

# **Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural**

## **Readings images and methodologies in art education**

**JOSUÉ LLULL PEÑALBA**

Escuela Universitaria "Cardenal Cisneros"

Universidad de Alcalá.

josue.llull@www.cardenalcisneros.com

Recibido: 3 de febrero de 2005

Aprobado: 21 de febrero de 2005

### RESUMEN.

En este artículo se hace un recorrido por las distintas formas de percibir y entender el patrimonio cultural que se han producido a lo largo de la historia. El enfoque pretende ser amplio e interdisciplinar, con el fin de facilitar la comprensión del concepto de patrimonio como algo relativo, que se ha ido construyendo a lo largo de los siglos mediante un complejo proceso de atribución de valores, sometido a continuos cambios de gusto y al propio dinamismo de las sociedades. Como conclusión se analizan las ideas más actuales acerca del patrimonio cultural, a la luz de las distintas disciplinas e instituciones que se han ocupado de su estudio.

### PALABRAS-CLAVE.

Patrimonio, Bienes Culturales, Monumentos, Obras de Arte, Coleccionismo, Conservación, Restauración.

Llull, J. 2005: Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural. *Arte, Individuo y Sociedad*, 17: 175-204

#### ABSTRACT.

This article deals with the different ways of noticing and comprehending the cultural heritage produced all along the History. This approach tries to be wide and multidisciplinary with the aim of making easier the understanding of the concept of heritage as something relative, build up all along the centuries through a complex process of enagement. The values of heritage have been submitted to continuous changes of fashion and to the dynamism of societies. As a conclusion the most current ideas about the cultural heritage are analysed, according to the point of view of the different sciences and institutions that have dealt with its study.

#### KEY-WORDS

Heritage, Cultural Properties, Monuments, Works of Art, Collectionism, Preservation, Restoration.

Llull, J. 2005: Readings images and methodologies in art education. *Arte, Individuo y Sociedad*, 17: 175-204

#### SUMARIO

1. Introducción al concepto de patrimonio cultural, 2. El coleccionismo de objetos como primera forma de valoración del patrimonio, 3. La progresiva valoración de los monumentos como símbolos de la identidad sociocultural, 4. La preocupación política por la difusión y la protección del patrimonio histórico artístico, 5. La aparición de la cultura de masas y el desarrollo de nuevas ideas sobre los bienes culturales, 6. Conclusiones

## **1. Introducción al concepto de patrimonio cultural**

El tema de este artículo ya ha sido tratado con anterioridad desde el punto de vista de la Historia del Arte (Angle, 1982), y desde el enfoque jurídico de revisión de los sucesivos logros y defectos de cada una de las leyes relacionadas con la protección de los bienes culturales (Álvarez, 1992). Si bien esta serie de estudios preliminares constituyen una valiosa aportación al estado de la cuestión, pienso que es necesaria una línea de análisis más amplia e interdisciplinar, que es la que voy a intentar ofrecer aquí.

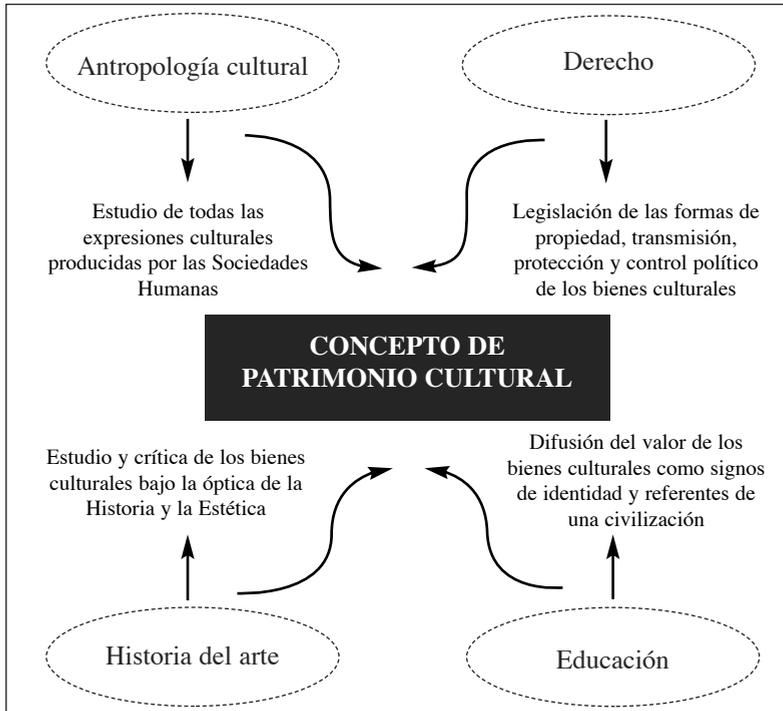
A primera vista, parece fácil definir el concepto de patrimonio cultural, y sin embargo no es así. Olaia Fontal (2003) ha analizado las distintas acepciones de patrimonio: como propiedad en herencia, como selección histórica, como sedimento de la parcela cultural y como conformador de la identidad social, a las que podríamos añadir también su papel como modelo de referencia. Por su parte, González-Varas (2000) ha limitado la categorización de monumento artístico sólo a aquellos objetos a los que se concede un valor y un significado articular y distintivo, que los diferencian de otro tipo de objetos. Coincidiendo con esa dimensión evaluable, Josep Ballart (1997) ha definido los tipos de valores que pueden otorgarse a los bienes culturales, dividiéndolos en tres grandes categorías: valor de uso, valor formal y valor simbólico-significativo. Finalmente, las instituciones públicas tanto de ámbito regional como internacional han propuesto sucesivas clasificaciones y denominaciones, recogidas en leyes no siempre coincidentes, para los elementos que se consideran integrantes del patrimonio cultural.

El problema de base es que se trata de un concepto relativo, que se construye mediante un complejo proceso de atribución de valores sometido al devenir de la historia, las modas y el propio dinamismo de las

sociedades. Así, la selección de objetos a los que se otorga una serie de cualidades superiores, que justifican la necesidad de su conservación y transmisión para las generaciones futuras, puede cambiar con cierta frecuencia. De resultas de ese relativismo, las personas interaccionan de manera distinta con los bienes culturales, favoreciendo su protección en unos casos, y desentendiéndose de su cuidado en otros.

Así, comprobaremos en este artículo cómo la idea de patrimonio ha ido evolucionando a lo largo de los siglos desde un planteamiento particularista, centrado en la propiedad privada y el disfrute individual, hacia una creciente difusión de los monumentos y las obras de arte como ejemplos modélicos de la cultura nacional y símbolos de la identidad colectiva. Si sabemos apreciar esta evolución, aunque sea sólo a grandes rasgos, podremos diferenciar qué tipo de manifestaciones culturales producidas por las sociedades humanas son dignas de conocerse y conservarse por su importancia antropológica; podremos comprender los criterios histórico artísticos manejados en cada época y en cada sociedad para medir el valor de los objetos patrimoniales; podremos explicar cómo se han originado las leyes dirigidas a garantizar la conservación de los bienes culturales; y podremos justificar la intencionalidad educativa latente en los procesos de enseñanza-aprendizaje, que han buscado instruir en el conocimiento y la valoración de determinados bienes culturales como signos de identidad y referentes de una civilización. Del mismo modo, comprobaremos cómo la noción de bien cultural se ha ido ampliando progresivamente para incluir no sólo monumentos históricos y obras de arte, sino también elementos folklóricos, bibliográficos, documentales, materiales, etc., cuya significación no tiene por qué ser sólo histórica o estética, sino que son valiosos por tratarse de manifestaciones de la actividad humana en general, aunque sean muy recientes (Prats, 1997).

Con todo esto quiero decir que el concepto de patrimonio debe analizarse desde una perspectiva amplia e interdisciplinar, que tenga en cuenta los diversos puntos de vista que ofrecen cada una de las ciencias que se han dedicado a este asunto, tal como se expresa en el siguiente esquema.



En resumen, podemos definir el patrimonio cultural como el conjunto de manifestaciones u objetos nacidos de la producción humana, que una sociedad ha recibido como herencia histórica, y que constituyen elementos significativos de su identidad como pueblo. Tales manifestaciones u objetos constituyen testimonios importantes del progreso de la civilización y ejercen una función modélica o referencial para toda la sociedad, de ahí su consideración como bienes culturales. El valor que se les atribuye va más allá de su antigüedad o su estética, puesto que se consideran bienes culturales los que son de carácter histórico y artístico, pero también los de carácter archivístico, documental, bibliográfico, material y etnográfico, junto con las creaciones y aportaciones del momento presente y el denominado legado inmaterial. La función referencial de los bienes culturales influye en la percepción del destino histórico de cada comunidad, en sus sentimientos de identidad nacional, en sus potencialidades de desarrollo, en el sentido de sus

relaciones sociales, y en el modo en que interacciona con el medio ambiente.

## **2. El coleccionismo de objetos como primera forma de valoración del patrimonio**

Durante la Antigüedad la noción de patrimonio tiene el significado unívoco de riqueza personal. Los mecanismos de consecución de elementos patrimoniales fueron muy variados, e incluían viajes de exploración, intercambios comerciales, relaciones diplomáticas y otras muchas circunstancias, pero con mayor frecuencia se asociaron a la adquisición de botines de guerra. Así es, las campañas bélicas se convirtieron en la fórmula más eficaz para apropiarse de objetos preciosos, que eran atesorados por los vencedores como premio por sus conquistas, pero también como una forma de ostentar prestigio, lujo y poder. Por consiguiente, en esta época patrimonio es sinónimo de posesión, y su valor se mide esencialmente en términos dinerarios.

Debido a la preponderancia del valor económico, el expolio se dirigía sobre todo a las joyas y los objetos fabricados con metales preciosos, mientras que las obras de arte y otros elementos sólo eran apetecidos por la calidad o por la rareza de sus materiales. El aspecto estético era frecuentemente menospreciado, de tal forma que la conquista provocaba la destrucción intencionada de las ciudades y de casi todas las expresiones culturales de los pueblos vencidos, con el fin de aplicar acciones represivas o borrarlas de la memoria para favorecer la colonización de la cultura dominadora. Ello debe entenderse desde el etnocentrismo y la intolerancia característicos de aquellas sociedades, según el cual las civilizaciones enemigas eran consideradas bárbaras e inferiores. Los botines de guerra tenían entonces cuatro posibles destinos:

- a) Su destrucción o fundición con objeto de extraerles el oro, la plata, las piedras preciosas y otros componentes valiosos que pudieran incluir.
- b) Su comercialización para obtener a cambio dinero líquido, o la solución de otras necesidades de carácter primario como comida, vivienda, tierras, etc.

c) Su reutilización, sobre todo cuando se trataba de cosas prácticas -armas, objetos de uso cotidiano, telas, etc.-, aunque en este caso también era frecuente una reconversión de sus características originales al universo simbólico de la cultura colonizadora, con el fin de facilitar su asimilación.

d) Su traslado a los templos o palacios de los monarcas vencedores, para servir de elemento decorativo o ser custodiados en las cámaras de los tesoros.

Para este último destino se reservaban las mejores piezas del botín, es decir, las más valiosas, las más extraordinarias o las más bellas. Su almacenamiento en las cámaras no respondía a ningún orden determinado, eran amontonadas al azar e inventariadas con la única intención de engrosar el patrimonio personal de los poderosos, según la idea tradicional del tener por tener. Su disfrute era individual y privado, de forma que su accesibilidad estaba limitada exclusivamente a los más allegados. No es casualidad que la mayor parte de estos tesoros acabara destinada a ajuar funerario de las tumbas reales, o a ofrenda para las divinidades de los templos. Algunos objetos, no obstante, podían adquirir una mayor proyección pública, cuando eran mostrados como trofeos o adornos por su especial significación, por ejemplo los símbolos alusivos a los monarcas vencidos. A estos objetos se les atribuía un valor conmemorativo sobre personajes y hechos históricos de los que se quería dejar constancia, confiriéndoles una función muy similar a la de los monumentos.

Durante el período helenístico, los reyes de la dinastía Atálida de Pérgamo fueron los primeros que se plantearon el almacenamiento de sus tesoros de un modo diferente. Según los testimonios de Pausanias, Plinio y Polibio, los Atálidas concibieron la acumulación de objetos en virtud de su valor artístico intrínseco, por encima de los acostumbrados criterios utilitarios o económicos. Así, más que tesoros a la vieja usanza, se trataba de colecciones cuidadosamente seleccionadas y ordenadas, en las que hasta los objetos cotidianos fueron estimados desde una perspectiva esencialmente estética, y a veces también antropológica. El interés se dirigió en esta ocasión hacia los vestigios de la Grecia Clásica, para lo cual Atalo I llegó a emprender una de las primeras campañas arqueológicas que se conocen, en Egina, en el año 210 a.C.

Los restos de la civilización griega también atrajeron la atención de los romanos, que acumularon una gran cantidad de obras de arte procedentes de los territorios conquistados, traficaron con ellas ante las crecientes demandas culturales de la sociedad, y además encargaron a sus artistas que realizaran miles de copias. El imperialismo romano provocó así dos cosas: por una parte el enriquecimiento material derivado de la adquisición de tesoros, y por otra la asimilación de elementos foráneos en la propia cultura, que terminó configurándose de manera sincrética merced a las sucesivas aportaciones de los pueblos conquistados. El patrimonio adquirió así una significación pedagógica, se convirtió en modelo referencial del "buen gusto" al que todas las manifestaciones culturales debían imitar. El mérito de los objetos griegos de los períodos clásico y helenístico es que se consideraron pertenecientes a una civilización superior, a la cual los romanos querían parecerse. Por eso fueron protegidos mediante algunas medidas legales y acabaron expuestos en los lugares más notables, dignificando con su presencia no sólo palacios y villas imperiales sino también espacios públicos.

La difusión de los modelos griegos tuvo como consecuencia una mayor significación social de los bienes culturales, que hasta la fecha había sido prácticamente nula. Ya en época helenística se planteó la posibilidad de utilizar algunos edificios para exponer públicamente determinados objetos, como el Mouseion ptolemaico de Alejandría, anticipo de los museos modernos. En Roma, Julio César exhibió su colección de obras de arte en el Capitolio, Marco Agripa propuso que las riquezas de los templos fueran mostradas a la gente, y Asinio Pollion permitió la visita pública a sus colecciones. Evidentemente, este tipo de acciones también tuvieron un marcado carácter de propaganda política y ostentación del poderío imperial, pero con ello el arte salió de las oscuras cámaras de tesoros para acercarse al pueblo llano, posibilitando en cierto grado una cultura de consumo de masas.

El mundo grecorromano continuó siendo el modelo de referencia cultural a lo largo de la Edad Media, entre otras razones porque no fue percibido con la suficiente distancia histórica. La asimilación por el cristianismo de elementos culturales clásicos servía de enlace entre el presente y el pasado, el cual seguía rememorándose como un período glorioso relativamente próximo. Esta vinculación se puso de manifiesto especialmente en Roma, donde se había establecido la cabeza de la Iglesia

Occidental, y donde aún eran visibles los antiguos monumentos de la época imperial. Así no es de extrañar que la Iglesia se convirtiera en uno de los mayores coleccionistas de objetos antiguos, y que en muchos edificios religiosos se utilizasen lápidas, columnas y estatuas romanas para su construcción o adorno. Ese coleccionismo de objetos se proyectó a la acumulación de tesoros con un sentido muy parecido al de los templos de las civilizaciones antiguas, pues junto a los cálices, custodias y ornamentos litúrgicos de oro, plata e incrustaciones, también se guardaban curiosidades de todo tipo como reliquias, fósiles, restos de animales y piezas exóticas, algunas de carácter totalmente profano. La moda se extendió también a las clases privilegiadas y empezaron a hacerse relativamente frecuentes las denominadas Cámaras de las Maravillas, que almacenaban rarezas y cosas preciosas en las zonas más inaccesibles de los castillos y palacios. La del rey Carlos V de Francia era una de las colecciones de maravillas más renombradas del final de la Edad Media (Schlosser, 1988).

La especialización artística del coleccionismo se produjo en el Renacimiento, reorientándose hacia el mecenazgo y adquisición de pinturas y esculturas, principalmente. Ningún monarca que se preciara renunció a la idea de formar una vasta colección de pintura para hacerse valer ante el mundo como hombre culto y protector de las artes: el Papa Sixto IV fundó el Museo Capitolino en 1471, y unos años después Julio II exhibió una importante serie de estatuas clásicas en el Cortile del Belvedere del Palacio Vaticano, mientras que el Emperador Rodolfo II, Carlos I de Inglaterra, Luis XIV de Francia y los reyes españoles de la Casa de Austria se convirtieron en grandes coleccionistas (Morán y Checa, 1985).

Pero lo más significativo de esta afición fue el cambio de mentalidad que se fue gestando en el proceso de valoración de los objetos patrimoniales. En el Renacimiento se tomó plena conciencia de la distancia histórica que separaba la Antigüedad de la Edad Moderna, gracias a la consideración del Medioevo como un largo intervalo de tiempo sucedido entre ambos momentos. De resultas, los monumentos del pasado empezaron a ser apreciados como testimonios de la Historia, que explicitaban visualmente el paso de los siglos, y además avalaban la información adquirida de los textos escritos provenientes de las culturas antiguas. Etimológicamente, monumento procede del latín *monere*, que

significa recordar, lo que justificaba plenamente no sólo el valor conmemorativo sino sobre todo el valor documental de los bienes culturales.

Esta capacidad de reflexión histórica fue quizá la mayor aportación del Renacimiento al concepto de patrimonio, porque a nivel estético los vestigios grecorromanos siguieron contemplándose como las expresiones más excelsas de la cultura universal, y como tal debían imitarse en las creaciones artísticas recientes. Los viajes de estudio a Roma, realizados por Brunelleschi o Miguel Ángel para dibujar restos arqueológicos, ilustran con claridad la preeminencia de este ideal de belleza en la configuración del arte moderno. También las reuniones literarias y las tertulias de los humanistas, que desde la segunda mitad del siglo XV se desarrollaron bajo el nombre de academias, potenciaron el enaltecimiento de la cultura clásica. Con el tiempo, estas academias gozaron de una importante protección oficial que las convirtió en organismos rectores, que hacían juicios de autoridad sobre todas las disciplinas intelectuales y artísticas de la nación, y su carácter normativo acabó extendiéndose a los bienes culturales. En todas las sociedades, los poderosos han creado instituciones encargadas de controlar la función social de las artes a través del mecenazgo, la educación y la censura (Efland, 2002). Así pues, el papel de las academias durante la Edad Moderna fue muy determinante para la protección, estudio, catalogación y difusión pedagógica de los monumentos grecorromanos, precisamente por su estimación como modelos estéticos sin parangón (Pevsner, 1982).

Esta limitación del concepto de patrimonio a los vestigios la cultura clásica se mantuvo en toda Europa, prácticamente hasta la llegada de la Edad Contemporánea, momento en que por fin se amplió el abanico espacio-temporal para la valoración de los bienes culturales. Algunas excepciones al respecto fueron protagonizadas por Carlos I de España, quien dictó sucesivas normas para proteger los monumentos precolombinos de América, y por los anticuarios franceses de los siglos XVII y XVIII, que accedieron a incluir numerosos edificios medievales en sus repertorios de "antigüedades nacionales". Con ello, el relativismo cultural y la distancia histórica empezaron a considerarse dos criterios fundamentales para aproximarse al estudio del patrimonio artístico.

### **3. La progresiva valoración de los monumentos como símbolos de la identidad sociocultural**

El Siglo de las Luces culminó un proceso de secularización y universalización de la cultura que facilitó la mirada crítica hacia el pasado histórico artístico, cuyos testimonios comenzaron, además, a ser protegidos por leyes más específicas. Las ideas ilustradas, junto con los avances experimentados por las ciencias del conocimiento, colocaron a la cultura en una posición de auténtico protagonismo, convirtiéndola en eje de las conversaciones humanas. Las expediciones científicas, las primeras excavaciones arqueológicas realizadas con criterios rigurosos, y el redescubrimiento de la Antigüedad a través de las corrientes neoclásicas y románticas hicieron que, a lo largo del XVIII, proliferasen un sin fin de actividades practicadas por sociedades filantrópicas y otros círculos eruditos. Las tertulias organizadas por estos grupos de élite sirvieron para favorecer una creciente valoración del patrimonio histórico, que en el siglo XIX empezaría a ser objeto de atención también para la burguesía liberal. La cultura se convirtió así en patente de ascenso social, que servía para delimitar claramente las diferencias entre clases, ya que el proletariado y el campesinado como sectores sociales más desfavorecidos, se veían tremendamente imposibilitados para acceder siquiera a los conocimientos más básicos de la cultura.

Una de las instituciones características de este concepto elitista de la cultura, que mejor representó el cambio hacia una mayor proyección social, fue seguramente el museo. Entre finales del siglo XVIII y principios del XIX los museos dejaron de ser simples almacenes de obras de arte, antigüedades y objetos curiosos, de difícil acceso, para mostrarse como un verdadero templo cultural, indicador de la riqueza patrimonial de un país. Los descubrimientos arqueológicos de los siglos XVIII y XIX, en especial los de Pompeya y Herculano, la Grecia Clásica y el Egipto Faraónico, tuvieron como resultado la aparición de miles de objetos antiguos procedentes de civilizaciones desaparecidas que pasaron a engrosar los fondos del patrimonio cultural de muchos Estados europeos. Y en medio de un contexto sociopolítico que iniciaba los primeros pasos hacia las democracias parlamentarias, los museos fueron abriéndose al público. El gran paso se produjo durante la Revolución Francesa, cuando fueron entregadas al Estado democrático los tesoros artísticos de la Iglesia, la monarquía y la aristocracia, lo que convirtió al Louvre en el

primer museo nacional de Europa, en 1793.

La Revolución Francesa trajo consigo una nueva valoración del patrimonio histórico, como conjunto de bienes culturales de carácter público, cuya conservación había que institucionalizar técnica y jurídicamente en beneficio del interés general. Esto provocó un importante cambio de actitud hacia las obras de arte en toda Europa: se pasó del coleccionismo de antigüedades realizado de manera egoísta y lucrativa por unos pocos eruditos, a la nacionalización de tales objetos con el fin de ponerlos al servicio de la colectividad. En ocasiones este proceso se hizo de manera altruista gracias a las donaciones de algunos mecenas generosos, pero otras veces fue forzado mediante decisiones políticas expropiadoras, como las que trajo consigo la expulsión de los Jesuitas, la desamortización de los bienes de la Iglesia y algunas medidas revolucionarias que, por ejemplo en Francia, lograron poner los bienes culturales "a disposición de la nación". Junto al Louvre, otro museo establecido a raíz de la nacionalización de colecciones privadas fue la pinacoteca del Prado en Madrid, inaugurada en 1819 por el rey Fernando VII para albergar las colecciones reales de pintura.<sup>1</sup>

A partir de entonces los bienes culturales se consideraron elementos significativos del acervo cultural de toda la nación. Una ley francesa de 1791 transmitía a la sociedad la necesidad de inventariar y conservar los monumentos nacionales, aduciendo nueve razones por las que debían ser valorados; entre ellas se citaban, por ejemplo, su importancia histórica, su belleza estética y su interés pedagógico para el conocimiento de las técnicas artísticas del pasado. También los museos trataron de dar a conocer a la gente la obra de los grandes maestros del arte, así como los vestigios más curiosos de las civilizaciones históricas, pasando ambas cosas al imaginario colectivo. Fueron pequeños esfuerzos de protección y de difusión de la cultura que pusieron las bases para lograr una mayor implicación de la sociedad hacia el patrimonio. Pero también es cierto que, en general, los bienes culturales siguieron siendo accesibles sólo para una minoría aristócrata y burguesa, que disponía de los recursos educativos y económicos necesarios para disfrutar de su contemplación. Los contenidos de esta cultura de élite estaban lejos del alcance y la comprensión del pueblo llano, que permanecía lejos de la acción desarrollada por las instituciones ilustradas.

El Romanticismo logró por fin establecer una vinculación emocional

entre las personas y su pasado histórico artístico, como base del espíritu nacional de los pueblos. La vuelta al pasado se hizo entonces con el anhelo de reencontrar las raíces culturales y los elementos significativos que habían determinado a lo largo de la historia la forma de ser de las sociedades contemporáneas. Muchos filósofos e historiadores del siglo XIX coincidieron en afirmar que la identidad cultural de los pueblos se configuraba gracias a la concurrencia de una serie de expresiones colectivas, de carácter anónimo pero compartidas por todos, que sirven de base a un determinado folklore (Meinecke, 1943). Los monumentos artísticos, además, constituyen objetos físicamente concretos que sirven para plasmar esa cultura común, a la vez que muestran la evolución de la misma a lo largo de los tiempos. Por eso en esta centuria tuvo lugar en todos los países de Europa un proceso generalizado de identificación de cada civilización con sus monumentos más representativos, tal como se refleja en los escritos laudatorios hacia el patrimonio artístico nacional, realizados por autores románticos como Goethe, Chateaubriand, Wackenroder o Víctor Hugo.

Por esta razón el Romanticismo apareció en muchas ocasiones cargado de una fuerte conciencia nacionalista, y las modas estéticas del ochocientos que se inspiraron en determinados modelos históricos, se consideraron legítimas herederas de los viejos estilos nacionales para representar lo mejor de cada pueblo. En contra del clasicismo como estilo imperante en la Europa de aquella época, el Romanticismo empezó a creer en la relatividad de la historia, que podía traerse de nuevo al presente para mirarla desde una óptica diferente. El clasicismo fue desplazado como criterio estético dominante, y el ideal del nuevo arte se inspiró en la imitación fidedigna del pasado medieval, produciéndose toda una suerte de neos o revivals. De esta forma, en muchas zonas de Europa el absolutismo clasicista precedente fue sistemáticamente sustituido por el nuevo despotismo del gótico, que fue considerado el estilo nacional por antonomasia. También la restauración monumental se impregnó de este espíritu, haciéndose frecuente la reconstrucción "en estilo" de muchos edificios románicos y góticos, porque se consideraba que había una herencia espiritual compartida que daba continuidad a la creación original del artista medieval y la terminación de la misma por parte del arquitecto restaurador.

Existe una curiosa coincidencia interpretativa cuando el concepto de

restauración se aplica a las obras de arte y a la política; en ambos casos se pretende regenerar tanto moral como materialmente una serie de valores pretéritos de gran significación para la sociedad. Así, en ocasiones la reconstrucción de monumentos corre paralela a la reinstauración de un régimen político concreto, por la connotación simbólica que lo histórico tiene para el nuevo gobierno. La restauración de monumentos medievales efectuada en Francia a mediados del siglo XIX coincidió con un deseo de restablecimiento de la monarquía, y de reafirmación de una cultura nacional que había sido destruida por la Revolución de 1789. Otro ejemplo: al finalizar la Guerra Civil en nuestro país, la rehabilitación del Alcázar de Toledo se convirtió prácticamente en una razón de Estado, ya que fue una forma de homenajear a los caídos por el bando franquista durante la contienda. Además, el valor icónico de este monumento sirvió de inspiración a la nueva arquitectura del régimen, que pretendía recrear del arte de la España Imperial. Con esto quiero decir que la conciencia historicista viene unida, con frecuencia, a un sentimiento de revivificación nacionalista, que tiene gran importancia para la difusión de una determinada sensibilidad hacia los bienes culturales.

Siguiendo a González-Varas (2000, pp. 34-36), la recuperación y valorización del patrimonio histórico se desarrolló en el siglo XIX por medio de tres cauces:

a) Una interpretación ideológica o espiritualista que dotó a los monumentos del pasado de una fuerte carga emocional y simbólica, según la cual empezaron a ser considerados como manifestaciones gloriosas de la cultura nacional.

b) Un progresivo interés turístico por conocer el patrimonio cultural de cada país, que se difundió gracias a la moda de los viajes pintorescos y a la publicación de numerosos libros, revistas y enciclopedias ilustrados, que presentaron a los monumentos artísticos como objetos de estudio literario, histórico e iconográfico.

c) El desarrollo de la Historia del Arte como disciplina científica para el estudio de los monumentos y las obras de arte del pasado, tanto en sus aspectos estéticos como testimoniales, ideológicos, culturales, etc.

El aumento cualitativo del conocimiento reunido sobre las obras de arte, los estilos y los artistas del pasado, sirvió para establecer las primeras teorías e interpretaciones rigurosas sobre los mismos. Y así, en el seno de

estas investigaciones, historiadores como Aloïs Riegl consiguieron delimitar con mayor precisión el concepto de patrimonio. En su opúsculo titulado *El culto moderno a los monumentos* (1903), Riegl analizaba el proceso de atribución de valores que se daba a las obras de arte, dividiéndolos en dos categorías:

Valores rememorativos: entre los que se encontraba el valor de antigüedad, el valor histórico o documental, y el valor rememorativo intencionado.

Valores de contemporaneidad: entre los que citaba el valor instrumental o funcional, y el valor artístico propiamente dicho.

La aprobación de los valores de contemporaneidad fue paralela a una tolerancia creciente hacia manifestaciones culturales y estilos artísticos alejados de los cánones tradicionales en Europa. La utilización de nuevos materiales en la arquitectura con una intención estética, el influjo de la moda orientalista o la llegada al Viejo Continente de elementos culturales procedentes de los territorios coloniales de ultramar, son sólo algunos ejemplos del progresivo aperturismo que fue instalándose en la conciencia colectiva de los espectadores de los siglos XIX y XX. Gracias a ello fue comúnmente aceptado el valor relativo de los bienes culturales, y se abrió la posibilidad de considerar como tales las creaciones contemporáneas y las expresiones folklóricas, etnográficas o de otro tipo, que no son específicamente artísticas pero que pueden adquirir una significación importante para la sociedad. Esto tuvo interesantes consecuencias, entre las que destaca un profundo replanteamiento de las prácticas restauradoras, que se alejaron de atisbos nacionalistas y empezaron a realizarse con criterios más modernos y profesionales. El problema del patrimonio fue desprendiéndose así del potente bagaje ideológico que tradicionalmente lo había condicionado, y empezó a analizarse desde una perspectiva mucho más secularizada y universalista, como algo que implicaba al conjunto de la Humanidad.

#### **4. La preocupación política por la difusión y la protección del patrimonio histórico artístico**

La progresiva estimación de los aspectos intelectuales y educativos de la condición humana, surgida a partir de las ideas ilustradas del siglo XVIII, y el carácter de símbolos nacionales que adquirieron algunos

monumentos en el siglo XIX, tuvo como consecuencia la aparición de nuevas formas de acercamiento a la cultura por parte de la sociedad. Un rasgo claramente distintivo de la Edad Contemporánea fue el creciente interés de los Estados nacionales por organizar diversas estrategias de gestión de las políticas culturales. El objetivo último de facilitar un mayor acceso a la cultura para todos los sectores de la población, incrementar los niveles educativos de la civilización, y promover la identificación social con determinados valores, se ha intentado llevar a cabo desde metodologías muy diversas, que han promovido a su vez actitudes distintas hacia el cuidado y valoración del patrimonio histórico.

Según Víctor J. Ventosa (1993), la manera de ver la cultura en Europa durante los tres últimos siglos ha pasado de fundamentarse en un planteamiento puramente elitista, a convertirse en una preocupación política de gran importancia para los gobiernos liberales. Poco a poco, la clase dirigente ha tomado conciencia de la necesidad de poner en marcha una amplia gama de iniciativas de difusión cultural y de compensación educativa, que posibiliten un estilo de vida más democrático e igualitario en nuestras sociedades.

A este respecto, un esfuerzo importante desarrollado por los poderes públicos ha sido el establecimiento de leyes destinadas al cuidado y conservación de los bienes culturales, como también la puesta en funcionamiento de los primeros organismos estatales encargados de velar por el cumplimiento de esas leyes. Junto a diversas medidas contra la exportación ilegal de antigüedades, manuscritos y obras de arte, en el último tercio del siglo XVIII se crearon por toda Europa Comisiones de Antigüedades -luego llamadas Comisiones de Monumentos-, encargadas de identificar y proteger los monumentos históricos y los restos arqueológicos encontrados en cada territorio nacional. El único defecto es que el principal criterio de valoración manejado por estos organismos para la categorización de los bienes culturales siguió siendo casi exclusivamente su antigüedad cronológica, hasta el punto de que en una Instrucción sobre el modo de recoger y conservar los monumentos suscrita por Carlos IV de España se seleccionaban sólo "cosas aun desconocidas, reputadas por antiguas, ya sean Púnicas, Romanas, Cristianas, ya Godas, Arabes y de la Baja Edad" (citado en Morales, 1996, p. 12). El Renacimiento, el Barroco y las expresiones artísticas contemporáneas a la fecha de la citada Instrucción... no eran considerados

elementos patrimoniales.

Lamentablemente este esfuerzo legislativo no se desarrolló con el mismo nivel en todos los países, y muchos expedicionarios europeos se aprovecharon de la falta de atención que despertaban los bienes culturales en los países más retrasados, para expoliar su patrimonio sin ningún tipo de escrúpulos. Primero, las guerras napoleónicas permitieron a los franceses apropiarse de una gran cantidad de obras de arte egipcias, y después la expansión colonial de las potencias imperialistas dio lugar a que los museos metropolitanos de países como Inglaterra, Alemania o la propia Francia, se nutrieran con infinidad de piezas robadas durante todo el siglo XIX, con un afán de rapiña que lamentablemente no se detuvo en la centuria siguiente (Meyer, 1990).

Un caso paradigmático es el de las esculturas del Partenón de Atenas, sustraídas por el embajador inglés Thomas Elgin en 1802, y finalmente incluidas en la colección del Museo Británico. Pero no es el único; los grandes museos de Europa y América engrosaron sus fondos gracias a las generosas donaciones de ladrones de antigüedades, e incluso llegaron a organizar costosas expediciones arqueológicas para escamotear vestigios del pasado por todo el mundo, bajo el pretexto de que los países subdesarrollados no iban a poder conservarlos adecuadamente. Es cierto que muchos de los restos egipcios, mesopotámicos, persas o griegos que hoy pueden admirarse en París, Londres, Berlín o Munich, por poner un ejemplo, quizás ni siquiera hubieran llegado a conocerse si no es gracias a su traslado. Sin embargo, la controvertida estimación que despierta hoy el hecho de que esos objetos continúen estando lejos de sus lugares de origen, debe hacernos recapacitar sobre la necesidad de apreciar los bienes culturales dentro de su verdadero contexto social, y no sólo como bellas piezas de museo. Está claro que en un museo los objetos son apreciados por su calidad estética, por su valor histórico o por su rareza más que por su significación social, así que la noción de patrimonio queda huérfana de un componente esencial. Esta reflexión que algunos nos hacemos hoy acerca del auténtico valor del patrimonio cultural, no cabía en la mente de los habitantes del siglo XVIII o XIX. Su perspectiva del asunto era similar a la que tenían del medio ambiente natural, al que también consideraban como una obra bella, digna de ser conservada artificialmente en los jardines botánicos o en los museos de historia natural. Con este planteamiento, es verdad que se aseguraban las mejores

condiciones posibles para su protección, pero a la vez se descontextualizaba y se le restaban posibilidades de interacción con el hombre.

La concepción de la cultura con un sentido fundamentalmente estético, y sólo accesible para unos pocos iniciados, se mantuvo sin apenas variaciones durante todo el siglo XIX. Ni siquiera los movimientos de Educación Popular surgidos en esta época lograron modificar esta forma de ver la cultura. La Educación Popular fue una estrategia llevada a cabo por la Iglesia y los dirigentes políticos, consistente en paliar las deficiencias educativas de los sectores sociales más desfavorecidos, que por entonces era la inmensa mayoría de la población. Tiene su origen en el famoso Informe sobre la Organización General de la Instrucción Pública del Marqués de Condorcet (1792), y es uno de los primeros alegatos conocidos a favor de la democratización de la cultura. Las escuelas campesinas, los programas de alfabetización de adultos, las universidades populares, los centros de estudios obreros, los patronatos parroquiales, y la extensión del radio de influencia de la enseñanza reglada son algunas señas de identidad de este movimiento pedagógico, que tenía como objetivo poner al alcance de las clases incultas los conocimientos académicos más elementales.

En España, el organismo que más competentemente ayudó al desarrollo de la Educación Popular fue la Institución Libre de Enseñanza. En el seno de la misma, Bartolomé Cossío puso en marcha, en 1884, el denominado Museo Pedagógico, que trataba de acercar a los maestros de las zonas rurales los últimos avances científicos de la ciudad. Su objetivo era compensar las deficiencias educativas de los pueblos del interior de España, y renovar el saber y la metodología en la enseñanza. Para ello, el Museo Pedagógico ponía al alcance de estos maestros materiales didácticos y lecciones ya elaboradas de diferentes materias escolares, entre las que destacaban las de Historia del Arte.

Aún más fructíferas resultaron las Misiones Pedagógicas, que empezaron a funcionar en 1931, durante el gobierno de la Segunda República. También fueron organizadas por Bartolomé Cossío, con la ayuda de Giner de los Ríos y otros colaboradores ilustres como Antonio Machado, Pedro Salinas, Oscar Esplá, etc. Entre las actividades propuestas por las Misiones se hallaba la realización de exposiciones de pintura mediante reproducciones de cuadros famosos del Museo del

Prado, la Academia de San Fernando o el Museo Cerralbo. Sus objetivos entroncan directamente con el comentado ideario de la Educación Popular, y con la manera de actuar de la Institución Libre de Enseñanza, ya que pretendían "llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento del progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos de todos los rincones de España, aún los más apartados, participen en las ventajas y goces nobles reservados hoy a los centros urbanos" (citado en Ventosa, 1993, p. 47).

La extensión de los niveles educativos más elementales a la mayoría de las capas de la sociedad, trajo consigo una mayor implicación de las gentes en los temas culturales. Este esfuerzo educativo empezó a dar algunos frutos en las primeras décadas del siglo XX. Además del ejemplo español de la Institución Libre de Enseñanza, en esta época en Europa se movilizaron importantes iniciativas sociales con objeto de reconstruir el patrimonio arquitectónico, en gran parte destruido por la catástrofe de la Primera Guerra Mundial. Para ello, y para recuperar tradiciones y aspectos culturales en peligro de desaparición, se pusieron en marcha campos de trabajo y otras actividades, en las que tomaron parte activa y solidaria las clases populares.

Por otra parte, el progresivo asentamiento de las democracias en el mundo occidental dio origen a un nuevo tipo social, el ciudadano, mucho más implicado en los asuntos de su comunidad por su capacidad de decisión, superior a la del súbdito del Antiguo Régimen. En tales circunstancias la cultura adquirió una importante carga social, hasta el punto de que el arte fue transformando su sistema tradicional de relaciones, para convertirse en un acontecimiento cívico. Buena muestra de ello es la incesante cantidad de exposiciones públicas celebradas durante el siglo XIX, de las cuales se hizo eco la prensa influyendo en la opinión de la gente, sobre todo en el medio urbano. Es en este contexto donde comenzó a ampliarse por vez primera la preocupación por la valoración y conservación del patrimonio cultural a toda la sociedad, y no únicamente a una élite intelectual, como había sucedido hasta entonces. A consecuencia de ello, los gobiernos liberales se comprometieron con la gestión de la educación y la cultura como una parte esencial de sus políticas sociales.

La normativa relacionada con la conservación del patrimonio

histórico promulgada en toda Europa en las primeras décadas del siglo XX, recogió la significación social y educativa que debían tener los bienes culturales para el conjunto de la población. Tal supuesto, nacido de la opinión generalizada de que el patrimonio constituye una herencia común y un derecho inalienable de toda la sociedad, se plasmó en varias leyes españolas de la época, entre las que destaca la Ley de Protección del Tesoro Artístico Nacional de 1933. Esta ley, salida en tiempo de la Segunda República bajo la influencia de otros documentos de carácter internacional como la Carta de Atenas (1931), incidía en dichos valores desde el mismísimo preámbulo escrito por Fernando de Ríos, en el que se definían los bienes culturales por "la gran estimación que hoy alcanzan por ser fruto del alma colectiva que fue reflejando en ellas su íntimo sentir y a través del tiempo las valorizó, sin que a ello contribuyeran con su trabajo y esfuerzo los actuales dueños".<sup>2</sup> Desgraciadamente, este discurso no pasó de ser un dechado de buenas intenciones, porque la mayoría del pueblo llano continuó sumido en el analfabetismo y la ignorancia, mientras que muchos monumentos eran menospreciados o arruinados. La complicidad con los agentes responsables de la exportación ilegal de obras de arte producida a raíz de las desamortizaciones, y la quema de conventos sucedida en el período de gobierno republicano son sólo dos ejemplos de ello, pero al fin y al cabo sólo un anticipo de la terrible devastación que sufriría el patrimonio histórico español, sobre todo el de carácter religioso, durante la Guerra Civil.

### **5. La aparición de la cultura de masas y el desarrollo de nuevas ideas sobre los bienes culturales**

El alto grado de destrucción y expolio que alcanzó el patrimonio artístico al término de la Segunda Guerra Mundial (Nicholas, 1996; Feliciano, 2004) provocó la urgente necesidad de su reconstrucción, la cual se desarrolló con una participación cada vez mayor de todos los sectores sociales. La sensación de fracaso a que había conducido el progreso de la civilización occidental tuvo como consecuencia un profundo replanteamiento de las relaciones internacionales, que empezarían a fundamentarse en la búsqueda de unos objetivos comunes vinculados a la paz y el respeto a los derechos humanos.

Desde este punto de partida serían precisamente los organismos

internacionales quienes dedicarían una mayor atención a la cultura y al patrimonio, estableciendo sus bases teóricas y los criterios más adecuados para su conservación y gestión (IAPH, 2003). Por ejemplo en 1954, en el seno del Consejo de Europa, se firmó el Convenio Cultural Europeo, con el objetivo de adoptar "una política de acción común encaminada a salvaguardar la cultura europea y a fomentar su desarrollo" mediante la puesta en práctica de acciones educativas que favoreciesen la democratización de la cultura. Ese mismo año, en la Convención de La Haya, la UNESCO empleó por primera vez la expresión "bienes culturales", con la intención de otorgar una visión más amplia y actualizada al concepto de patrimonio histórico artístico, incluyendo en esa categoría tanto los bienes muebles e inmuebles de gran importancia cultural, como los edificios cuyo destino sea conservar o exponer esos bienes muebles, y los centros monumentales que comprenden un número considerable de los elementos anteriores. Esta nueva categorización tiene mucho que ver con las modernas teorías antropológicas y arqueológicas acerca del valor de la cultura material, en la cual se incluyen todas las cosas más o menos significativas producidas por el hombre a lo largo de la historia, con el fin de satisfacer necesidades y deseos derivados de su interrelación con el medio ambiente (Carandini, 1984). También historiadores del arte como Kubler (1962) apoyaban este punto vista incluyendo en la noción de patrimonio lo que él llamaba "formas visuales en el tiempo", es decir, tanto los artefactos como las obras de arte, las réplicas, las herramientas y todos los materiales que han elaborado las manos humanas.

Pero el problema fundamental seguía siendo el de acercar el arte a las clases populares, con el ánimo de concienciar sobre la necesidad de implicarse en su conservación. En este sentido, los organismos internacionales también se preocuparon por renovar la educación y el concepto mismo de cultura en los países occidentales, después de comprobar con inquietud que "para sectores amplios de la población, la cultura suscitaba con frecuencia vivo desagrado" (citado en Simpson, 1979, p. 33). La inoperancia de una cultura elitista accesible sólo para unos pocos, hacía necesario emprender desde la acción política vastos proyectos de difusión o "democratización de la cultura", que pusieran el patrimonio al alcance del mayor número posible de personas. Así, la cultura dejaría de pertenecer en exclusividad a una oligarquía social que

parecía la única capaz de disponer de los medios necesarios para crearla e interpretarla. Esta nueva concepción de la cultura se justificaba en parte en las utopías socialistas enunciadas por filósofos como Marx, Engels o Proudhon, así como en la labor de equiparación socioeducativa llevada a cabo por la Educación Popular.

Consecuencia de este impulso democratizador ha sido el desarrollo de una potente gestión cultural, tanto pública como privada, que ha convertido a las masas de ciudadanos en espectadores y consumidores. La puesta en marcha de exposiciones de arte, festivales de cine, certámenes de teatro, ciclos de conciertos y actividades de divulgación como conferencias, ferias de libros, fiestas o happenings en la calle, se ha desarrollado gracias a unos mecanismos de organización y financiación cada vez más sofisticados. Y la cultura como negocio ha adquirido una interesante forma de expresión a través de las industrias gráficas, editoriales, audiovisuales o publicitarias dedicadas a la reproducción y comercialización de obras de arte, libros, música, cine, etc., que tratan de despertar en la masa social hábitos de consumo. Es sintomático que la mayoría de estas actividades se orienten al ocio y al turismo, presentando el disfrute de la cultura como una alternativa interesante para el tiempo libre de las personas. En esta línea se han desarrollado diversas estrategias comerciales tanto en museos y monumentos como en otros espacios culturales, destinadas a ofertar servicios de manera atractiva, aplicando descuentos, proponiendo abonos, liberalizando tickets de acceso, etc. Porque el aumento del nivel de vida de la sociedad occidental, la privatización de las condiciones de vida, la democratización del espacio y del tiempo libre, y la legitimación moral del hedonismo, han convertido a las actividades turísticas, culturales y de ocio en un fenómeno de masas.

Este consumo masificado ha tenido como consecuencia una innegable difusión del conocimiento sobre el patrimonio, que en muchas ocasiones ha estado unido a una actitud de valoración y preocupación hacia el mismo. Pero por otra parte, no cabe duda de que el impacto del actual volumen de visitas a los monumentos y obras de arte es tremendo, y que ello está alterando sobremanera la percepción social y el uso que se le ha dado al patrimonio. Las industrias culturales y de ocio han acercado el patrimonio a la gente de la calle casi hasta su vulgarización, pero al masificarlo, con escaso aparato crítico en muchas ocasiones, han engendrado millones de consumidores compulsivos que engullen cultura

de forma pasiva y superficial, sin reflexionar debidamente sobre ella. La sociedad ha llegado a adquirir un conocimiento icónico bastante asentado sobre los monumentos del pasado, ha logrado obtener cuando menos una pequeña información acerca de los mismos, e incluso ha descubierto el placer de viajar para admirar in situ las obras de arte. Sin embargo, la visión que se llevan de esos vestigios es puramente fotográfica, y a veces totalmente descontextualizada respecto de su significación original. A ello hay que añadir la actitud agresiva hacia el patrimonio mostrada por muchos turistas que, en su afán por ver y tocar el monumento, proceden de manera descuidada o conscientemente destructiva para con el mismo.

La necesidad de plantear una relación sostenible, desde una perspectiva más ética y educativa, entre la población y el patrimonio cultural, es lo que ha llevado a cuestionarse cuál debería ser la forma de interacción más idónea entre ambas partes. Así surgió a finales de la década de 1970 la noción de "democracia cultural", que pretende convertir la cultura en un ámbito de desarrollo personal y de participación social. Según esta concepción, defendida entre otros organismos por la UNESCO y por el Consejo de Europa, la población debe implicarse activamente en los procesos culturales, convirtiéndose en protagonista de los mismos. Desde este punto de vista, la cultura adquiere plena significación social y, por su carácter participativo, constituye una alternativa eficaz al consumismo pasivo de la etapa anterior, presentándose como una opción complementaria a las políticas de gestión. En este caso ya no se busca únicamente acercar a la población los bienes culturales para su consumo, sino favorecer que la gente configure por sí misma su acervo cultural, mediante el aprendizaje significativo y la recuperación de los signos de identidad que definen a cada sociedad. El nuevo planteamiento supone cuestionar abiertamente los procedimientos empleados anteriormente para la transmisión de la cultura, y abre la puerta a la introducción de la iniciativa privada no lucrativa en los procesos culturales. Junto a otros esfuerzos pedagógicos llevados a cabo desde la escuela formal, la Animación Sociocultural ha sido una de las estrategias educativas que más han luchado para hacer esto posible, promoviendo la puesta en común, la reflexión crítica, y la valoración corresponsable de los bienes culturales entre la población.

Pero además de todo eso, hay un elemento esencial que diferencia claramente esta nueva idea de cultura respecto de las anteriores. Se trata

de un concepto característico de la Educación Ambiental, que ha sido aplicado recientemente al ámbito de la sociología: "sostenibilidad", o sea, la necesidad de hacer compatible la conducta humana con el entorno en que ésta se desenvuelve. Las políticas de difusión, el consumo masificado de bienes culturales y el turismo de alto impacto, justificaban su razón de ser en una explotación "sostenida" del patrimonio, que no siempre tenía en cuenta las consecuencias que dicha explotación podía acarrear. Las aglomeraciones de turistas en algunos monumentos famosos provocan muchas veces actitudes agresivas para el cuidado de dicho monumento, y el apretado calendario de las exposiciones de obras de arte hace que en ocasiones aquéllas se inauguren de forma apresurada, sin asegurar las más esenciales reglas de conservación de los objetos expuestos. Por eso las distintas formas de relación entre el hombre y el patrimonio histórico, como por ejemplo el turismo, deben empezar a ser entendidas desde el concepto de sostenibilidad, según el cual es necesario mantener en todo momento un equilibrio entre los intereses de la población y el cuidado que merecen esos elementos significativos de nuestro acervo cultural. Por ejemplo, últimamente se está hablando de "turismo sostenible", en un esfuerzo por reducir las tensiones y fricciones derivadas de las complejas interacciones que se producen entre la industria turística, los visitantes, el medio-ambiente, las comunidades anfitrionas y sus bienes culturales (Santana, 1997). El principio básico de este planteamiento es tener en cuenta las necesidades y las inquietudes de la población autóctona, y así tratar de compaginar los intereses turísticos más comerciales con la idiosincrasia particular y el estilo de vida de esa población.

Aquí es donde adquiere importancia el papel de la sociedad civil para asegurar la conservación del patrimonio. En la esfera política, cada vez se están descentralizando más competencias administrativas desde el gobierno central hacia los municipios y las comunidades autónomas, de tal forma que la responsabilidad cotidiana de mantener en buen estado los bienes culturales, está recayendo sobre aquellas poblaciones que tienen un contacto más directo con ellos. Estos grupos humanos están empezando a participar más asiduamente en su desarrollo cultural a través de colectivos, fundaciones y asociaciones que canalizan sus intereses e inquietudes culturales desde la conciencia de que el patrimonio es suyo, en definitiva. En las últimas décadas, las numerosas leyes y documentos normativos promovidos por los organismos internacionales han sugerido

la conveniencia de garantizar la cooperación de todas las fuerzas sociales en la tarea de protección los monumentos, como la mejor garantía para asegurar la obtención de los beneficios socioculturales y económicos derivados de su adecuada explotación.

Lamentablemente, los expertos científicos, los gestores culturales, los técnicos, los burócratas, los políticos y las instituciones titulares del patrimonio, ven con cierto recelo la participación del pueblo llano en estas cuestiones, y suelen contar muy poco con sus opiniones. Sin embargo, es indispensable caer en la cuenta de que la conservación de los bienes culturales depende en gran medida de su valor de uso y de las actitudes de las personas, puesto que son ellas las que conviven a diario con tales objetos. La conducta de la sociedad civil será siempre de enorme trascendencia en relación a la conservación de los bienes culturales y, tanto para bien como para mal, de mayor impacto que el papel desempeñado por las instituciones gubernamentales. La propia Ley General de Patrimonio Histórico, vigente en España desde el año 1985, tiene muy en cuenta este factor al confirmar el valor relativo del patrimonio y su ineludible significación social.<sup>3</sup>

El patrimonio es entendido así como "riqueza colectiva" y el objetivo de su regulación es la protección, acrecentamiento y transmisión de la misma a las generaciones futuras. Se admite así un deseo consciente de implicar a la sociedad civil en esa tarea de salvaguardia, tal como se especifica en las Disposiciones Generales del Título Preliminar de dicha Ley.<sup>4</sup> Pero además de eso, la LPHE de 1985 propone algunos avances muy interesantes respecto a las anteriores normativas españolas (García Escudero y Pendás García, 1986; Álvarez, 1989; Alonso Ibáñez, 1992):

a) Se valora el significado histórico colectivo del bien cultural por encima de su efecto estético estimado individualmente, ya que los criterios de belleza son cambiantes a lo largo del tiempo. Este planteamiento concede al patrimonio un valor de seña de identidad colectiva, que constituye un marco adecuado para la integración del hombre en la sociedad.

b) Se da primacía al valor social del bien frente al sentido de propiedad, desde el momento en que éste puede constituir una limitación para su uso. De acuerdo con este criterio, la conservación del patrimonio es una tarea que corresponde a toda la sociedad.

c) Se entiende que el uso más importante que debe darse a los bienes culturales es el de su estudio y disfrute por parte de la mayor cantidad posible de población, con el fin de que el patrimonio sirva de estímulo creativo a las generaciones venideras.

d) Se justifica el tratamiento público del bien por la función social que cumple, lo cual facilita el acceso a determinados bienes privados, o a la función preferente que deben desempeñar por ejemplo los monumentos eclesiásticos.

En fin, lo que se pretende en última instancia es poner el patrimonio al servicio de los ciudadanos, hasta el punto de que la razón de ser de esta nueva regulación es favorecer una serie de medidas que faciliten el acceso del público a los bienes culturales. A pesar de ello, hay que reconocer que una gran parte de la masa social ha renunciado de antemano a su derecho inalienable de interesarse por proteger eso que, en definitiva, es de todos. La sociedad actual no ha tenido reparos en delegar en los poderes públicos y en las instituciones la entera responsabilidad de conservar, restaurar, difundir y gestionar los bienes culturales, sin preocuparse prácticamente nada de su parte de responsabilidad. La causa de esta actitud debemos buscarla en el conformismo y en la apatía general de nuestra civilización, que se ha refugiado cómodamente en el consumo pasivo y masificado que refuerzan las políticas de gestión cultural. La falta de experiencia o de formación también ha podido llevar a la confusión entre los significados de patrimonio y titularidad: el hecho de que las obras de arte se hallen jurídicamente vinculadas a alguna personalidad o institución, no implica que el resto de la población no pueda considerarla elemento integrante de su acervo cultural, pero la creencia generalizada es que los auténticos responsables del cuidado de los monumentos sólo son sus poseedores.

Esta errónea concepción del asunto nos ha impedido contemplar la arquitectura, el urbanismo, las obras de arte, el folklore, la cultura material y el entorno medio-ambiental de nuestros pueblos y ciudades como elementos característicos de una unidad paisajística común, en la que se desenvuelve el quehacer cotidiano de nuestras vidas. La preocupación por conservar el patrimonio cultural es un hecho cotidiano que atañe a los comportamientos habituales de todos los ciudadanos, y su correcta transmisión a las generaciones venideras es una decisión que sólo puede partir de un ejercicio de concienciación social. En conclusión, la acción dirigida "desde arriba" por los gobiernos o las industrias culturales es

insuficiente; hay que reeducar significativamente a la sociedad, y hacerla participar de manera positiva en todo lo que tenga que ver con los bienes culturales. Desde aquí denunciamos la apatía social existente en torno a las cuestiones derivadas del patrimonio, y abogamos por un cambio de actitudes que evite que siga dilapidándose nuestra cultura sin tan siquiera atrevernos a expresar nuestra opinión.

## 6. Conclusión

A modo de resumen, ofrezco finalmente una tabla en la que se exponen los principales hitos de la evolución histórica del concepto de patrimonio, según los hemos ido tratando a lo largo de este artículo.

Época	Concepción	Ideas relacionadas
Edad Antigua	Patrimonio = colección de riquezas, rarezas y antigüedades de carácter extraordinario o de gran valor material, indicadores de poder, lujo y prestigio.	Botín de guerra. Trofeos. Tesoros. Ajueres funerarios. Ofrendas religiosas. Propiedad privada. Disfrute individual. Inaccesibilidad.
Grecia, Roma y Edad Media	Patrimonio = vestigios de una civilización considerada superior y que por ello es norma y modelo a imitar. Valoración estética y herencia cultural de interés pedagógico.	Excavaciones arqueológicas. Coleccionismo selectivo. Tráfico de obras de arte. Copias de los modelos originales. Museos y cámaras de maravillas. Reliquias. Exposición pública de algunos elementos con intención propagandística.
Renacimiento y siglos XVI-XVIII	Patrimonio = objetos artísticos especialmente bellos o meritorios, también valorados por su dimensión histórica y conmemorativa. La obra de arte puede ser un documento para conocer el pasado.	Cultura elitista de intención pedagógica. Academicismo. Coleccionismo artístico y científico. Primeros estudios rigurosos de Historia del Arte. Disfrute en grupos eruditos. Cierta grado de accesibilidad.
Siglo XIX y principios del XX	Patrimonio = conjunto de expresiones materiales o inmateriales que explican históricamente la identidad sociocultural de una nación y, por su condición de símbolos, deben conservarse y restaurarse.	Nacionalismo. Investigaciones histórico artísticas, arqueológicas y etnológicas. Importancia del folklore. Educación Popular. Legislación protectora. Conservación selectiva. Restauración monumental. Museos, Archivos y Bibliotecas Estatales al servicio del público.
1945-1980	Patrimonio = elemento esencial para la emancipación intelectual, el desarrollo cultural y la mejora de la calidad de vida de las personas. Se empieza a considerar su potencial socioeducativo y económico, además de su valor cultural.	Reconstrucción del patrimonio destruido. Políticas de gestión educativa. Exposiciones y ciclos de actos culturales para dar a conocer el patrimonio a toda la población. Difusión icónica y publicitaria de los bienes culturales. Consumo superficial. Turismo de masas.
Actualidad	Patrimonio = riqueza colectiva de importancia crucial para la democracia cultural. Se exige el compromiso ético y la cooperación de toda la población para garantizar tanto su conservación como su adecuada explotación.	Legislación. Restauración. Plena accesibilidad y nuevos usos. Participación. Implicación de la sociedad civil. Turismo sostenible. Cultura popular significativa. Creatividad. Descentralización. Didáctica del patrimonio.

### Notas:

1 Además de los citados, en la segunda mitad del XVIII se creaba el Museo de Nápoles, para albergar las piezas extraídas de las excavaciones de Pompeya y Herculano -sancionadas como patrimonio real desde 1738-, junto con la Colección Farnese, y en 1773 el Papa Clemente XIV fundaba el Museo Pio-Clementino para alojar las colecciones pontificas. De igual forma, el British Museum abrió sus puertas en 1753, la colección imperial austriaca se exhibió en el Belvedere Alto de Viena a partir de 1781, y la Galería de los Uffizi expuso al público, desde 1795, las obras de arte atesoradas por los Medici, que pasaron al Estado de Toscana en 1737. Con posterioridad se crearon otros museos nacionales en Europa, como el Rijksmuseum de Amsterdam en 1808, la National Gallery de Londres en 1824, el Alte Museum de Berlín en 1830, y la Alte Pinakothek de Munich en 1836.

2. La Constitución Republicana de 1931 ya adelantaba en su artículo 45 algunos de estos planteamientos, cuando indicaba lo siguiente: "Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuese su dueño, constituye Tesoro Cultural de la Nación y estará bajo la salvaguardia del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estimase oportunas para su defensa. El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica, asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación. El Estado protegerá también los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor artístico e histórico."

3. B.O.E., nº 155, del 29 de junio de 1985. Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, Preámbulo: "Su valor lo proporciona la estima que, como elemento de identidad cultural, merece a la sensibilidad de los ciudadanos. Porque los bienes que lo integran se han convertido en patrimoniales debido exclusivamente a la acción social que cumplen, directamente derivada del aprecio con que los mismos ciudadanos los han ido revalorizando [...] En un Estado democrático estos bienes deben estar adecuadamente puestos al servicio de la colectividad en el convencimiento de que con su disfrute se facilita el acceso a la cultura y que ésta, en definitiva, es camino seguro hacia la libertad de los pueblos".

4. B.O.E., nº 155, del 29 de junio de 1985.v Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, Art. 7: "Los Ayuntamientos cooperarán con los Organismos competentes para la ejecución de esta Ley en la conservación y custodia del Patrimonio Histórico Español comprendido en su término municipal, adoptando las medidas oportunas para evitar su deterioro, pérdida o destrucción. Notificarán a la Administración competente cualquier amenaza, daño o perturbación de su función social que tales bienes sufran, así como las dificultades y necesidades que tengan para el cuidado de estos bienes [...]". Art. 8: "Las personas que observen peligro de destrucción o deterioro en un bien integrante del Patrimonio Histórico Español deberán, en el menor tiempo posible, ponerlo en conocimiento de la Administración competente, quien comprobará el objeto de la denuncia y actuará con arreglo a lo que en esta Ley se dispone".

## BIBLIOGRAFÍA.

- Alcina Franch, J. 1982: *Arte y antropología*. Madrid, Alianza.
- Alonso Ibáñez, M<sup>a</sup>. R. 1992: *El patrimonio histórico. Destino público y valor cultural*. Madrid, Editorial Civitas - Universidad de Oviedo.
- Álvarez, J. L. 1989: *Estudios sobre el patrimonio histórico español*. Madrid, Civitas.
- Álvarez J. L. 1992: *Sociedad, Estado y Patrimonio Cultural*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Angle, I. C. 1982: Evolución del concepto de patrimonio cultural en Europa. En *Actas de las I Jornadas de Patrimonio Histórico Artístico, vol. I*. Burgos, Consejo General de Castilla y León.
- Ballart, J. 1997: *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Barcelona, Ariel.
- Carandini, A. 1984: *Arqueología y cultura material*. Barcelona, Mitre.
- Efland, A. D. 2002: *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*. Barcelona, Paidós.
- Feliciano, H. 2004: *El museo desaparecido. La conspiración nazi para robar las obras maestras del arte mundial*. Barcelona, Destino.
- Fontal Merillas, O. 2003: *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e Internet*. Gijón, Trea.
- García Escudero, P. y Pendás García, B. 1986: *El Nuevo Régimen Jurídico del Patrimonio Histórico Español*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- González Varas, I. 2000: *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid, Cátedra.
- INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO 2003: *Repertorio de Textos Internacionales del Patrimonio Cultural*. Granada, Editorial Comares - Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

- Kubler, G. 1962: *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. Londres, New Haven, Yale University Press.
- Mariás, F. 1996: *Teoría del Arte II*. Madrid, Historia 16.
- Meinecke, F. 1943: *El Historicismo y su génesis*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Meyer, K. E. 1990: *El saqueo del pasado. Historia del tráfico internacional ilegal de obras de arte*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Morales, A. 1996: *Patrimonio histórico-artístico*. Madrid, Historia 16.
- Morán, M. y Checa, F. (1985): *El coleccionismo en España*. Madrid, Cátedra.
- Nicholas, L. H. 1996: *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros de Europa en el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona, Destino.
- Pevsner, N. 1982: *Las academias de arte: pasado y presente*. Madrid, Cátedra.
- Prats, L. 1997: *Antropología y Patrimonio*. Barcelona, Ariel.
- Riegl, A. 1999: *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, Visor (edición original en 1903).
- Santana, A. 1997: *Antropología y turismo. ¿Nuevas hordas, viejas culturas?*. Barcelona, Ariel.
- Schlosser, J. V. 1988: *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*. Madrid, Akal.
- Simpson, J. A. 1979: *Hacia una democracia cultural*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- VVAA 1994: *El patrimonio histórico artístico*. En *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia, n° 2* (monográfico). Barcelona, Graó.
- Ventosa, V. J. 1993: *Fuentes de la Animación Sociocultural en Europa*. Madrid, Popular.