoniodestruido.blogspot.com.es/search/label/EMBLEMAS%20MORALES/>; Autores: Juan Antonio Moreno, Esperanza de los Ríos Martínez y José Manuel Moreno Arana).



rédito económico, se justifica el criterio de intervención seguido.

Estas intervenciones cuestionan y/o ignoran la condición histórico-estética del objeto cultural y el establecimiento de la teoría de la Restauración para alcanzar la dimensión novedosa de progreso.

5. Taxonomía de supuestos de los estados de autenticidad

De alguna manera, las teorías históricas de la Restauración pretendían garantizar el estado auténtico de los objetos culturales. Sin embargo, cada corriente de pensamiento ha diferenciado los supuestos de conformación de los estados de autenticidad.

a) **Identificación con el estado prístino:**

Es decir, con la configuración del objeto

tal y como debería haber sido en cuanto obra de arte “ideal”. Viollet-le-Duc es el máximo exponente de esta teoría resumida en la archiconocida frase: “*Restaurar un edificio no significa conservarlo, repararlo o rehacerlo, sino obtener su completa forma prístina, incluso aunque nunca hubiera sido así.*” (Viollet-le-Duc, 1866: 14).

b) **Identificación con el estado presente:**

En la radicalización de este precepto encontramos los postulados de John Ruskin, aunque podemos admitir un estado auténtico como estado actual sin necesidad de definirlo desde una posición antirrestauratoria.

c) **Identificación con lo proyectado por el autor:**

La preservación de este supuesto de autenticidad es el primer axioma de la doctrina boitiana. De esta manera, Camillo Boito, valorando el monumento como un documento de la historia, quería estar seguro “*de que todo lo que está escrito salió de la pluma o el estilo del autor*” (Boito, 1893: 7-8).

d) **Identificación con el estado original:**

El estado auténtico se correspondería con la creación del objeto, es decir, con el primer tiempo histórico descrito por Brandi (Brandi, 2002: 29). Aloïs Riegl describe de esta manera la concepción decimonónica: “*La rehabilitación del documento en su estado original de génesis fue, en el siglo XIX, el objetivo manifiestamente declarado, y propagado con ardor, de toda conservación racional de monumentos.*” (Riegl, 2008: 81).

6. Factores indicativos de la autenticidad

El estado de autenticidad está inducido por varios factores y que Muñoz Viñas (Muñoz Viñas, 2003: 86-91) los divide en cuatro:

a) **Materiales:** Se acepta que al sustituir o eliminar los materiales constitutivos de las obras, se atenta contra la autenticidad de las mismas. Brandi, además, distingue entre *aspecto* y *estructura* como dos funciones de la materia en la obra de arte (Brandi, 2002: 20). Así, aún encontrando la cantera donde se extrajo la piedra para un monumento, la materia no será en modo alguno la misma que la original, pues la intervención humana la ha convertido en historia.

- b) **Características perceptibles:** La materia es insustituible como articulación de la conformación de la imagen, como responde el concepto brandiano de *aspecto*. Además, la concepción de *pátina* es indicador del tiempo, testimonio de la vida y la autenticidad de los objetos, y, también para la estética idealista, es modelo de belleza.
- c) **La idea originaria:** A pesar de la complejidad de identificar la idea-origen (puede estar condicionada por los poderes políticos, religiosos, estructuras socio-económicas, etc.), se considera como auténtica la del artista que creó el objeto.
- d) **La función:** Este concepto está muy arraigado en la teoría de la Restauración arquitectónica, como demuestran las palabras de Viollet-le-Duc: *“puesto que todos los edificios en los que se realiza una restauración cumplen una función, tienen asignados un uso, no podemos ignorar esta faceta de utilidad para cerrarse por completo en el papel de restaurador de antiguas disposiciones obsoletas.”* (Viollet-le-Duc, 1866: 13).

No obstante, otro tipo de bienes muebles como los objetos religiosos también deben preservar su función (devocional). Así, para *“la conservación de la imagería devocional debe necesariamente contemplar el desarrollo y vigencia del culto a las imágenes religiosas y su consiguiente trascendencia social”* (Gómez González & Gómez Espinosa, 2001: 14).

7. La cuestión de la autenticidad en relación con la arquitectura

La noción de falsificación en las distintas artes se articula de distintas maneras. Una copia de una obra de Velázquez, por muy detallada que sea, podrá juzgarse como una falsificación. Este esquema no es aplicable a una obra de Manuel de Falla, pues una reproducción exacta de la partitura y una adecuada realización, son estados legítimos de la pieza musical. De la misma manera ocurre en una obra de arte literaria.

La autenticidad de la arquitectura se identifica más a la música y la literatura que a la pintura.

Entonces, podría considerarse que la conservación de la estructura física de una arquitectura no es fundamental para su validez cultural. Así, el pabellón alemán de Mies van der Rohe para la Exposición de Barcelona de 1929, desapareció poco después de edificarlo. A pesar de que no se dio con el paradero de los materiales,

el inmueble se considera hito de la arquitectura contemporánea, reconstruido entre 1983 y 1986.

El esquema no parece reproducirse en las obras de antigüedad. En el caso de Catedral de Sevilla, resulta difícil consentir que otro edificio que respondiese a los mismos planos, incluso respetando el lugar de ubicación, fuera el mismo monumento arquitectónico y no una imitación.

En la sociedad española, como en tantas otras, los monumentos del pasado (puentes, palacios, castillos, etc.) están integrados en la cultura del presente, ya que son construcciones de nuestros progenitores, de los que descendemos genealógicamente. De esta forma, no se concibe un monumento del pasado como producto de una cultura ajena a la nuestra (incluso teniendo en cuenta la existencia de la diversidad de lenguas, por ejemplo latín o árabe, que se practicaron en este territorio).

Esta cuestión dota a los monumentos de una propiedad inherente a la Historia, y que nos obliga a utilizar la imaginación para intentar concebir otras estructuraciones sociales. Nos exporta de nuestra contemporaneidad. La aproximación a los monumentos requiere un esfuerzo intelectual, aunque, en ocasiones, el carácter fragmentario de algunos edificios pueda dificultar su lectura.

Es la disciplina de la conservación-restauración la que debe facilitar la lectura lógica de los monumentos, ponderando todos los valores patrimoniales de los bienes. Ninguna operación de restauración debe anular el proceso histórico, que identifica al bien cultural como un objeto perteneciente al pasado, testimonio del quehacer humano en una determinada época y lugar. De lo contrario estaríamos atentando contra la autenticidad del patrimonio cultural.

Como se ha visto, este es el primer axioma de la teoría de Camillo Boito: la salvaguardia de la autenticidad documental de la obra de arte cualquiera que sea el período al que pertenezca. El monumento es valorado como un documento de la historia (Boito, 1893).

Para Alois Riegl, los valores rememorativos reflejan el reconocimiento del monumento como algo que pertenece al pasado. Los divide a su vez en tres valores, estableciendo la necesidad, o no, de conservación o restauración que cada uno admite.

El valor de antigüedad, consiste en la clara perceptibilidad de las huellas que imprime el paso del tiempo, y que se manifiesta en las imperfecciones, en la carencia del carácter cerrado, a la tendencia a la erosión de forma y color. Este valor de la obra de arte aspira a dirigirse a todos los seres. Encontramos implícitamente el

espíritu ruskiniano aunque con reservas, pues, aunque admite lo pintoresco en relación a la erosión del monumento, afirma la pérdida del valor de antigüedad con el progresivo deterioro y la impresión deprimente de los síntomas de ruina.

El valor de antigüedad (al igual que la *restauración arqueológica* boitiana) demanda la conservación de las huellas del deterioro natural, excluyendo la restauración e impidiendo *“la intervención arbitraria de la mano humana en el estado actual del monumento, pues éste no debe sufrir adición, ni sustracción, ni restitución de lo que las fuerzas naturales han destruido al correr del tiempo, ni eliminación de lo que por las mismas causas se ha incorporado al monumento, alterando así su forma cerrada originaria.”* (Riegl, 2008: 52-53).

El valor histórico reside en tanto que el monumento representa a una determinada etapa en la evolución de algún campo creativo de la humanidad, es decir, el valor documental del monumento. El valor histórico es inversamente proporcional a la alteración sufrida en su estado cerrado originario.

Con la conservación-restauración, se trata de poner los medios al alcance del hombre para *“mantener un documento lo menos falsificado posible para que la investigación histórico-artística lo pueda completar en el futuro”* (Riegl, 2008: 58). Los deterioros ya producidos son considerados datos de importancia documental para el valor histórico, que intentará con la intervención, a partir del momento actual, frenar la destrucción total.

Por otro lado, los monumentos arquitectónicos, en especial las estructuras arqueológicas, no tienen porqué ser comprendidas de forma inmediata y directa, sino a través de un trabajo histórico. Este hecho sólo será posible en una sociedad educada en el conocimiento histórico y que se divulgue a través de los medios de comunicación de masas.

Riegl establece otra categoría de valores que son los valores de contemporaneidad. Corresponde a la capacidad que poseen los monumentos de satisfacer las necesidades materiales o espirituales de los hombres de la misma forma que lo haría las nuevas creaciones modernas.

En este sentido, nos interesa destacar el valor instrumental, como referente a la vida física, a la materia y que pertenece a todos los monumentos históricos que conserven sus funciones originales o que hayan sido destinados a unas nuevas. Precisamente, un edificio antiguo que hoy sigue con una funcionalidad, exigirá la restauración para mantener ese uso y la seguridad del mismo. Riegl prevé la posibilidad de conflicto

entre *valor de antigüedad* y *valor instrumental*, sobre todo en los monumentos que se encuentran en el límite que separa los utilizables de los no utilizables. En este caso habrá que ponderar con los postulados de los distintos valores.

Además de los valores documentales de la obra, se deben salvaguardar sus valores figurativos: el potencial expresivo. No obstante, no se trata de recuperar la forma prístina o la unidad de estilo, sino de restablecer la unidad figurativa de la obra de arte y su naturaleza artística.

De esta suerte, el interés por la conservación física del patrimonio es una necesidad social y políticamente aceptada. La controversia se centra más en el *cómo*.

Los planteamiento que definen la autenticidad a partir de la edad de los materiales o de la presencia de materiales originales se han transmitidos como dogmas a seguir. Direccionados por las Cartas de Atenas y Venecia y poco referenciales hacia las adecuaciones que deben

Figura 4. Iglesia de San Marcos (s. XV). Jerez de la frontera (Cádiz). Intervención de ruptura en los zócalos de la iglesia con un procedimiento contemporáneo: “gotelé” con morteros portland. Tanto esta intervención como el mobiliario urbano atentan contra la autenticidad histórico-estética del monumento.

(Autor: Antonio J. Sánchez).



Figura 5. Castillo de San Romualdo (San Fernando, Cádiz). Reconstrucción de contraste de la cubierta de la capilla dedicada a Santa María (s. XIV).
(Autor: Antonio J. Sánchez).



de realizarse a situaciones locales particulares. Entonces, la autenticidad tiene un componente que depende del contexto cultural (Art 13 de la *Carta de Nara*).

Estamos viendo la inserción nuevas arquitecturas en contextos históricos y un cuestionamiento posmoderno: nuevas actitudes hacia el patrimonio histórico y hacia nuestra relación con el pasado fluye a través de una arquitectura contrastante y llamativa que aparece de forma usual en nuestro centros históricos.

Antón Capitel propone con la auténtica armonía del lugar fomentar los instrumentos que faciliten la relación satisfactoria con lo antiguo y muestra cómo la metamorfosis de una construcción no es destructiva cuando se respeta su naturaleza compositiva (Capitel, 2009: 81-86).

Por el contrario, el pensamiento posmoderno permite la contradicción. Abundan los elementos contrastantes. Será necesario distinguir entre el contraste y la ruptura (Figs. 4 y 5), siendo lo primero una relación que busca yuxtaponer los valores entre dos elementos, mientras que la segunda no reconoce relación alguna entre lo existente y lo nuevo.

8. La cuestión de la autenticidad en relación con la ciudad histórica

Algunas actuaciones públicas para la recuperación de los centros históricos se han centrado en determinados aspectos físicos, como la mejora de las instalaciones de saneamiento, restauración de monumentos, peatonalización y valorización de ciertas zonas con un componente

histórico para la visita turística. La rehabilitación del caserío ha estado dominada por la iniciativa privada y al mercado inmobiliario, con ausencia de programas de vivienda social y un planteamiento conciliador entre funcionalidad y los demás valores patrimoniales, lo que ha dado como resultado centros históricos llenos de un parque inmobiliario de elevados precios.

Podemos agrupar los principales peligros que amenazan la autenticidad de la ciudad histórica en cuatro aspectos: degradación, terciarización, gentrificación y banalización (Romero Moragas, 2001: 105-106).

La degradación implica la dejación física de determinados sectores de la ciudad por un envejecimiento de la población, un deterioro de los inmuebles, escasa infraestructura urbana, ausencia de servicios y marginalidad. Al abandono físico se le añade la degradación social.

Otro de los peligros es la terciarización que consiste en el proceso de transformación de los centros urbanos, que pasan de gestarse como residenciales y plurales, a acabar destinados al sector servicios (comercios, restaurantes, oficinas, etc.). Más allá del horario comercial fuera del horario esta zona se queda sin actividad.

La gentrificación es el reemplazo de los residentes tradicionales, de diversa composición social, por otra caracterizada por un alto poder adquisitivo. Los precios de venta o de alquiler aumentan tras las rehabilitaciones, empujando a la periferia a una determinada franja de la población. Este fenómeno da lugar a un empobrecimiento de la diversidad social de los centros urbanos.

La banalización aparece como consecuencia del turismo que impacta en la ciudad permitiendo nuevas arquitecturas historicistas, tiendas de recuerdos de baja calidad, restaurantes con publicidad agresiva, masificación turística, etc. También influye en el aumento de precios y excluyendo actividades comerciales normales y equipamientos básicos para los residentes: tiendas de comestibles, colegios, etc.

En los últimos tiempos se ha desarrollado una visión productivista y/o especulativa donde la arquitectura y la ciudad van perdiendo su autenticidad como consecuencia del abandono de la ciudad a su suerte o a intereses privados, siempre lejanos a los valores históricos de los bienes culturales.

Al discernir sectores simbólicos de la ciudad, ésta se hace notar: “se pone la ciudad en el mapa”. En este sentido, la Administración parece tener en la “puesta en valor” y promoción turística de la cultura y del patrimonio, una de las áreas fundamentales de su actividad. El coste

de esta transformación pasa por la creación de una nueva arquitectura o rehabilitaciones donde los bienes culturales se ponen al servicio de las intervenciones.

Sin embargo, la motivación del turista cultural se dirige hacia las ciudades originales que conserven su personalidad y no a parques temáticos o escenificaciones que ofrezcan la cultura como un simulacro. La complejidad de la ciudad supera la visión reduccionista de un espacio para el turismo.

Al mismo tiempo, la autenticidad es también resultado de la vitalidad del patrimonio. Las ciudades deben estar vivas, sentirse habitadas y no en un espacio aséptico y recontextualizado o museificado. Igualmente, denunciamos a las ciudades donde se encubre la pobreza y, de cara al turismo, se oferta un falso espectáculo, donde la conservación viene derivada fundamentalmente de la poca capacidad económica de la población para modificar sus circunstancias que de una conciencia de salvaguarda patrimonial. Así, la percepción y el consumo contemporáneo de estos lugares no dista tanto de la percepción y el consumo que hoy se ofrece en los actuales parques temáticos.

Para garantizar la competitividad el mercado del turismo cultural, las ciudades deberán instalar estructuras y políticas públicas enfocadas a conquistar una ciudad socialmente más justa y cohesionada y una vida cultural propia, original y diversa. La autenticidad y la vitalidad de las ciudades son el legítimo reclamo para los turistas.

9. Conclusiones

La conceptualización e interiorización de los principios postmodernos en la cultura histórico-artística influye en la transformación de nuestro patrimonio alienando los criterios de intervención de las Cartas y Documentos internacionales.

Asimismo, la apetencia del público por la escenografía, la capacidad de comprensión del patrimonio y/o sus Restauraciones y la heterogeneidad de motivos de aproximación al patrimonio cultural dificultan la implementación de una Restauración basada en los principios y normas convenidas, más allá de la aceptación de las peculiaridades locales de los bienes.

Además, se corre el riesgo de equiparar la Restauración de bienes culturales con un ejercicio autónomo de creatividad (consciente o no), como ya ocurría con las intervenciones de los

arquitectos renacentistas, proyectando los valores de una sociedad postmoderna.

Partiendo de que todos los objetos son tautológicamente auténticos y que la falsedad se basa en el juicio, se considera fundamental el análisis y la reflexión tanto de los supuestos de conformación de los estados de autenticidad como de los factores indicativos de los mismos (como parte de la metodología de estudio pormenorizado de las singularidades de cada bien cultural).

Para este fin, se considera primordial el conocimiento de los valores de los bienes culturales y en el caso específico de los monumentos, la funcionalidad arquitectónica en comunión con la estructura histórica, sabiendo apreciar las intervenciones de contraste o ruptura.

Por último, se necesita una concienciación sobre los principales peligros que amenazan la autenticidad de la ciudad histórica. Para ello habrá que calcular el impacto del turismo cultural y de las medidas públicas para la recuperación de los centros históricos, orientadas hacia aspectos sesgados socioeconómicos sin atender a la dimensión histórico-artística.

Referencias

- Boito, C.
1893 *Questioni pratiche di belle arti: Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*. Milán: U. Hoepli.
- Brandi, C.
2002 *Teoría de la restauración* (2ª ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Capitel, A.
2009 *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración* (2ª ed.). Madrid: Alianza Forma.
- Eco, U.
1992 *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Ettinger, C. R.
2006 Conservación y posmodernidad; reflexiones en torno al patrimonio histórico. (U. d. Colima, Ed.) *Palapa*, 1(001), 39-46.
- Forbes, A.
23 de Agosto de 2012 *Blouin Artinfo*. Recuperado el 20 de Octubre de 2012, de Spanish Octogenarian's Disastrous Unauthorized Art Restoration Yields Surprisingly Avant-Garde Results: <http://www.artinfo.com/news/story/821028/spanish-octogenarians-disastrous-unauthorized-art-restoration-yields-surprisingly-avant-garde-results>

- Gehlen, A.
1993 *Antropología filosófica: Del encuentro y descubrimiento del hombre por sí mismo*. Barcelona: Paidós.
- Gómez González, M., & Gómez Espinosa, T.
2001 "Diagnóstico y metodología de restauración en la escultura policromada". *Arbor* (667-668), 613-644.
- Harris, M.
2007 *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna* (2ª ed.). Barcelona: Crítica.
- Hauser, A.
1969 *Introducción a la Historia del Arte*. Madrid: Guadarrama.
- Liotard, J.-F.
1991 *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (2ª ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Liotard, J.-F.
1994 *La Postmodernidad (Explicada a los niños)* (3ª ed.). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Muñoz Viñas, S.
2003 *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Riegl, A.
2008 *El culto moderno a los monumentos* (3ª ed.). Madrid: Antonio Machado libros. Col. La Balsa de la Medusa.
- Romero Moragas, C.
2001 "Ciudad, cultura y turismo: calidad y autenticidad". (C. d. Andalucía, Ed.) *PH Boletín del Instituto del Patrimonio Histórico* (36): 100-109.
- Vattimo, G.
1987 *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Viollet-le-Duc, E.
1866 *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe Siècle* (Vol. VIII). París: A. Morel.
- Watson, B.
1971 "Los públicos de arte". En A. Silbermann, P. Bourdieu, R. Brown, R. Clausse, V. Karbusicky, H. Luthe, & B. Watson, *Sociología del arte* (págs. 174-199). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Recibido: 21/10/2012
 Reenviado: 01/02/2013
 Aceptado: 17/04/2013
 Sometido a evaluación por pares anónimos