

CONCEPTOS DE PATRIMONIO A TRAVES DE LA HISTORIA

La conciencia histórica: Renacimiento y patrimonio de la Antigüedad.

Patrimonio: conjunto de cosas al que le damos un valor añadido al resto de las cosas, tiene un status privilegiado.

A partir del Renacimiento se forma esta noción de "patrimonio" en Occidente. La noción de patrimonio moderna tiene un significado heredado.

Por ejemplo, el Acueducto de Segovia es patrimonio porque tiene un **valor histórico**, que es lo que acciona en nosotros el movernos para conservarlo y cargarlo semánticamente. La multiplicidad de sentidos que pueda tener viene de ese punto histórico esencial, su valor primero. El valor histórico se lo damos nosotros a partir del siglo XV. El valorar a los elementos históricos anteriormente no existía: el patrimonio para ellos era el lugar y no el monumento. El patrimonio significa en la medida que nosotros le damos significado: gestos de patrimonialización, se restaura la periferia del acueducto, el mismo acueducto lo ha sido. Gestos sociales: instituciones que protegen el patrimonio.

Patrimonializar también es marcar un determinado objeto a través de gestos (por ejemplo, convertir el acueducto como la fachada de la ciudad: oficina de turismo).

Los renacentistas son los primeros que aprenden a separar el pasado, valorar históricamente algo hecho en otra época. No se les llama monumentos como antes (monumentum, manere: ligado a las tumbas).

Se tendía a no patrimonializar en la época clásica, sólo lo valoraba la gente constructora del monumento en cuestión, pervive en esa generación hasta que se destruye y se construye uno nuevo (como los orientales).

Los romanos conciben el mundo de una forma cíclica: todo vuelve. Valor conmemorativo a las cosas pero no histórico. Los primeros cristianos son los que conciben una forma lineal, empiezan a periodizar (distinguen pasado de presente: son herederos). El patrimonio, para los cristianos, eran las reliquias. Por ejemplo, las catedrales: Santiago de Compostela.

Lo que se considera patrimonio en la Edad Media es lo sagrado, lo que se respeta. Aún así, el pensamiento cristiano nos proporciona la idea de que el tiempo es dinámico y lineal, aunque la historia es sagrada y eterna: modelo de todas las historias. Es un referente para siempre. De esta manera es imposible conceder el valor histórico laico que nosotros tenemos.

Palacio Laterano (palacio de los Papas). En el XII se monta una exposición de obras de la Antigüedad: estatua de Marco Aurelio, la Loba Capitolina, estatua de Constantino, etc. Se expusieron y se conservaron. Un texto de la época describe la exposición y explica lo que pensaban sobre ésta, aunque, por cierto, confunde a Marco Aurelio con Constantino. El Papa también las interpreta.

Valoran simbólicamente a partir del IV y, sobretodo, a partir del VIII.

Los primeros que ven el patrimonio distinto a los medievales son los renacentistas. Son los primeros en ver el pasado, tanto en singularidad como en diversidad, desde el punto de vista histórico: a partir de muchas historias. Por eso valoran los testimonios del pasado, mirándolo como privilegiados y no hablando de patrimonio sino de valores antiguos. No hablan del pasado como un pasado de fe sino como un pasado distinto al suyo.

Los humanistas, dentro de su corriente educativa (Humanismo), quieren reeducar la sociedad, montar una nueva fundamentada en la Antigua, distinta a la visión de la Escolástica y forjada a través de la literatura (Studia Humanitatis): virtudes del lenguaje, cambiar la sociedad mediante la literatura. Quieren recuperar el latín clásico para recuperar la Antigüedad: hacen filología.

Con este empeño consiguen saber el valor histórico de las cosas. Descubren que cada cosa tiene su lugar y su tiempo. Nada es eterno, tampoco San Agustín es eterno. Hacen un proceso de limpieza para cobrar conciencia. Descubren lo que llamamos "distanciamiento histórico".

A partir de aquí empieza su andadura el concepto de patrimonio tal como hoy lo entendemos. Con el concepto de valor histórico: ver objetos como producto de una civilización. Son los renacentistas quienes crean la Edad Media: de la concepción bipartita medieval de la Historia, se pasa a una tripartita. Son los primeros que se esfuerzan en recuperar todo un patrimonio: son los primeros que excavan, siempre con una voluntad de conservar. Se establecen leyes (el Papa en Roma) para proteger. A patrimonio se le da un **valor total**. También tiene un objetivo o interés social: quiere hacer mejor la sociedad. También tiene **valor artístico**: en el XV - XVI existe veneración por el Arte Clásico y su canon de belleza. Así mismo los artistas lucharán por liberar las artes. Los renacentistas equiparan la pintura, la escultura y la arquitectura al nivel de las ciencias.

El Humanismo es importante porque concibe el patrimonio como interés histórico, interés artístico y como un proyecto para recuperar y conservar la sociedad y el patrimonio del pasado.

Lo malo es que los humanistas sacralizan la Antigüedad: su actitud por el arte y el patrimonio medieval es peyorativa. Durante XV - XVIII tienen culpa del prejuicio (canon de belleza antigua) contra el arte medieval, o egipcio y demás. Solamente conservan lo antiguo y lo moderno basado en lo antiguo. Pero hasta el XVIII no hay coleccionismo antiguo.

Curiosa, rara, naturalia et artificialia: las cámaras de las maravillas.

A partir del XV hay dos tipos de coleccionismo:

- El de Antigüedades (renacentista): escultura, retratos, epigrafía. Muy poco difundido.
- El de Cosas dispares: huevos de avestruz y cuadros de Miguel Ángel. Es el más difundido. Ecléctico, lo coleccionaban para llenarse de maravillas. Se le da una función mágica. Es profiláctico y de prestigio.

El coleccionismo pasa de ecléctico a más ordenado y sistematizado. Hay actitud de patrimonización de las cosas. A partir de aquí surge el interés científico del patrimonio.

Las colecciones heredadas de las eclécticas están conocidas como Cámaras de Maravillas (**Wunder Kammer**) que se dan por Europa. Contienen muchas cosas pero ordenadas y con otro sentido (no mágico): además del prestigio, tienen **valor científico**.

A partir del XVI aparecen las cámaras manieristas: de tipo microcosmos (especies raras, minerales, etc.) con objetivo de ser escuelas que representan a todo el mundo. Se desarrollan en XVII y XVIII, aunque van cambiando. Son precursoras del museo público.

A finales del XVII se especializan: hay colecciones de arte y colecciones de historia natural (gabinetes). Esta especialización coincide con el nacimiento de Ciencia Moderna.

Ejemplos:

- Castillo de Ambrás (Alemania). Propiedad de Fernando del Tirol, sobrino de Carlos V. Tenía una de las más impresionantes Wunder Kammer: con Biblioteca, salón de armas y el gabinete de maravillas. Eran 16 grandes armarios que contenían: vasos de cristal y piedras, orfebrería, objetos de hierro, manuscritos, etc.

SAMUEL DE QUICHEBERG fue un médico neerlandés que a finales del XVI escribe un libro (primera obra de museología y primera metodología), útil para entender el propósito de las cámaras. Establece una división en tres apartados:

- *Naturalia et artificialia*.
- *Antiquitate et historia*.
- *Artes*.

Esta sistematización es propia de las colecciones de Fernando del Tirol y sus seguidores.

En este contexto nace una literatura museográfica y un género de individuos, historiadores del arte que hacen inventarios.

- ADRIAN VAN STABLENT: *Ciencias y Artes*. M. del Prado. Aparecen pintados los tres géneros: artes, *antiquitates et historiae* y *naturalia et artificialia*.

A partir de aquí hay un interés histórico, artístico y científico. Con el nacimiento de la Ciencia Moderna se especializan mucho más, hasta llegar a una dualidad: colecciones científicas (gabinetes de historia natural, laboratorios) y colecciones artísticas (gabinetes de pintura).

Ilustración, Revolución, Romanticismo. Aparición del museo público y de la noción de "monumento histórico".

En los siglos XVII y XVIII se producen cambios en las colecciones. En la Europa Moderna desde el XVII cambia la noción de patrimonio. A finales del XVIII el detonante es la Revolución Francesa. Hay tres cosas importantes:

- **La ampliación cronológica y geográfica de las artes.** Empiezan a reconocerse en la literatura obras del pasado y, paralelamente, empiezan a interesar antigüedades étnicas y no sólo del mundo antiguo sino también restos de pueblos anteriores. Éstos adquieren importancia a mediados del XVII (por ejemplo, en Francia las colecciones se llenan de "gauloises", cosas galas de orfebrería, etc). Ejemplo: Bernardo de MONTFAUCON, Monumentos de las monarquías francesas.

En Italia, desde el XVIII, destaca el descubrimiento de los etruscos: se eleva su papel histórico y artístico. El equivalente italiano de Moutnfacon sería Anton Francesco Gori, Museum Etruscum exhibens insignia veterum etruscorum monumenta 1740. Se recuperan sellos, monedas... Y también aparecen guías de ciudades que permanecían intactas desde la Edad Media.

En España, sobretodo en el XVIII, empieza a interesar lo medieval y mucho el arte musulmán. Jovellanos, Guimerá...

En Escandinavia se empiezan a coleccionar epígrafes...

En Dinamarca, se publica Danicorum Monumentarum Libri Sex 1643, obra de Worm.

En Inglaterra, ya en el XVII, aparecen gabinetes comerciales o científicos que acumulan obras góticas o medievales. Un gran promotor fue John Aubrey, Monumenta Britanniae.

En Alemania se inaugura la moda celta y carolingia medievales y empieza a cristalizar su conciencia alemana. Georg Keyser, Antiquitates Selectae Septentrionales eccliticae 1720.

Razones: - deseo de los eclesiásticos por su pasado.

- reivindicar su sentimiento nacional a través de estatuas (interés nacional de justificar las raíces en los monumentos).

El status de las cosas medievales, góticas, etc. se valorará su punto de vista histórico, el artístico se verá posteriormente, al contrario del arte greco - romano, apreciado tanto histórica como artísticamente.

- **Cienticismo en la ordenación y en colecciones.** Se pasa a una especialización de las colecciones. Pasan a ser documentos empíricos, de información, como si fueran laboratorios de bichos... se empiezan a ordenar y coincide con la ciencia moderna: nace una astronomía más realista, biología... Los coleccionistas pasan a ser médicos, científicos, ordenando metódicamente por materia y parentesco. Nacen instituciones muy ligadas a las colecciones (sobre el 1700): las Academias.

El primer lugar donde nace una academia es Londres: Royal Society, academia científica. Un Repository es una colección de objetos en beneficio de la ciencia...

A la vez, se hacen libros especializados en estas colecciones (Museografía).

- **Deseo de utilitarismo en las colecciones.** El ambiente europeo del XVIII reclamaba que las colecciones pudieran ser contempladas por un público más amplio. Atmósfera para la divulgación de estas obras, poco a poco se genera el patrimonio como público. A finales de siglo, las colecciones privadas manieristas, las Wunder Kammer pasan a ser Museo Público.

La Revolución en Francia es crucial para este paso. En cambio, en Inglaterra es más duradero y el primer museo semi - público fue en la Universidad de Oxford, colección de Elias ASHMOLE, llamada Ashmolean Museum.

Pero el primer museo público es el British Museum, que depende del Estado y está abierto a todo el mundo. Éste nace en 1753 por iniciativa de Sir H. SLOANE, médico famoso y presidente de la Royal Society. Donó su colección de Antigüedades y de Historia Natural y su biblioteca al Parlamento inglés, para que toda su colección quedase unida, para el uso y mejoramiento de la ciencia y el arte: en beneficio de todos educativamente.

En Francia hay un sentimiento similar. El Primer Ministro de Luís XIV, Colbert, concibió la cultura, las colecciones, etc. en ámbito político. El primer paso de divulgación fue abrir esas colecciones a los eruditos una vez por semana. Posteriormente, Luís XV cedió unos 110 cuadros al Estado, colección que se convirtió en pública. Era muy pequeña pero se expuso en el Palacio de Luxemburgo.

También en Francia surge la Academia, muy ligada al Estado, centralizado y muy filosófico su patrimonio.

A lo largo del XVII:

- Crisis de conciencia gracias a historiadores, importancia de Bacon, Descartes y Newton. Crisis en el sistema nacional del conocimiento.
- Aparición de ideas que desembocarán en la Ilustración.
- Revolución Francesa, detonante de las razones anteriores. Secularización y requisas de colecciones.

La Revolución Francesa y las consecuencias para el patrimonio: período de la culminación de la divulgación del patrimonio y de la creación del museo público, que nace a raíz de la Revolución y que marca para toda Europa la noción de patrimonio.

En 1789 se secularizan todos los bienes de la Iglesia, que pasan a ser bienes del Estado, así como también los bienes patrimoniales y colecciones de la nobleza y de la monarquía.

Los primeros cuatro museos, modelo de todos los europeos durante el XIX, fueron creados en París, al mismo tiempo, en 1791 y todavía existen, aunque con diferente nombre al original. Son fundamentales por la riqueza de sus fondos (colecciones de casas reales) y por la utilidad que se le va a dar:

1. Museo de la República (o Nacional), luego Museo Napoleón (enriquecido por sus campañas) y más tarde Museo del Louvre (palacio al que fue trasladado). Sus fondos están formados por las colecciones reales, bienes de los emigrados y de la iglesia, nacionalizados

en 1791. Tanto su estructura como sus catalogaciones se pagan con el erario público. Su finalidad estaba proclamada en todas las Constituciones de 1791 en adelante:

- Instruir los valores nacionales a todos los ciudadanos de Francia.
 - Convertir el patrimonio en abierto, para todo el público. En realidad estaba abierto tres días de la semana para el público en general y cinco para los científicos.
 - Su organización está encomendada a una comisión de artistas y sabios (no privilegiados como antes ocurría): pintores y marchantes.
- Museo de Historia Natural.
 - Museo de los Monumentos Franceses (Historia Nacional). De discurso histórico, había muestras de arte medieval.
 - Museo de las Artes y de los Oficios. Objetos artesanales, cerámica, etnografía, etc.

A partir de aquí se produce una explosión de museos por toda Europa, a imitación de los cuatro de París. Ahora, con la burguesía en el poder, hay otro pensamiento. La colección privada aristócrata deja de ser restrictiva, para ser funcional para el público, al servicio del Estado.

El Museo está ligado al Estado. Es un centro de consenso que proclama que todo el mundo tiene los mismos privilegios, se enaltece a la patria, se insulta al Antiguo Régimen (aristocracia y Iglesia) y se proclama la libertad de los ciudadanos. Tiene un sentido político.

Patrimonio tiene un **valor político** como interés nacional, que celebra la democracia y critica la desigualdad y proclama la victoria de la igualdad en contra de la tiranía. Una nueva forma de propiedad simbólica: representa a una gran familia que se identifica con la nación.

La concepción de museo y de patrimonio público, nacional y estatal constituye el segundo gran paso después del Renacimiento.

Pero la Revolución tiene también dos caras: la que concibe el museo público y la nueva noción de patrimonio y su conservación por un lado, y por el otro, el vandalismo revolucionario sobre ciertos monumentos, desde la creación de la República 1792 y la abolición del cristianismo como religión oficial en 1793.

Así, se produjo la destrucción masiva de monumentos de la Iglesia (algunos de los más importantes ya han desaparecido, por ejemplo: la Abadía de Cluny), mausoleos reales (Monasterio de Saint - Denis). Son ataques que se hacen más fuertes en la última década del XVIII, hasta que, a principios del XIX decaen, sobretodo en 1801 con el pacto entre Napoleón y la Iglesia. La política del Emperador luchará contra el vandalismo de diversas maneras:

- Literatura. CHATEAUBRIANT, *El genio del cristiano*. Alegato a favor del espíritu caballeresco del cristianismo.

- Código Napoleónico. Se imponen sanciones al vandalismo (antes no había).
- A. LABORDE, oficial de Napoleón, en 1810 publica una circular: obliga a los gobernadores de todas las regiones que hagan inventarios, recopilaciones de todo el patrimonio medieval edificado.
- En el Museo de los Monumentos Franceses se hacen exposiciones "contrarrevolucionarias". A. Lenoir, erudito, expuso los sepulcros de los reyes franceses.
- Creación de instituciones: las Comisiones de Monumentos Históricos que, a partir de 1830, se difunden por Europa. Se encargan de inventariar el patrimonio edificado y de promocionar políticas de restauración (nueva disciplina que nace en este siglo XIX. Se encargan de conservar, hacer guías y de legislar el patrimonio).

Historiadores que, a través de la Comisión, crearon otras sociedades como: la Sociedad de los Anticuarios de 1824, que promocionan excavaciones, revistas, etc. Fundada por Arcise GAUMONT (el que acuña el término "románico") que crea la "Revúe Normande", precursora de las revistas de historia del arte.

Se organizan congresos para discutir sobre los monumentos regionales. A finales del XIX están ligados al "Bouletin monumental", revista de prestigio.

Las Comisiones italianas serán fundamentales sobretodo en legislación. Crean leyes primerizas, modelo para Europa.

Nacen, pues, nuevas acciones, que antes no existían (Comisiones, Congresos, Legislación, etc.) que constituyen ese segundo gran paso tras el Renacimiento, que da una nueva noción de patrimonio como propiedad colectiva

1820 - 1960: consagración e institucionalización del patrimonio.

El tercer gran paso en la creación del concepto actual de patrimonio surge a partir de entonces. 1820 -1960 es un período, a pesar de los numerosos hechos, un periodo unitario.

Se produce la institucionalización y consagración del patrimonio. Se le da un status que no tenía antes de la Revolución. Crece en el ámbito tipológico, geográfico y cronológico. Ahora interesa, aparte de la nacional, las culturas extranjeras de todo tipo. Todas serán consideradas patrimonio.

El término "patrimonio" engorda: en el XIX, patrimonio es todo lo que es testimonio de una civilización, interés histórico, artístico o científico y es anterior a la Revolución Industrial (frontera que delimita el patrimonio). El presente no tiene valor especial. La Rev. Ind. se contraponen al patrimonio, según los románticos.

El Romanticismo da nuevos valores al patrimonio, articulado a través del Museo y el Estado. Aparte del discurso histórico - nacional, otros intereses:

- Valor pictórico. No interesa sólo por el valor artístico (estético), sino que genera angustia y turbación. Es sublime (síndrome de Stendhal).

- Este valor pictórico tiene una connotación mística. Las impresiones provocan reacciones místicas y puntuales. Es visto como un individuo indefenso, amenazado por la industria, viejo y en peligro por el poder destructivo del paso del tiempo y la acción de la naturaleza. Esto crea un contraste: conflicto entre antiguos y modernos, defensores del patrimonio contra defensores de lo moderno.

Esta vena romántica provoca, todavía aún, la musealización del patrimonio. Se convierte en vitrinas que despejan el entorno. Se convierte en muerto, es una especie fósil. Sus defensores no lo meten en la ciudad, no se integran en la ciudad moderna, mientras que los modernos lo eliminan directamente (Le Corbusier).

El Romanticismo va a ser el que esté a favor de la conservación radical: quieren eliminar la ciudad moderna que rodea al patrimonio, por encima, incluso, de la higiene.

RIEGEL, Director de la Comisión de Monumentos Austríacos, a principios del XX da al patrimonio el **valor de antigüedad**. Apreciación del patrimonio como una cosa vieja que contrasta con el mundo moderno. Gusto por la vejez y la imperfección. El valor de lo no moderno. Interés por la imperfección, tendencia a ver las cosas por su erosión. Gusto por lo añejo generado por los románticos. Es un paso importante para la creación del turismo moderno. No se basa en el conocimiento. "Este valor tendría consecuencias imprevisibles en el futuro".

Este concepto será predominante durante el XIX y coincide con el Romanticismo para que se creen nuevos valores, a que el patrimonio artístico interese por otros valores que no tenían en el Renacimiento (valor histórico y artístico): el valor pictórico adquirido, con connotación mística.

Se establece un juego de contrastes: el patrimonio como paisaje pictórico de un pasado que fue mejor, frente a un paisaje de industrialización (agresión de la modernidad).

Valoración del monumento desde el punto de vista de todo el mundo: objeto de fluidición popular y no sólo burgués. Objeto de deseo de las masas.

Lo antiguo y lo moderno está más separado desde el punto de vista de la museología: conservación, restauración, etc.

Hasta después de la Segunda Guerra Mundial la política que se llevó a cabo con el patrimonio fue aislarlo. Estaba convertido en una carga. En el XIX se genera una actitud patrimonial en Francia diferente a la **actitud** que se toma en los países anglosajones:

- Francia: separa fatalmente el pasado del presente. Elogia uno y otro pero los presenta a modo de combate. Está aislado del entorno moderno.
- Inglaterra: aclimata mejor el pasado al presente. Sabe conservar, restaurar, etc. el patrimonio teniendo en cuenta la ciudad moderna.

En el XIX, en el ámbito de los museos, suceden cosas parecidas que tienen relación con la noción de patrimonio:

- Crece espectacularmente el número de museos. En París, en pocos años, se pasó de los cuatro originales a un total de veinte. En todos los departamentos franceses hay una red de museos nacionales dependientes del Museo Nacional, además de la creación de museos independientes locales.
 - A partir de los museos ingleses crecen por todo el mundo. En la segunda mitad del XIX se produce un Boom de museos por EE.UU. y Europa del Este.
 - Diversidad tipológica. Especialización, sobretodo en los museos de las capitales.
 - A imitación del Museo de la República, los museos dedicados a la Historia, el Arte, etc. se dedican más al espíritu nacional. Tienen un discurso de tipo nacional, de identidad. Antes de la Primera Guerra Mundial será un vehículo de ideología nacional agresivo.
 - El museo se hace disciplinario en dos sentidos:
- En un sentido restringido, funciona como organización, tiene una forma de clasificar. Se especializa con métodos de recopilación e inventariado.
 - (FOUCAULT) Son lugares de control social, órganos de disciplina, en un sentido más amplio. Se organiza y jerarquiza a la gente. Los conocimientos son separados. Lugar de control del conocimiento. Principales lugares de educación, controlados por unos pocos: los museólogos.

Por tanto, los museos públicos discriminan, jerarquizan y fragmentan la cultura. Da lugar a un juego de hegemonías: expertos y legos, vendedores y compradores de cultura. A lo largo del XIX se hace más patente la contradicción entre lo que dice y lo que hace: beneficio para la ciencia y educación para todos. La primera la cumple pero la vocación educativa la va perdiendo: van sólo las élites y están organizados para especialistas. (Museo como catedral: liturgia, rinde culto a las élites, es antieducativo y poco democrático. **Desde 1960 esta noción de museo cambia.**

El patrimonio, durante el siglo XIX, se amplía, a través de los museos, que se convierten en públicos. Tienen ideología nacional. Con el Romanticismo y la Industrialización entra en un juego de contrastes entre lo antiguo y lo moderno. Finalmente el museo pierde su sentido original y pasa a ser un lugar de culto.

- ***Dimensiones actuales del patrimonio***

El concepto integral de patrimonio. Su uso social y como motor de desarrollo.

Desde el final de la Segunda Guerra Mundial se produce el tercer gran paso, después del Renacimiento y el Romanticismo (Revolución Francesa) para la concepción de lo que es el patrimonio, puesto que alcanza una dimensión cultural, económica, social y política, y hay que entenderlo así.

- Desde los años 60 se amplia otra vez el concepto, geográfica, cronológica y tipológicamente, sobretodo en Occidente.
- Además, se aumenta su audiencia. El público crece con la sociedad del ocio y la democracia.

Crece el inventario:

- **Expansión ecuménica.** La noción occidental llega a Oriente (Japón y algunos países árabes) a través de ciertos organismos (UNESCO). Es una noción occidentalizada. Los japoneses harán lo mismo: conservarlo con discursos occidentales. En 1972 la Unesco dice lo que es el Patrimonio, documento firmado por 112 países.
- **Expansión cronológica.** Si en el XIX la frontera entre lo que es y lo que no es patrimonio era la Industrialización, en los años 50 aparece en Inglaterra la disciplina de la Arqueología Industrial: corriente de revalorización de un patrimonio, el de las fábricas viejas en desuso y derruidas. Quieren recuperar el pasado industrial y patrimonializarlo. Protagonizan esta corriente promotores (K. HUDSON) de museos de la industria, de máquinas de vapor y todo lo relacionado con el pasado industrial. Así pues, se rompe la barrera cronológica. Hoy existen museos de la industria, de máquinas, que se consideran patrimonio. Si una cosa muere es susceptible de convertirse en patrimonio.
- **Expansión tipológica.** En el XIX se consideraba patrimonio a todas las obras y artes mayores (arquitectura, pintura, etc.). Ahora también lo es lo pequeño, lo cotidiano, el testimonio de la cultura también popular. Pero no sólo desde los 60 sino ya desde los años 30, no sólo interesa la catedral, por ejemplo, sino también el trazado urbanístico que lo rodea. RUSKIN: "Las obras maestras de la piedad", GIOVANONNI: "El ambiente de los monumentos". También interesa lo inmaterial y no sólo lo material: por ejemplo, las leyes de patrimonio autonómico se diferencian de las leyes nacionales en sus reivindicaciones: folklore, fiestas, lenguas, etc.

Tiende a conservarse en su contexto, en su entorno. Aparecen los museos al aire libre: pueblos enteros, etc.

Además de los valores (histórico, artístico, científico, etc.) y de la globalización sufrida (expansión) la definición de patrimonio actual nos viene dada bajo tres conceptos: legado, territorio e identidad. **Hoy, el patrimonio es todo el legado** (legado del pasado, con tradición y un interés) **que conforma el perfil de un territorio** (medio físico o material) **y/o explica su identidad.**

Razones de la expansión de su audiencia (y de la gente que se considera su propietaria):

- Democratización de la cultura, heredera de la Ilustración y transformado después de la IIª Guerra Mundial. El Estado garantiza el derecho de conservación y difusión para todos del patrimonio.
- Creación de la sociedad del Bienestar y el ocio. En el XIX el ámbito era sólo burgués; ahora es para todo el mundo.
- Desarrollo del turismo cultural. El turismo ocupa el 5'2 % del P. I. B. de la Unión Europea.

También ha crecido el tipo de gente. **La noción de patrimonio tiene tres dimensiones:**

- Científico - cultural (x). La más tradicional, la vocación de estudiar el pasado que ha tenido siempre
- Social (y). Nunca la había tenido y afecta a un espectro grande. Arraiga el sentido de propiedad colectiva. Está reglamentado como tal.
- Económica (z). Sobretudo con el turismo de masas, entra dentro de la ingeniería cultural.

Son dimensiones muy amplias que hay que tener en cuenta sin exclusiones. La interacción de las tres da lo que significa el patrimonio actual, teniendo como **obligaciones para con él** su conservación (a) y su difusión (b): **xyz = P (ab)**

- Conservación: protegerlo e investigar para conocerlo e impedir que los restauradores actúen sin conocerlo.
- Difusión: tener claro a quien dirigirlo (investigadores, público o gestores).

Existen dos **peligros si no se interaccionan correctamente sus tres dimensiones**:

- Mercantilización: predominio de la dimensión económica. Ejemplos: el Museo del Louvre, las Cuevas de Altamira, han tenido mucha difusión, cosa que afecta a la conservación. Siempre con el interés económico detrás, aunque éste a veces es bueno porque el patrimonio es caro.
- Academicismo: predominio de la dimensión científico - cultural. El patrimonio se ha enfriado. Los museos son tenidos como templos y no como ágoras.

A lo largo del siglo XX, sobretudo a partir de los 50, **ha habido dos tendencias** entre los gestores, difusores, etc. del patrimonio:

- Exceso de tradicionalismo con respecto al patrimonio. El museo se va convirtiendo para académicos, es más frío, etc. Son como templos que sólo entienden los sabios y no tienen el espíritu educativo de sus orígenes. Por ejemplo el 90 % de los museos españoles son muy aburridos.
- Se ha explotado excesivamente el patrimonio. Se comercializa demasiado y se potencia mal. Por ejemplo, los "museos supermercados" como el nuevo Louvre; el British Museum. Se colocan los objetos como si fuesen souvenirs. Se aprovechan del turismo de masas, de su propio prestigio...

Son centros de empleo, importantes centros de investigación: aspecto bueno de estos museos.

Pero también son museos muy egoístas y privilegiados (sobretudo en Europa), ensombrecen a los museos pequeños, se llevan casi toda la inversión en cultura. También pasa con las grandes ciudades turísticas como Florencia, Oxford (ciudad universitaria), etc.: se venden al mundo y reciben dinero. Pero es muy peligroso porque el turismo trae consigo hoteles, etc. sobretudo cuando vienen de iniciativas privadas. Trae cosas estandarizadas y no las propias de la zona. Es un turismo no sostenible, se piensa más en los beneficios y en el impacto económico.

Florenca es una excepció porque se ha conservado muy bien. Los ingleses y los franceses han hecho como monumentos de atracci3n, vestir a la gente de otra 3poca (sobretudo en los castillos), etc.

Para luchar contra estas dos tendencias:

- o Interpretaci3n: Difusi3n y conservaci3n. Intentar recuperar la idea de ense1ar a la gente el patrimonio y a respetarlo, divirti3ndolo, sin llegar a los dos extremos anteriores.
- o Nuevas museologías: pretenden acabar con las viejas museologías, con la utilizaci3n pasiva del patrimonio, conciben el patrimonio como motor de desarrollo comunitario. Como un espacio que tambi3n pueda ser útil para acabar con diversos problemas.

La organizaci3n del sector: agentes que intervienen, r3gimen jur3dico, gesti3n y financiaci3n.

El mundo del patrimonio (conservaci3n, restauraci3n, administraci3n de museos, pol3ticas, etc.) necesita mucho dinero y una muy buena administraci3n. En Europa es donde se concentra la mayor cantidad de patrimonio mundial.

Se pueden distinguir dos modelos de financiaci3n (sobretudo de museos):

- o **Europeo**: Es un modelo estatal, centralizado y politizado. El modelo europeo est3 en decadencia, en crisis. El Estado da poco dinero y adem3s hay mucha burocracia. Es lenta la llegada del dinero.

Tambi3n puede haber presiones e intereses pol3ticos, utilizan el patrimonio de modo electoralista ya que se depende del dinero p3blico. Por ejemplo, el director del Museo del Prado o de la Biblioteca Nacional cambia seg3n el partido que gobierne, aunque deberían ser independientes.

- o **Anglosaj3n** (sobretudo americano): Es un modelo privado, pr3ctico, m3s flexible y dinámico porque no depende tanto de las administraciones. Es m3s cívico, etc. El patrimonio americano forma parte del tercer sector (el del "non profits") donde tambi3n est3n incluidos los teatros, las universidades, los museos...(en EEUU hay unos 6000 museos, de los cuales el 50% son privados, y se gestionan con dinero privado. El 35% depende de las Administraciones p3blicas, el 9% depende de las Universidades y el 16% del Estado Federal).

Son museos bastantes peque1os y est3n muy descentralizados (no como en Catalunya que est3n todos en Barcelon. Hay 3reas temáticas...

La financiaci3n y administraci3n privada de los museos hace que los que controlan los museos sean muy variados. El sistema de financiaci3n privada es muy inestable (mucho m3s que la financiaci3n estatal) lo cual provoca m3s inter3s, m3s creatividad. Los museos privados est3n mucho m3s integrados en la sociedad. El museo lo llevan los "trusteer": gente en la que el ciudadano ha depositado su confianza. Suelen ser personalidades

importantes que gestionan el museo a cuenta del público. Son como los guardianes del museo. Se conjugan dos cosas: la idea de servir al ciudadano pero combinado con una gestión de tipo privado.

Las aportaciones filantrópicas en los Estados Unidos:

- Recursos externos: Privados (Caso de América: Particulares, 83'3 %; legados y donaciones, 6'7 %; Fundaciones, 5'7 %; Empresas, 4'3 %; etc.) y Públicos: en América no pasa del 15 %.
- Recursos internos: hacen muchas cosas para que el museo gane dinero a parte de las entradas del público. Por ejemplo, el museo americano tiene un capital que cotiza en Bolsa.

¿Por qué hay tantos individuos que invierten en el patrimonio? Por ejemplo, en el Museo Nelson Atkins (Kansas City) se calculó en las actas de 1990 los ingresos por donación de particulares, unas 300 personas a lo largo de toda su historia, fue de un total de ?. Entre los donantes había 5 categorías:

- Benefactores principales: los que han donado más de 2 millones de dólares.
- Benefactores mayores: donaciones de 1 - 2 millones.
- Benefactores: 0'25 - 1 millón.
- Major patrons: 0'1 - 0'25 millón.
- Otros: 0 - 0'1 millón.

Razones por la alta donación en América:

- Motivaciones propias de los individuos (filantropía): lealtad a una institución o a una causa, satisfacción y orgullo personal, reducción fiscal, las empresas tienen una cierta obligación de invertir en cultura, naturaleza, ecología, etc., en algo que tenga interés social y no sea lucrativo.
- Gran cantidad de voluntariado, del cual se benefician los museos. Había gente que trabajaba allí sin cobrar. Ser voluntarios en América tiene algunas ventajas: les envían revistas, les facilitan el ir a congresos, obtienen créditos, cursos de formación gratuitos, etc.

Interpretación, presentación y comunicación del patrimonio. Lecturas y escrituras del medio.

2 grandes corrientes: interpretación y nuevas museologías.

Interpretación: diferentes prácticas de conservación y difusión. Nacida en los países anglosajones (EE.UU., Gran Bretaña y Australia. Factores comunes, pero no sólo se aplica a las actitudes de estos sino que se ha convertido en una noción común, no es específicamente anglosajón. **Elementos comunes**:

- Presentar el patrimonio cultural y natural no académico ni aburrido. Por ejemplo, a finales del XIX aparecen unas viñetas que se burlan del museo jacobino. Pretenden crear un nuevo tipo de museo. Es un fenómeno informal que busca el efectismo.

Defiende que los métodos expositivos sean efectistas y un modelo de educación informal: que deleite. Presentación con rigor histórico pero basado en el contacto sensorial de los visitantes.

- Interés por presentarlo globalizado. Buscar significados, explicarlo como un producto de un contexto, tematizarlo y enseñarlo como producto de interacciones del hombre con la naturaleza. Se cruza con el campo ecológico.

Es un fenómeno de comunicación de ideas modernas, que explica el patrimonio como una cosa compleja y globalizante. **Ejemplos de definiciones de interpretación**, aparecidas en la revista "HII", *Interpretación Internacional del Patrimonio*:

- *Countryside Commission for Scotland*: "La interpretación del paisaje es el arte de explicar el carácter de un área al público y, particularmente, a los visitantes casuales, para que se den cuenta del significado del lugar que están visitando y desarrollar el deseo de conservarlo".
- *John McFarlane*: "La interpretación es el proceso de comunicación que quiere ayudar a la gente a descubrir el significado de las cosas, lugares, personas y eventos. Es más que información, es más que educación... significa ayudar a la gente a cambiar su modo de percibirse a ella misma y su mundo a través de un mayor entendimiento del mundo y de si misma.
- *Freeman Tilden*: "La interpretación es una actividad educacional que tiene como objetivo revelar los significados y las relaciones a través del uso de los objetos originales, de primera mano por la experiencia y por los medios ilustrativos, en vez de, simplemente, comunicar la información factual".

A través de la comprensión, la apreciación y a través de la apreciación, la conservación

FREEMAN TILDEN, es el padre fundador de la interpretación. Heredó el cargo de conservador de los parques naturales de EE.UU.. Escribió el primer manual de interpretación: *Interpretando nuestro legado*, 1957. Define los cinco **principios fundamentales de la interpretación**:

- Relacionar el patrimonio a la experiencia.
- Tratar de revelar.
- Visión como arte.
- Tratar de estimular.
- Objetivo de globalizar.

Tilden también ofrece los métodos que siguió él mismo durante su carrera en los parques: itinerarios, paneles, carteles.

Como fenómeno nace en los 50, aunque está basado en **tres precedentes**:

- Museos al aire libre de principios del XX en Escandinavia. Tuvieron gran éxito. Eran de tipo etnográfico y reconstruían todo un tipo de vida vernácula, recuperando materiales antiguos. Recuperan tradiciones, haciendo un museo didáctico. Tratan de combinar el patrimonio cultural con el natural y todo ello, de forma global. ARTHUR HAZELIUS, director del Museo Etnográfico de Estocolmo, dirige una sucursal en 1891 en Skanesen. Este modelo se difunde por todo el mundo, por ejemplo, en EE.UU. ROCKEFELLER crea el Colonial Williamburg, reconstruyendo, basándose en fuentes arqueológicas y aprovechando los edificios.
- Museos de época o Casas históricas (Period Room). Reconstruidos con el mobiliario de la época. Las razones de crear este tipo de museos se deben a que la Historia de Estados Unidos es muy reciente y son necesarios a efectos didácticos.
- Parques Nacionales, lugares donde trabajó el propio Tilden. Es una nomenclatura inventada a finales del XIX. El primero es Yellowstone (1872). Cuentan con un servicio de parques naturales y monumentos nacionales.

La Interpretación tiene como objetivo explicar de manera más amena lo que significa el patrimonio para generar el instinto de conservación. No piensa solamente en el patrimonio, las colecciones, los documentos, el pasado, etc. sino también explicarlo. No debe presentarse el patrimonio como una explicación rigurosa, teórica o difícil.

- ***Patrimonio y Museología***

Museos, museología, museografía. Los organismos internacionales. Perfil del museo "tradicional". Las "nuevas museologías": su gestación y desarrollo. "Polifonía" actual.

Arqueología industrial. Relacionada con la interpretación. Disciplina surgida en los años 50 en el mundo anglosajón.

Es el hallazgo, el inventariado o registro, y el estudio e investigación de los restos físicos de la industria del pasado. Existe un problema terminológico: ¿qué es industrial?. También es ambiguo el concepto de arqueología: inicialmente se entiende por trabajo de campo, de búsqueda de restos "in situ".

Se dedica al estudio de determinadas fuentes de energía: máquinas de vapor, textil, electricidad. Nació para recuperar el pasado de la Revolución Industrial en el momento que estaban siendo substituidas por otras revoluciones. También abarca pre - industrias a la Rev. Ind., como maquinaria naval, trabajo del vidrio. Así hay que entenderlo desde este punto de vista más amplio.

Interesados en salvaguardar este patrimonio: D. DUDLEY, filólogo de la Universidad de Birmingham; B. BRACEGIRDLE, fotógrafo; K. HUDSON, periodista. Sienten que el patrimonio industrial inglés estaba desapareciendo y deciden salvaguardarlo. Se propaga, al tiempo que se institucionaliza, se crea una licenciatura, revistas, congresos. Aparece el primer museo de Arqueología industrial.

También empieza a difundirse, primero en EE.UU. Luego en Italia, Alemania, etc. aparecen asociaciones dedicadas a la salvaguarda del patrimonio industrial, los primeros inventarios

oficiales. Actualmente en España no hay conciencia de conservación de este tipo de patrimonio.

La doctrina echa en falta una metodología propia que aporte nuevas luces a la historia. Se está planteando hasta qué punto se ha formado como una disciplina propia. **Aportaciones:**

- Se amplía el concepto de patrimonio.
- En el campo de la Arqueología industrial, la interpretación ha encontrado un campo de desarrollo riquísimo de sus dos principales objetivos: efecticismo y globalidad o contextualización del patrimonio. Por ejemplo el Museo de la Ciencia y de la Técnica, comprobación por parte del espectador. La misma arqueología industrial pretende ser un estudio de la cultura industrial y no sólo de la industria, de cómo los avances de la industria ha afectado al paisaje, a la economía, a la forma de vida, etc.
- La reutilización del patrimonio y de la conservación en sí. Este patrimonio es de grandes dimensiones, aparte en los que básicamente sólo se puede utilizar como fábrica. Se pretende darles vida, haciendo bibliotecas. Se ha intentado por la conservación "in situ", no como las pinturas móviles.

Museos al aire libre. *Ivonbridge George Museum* (I. G. M.). Tiene 5 kilómetros de extensión. Va desde una fábrica, Coalbrookdale, hasta Coalport, en el valle de Seven hasta Shropshire (Norte de Inglaterra), principales centros metalúrgicos a lo largo del XIX.

IGM, sociedad anónima sin ánimo de lucro, creador de...

Al tiempo que en Estados Unidos y Gran Bretaña se crean los museos al aire libre e industriales, en Francia aparece un nuevo tipo de museo ligado a una persona, que sigue los mismos objetivos que la Interpretación y los museos industriales, y a los que añade además otros.

Ecomuseos. Nacidos en la década de los 70 de la mano del profesor GEORGE HENRI RIVIÈRE, gran humanista francés, pieza clave, no única, en el desarrollo de una corriente innovadora: la **Nueva Museología**. El Eco - museo rompe con la tradición decimonónica jacobina de museo e inspira a esta nueva corriente.

Del griego οἶκος (morada) el eco - museo presenta al museo como un medio vital de un territorio, consagrado a una zona. Habla de la vida social. También en la forma, está distribuido por todo un territorio y está gestionado por toda una comunidad. No sólo habla del pasado, sino que pretende formar parte de los hombres.

Se amplía el concepto de patrimonio anterior, además de ser los restos de la civilización que ha contribuido a la sociedad, apuesta por acercar el patrimonio, socializarlo. El patrimonio debe ser motor de desarrollo social: el pasado debe servir al presente. Democratizar el patrimonio, devolvérselo a la gente para que pueda gestionarse y usarse para dominar el

presente. "El eco - museo no tiene tantos visitantes como habitantes". Se deben sentir miembros de esa comunidad.

Nace en el contexto de la Francia plural, ligada a la política estatal. A partir de los 50 - 60 asimila las ideas de igualdad democrática, y surgen los pre - ecomuseos.

El **primer ecomuseo** nace en el Sur de la Borgoña, en el territorio de dos ciudades: LE CREUSOT - MONTCEAUT-LES MINES. Territorio de 500 Km2 que conforman 16 municipios, con 100.000 habitantes, muy unitario pero de paisaje distinguible. Se desarrollan:

- Actividades industriales desde el XIX: siderurgia y carbón.
- Ganadería.

Formando una unidad natural y cultural.

Entre 1971 y 1974 se funda el Ecomuseo padre. En 1970 compra un *Chateau* para hacer un museo que explique la historia de esta región. La institución del CRACAP (Centro de investigación, conservación y creación de las artes plásticas) fundada por RIVIÈRE (y EVRARP), organiza el museo, llamado Museo del Hombre y de la Industria (no sólo de objetos materiales, sino del hombre). Se proponía sintonizar con la inspiración del hombre de esa época para hacer un museo integral: todo el territorio, toda la gente.

En vez de crear una colección propia, ellos deciden otra cosa distinta: inventariar todo lo que podría ser patrimonio del territorio. La propiedad cultural de patrimonio: registro de todo lo que existe. No es propiedad legal sino sólo registrar objetos, tradiciones, folklore de la zona y no sólo patrimonio material. **Tres grandes innovaciones:**

- Concepto de colección dispersa por el territorio (museo *eclaté*) porque el patrimonio no está reunido.
- Dispersos porque desde el castillo se organizan otros museos (6) por el territorio: Anexos (estratégicos y uniformes).
- Gestión democrática. Nuevo vínculo entre la comunidad patrimonial y los habitantes: colaboración igualitaria entre la comunidad civil, los científicos y los financieros. Tres comités:
 - Comité de Usuarios: voluntarios, asociaciones del lugar, fundaciones, etc.
 - Comité de Científicos: museólogos, historiadores, etc.
 - Comité de Gestión: empresas y demás.

Los miembros del comité se representan en el Consejo de Administración: tiene tanta voz un director de empresa como un usuario.

El resultado: Rivière: "El museo no tiene visitantes sino habitantes".

Museo *ret*, intercomunicado. Tiene una **estructura descentralizada**: tres tipos de museos.

- Museo principal, localizado en el Chateau, centro de investigación, biblioteca y archivo.
- Seis museos anexos:
 - Mercado industrial, siderurgia.
 - Esclusa.
 - Pozo de minas.
 - Escuela: "100 años de escuela".
 - Abadía románica.
 - Casa del XVIII: "Museo a la memoria del movimiento obrero".
- Estaciones de enlace (temporales). Exposiciones organizadas por miembros de la comunidad. Se dedican a temas del pasado y tienen interés por el presente. Hacen encuestas sobre problemas de la región: deforestación, etc.

Inventario del lugar. Base de datos ricos de vocación global. Organizado en **cinco apartados**:

- Inventario de la información sobre la comunidad (bibliografía): prensa, fotos, mapas, planos.
- Inventario de lugares y monumentos. Patrimonio monumental edificado y natural: iglesias, bosques, animales, etc.
- Inventario de objetos. Patrimonio mueble propiedad de particulares.
- Inventario de asociaciones y personas. Se crean bases amplias para establecer cooperación entre fundaciones, voluntarios, etc.
- Inventario de problemas.

El museo se expone de diversas maneras. **Tres formas de exposición.**

- Permanentes (en el Central y los anexos). Pretensión dinámica.
- Itinerantes, por fuera de la comunidad.
- Encuestas de exposiciones (en las estaciones de enlace). Tratan problemas contemporáneos. De muchos tipos: arte y tradiciones populares, la cooperativa obrera, la vida cotidiana, etc. Exposiciones locales al principio de un itinerario. Introducen un itinerario.

La definitiva definición de Ecomuseo tiene que ver con la filosofía de la UNESCO y con la reconstrucción de la Europa de posguerra. Aparte, se lucha contra la noción de cultura que lleva Rivière contra las desviaciones peligrosas de cultura: cultura equiparada a arte y monopolización de la misma por las élites.

Los ecomuseos fueron propiciados por la política estatal francesa y otro contexto: creación por iniciativa estatal de modelos de gestión del medio natural. A finales de los 50 se toma conciencia del peligro de la centralización y del éxodo rural, etc. A principios de los 60 se incrementa la política de fomento de los recursos del país. Aquí tiene utilidad el turismo: creación de parques y centros naturales para que se beneficie el usuario.

Rivière, como Tilman, potencia las zonas rurales. En la zona de LASLANDES, reconstruye una unidad de explotación tradicional: recuperación de especies animales autóctonas, zonas de pastoreo, etc.:

- Con gentes del lugar, para que se queden allí.
- Científicamente: lee testamentos, catástros, mapas, etc. del lugar.

Luego amplía el concepto actuando en la CAMARRA, donde introduce el concepto de espacio - tiempo. Finalmente llega a la Borgoña.

El ecomuseo nace, así pues, gracias a:

- Una persona original e innovadora.
- El contexto histórico que pide otra cosa.
- La iniciativa del Estado francés.

Además de los ecomuseos, las "nuevas museologías" se gestan con otros tipos de museos creados en América y África, de espíritu similar al ecomuseo, y la acción de las instituciones internacionales: UNESCO e ICOM. Los **otros tipos de museos principales**, que nacen entre la década de los 60 - 70 son:

- Museos de barrios (EE.UU.). Buscan la sensibilización y urbanización de barriadas marginadas, pobladas por minorías étnicas. Su campo está restringido a este barrio: exponen el arte para plantear los problemas que padecen. Están dirigidos por comités de vecinos voluntarios y financiados por asociaciones voluntarias.

Los primeros nacieron en ANACOSTIA y fueron financiados por los SMITHSONIAN. Se exponía todo lo relacionado con el barrio.

- Nuevos Museos Nacionales (África). Cabecilla de las tendencias museológicas en el Tercer Mundo, aparecen en los países recientemente descolonizados, con el objetivo de:
 - Crear una identidad nacional propia.
 - Huir de la concepción eurocéntrica de museo y presentar el patrimonio con parámetros culturales propios y sin pautas europeas.

El primero nació en NIAMEY (Níger) y sigue el modelo del ecomuseo de Rivière: al aire libre, creado por oriundos, organizando talleres, exponiendo tradiciones, enseñando el folklore, etc. Está hecho por los propios lugareños y se exponen las artes africanas dentro de su contexto, no es exógeno.

- Museos Itinerantes (Suecia). Exposiciones itinerantes sobre problemas comunes en aquellos países a los que acuden. Tratan sobre ecología, educación, etc.

En esta época (1960 - 70), aparte de los museos, hay una actividad erudita y de divulgación de estas ideas, organizando congresos y charlas, etc. llevada a cabo por:

- Personas: RIVIÈRE, VARINE - BOAM (discípulo del primero).
- Instituciones: UNESCO e ICOM.

UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y Cultura). Nace a la par que la ONU en 1945. Promueve una cooperación multilateral de carácter gubernamental, con el objetivo de, a través de la cultura y el patrimonio, equilibrar y mejorar el mundo.

Es un proyecto fallido, aunque ha realizado cosas importantes a nivel socio - cultural en esa época. Con respecto al patrimonio ha contribuido de **tres maneras**:

- Ha difundido **cuatro nociones**, que hoy, damos al patrimonio:
 - *Patrimonio como recurso de toda la Humanidad*. Antes de los cincuenta sólo tenía carácter nacional y no internacional. Es una responsabilidad compartida y no sólo obligación de la nación de ese patrimonio (noción novedosa). Entre los 50 y los 60, la UNESCO llevó a cabo actividades reales de defensa del patrimonio: salvó los monumentos puestos en peligro con la construcción de la Presa de Assuán.
 - *El patrimonio es un bien intocable*. Hasta los 50, en caso de guerra, el patrimonio se consideraba botín. La UNESCO rompe esa tradición secular, especificada ya en el Derecho Romano.

En 1954 tiene lugar la Convención de LA HAYA, dedicada a este tema: se establece un código de conducta (no legalizado) de lo que hay que hacer, en caso de guerra, con el patrimonio. Los museos y los monumentos deben quedar al margen de objetivos de guerra.

En 1970 redacta una Convención sobre el tráfico ilícito de bienes, base para combatir el flujo ilegal de bienes que llega desde el Tercer Mundo. Esta convención ha encontrado más obstáculos que la anterior.

- *El patrimonio es un recurso no renovable*. Antes era recurso, pero no no renovable. Objetivo de un desarrollo sostenido del patrimonio. Se beneficia de las campañas de WWF y Greenpeace.
- *Defender la interrelación del patrimonio cultural edificado y el natural*. Que la gestión de ambos sea la misma. Entiende al patrimonio como contexto, que casi siempre es natural.
- Indirectamente, impulsa la **creación de una organización profesional**, no gubernamental, dedicada a los museos en un ámbito internacional: **ICOM** (Consejo Internacional de Museos), creada en 1947, con sede en París. Es una agrupación de representantes de museos, bibliotecas, etc. de todos los países. Tiene el objetivo de ser portavoz y unificador de la variedad museológica internacional.

La fundación del ICOM fue patrocinada por la UNESCO, y su primer director fue Rivière. Se inspira de las "nuevas museologías". Se difunde a través de la revista trimestral *Museum* y del periódico *ICOM News*.

Todas estas organizaciones creadas después de la IIª Guerra Mundial son un reflejo de cosas que aparecieron después de la Primera: Sociedad de Naciones, Instituto de Cooperación Intelectual Internacional, Oficina Internacional de Museos (revista *Museum*), respectivamente.

El ICOM es el mayor impulsor de la museología como disciplina. Actividades:

- Conferencias, Asambleas Generales, etc.
- Organización de congresos, dotaciones económicas, becas, publicaciones, etc. Crea comités internacionales especializados en aspectos concretos del patrimonio: ICOFOM, dedicado a dinamizar la museología (*Museological Working Papers*); ICOMUS, sitios históricos, patrimonio monumental; ICAN, Confederación Internacional de Arquitectura; INTERCOM, gestión de museos; etc.

La relación del ICOM con las "nuevas museologías" es muy estrecha. Actividades:

- 1951. La revista *Museum* dedica un monográfico a los museos locales y regionales, no de tipo tradicional, para que sirva a un público concreto.
- 1968. Realiza un coloquio en Moscú y Leningrado: "El papel de los museos en la educación y en la acción cultural."
- 1971. IX Conferencia General del ICOM (París y Grenoble): "El museo al servicio del hombre".
- 1972. Conferencia de Santiago de Chile. Una mesa redonda de los museos de América Latina; conclusiones:
 - No están adaptados a los problemas de América.
 - Están anclados en el pasado. No tienen vocación de futuro.
 - El museo ideal para estos países es el Museo Integral (*eclaté*).
 - Se crea la Asociación de Museos de América Latina, afiliada al ICOM:

1972. Creación de un Anexo del Museo de Antropología Nacional de México: la Casa del Museo. Ubicada en un barrio marginal, pero de gran tradición patrimonial: TACUBAYA. Es un lugar experimental, integrado en ese barrio para que se planteen sus problemas. Es un verdadero Museo de Antropología Social Aplicada. Instrumento que sirve al barrio.

- 1983. 14ª Asamblea de Londres: definió museo, prefigurado en el 75.

En la asamblea del 1975, el ICOM redefine (RIVIERE) ecomuseo recogiendo toda la ideología experimentada a través de nuevos museos, sintetizada en la mesa redonda de Chile. El ICOM introduce los principios básicos de la nueva museología. Enumeración de las instituciones que son museos.

La creación del término nueva museología vino en 1984: en Quebec se organizó un taller de ecomuseos con el título: *Primer taller internacional sobre los ecomuseos y la nueva*

museología. Ésta se utilizará para una nueva corriente de después de la IIª Guerra Mundial. Creado por PIERRE MAYRAND, decisivo para la consolidación de la nueva museología como corriente. Fruto de las jornadas fue un texto llamado **Declaración de Quebec**: explicación de los principios teóricos de esa nueva museología. La continuidad tiene lugar en Lisboa:

- Segundo taller internacional, lugar en el que se creó el MINONG.
- 1987. Tercer taller internacional, Zaragoza.

Conclusión:

- Vieja museología: suma de edificio, colección y público. Es la museología de los fines.
- Nueva museología: suma de territorio (el museo se integra en el territorio con una visión global del patrimonio), patrimonio (se mezcla con el medio ambiente) y comunidad.

Según ALAIN NICOLAS, la nueva museología ha definido el patrimonio entendido como memoria: no objetos, sino documentos. Colección igual a objetos. El propósito de Quebec es difundir todas las nociones de la nueva museología en todas las administraciones.

- **Código deontológico profesional del ICOM**. Actitud ética. Manual de conducta ética para conservadores y profesionales de museo. No pretende ser una norma sino un manual de inspiración para según que tipos de museos.

La primera etapa de las nuevas museologías: ICOM.

Museos industriales aparecen en contraposición a los museos tradicionales. Aparecen por una ideología común, definida y divulgada por la UNESCO. El denominador común es devolver al museo su función original, educativa en el sentido ilustrado, devolver el patrimonio a sus dueños, a esos usuarios. Relacionar museo y patrimonio con antropología y ecología.

Esta etapa culmina con la mesa redonda de Santiago de Chile. Segunda etapa de las nuevas museologías: a partir de los 80.

Nace el término de nuevas museologías: proceso de síntesis de divulgación de ella misma. El articulador principal fue el ICOM, asociado con otras instituciones, a través de conferencias anuales: plataforma de debate de problemas de museología y patrimonio.

La primera etapa fue de gestación. La segunda, de definición: todavía estamos en ella.

Programación y funcionamiento del museo.

- **Real Decreto de Desarrollo parcial de museos**. DOGC 1561 26 de Febrero de 1992.
- **Guía del Quebec**. Guía para la concepción arquitectónica de los museos.

Recomendaciones.

- Aconsejan **tres ámbitos temáticos** distinguidos pero interrelacionados:
 - Área de acogida (hall). Donde se recogen las entradas. Departamento de Educación y Difusión.
 - Área de exposición (permanente o temporal). Salas.
 - Área de investigación. Biblioteca, Administración y talleres de Conservación y Restauración. También talleres de reparación.
- Informan de la **ubicación** de los museos. Su relación con la ciudad y su accesibilidad, etc. Se tiende a hacer estudios, inventarios sobre las características de los lugares de ubicación. Por ejemplo, se ha ubicado el MACBA o el Guggenheim en un entorno deprimido con la intención de sanearlos. Son temas legislados o sugeridos.
- Cuestiones de **protección**. Legislado en todos los países. La protección de los museos tiene dos dimensiones:
 - Seguridad. Importancia que un museo sea seguro, que salve cualquier incidente o accidente (seguridad ambiental) y que los investigadores y el personal controlen el uso de las obras que se exponen (seguridad objetiva).
 - Conservación - Restauración. Obligación de protegerlo y conservarlo. Debate iniciado desde el siglo pasado.

Análisis de casos concretos: los museos catalanes.

Jerarquía de Leyes Patrimoniales
Ley de Patrimonio Español de 1985
Leyes patrimoniales de las CC. AA. (Catalunya 1993)
Leyes de Museos (Catalunya 1990)
Desarrollos de las Leyes de Museos

La Ley de Patrimonio Español de 1985, promulga el patrimonio español. Su Título 7 dice: "El Estado Central regula todos los museos que tienen la titularidad del Estado y, todos los que no lo son, los regularán las Comunidades Autónomas".

Los museos de titularidad estatal están legislados a través del Real Decreto de 1987: reglamento del funcionamiento de los museos de Titularidad Estatal (Museo del Prado, Reina Sofía, Biblioteca Nacional y Archivo de la Corona de Aragón), que son autónomos pero financiados por el Estado.

En Catalunya hay pocos de titularidad estatal. Los museos catalanes se rigen por leyes de la Comunidad. Antes dependían de las Diputaciones pero ahora dependen de la Generalitat que los ha traspasado a Provincias y Municipios.

La Ley de Museos 17 / 1990 de 2 de noviembre, regula el sistema de museos catalanes y les asegura competencia exclusiva de la Administración de la Generalitat. Tiene **2 desarrollos**:

- Decreto de 1992: desarrollo parcial de la Ley (temas sobre protección, etc.)
- Gestión desconcentrada de museos. Incide en el aspecto más importante: la gestión descentralizada.

La Ley de Museos es anterior (1990) a la Ley de Patrimonio Catalán (1993). Dividida en Títulos (secciones y artículos); al final, disposiciones: derogaciones y adaptación a lo anterior.

- Preámbulo. **Tipos de museos, competencias de la Generalitat** (los que no son estatales) que también tiene competencias sobre fundaciones y museos privados. Es una ley con vocación de futuro, más que la estatal.
- Título 1. **Definición de museo** (basada en la del ICOM). La estatal no refleja la nueva museología, es muy genérica.
- Título 2. Creación de un **registro de los museos de Catalunya**. Voluntad de parte de la Administración por haber cooperación y articulación de museos: Sistema de museos, regulados y financiados (Art. 5). La Generalitat beneficia a los que están en el Registro, en forma de subvenciones y convenios con la Administración (Art. 6). Funciones de los museos (Artículos. 7 - 12): proteger sus fondos (ICOM: conservar y difundir), su difusión, hacer inventariado (registro de sus fondos).
- Título 3. **Museos de Catalunya, cuatro categorías**. Los tres grandes museos de Catalunya: Museu d'Arqueologia, MNAC y Museu de la Ciència y de la Tècnica de Terrassa. En clara evidencia que la administración pretende la trilogía, los tres momentos principales de definición de Catalunya: Antigüedad, Arte de la Edad Media y la Industria.
- Título 4. **Competencias**. Institución tradicional. Creación de la Junta de Museos de Catalunya (1939). Manifestaciones concretas del espíritu moderno: descentralización y creación de un sistema de museos coherentes. Formada por dos órganos de gobierno dirigida por una Comisión Ejecutiva, formada por profesionales de los museos e historiadores del arte, pero elegidos por políticos: demasiada institucionalización (todavía hay presencia del Estado).
- Título 5. **Museos Nacionales** (1).

Disposición 2. Museu d'Arqueologia. Museo central y satélites relacionados: el principal propone que estos formen parte y creen un mismo programa. Objetivo de descentralizar, forma de cooperación entre ellos.

Disposición 3. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Museo central sin anexos. Quiere explicar el Arte Catalán desde la Edad Media hasta la época Contemporánea.

Disposición 4. Museu de la Ciència y de la Tècnica de Catalunya. Es el más descentralizado, tiene multitud de satélites: técnicas de la preindustrias e industrias. Temas de arqueología industrial, ciencia y técnica.

Estos Museos Nacionales toman posición sobre el paisaje catalán. **Propósitos:** Descentralizar y apoyo mutuo.

- **Museos de Interés Nacional** (2). Tienen más privilegios y obligaciones
- **Museos Comarcales y Locales** (3) (Idea de museo regional, integrados en un territorio). Museos Monográficos (temas específicos).
- **Otros Museos** (4).

MUSEU DE LA CIÈNCIA Y DE LA TÈCNICA DE CATALUNYA.

Tiene origen en un grupo de ingenieros y voluntarios interesados en la ciencia, aficionados a la arqueología industrial, que quisieron impulsar un tipo de museo inglés.

Iniciativa particular (ninguno de ellos tenía un cargo público) en 1984, momento en que la administración le cede un edificio, una fábrica cerrada, y montan un museo con autonomía completa, con el objetivo de explicar la industrialización en Catalunya de entorno 1900. Es una industria dispersa, similar a la del País Vasco, y poco normal en el Sur de Europa.

Trata de demostrar la relación de la técnica con la sociedad, con el paisaje y la cultura. Es novedosa esa nueva disciplina (arqueología industrial). Se introducen nuevas museologías, nuevas interpretaciones. Aprender de forma activa, interactiva, con paneles clásicos, videos sonoros, modelos reales de máquinas, instrumentos para explicar la inercia, etc. El objetivo es globalizar las cosas, contextualizarlas; explicar la incidencia de la Revolución Industrial en Catalunya. Está en constante transformación y desarrollo.

Concepción:

Museo descentralizado, Museo Nacional que no está en Barcelona. Tiene sedes que tratan temáticas diferentes pero que están vinculadas entre sí. Red de museos: sistema con secciones repartidas por el territorio. No están asociados desde el punto de vista oficial. La vinculación se hace mediante convenios con la sede central para establecer programas museológicos comunes.

Anexos del museo central, **dos tipos de secciones:**

- Colecciones temáticas. Tratan temas específicos: museos clásicos con colecciones clásicas. Museo Comarcal de l'Anoia, Museu de Juguines de Figueres.
- Lugares productivos musealizados. Antiguas fábricas o colonias que se han reutilizado como punto de interés de un itinerario o como museo. De interés técnicos, Preindustriales e industriales (Museo de Papel de Capellades, Museu de la Fusta) e industrializados (Colonia Sedó, Minas de Plomo de Ripoll).

Ventajas del sistema:

- Integrar en varios proyectos museológicos. Museos independientes sin el museo sede no podrán tener futuro. Patrocinio del museo central: dinero público por ser de la red nacional.

- Mayor difusión.
- Publicaciones comunes. Amplían el programa museológico. Ejemplo, Cuaderno de didáctica y difusión.
- Promociona el turismo rural, itinerarios, etc.

Objetivo: Estructurar el museo a imagen y semejanza de la industrialización catalana, a través de los restos materiales *in situ*.

Sede Central de Terrassa. Fábrica lanera catalana: Fábrica de Vapor Aïmena, Amat i Jover. Fundada a principios de siglo. El edificio se hizo en 1907 con una superficie de 15.000 metros cuadrados. Consta de:

- Cuerpo central, que se eleva sobre el resto de la fábrica donde estaba la máquina de vapor. Fábrica modernista.
- Sala de trabajo.
- Sala anexa (donde se hacían los tintes).

El **creador** de la fábrica fue LLUÍS MANCONILL (1868 - 1931), arquitecto municipal de Terrassa y Rubí. Restauró la Iglesia de Sant Pere, el Gran Casino y fabricó naves industriales y almacenes.

Hay discursos colaterales sobre el edificio: interés por las bóvedas campaniformes de la fábrica.

La fábrica se cerró en 1976 (Crisis textil de los 60). Trabajadores jubilados trabajan en los talleres para reparar máquinas. Hay columnas que sirven para recoger agua.

La Generalitat compra la fábrica en 1980 y en 1984 se funda como museo. En 1990 se convierte en Museu Nacional. **Recibe tres grandes financiaciones:**

- Generalitat: lo rehabilita y lo restaura en el 90.
- Endesa (novedad: una empresa): financió el coste total de la exposición de energía.
- Fondo Europeo: 850 millones aportados para el Desarrollo Regional. Se amplió el edificio: biblioteca, auditorio, talleres.

Exposiciones:

- Permanentes: Energía y Producción Textil. Explican el funcionamiento de las fábricas.
- Asociaciones de amigos: entran gratis, reciben publicaciones, plantean exposiciones.

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA (MNAC).

Fundado en 1879, cuando se decide hacer un museo: Museo Provincial de Antigüedades, en la Capilla de Santa Ágata: obras de arte, restos arqueológicos, etc. Se ha ido ampliando

con el aumento de las donaciones, adquisiciones o legados. Ha pasado de la Capilla a la Ciudadela hasta llegar a Montjuic. Tres grandes proyectos museológicos:

- 1879 - 1931. Fondos mayores del MNAC (1915 - 1970) destinados a un espacio pequeño y de otra época. Un arquitecto, A. RAVENTÓS, según un director en 1931, transforma el espacio. Lo que decide es hacer un tipo de museo que lo caracterizará, donde el edificio original se oculta y se hacen ventanas artificiales a lo romántico (origen de la readaptación a lo medieval). Simulaba ábsides (con yeso y madera) para adaptar los verdaderos.
- 1973. Se propone restaurar el palacio de Montjuic. AINAND DE LOZARTE realiza un nuevo programa y crea un museo muy tradicional, según los esquemas académicos. También hacen inventario del museo.
- 1985. Se decide rehacer el museo según la nueva Ley de Museos. Pero el Ayuntamiento entra en conflicto con la Generalitat por conseguir todas las competencias. GAE AURENTI es un arquitecto italiano que colabora con ORIOL BOHIGAS para reformar el museo. El proyecto consiste en no ocultar la arquitectura del palacio para saberlo combinar con la arquitectura medieval.
- ***Conservación y restauración***

Bosquejo histórico de doctrinas y tendencias. El patrimonio monumental y urbanístico: su destrucción y restauración. De la Conferencia de Atenas de 1931 a la Carta de 1987. Redefinición de la profesión: el conservador y el conservador - restaurador. Nuevos y viejos aspectos de la conservación preventiva. La "ciudad histórica" como problema urbanístico.

Historia de la Conservación y la Restauración.

Es una disciplina casi académica, con metodología propia. Hasta el siglo XIX no se restauraba sino que se arreglaba. Pero a finales del XVIII surgen debates sobre los principios de la restauración.

En el XIX aparecen corrientes y escuelas de la mano de los arquitectos: ámbito de la restauración de edificios. Durante la década de los 30 los arquitectos crean escuela y orientan sus teorías. Primeros debates sobre la restauración se desarrollarán en tres ámbitos: Francia, Inglaterra e Italia.

1807 - 1809: **Roma**, dentro de la operación de restauración de monumentos romanos (Arco de Tito, Coliseo, etc.). Son arquitectos los que se encargan de restaurarlos: los arquitectos - restauradores. Los dos más importantes son R. STERN y BALLADIÈRE, que plantean los primeros dilemas y cuestiones: debate entre la necesidad de recuperar edificios y la imposibilidad global de recuperarlas; **los problemas entre consolidar y recuperar**.

Ante esta dialéctica VIOLLET - LE - DUC (1814 - 1879) pone en práctica un tratamiento sistemático de las formas de restaurar. Es un arquitecto de mucho poder y brazo ejecutor del Inspector Oficial de Monumentos, Próspero Merimais, que le dejó restaurar todos los

edificios medievales que quiso. Viollet se opone a lo que quería la oficialidad de Francia, que publicó una circular sobre monumentos:

- Debían conservarse y consolidarse.
- No tocar la apariencia. Restaurar era una innovación, modificar los monumentos.

Es el gran defensor de la Restauración y no de la Conservación. Su método es la restauración hipotética original del edificio, tal como creía que había sido en origen. Es la **Restauración en estilo**. Será el método dominante hasta mediados del siglo XX en Europa.

Viollet restaurará la catedral de Amiens, la de Chartres, etc. La mitad del patrimonio gótico francés es obra suya. Él creía que el gótico era la arquitectura perfecta (simétrica y demás), igual que la anatomía humana. Creía que él podría aventurar que es lo que le faltaba a un edificio, que es lo que le había caído, etc. Es la **correlación de las formas**. Esto no es totalmente cierto porque el gótico tiene improvisación y larga duración. La arquitectura es una historia acumulativa. Viollet es idealista y prescinde del valor histórico.

Aunque falso desde el punto de vista histórico, ha creado escuela. Sus seguidores han confundido, a veces, restaurar y construir un edificio nuevo. Sus teorías tendrán vigencia en España desde finales del XIX hasta la década de los 30 en el XX.

JOHN RUSKIN (1819 - 1900), contemporáneo inglés de Viollet, se opone radicalmente al francés. Es más teórico que práctico. Condena a Viollet porque su restauración se basaba en los falsos históricos, sólo buscaba la autenticidad arquitectónica y no la histórica.

Es defensor del **"No restaurarás"**. Creía en la verdad moral del edificio, sobretodo la de la arquitectura medieval. Considera a Viollet un amoral. Tiene un pensamiento muy teológico: busca la **autenticidad moral**. Odia el arte del Renacimiento en adelante.

Restaurar, para Ruskin, es acabar con la moralidad porque es imposible; es como resucitar a un muerto.

- Se conciencia de la radicalidad contra Viollet.
- Diferencia entre restauración reversible y restauración irreversible (Viollet).

Más tarde, en Italia, surgen arquitectos que no son tan radicales y que buscan el compromiso:

CAMILO BOITO (1836 - 1914). Personaje influyente en la revisión de la restauración. Pionero de la **Restauración científica**. Lema: "Conservar, no restaurar". Va en contra de Viollet (restaurador romántico) y ataca irónicamente a Ruskin (romántico ruinístico). Conservar es un mal necesario, si se hace:

- Consolidar el edificio: intervenir en su estructura y no en su forma.
- Si se utiliza la arquitectura moderna, que se note. Principio de **Notoriedad moderna**. Es impropio derribar las partes añadidas porque no hay una unidad

- formal: el edificio es una historia acumulativa. No hay que buscar lo auténtico. Hay que repararlo históricamente.
- Valoración histórica del edificio.

Influencias de los arquitectos restauradores:

VIOLLET era un estudioso riguroso de las estructuras técnicas del edificio. Su influencia fue positiva aunque veía la arquitectura gótica desde una perspectiva anahistórica.

La Abadía de Vecelaj sirvió de lugar de experimentos de sus teorías. Mediante talleres de artesanos, reconstruía las obras, aunque de forma exagerada. Por ejemplo, consolida el muro con piedras más blancas que las anteriores.

Las ideas de Viollet entran en España en la 2ª mitad del XIX, de la mano de VICENTE LAMPÉREZ, un arquitecto restaurador medieval, que consolida las ideas del francés: sólo las justifica en el ámbito de la arquitectura y no en las artes plásticas. Ejemplo: Catedral de Cuenca.

Anterior a Lampérez, es el pionero ENRIQUE REPOLLÉS Y VARGAS. En la Iglesia de San Vicente de Ávila, pule las piedras antiguas, elimina el enyesado y revaloriza el color de la piedra. De hecho, desde finales del XIX se elimina el enyesado y se valora, sin el punto de vista histórico, el color de la piedra.

El pionero en Catalunya es ELIAS ROGENT (1831 - 1847), arquitecto de estilo neogótico, contemporáneo de Viollet. Su paradigma es la Abadía de Ripoll. Iglesia románica del siglo XI cuya nave central, en época gótica, se derrumbó. Se construyó una bóveda gótica. Posteriormente, en el XIX se produjo un progresivo abandono de los monjes; el cementerio se hundió y también las torres.

Rogent hace lo mismo que Viollet: intenta reconstruirla tal como cree que fue, inspirándose en edificios similares, consultando libros, etc. Aunque estos datos son insuficientes. Aún así, recoge piedras de canteras locales, elimina todos los restos góticos y añadidos de los arranques de la bóveda de crucería.

La influencia de RUSKIN llega más tarde: hasta la década de los 30 del XX no arraiga. Condena del método violetiano.

En esta misma década, aparece la Escuela Conservadora, inspirada en BOITO, que cuenta con seguidores como Puig i Cadafalch, Ginés de los Ríos, etc. Los focos de arraigo son Madrid y Barcelona, y sus ideas no se harán esperar: 1933 Ley del Tesoro, primera ley de patrimonio española, donde se condena al método de Viollet y se introduce la forma boitiana.

BOITO:

- Revalorizar históricamente el monumento: autenticidad histórica. Desarrollo del monumento.

- Conservar, no restaurar.
- Si es necesario restaurar:
- Consolidar el edificio, no rehacerlo. Encorsetarlo. Principal en técnicas de conservación: tirantes, inyecciones, etc.
- Notoriedad Moderna: materiales y formas modernas que se distingan de las antiguas.

Es la teoría que ha triunfado y sigue haciendo:

- Aspectos positivos: Si Viollet ha enseñado las estructuras, Boito ha enseñado a estudiar el monumento científicamente. Ya, por ley, hay un estudio científico y otro histórico.

Reconsolidar las técnicas de consolidación. Ha enseñado a jugar estéticamente con los materiales modernos (hormigón, etc.).

- Aspectos negativos: Boito entiende la restauración como algo que pertenece al edificio. Defiende las técnicas de consolidación interna y rechaza las prótesis visibles. Idea muy visual de la restauración, muy escenográfica.

Estos autores se relacionan con el estilo de nueva planta de la época:

VIOLLET: Arte antiguo. Siglo de los "revivals" medievales: eclecticismo.

RUSKIN: símbolo de la moral, odio teológico al Renacimiento.

BOITO: Movimiento moderno de la arquitectura de principios del XX. Desprecio por el eclecticismo y nace la diferenciación respecto al pasado.

GUSTAVO GIOVANNONNI (1873 - 1947). Continuador de las ideas de Boito. Aporta el concepto de **Ambiente e integridad arquitectónica**. Contra la independencia del monumento de su entorno. Valora los añadidos y los vecinos del edificio. Mira al monumento histórico dentro de un sitio o casco histórico. Hay que tener en cuenta el contexto. Lucha contra la agresividad arquitectónica. No existirán ecos de esta teoría hasta los 70, cuando el papel de la UNESCO empieza a decaer.

Formula la teoría del **deidamento** (espaciamiento): los cascos urbanos deberían sanearse, recuperando los sistemas higiénicos antiguos. Hay que arrebatarse a los reformadores urbanísticos (Le Corbusier) su mejor coartada. Este es un ideal muy violletiano, que también ve una escena del ambiente. Separa el pasado histórico del desarrollo progresivo del casco antiguo.

Los arquitectos - restauradores celebrarán congresos sobre la especialidad y redactarán las denominadas **Cartas del Restauero**.

Carta de Atenas (1931). Redactada por la I Conferencia Internacional de Restauración, organizada por el ICII (Instituto de Cooperación Intelectual Internacional) antecedente de la UNESCO. Se centra en los problemas de la restauración arquitectónica. No tiene normativa legal pero sí mucha influencia. La Ley del Tesoro española de 1933 se inspirará en ella.

Se plasman las teorías de BOITO Y GIOVANNONNI sobre el restauro científico y desterrarán la tendencia *violletiana*. Se celebra en Atenas porque están de moda la patrimoniología y la exigencia de repatriación de los monumentos griegos.

Diez artículos de valor normativo, y no legislativo, con la intención de crear alarma:

- Proemio. Motivos de la celebración de la Conferencia en Atenas. Se precisa el favor internacional.
- Tres recomendaciones:
 - Hay que conservar y no restaurar: la conservación preventiva. Manutención de los edificios.
 - Hay que respetar el tiempo histórico, los añadidos, etc.
 - Posibilidad de reutilizar los monumentos pero sin que afecte a la estructura.
- Propiedad dividida: El patrimonio es propiedad colectiva aún siendo propietarios particulares.
- Concepto de Notoriedad moderna. Anastilosis: posibilidad de reconstruir un edificio siempre que queden restos suficientes para construirlos. Utilizar materiales modernos a no ser que queden de antiguos. La Restauración es una profesión interdisciplinar: los arquitectos deben trabajar con arqueólogos, químicos, etc.
- El restaurador moderno debe aprender a utilizar los materiales modernos. Investigar sobre las formas de restaurar. Que los métodos sean ocultos y vayan por el interior de las estructuras.
- Pluridisciplinariedad: colaboración y necesidad entre las oficinas de restauración, que expliquen sus procesos paso a paso (no como Viollet).
- Concepto de Ambiente. El edificio es un objeto con un contexto.
- Recomendaciones para los países:
 - Hacer inventarios de los monumentos: La mejor conservación es la documentación.
 - Ordenar los archivos nacionales.
- Elogio al gobierno heleno.
- La educación es fundamental para la cultura de la conservación.

En el período de entreguerras no se redactó ninguna otra carta. Después de la Segunda Guerra Mundial, se suceden un alud de conferencias y cartas a causa de, primero, la

destrucción de los edificios durante la guerra, y segundo, por la especulación urbana de los 60. La segunda Carta es:

Carta de Venecia (1964). II Congreso de Arquitectos especialistas en el restauro. Reconoce la Carta de Atenas y la redivulga, profundizando en pocos aspectos.

Distingue entre **Conservación Preventiva** (control del ambiente) y **Restauración Curativa** (intervención directa).

Carta del Restauro de 1972. Es más importante. Obra de CESARE BRANDI, importante restaurador italiano y fundador en 1960 del Instituto Central de Restauro de Roma. Surge por iniciativa estatal y no fruto de un congreso: el Estado italiano le encarga la redacción de esta carta que tendrá carácter normativo y será una referencia para el mundo.

1 y 2. Restauro de todas las obras, no sólo en el ámbito de la arquitectura.

- Distinción entre salvaguarda y restauración; entre la disposición conservadora y la intervención.
- Hacer planes de salvaguarda de series de monumentos importantes.
- Prohíbe: los complementos, las demoliciones, los traslados y la alteración del ambiente.
- Admite la limpieza de pinturas respetando las plátinas. (Generará una polémica sobre los barnices, donde Brandi es un gran teórico).
- Defiende la reversibilidad del restauro. Se puede eliminar la restauración (papel de los biólogos y demás). Idea de los testigos: saber cómo era antes dejando pruebas y muestras.

Uno de los últimos documentos sobre el tema no es propiamente una carta de restauro. Es producto de una reunión de un **grupo de trabajo**, patrocinado por el **ICCROM**, del ICOM, a finales de los 70 y que se redacta definitivamente en 1984.

- Define la profesión: conservador - restaurador. Disciplina autónoma, diferenciada de los arquitectos. En las escuelas de restauración debe haber físicos, químicos, etc. Es un término que se utiliza como compromiso. Decir restaurador, a secas, es muy traumático porque repercuten las influencias violetianas; en una época en la que se pone de moda la restauración espectacular, dotada de mucha publicidad y muy criticada.
- Distingue tres actividades:
 - Hacer unos diagnósticos (análisis, rayos X, infrarrojos, etc.).
 - Prevención: conservación del ambiente, control del contexto: humedad, luz, polución, etc.
 - Conservación - Restauración: intervención directa sobre la obra.

Defiende la restauración conservativa: busca las causas de la degradación. Conservación curativa. Las obras de arte son auténticas e irremplazables. Hay que curar sus fibras y no su apariencia.

- El conservador - restaurador debe tener dos vertientes: técnica (actuar como un cirujano) e imaginativa.

Carta de Bruselas (1987).

...

Conservación preventiva.

En un museo y en un taller de restauración hay que cuidar el ambiente para prevenir que determinados efectos del ambiente (humedad, luz, contaminación y temperatura) afecten a las obras.

Las funciones del conservador son: analizar el estado de humedad, controlar el encendido y el apagado de la luz, controlar que el aire sea puro, que no haya polvo, medir la temperatura adecuada para la conservación.

Lo más delicado es el control de la temperatura y de la humedad. En los museos debe haber aparatos para medirla: El termómetro y el hidrómetro, termohidrógrafo (aparato que mide las dos cosas).

Entre las dos, la **humedad** puede afectar más a las obras de arte. Es muy peligrosa. Las obras de arte contienen agua porque están hechas a base de materias naturales o tejidos orgánicos. Si el ambiente es demasiado seco puede absorber agua a la obra de arte y la puede deformar. La madera se resquebraja y el papel se endurece. También puede suceder lo contrario; con exceso de humedad se atrae a bacterias y hongos en las obras.

La temperatura y la humedad se tiende a ajustar mediante el aire acondicionado y con los unificadores y desunificadores (eliminan e introducen agua en el aire). La **humedad relativa**: relación entre la cantidad de agua que hay en un volumen y el máximo que puede tener ese volumen. Cuando el ambiente no puede absorber más agua (100% de agua de su capacidad), entonces se convierte en agua. $HR = h/H \times 100$.

Se recomienda que en un museo, la HR no sea nunca inferior al 30% en invierno y que no supere el 60% en verano. Y los cambios deben ser fluidos, y no bruscos porque perjudican a la obra.

La **temperatura** es un factor secundario porque puede variar mucho más si se quiere en un museo (20° en invierno y 25° en verano). Los cambios de temperatura son más fluidos; unos cambios fuertes pueden tener consecuencias químicas (aceleración de reacciones a nivel molecular); físicas () y biológicas (aceleración de el crecimiento de hongos).

La **luz** artificial es menos fluorescente y menos incandescente. La luz natural es incandescente.

En el museo se suele utilizar la luz natural cenital para que sea dispersa, indirecta. Tiene rayos visibles e invisibles, cuya combinación produce luz blanca. Los rayos visibles están conformados por el espectro de rayos visibles: arco iris; los extremos son el rojo y el violeta, y más allá de estos están los rayos invisibles: más allá del rojo, infrarrojos; y más allá del violeta, ultravioletas. La luz se mide en nanómetros: 10^9 .

Hay que controlar los rayos infrarrojos y los ultravioletas porque son nocivos para las obras de arte. La luz producida por incandescencia tiene muchos infrarrojos, si incide directamente sobre un objeto, lo quema. Los fluorescentes tienen muchos rayos ultravioletas y comunican energía en los átomos de las cosas, que pueden producir alteraciones químicas. Esto se previene en la luz artificial: se intenta que los vidrios tengan filtros, mediante la arquitectura, etc. Hay fundas cubridoras de luz artificial. También hay en las vitrinas.

Pintando las paredes con pigmentos de óxido de zinc y titanio que absorben los rayos ultravioletas. También hay que controlar la intensidad de la luz, el tiempo, etc. Es muy habitual que haya interruptores automáticos. Hay que conocer los materiales de las obras para saber qué tipo de luz les va mejor. Hay luxímetros que calculan la cantidad de luz que reciben los objetos en un punto dado. Ultrabiómetros: especie de termómetros para la luz, que calculan la cantidad de infrarrojos.

Calidad de la **atmósfera**:

- Contaminación sólida: el polvo, la mierda en general, puede erosionar la pieza. En el ambiente también hay bacterias que pueden instalarse en las obras.
- Contaminación gaseosa: sobretodo en el patrimonio monumental. Cuando llueve, el anhídrico se transforma en ácido sulfúrico. El gas carbónico disuelve la piedra calcárea en contacto con el aire.

Ficha modelo para la restauración curativa. Ejemplo de la restauración de pintura.

Hacer un diagnóstico, un análisis detenido y riguroso en tres niveles:

- **Informe histórico**: saber a qué época pertenece, etc.
- **Examen de las partes**. La pintura esta compuesta de:
 - Soporte: de tela, madera, etc.
 - Capa de preparación: sirve para adherir la pintura al soporte. La protege de la humedad y está hecha de yeso o creta y de cola.
 - Capa pictórica: compuesta de pigmentos y aglutinante, mezclados.
 - Capa de barnices: superficiales de protección para atenuar la pintura.

Estas capas se analizan con (segundo nivel de análisis) **análisis físico - químico**, con instrumentos electrónicos. Tipos de técnicas para restaurar:

- Análisis superficial: macrofotografías y microfotografías, son las más comunes.
- Análisis interiores: rayos X, infrarrojos y ultravioleta. Se distinguen en la longitud de onda. Se somete a la obra a un bombardeo de electrones, que reaccionan según la sustancia que se trate. Los rayos ultravioleta e infrarrojos analizan la capa pictórica en su totalidad, mientras que los rayos X analiza más el interior y sirven para ver de qué está compuesta la capa de preparación.

Análisis de pigmentos. Se sacan muestras heterogéneas milimétricas de pigmento y de la capa de preparación:

- Se aumenta su tamaño (x200).
- Análisis electrónico (antes era químico, y destruía la muestra): se endurece con resina y se la bombardea con electrones.

Sirve para ver si hay barnices, el porqué de las grietas, los tipos de compuestos etc. Estas técnicas también sirven al historiador del arte.

- **Proceso de restauración:** desinfectar, consolidar el soporte, fijar la capa pictórica. La limpieza de las capas superficiales es un asunto polémico. Es una tarea delicada porque se corre el peligro de llevarse los barnices. BRANDI trabajó mucho en este sentido. Ejemplos:

Consolidación del soporte:

- Consolidarlo, poniendo un soporte nuevo sobre el viejo. Técnica del reitelado, en el caso de soportes de tela: una tela nueva se pega con cola sobre la vieja.
- Substituirlo por otro nuevo sin perder capas. En el caso de la tela, técnica de la Transferencia: se quita la original y se pone la nueva, haciendo una nueva capa de preparación y pegándola.

Limpieza:

Elegir un disolvente para limpiar bien. Están hechos a base de alcohol, mínimo de agua, en función de la técnica, de los barnices y las capas utilizadas. Peligro con los barnices. Sobre todo en el XIX, con la moda de envejecer, se inventan muchos barnices (Brandi).

Tipos de barnices:

- Levadura: uniformes
- De colores: atenúan la virulencia de los colores originales.

La restauración de la Capilla Sixtina, hecha por el Conservador del Museo Vaticano COLALUCCI, fue objeto de mucha polémica. El restaurador se pudo llevar todos los barnices y muchas sombras, porque creía que no eran originales. Tuvo muchas repercusiones: libros (La restauración, cultura y espectáculo), incluso asociaciones de antirestauraciones de este tipo.

Para restaurar se hacen catas y se dejan restos de la suciedad original. **Reintegración** (restauración de hecho). Zonas del cuadro que han perdido pigmentación. Problema: ¿se

pinta? Primero se enmasilla, se alisa y se repinta lo del bastidor (no tiene polémica). Pero en zonas importantes, por lo general no se hace, no se repinta. Si son partes no expresivas se puede repintar. Cuando está muy estropeada se deja tal cual, teniendo en cuenta el concepto de **notoriedad moderna** de BOITO.

La técnica más de moda ahora es el **tratechío**: hacer tramas de rayas o rombos con colores distintos (azul, verde, rojo, amarillo), que producen un tono similar al original, pero lo bastante como para que se distingan.

- **Restauración según el documento de Bruselas.** Presentación de la obra.

- **Legislación**

Reglamentación internacional. Legislación nacional. La Ley 16/1985, de 25 de Junio: logros, defectos y lagunas. Comunidades Autónomas.

La Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985 sustituye a la republicana Ley del Tesoro de 1933. **Motivos de la substitución:**

- Porque hay una nueva Constitución, la de 1978, que es distinta a la de 1931 y el patrimonio se debe adaptar al nuevo espíritu. Debe desarrollar el artículo 46 de la Constitución, que es una condensación, un resumen de la Ley. La Ley de 1933 también era un desarrollo de la Constitución de 1931, concretamente, del artículo 45.

La inclusión del Patrimonio en la Constitución es muy importante ya que supone su institucionalización. Como aparece en la Carta Magna, ninguna ley inferior puede contradecirla. Los artículos 44 y 45 sirven de preámbulo del 46: hablan del ámbito del patrimonio y del medio ambiente. Los tres, garantizan el acceso a la cultura.

La ley del 33 consideraba al patrimonio como un adorno, un lujo, propio de las elites, con un concepto, todavía decimonónico.

- La ley del 33 era muy incompleta y muy moderna a la vez, pero apenas se la hizo caso. Después de su entrada en vigor, aparecieron decretos que la contradecían, sobretodo en el franquismo. En la época de la dictadura, no había un cuerpo organizado y el patrimonio dependía de otras leyes (urbanismo, etc.).

También, desde mediados del XX, aparecen las recomendaciones de la UNESCO y el ICOM, que deben incorporarse a la ley.

La Ley de 1985 es un código básico que genera Reales Decretos para su desarrollo. Los de 1986 y 1994, son sobretodo de tipo fiscal.

Existen leyes autonómicas del patrimonio (País Vasco, Catalunya y Andalucía) que regulan el mismo de la propia autonomía. Pero la ley nacional se reserva las competencias de importación y exportación de sus obras. **Organismos:**

- Instituciones públicas: Estado, Comunidades Autónomas, Diputaciones, etc.
- Organos consultivos:
- Consejo del Patrimonio Histórico (Artículo 31 y Decreto del 86).
- Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes Culturales: individuos que se reúnen una vez al año en Madrid, y que disponen de un presupuesto para estudiar el tipo de obras que circulan por el mercado y decidir cuál comprar. Valoran el patrimonio importante y dan permisos para que se exporte e importe.
- Academias, universidades, etc.

Ya en el preámbulo se pone de manifiesto el problema de la naturaleza jurídica de los bienes culturales. Algunos son de propiedad privada pero se los considera como propiedad pública porque todos tenemos derechos a disfrutarlo. La administración tiene derecho a intervenir en la gestión que hace el privado sobre su propiedad jurídica. Controla todo lo que se hace, pero debe justificarse en las cosas privadas.

A los bienes culturales les pasa como a las montañas o el suelo: su propiedad privada tiene límites si tiene funcionalidad pública. El propietario tiene derechos pero también obligaciones: **es la propiedad dividida de los bienes inmuebles**, porque tienen utilidad pública. Es un problema que afecta a todas las leyes: armonizar los dos ámbitos jurídicos. El espíritu general es la subordinación de la utilidad pública a lo privado.

La ley tiene una **definición amplia de Patrimonio** (Artículo 1): objetos que tienen interés arqueológico, científico, etnológico, histórico, técnico, etc. Se clasifica un tipo de bienes (sirve para todo el Patrimonio) especiales, que exigen una excepción en la ley. **Define los patrimonios especiales** (Arts. 14 y 15):

- Inmuebles (incluidas las pinturas murales): monumentos, campos históricos, etc.
- Etnográfico (no incluido en la ley del 33). Título 6.
- Arqueológico. Título 5.
- Documental y Bibliográfico. Título 7. Único donde se derogan artículos de la propia ley, porque no valen para este tipo.

Categorías de los bienes culturales. Los más importantes tienen más control y límites:

- Bienes Declarados de Interés Cultural (Art. 42). Declarados por Ministerio de Ley. La Declaración, la inscripción en un Registro declarado, tiene límites, ventajas y desventajas:
 - Se publica, puede ser visitado, etc.
 - Pero tiene preferencias para tareas de conservación, beneficios fiscales. La ley limita derechos pero los compensa con medidas de fomento. No es policíaca.
 - Inspectores del Consejo del Patrimonio hacen comprobaciones anuales.
 - Tiene que estar abierto a investigadores.
 - Son inexportables (a no ser una exposición temporal). Debe pedir permiso a la Junta. La movilidad es un peligro: expolio o se estropean.
 - Tiene obligaciones específicas.
- Bienes Inventariados. Registrados en el Inventario. Pueden ser exportados.

Creando estas dos categorías, el Estado tiene más control. El sistema de control se ejerce obligando a las administraciones a que informen al Estado que es lo que van a hacer con los bienes, hacer listados si van a venderlos. Sobretudo para los que están en trámites de entrar en el Registro, los que tengan más de 100 años o valgan más de 15 millones.

Derechos de tanteo y retracto. La Administración tiene el derecho de compra preferente y tiene dos meses para hacerlo efectivo. El retracto es una ampliación del tanteo a seis meses, por si el vendedor no ha informado antes al Estado sobre su oferta de venta.

Expropiaciones y sanciones (Arts. 36, 37, 46 y 47). Dos tipos de sanciones (Título 9):

- Sanciones penales (Art. 75).
- Sanciones por incumplimiento (no conservar, etc.).

Medidas de fomento. Tres tipos:

- Fiscales: deducciones en el IRPF, etc.
- Créditos: preferencias en los bienes declarados.
- El "1 % cultural": (no se aplica casi nunca) cualquier obra pública debe destinar el uno por cien de su presupuesto a información cultural relativa.

Patrimonio eclesiástico. Entre el 60 y el 70 % del total del patrimonio español es propiedad privada o no de la Iglesia. Pero en esta ley sólo se le dedica un artículo (28) a este tipo. Se nota el desprecio de la Iglesia (época del PSOE) porque es poco precisa y ambigua. La solución a la indefinición de este patrimonio la pone las Comisiones Mixtas, formadas por obispos y miembros de las CC.AA. Las leyes autonómicas dedican más espacio a la Iglesia.