





Taller de restauración de pintura del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Jesús Herrero. Fototeca Digital del IPCE.

## El Patrimonio Inmaterial a debate



MINISTERIO  
DE CULTURA

DIRECCIÓN GENERAL  
DE BELLAS ARTES  
Y BIENES CULTURALES

SUBDIRECCIÓN GENERAL DEL  
INSTITUTO DEL PATRIMONIO  
CULTURAL DE ESPAÑA



MINISTERIO DE CULTURA

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General  
de Publicaciones, Información y Documentación

NIPO: 551-09-089-0

ISSN: 1889-3104



**César Antonio Molina**  
Ministro de Cultura

**María Dolores Carrión Martín**  
Subsecretaria de Cultura

**José Jiménez**  
Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales

# P

# O

2009

Patrimonio Cultural de España

Sumario



## REVISTA PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA

### DIRECTOR

Antón Castro

### CONSEJO DE DIRECCIÓN

María Domingo

Teresa Gómez

Pablo Jiménez

Socorro Prous

### CONSEJO DE REDACCIÓN

Isabel Argerich

Irene Arroyo

Rocío Bruquetas

Soledad Díaz

Adolfo García

Alberto Humanes

Marina Martínez de Marañón

M<sup>a</sup> Pía Timón

M<sup>a</sup> Jesús Sánchez

Andrés Serrano

### COMITÉ CIENTÍFICO

Armida Batori

Directora del Istituto per la Patologia del Libro. Roma

Caterina Bon Valsassina

Directora del Istituto Centrale per il Restauro

Giacomo Chiari

Director científico de The Getty Conservation Institute

Rosa M<sup>a</sup> Esbert

Catedrática de Petrología de la Universidad de Oviedo

Luz de Lourdes Herbert

Coordinadora Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.

INAH. MÉXICO DF.

Alberto de Tagle

Director del departamento de Investigación del Instituto holandés de Patrimonio Cultural Netherlands Institute for Cultural Heritage

### PORTADA

Avilés. El lavadero, 1928. Fotografía de A. Passaporte. Archivo Loty. Fototeca del Patrimonio Histórico. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Ministerio de Cultura

### DISEÑO GRÁFICO

Leona

### DISTRIBUCIÓN Y VENTA

Abdón Terradas, 7. 28015 Madrid. Tel. 34 91 543 93 66. Fax 34 91549 34 18

### INTERCAMBIO

Biblioteca del IPCE

Calle Greco, 4. 28040 Madrid. Tels. 91 550 44 36 y 91 550 44 39

### PVP

28 euros, cada número más gastos de envío

- 9 ■ Presentación
- 10 ■ Editorial

## 15 ■ La Carta de El Bierzo para la Conservación del Patrimonio Industrial Minero

- 27 ■ A propósito de la Carta de La Carta de El Bierzo para la Conservación del Patrimonio Industrial Minero

**Miguel Ángel Álvarez Areces**

El patrimonio minero es testimonio de la vida cotidiana, parte de nuestra memoria del trabajo y herencia cultural, seña de identidad del territorio, recurso económico, turístico y cultural. La Carta de El Bierzo puede ser una buena hoja de ruta para sensibilizar y actuar en las buenas prácticas en la protección e intervención en el Patrimonio Minero en España.



## 43 ■ El Patrimonio Inmaterial a debate

Visión poliédrica sobre una realidad patrimonial. Antropólogos, juristas, gestores del Patrimonio, documentalistas y otros profesionales realizan en este número un meticuloso examen de manifestaciones cuya intangibilidad parece ser garantía de protección internacional y a la vez escollo metodológicamente difícil de superar.

- 45 ■ La construcción mental del Patrimonio Inmaterial

**José Luis Alonso Ponga**

- 63 ■ Frente al espejo: lo material del Patrimonio Inmaterial

**María Pía Timón Tiemblo**

- 71 ■ El tratamiento de los bienes inmateriales en las leyes de Patrimonio Cultural

**M<sup>a</sup> Ángeles Querol**



- 111 ■ El Patrimonio Inmaterial y los derechos de propiedad intelectual

**Ignacio Garrote Fernández-Díez**



- 133 ■ Un patrimonio para una comunidad: estrategias para la protección social del Patrimonio Inmaterial

**Francesc Llop i Bayo**

- 145 ■ Reconocimiento del Patrimonio Inmaterial: “La Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial”

**Elisa de Cabo**

- 157 ■ Cultura oral y Patrimonio Inmaterial: investigación transnacional en el marco de los proyectos Mediterranean Voices y Medins

**F. Javier Rosón Lorente**

- 179 ■ Iniciativas para la salvaguardia del Patrimonio Inmaterial en el contexto de la Convención UNESCO, 2003: una propuesta desde Andalucía

**Gema Carrera Díaz**





Jóvenes con los toros de Guisando. Fotografía de Leonardo Villena c. 1960. Archivo Villena. Fototeca de Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.



## 201 ■ Proyectos de Investigación, Conservación y Restauración

203 ■ Radiografía de gran formato  
**Tomás Antelo y Araceli Gabaldón**

215 ■ Intervención arqueológica en el tramo sur de la muralla de Madinat al-Zahra. 2007-2008  
**Antonio Vallejo**

225 ■ Las intervenciones de los siglos XVI-XVII y XVIII en el Cantoral del Aula Salinas de la Biblioteca General Histórica de Salamanca. Un ejemplo de intervención histórica conservativa  
**Ninfa Ávila Corchero y Elisa Prato**

239 ■ La necesidad de una intervención mínima en la restauración de aceros especiales. Espadas japonesas  
**Emma García Alonso**

247 ■ La extracción de las pinturas murales neolíticas descubiertas en Tell Dja'de el Mughara (Siria)  
**Margarita González Pascual**

257 ■ La recuperación de un sueño. El Salón Saint-Saëns del Teatro Pérez Galdós  
**María Isabel Herráez Martín**

269 ■ Pinturas de Ángel Nardi en el Monasterio de San Bernardo de Alcalá de Henares: proyecto de restauración de los cuadros de las capillas laterales de la iglesia  
**Rocío Bruquetas Galán**

285 ■ Proyecto básico y de ejecución de las obras de ordenación, urbanización, ajardinamiento y restauración paisajística del embarcadero de El Hornillo, en Águilas (Murcia)  
**Andrés Cánovas**

293 ■ El Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León: últimas intervenciones  
**Milagros Burón Alvarez, Juan Carlos Martín García, Cristina Gómez González, Paloma Castresana, M<sup>a</sup> Luisa Matres, Cristina Escudero y Mercedes Barrera**

## 309 ■ Recensión Bibliográfica

Conservación y restauración de bienes arqueológicos  
**Soledad Díaz**



## HERITAGE

José Jiménez

General Director of Fine Arts and Cultural Heritage

The publication you hold in your hands is another expression of the commitment of the Government of Spain and the Ministry of Culture to the Cultural Heritage of our country. Deep footprints are contained in our soil, a great deposit of memory and culture which reaches from a distant past to the present day. The commitment to this great patrimonial richness is full and whole, a great moral commitment with our ancestors, with the present day, and with the generations to come, our future.

Many different, decisive actions are the fruit of this commitment by our Government in the defense of the Heritage: active intervention in UNESCO, protection of Cultural Works, and also highlighting those which are found on the sea bottom, which thanks to new technological advances are destined to be one of the most important deposits of Cultural Works recovered in the next decades. Spain is situated at the forefront of this new patrimonial horizon: the recovery of Subaquatic Heritage, with a new-generation Museum, *ARQUA*, National Museum of Subaquatic Archeology, which also houses the National Center for Subaquatic Archeologic Investigation.

In this direction one also finds the redaction, already underway, of a new project of Spanish Cultural Heritage Law, destined to substitute, after its parliamentary approval, to the currently active Historical Heritage Law of 1985. Notable issues make the reformulation of this Law necessary: the changes in the administrative regimen of Spain, with the development of the Autonomous legislations, or the necessary attention to what, little by little, we have come to consider as *new dimensions* of the Heritage: Intangible, Subaquatic, Digital. Much has already been done to conserve, restore, and enhance our Cultural Heritage but, without a doubt, much more still remains to be done.

Investigation of the uses and sense of the Heritage and aiming for an increased awareness in the conscience of the citizens of the need for its preservation. These referential aspects inspire a new era which we have wanted to open with the *new Spanish Cultural Heritage Institute*, which barely a few months ago, in addition to its change of name, has embarked on an important era of reformulation of its tasks, methodological criteria, and lines of actuation. This new era, which will continue settling and defining itself in the next months, expresses the centrality that this Institution has in the Government of Spain's politics on Heritage.

As a platform of communication of some lines of investigation, which we want to be always more rigorous and innovative, as a vehicle for the theoretical transmission of the politics in the area of Heritage in a realm both National as well as International, as a dynamic communication support with the citizenry: final recipients for any action of cultural politics, we hope that this *new* publication will as quickly as possible become the defining reference in all questions which affect the Cultural Heritage. The Institution and the people who are responsible for reaching these objects have all our confidence and support.

# Patrimonio

**José Jiménez**

Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales

La publicación que tiene en sus manos es una expresión más del compromiso del Gobierno de España y el Ministerio de Cultura con el patrimonio cultural de nuestra nación. En nuestro suelo se conservan huellas profundas, un gran depósito de memoria y cultura que llega desde un pasado lejano hasta nuestro ahora. El compromiso con esa gran riqueza patrimonial es pleno y sin fisuras, un gran compromiso moral con nuestros antepasados, con el presente y con las generaciones que vendrán, nuestro futuro.

Fruto de ese compromiso son las diversas acciones, decididas, de nuestro Gobierno en defensa del patrimonio: intervención activa en el marco de la UNESCO, protección de los bienes culturales, y de un modo señalado también de aquellos que se encuentran en los fondos marinos, gracias a los avances tecnológicos destinados a ser uno de los más importantes depósitos de bienes culturales recuperados en las próximas décadas. En ese nuevo horizonte patrimonial: la recuperación del patrimonio subacuático, España se encuentra en estos momentos en la vanguardia, con un museo de nueva generación, *ARQUA*, Museo Nacional de Arqueología Subacuática, en cuyo seno se integra también el Centro Nacional de Investigación de Arqueología Subacuática.

En esa línea se sitúa también la redacción, ya en curso, de un nuevo proyecto de Ley del Patrimonio Cultural de España, destinada a sustituir, tras su trámite parlamentario, a la todavía vigente Ley de Patrimonio Histórico, de 1985. Aspectos de gran relieve hacen necesaria la reformulación de esa Ley: los cambios en el régimen administrativo de España, con el desarrollo de las normas autonómicas, o la imprescindible atención a lo que poco a poco hemos ido considerando como *nuevas* dimensiones del patrimonio: inmaterial, subacuático, digital. Mucho se ha ido haciendo ya para conservar, restaurar y poner en valor nuestro patrimonio cultural, pero, sin duda, todavía mucho más queda por hacer.

Investigación acerca de los usos y sentidos del patrimonio y búsqueda del crecimiento y expansión en la conciencia ciudadana de la necesidad de su preservación. Estos aspectos referenciales inspiran la nueva etapa que hemos querido abrir con el *nuevo* Instituto del Patrimonio Cultural de España, que hace apenas unos meses, además de su cambio de nombre, ha emprendido una importante etapa de reformulación de sus tareas, criterios metodológicos y líneas de actuación. Esta nueva etapa, que habrá de ir asentándose y definiéndose en los próximos meses, expresa la centralidad que esta institución tiene en la política de patrimonio del Gobierno de España.

Como plataforma de comunicación de unas líneas de investigación, que deseamos cada vez más exigentes e innovadoras, como vehículo de transmisión teórica de las políticas en materia de patrimonio en un plano tanto estatal como internacional, como soporte dinámico de comunicación con los ciudadanos: destinatarios últimos de toda acción de política cultural, esperamos que esta *nueva* publicación pueda convertirse en el tiempo más breve posible en una marca de referencia en todas las cuestiones que afectan al *patrimonio cultural*. La institución y las personas que tienen la responsabilidad de alcanzar esos objetivos tienen toda nuestra confianza y apoyo.



## EDITORIAL

Antón Castro Fernández

Assistant Director of the Spanish Cultural Heritage Institute

From its Nineteenth Century origins until the present, the concept of Heritage has undergone significant transformations, changes which have plunged the works which make it up in a conceptual metamorphosis in which the artistic, the historic, the anthropological, and even the scientific have wound up shaping a kaleidoscopic reality, distant from the perception which until the middle of the Twentieth Century had characterized Heritage.

The management of these new patrimonial realities, derived from the consideration of objects or property not previously considered worthy as Cultural Works or from the granting of different cultural values for those other works historically making up part of the Heritage, requires of those responsible for it to constantly reflect upon the constitutional mandate of conservation and enrichment of the Heritage entrusted to the Public Administrations.

The magazine *Spanish Culture Heritage*, which is born with this Issue o, hopes precisely to become the necessary support for this reflection to be undertaken. A new magazine which responds not just to a new Patrimonial concept on a theoretical level, but also to the materialization of this which is present in the new project of the center which sponsors this publications, the Spanish Cultural Heritage Institute.

Since the middle of 2008, the Spanish Cultural Heritage Institute, a Subdirection depending on the General Direction of Fine Arts and Cultural Works of the Ministry of Culture, finds itself immersed in a process of transformation whose principal objective is to adapt the functional cast of this institution, articulated around the conservation and restoration of the Cultural Works, to the reality of patrimonial management in Spain. The progressive granting of infrastructures on the part of the Autonomous Communities, which guarantee the execution of efficient policies of protection and enhancement of the Cultural

Cúpula de la Sede del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Subdirección General dependiente de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura. Jesús Herrero. Fototeca Digital del IPCE.



# Editorial

**Antón Castro Fernández**

Subdirector General del Instituto del Patrimonio Cultural de España

Desde sus orígenes decimonónicos hasta la actualidad el concepto de Patrimonio ha experimentado significativas transformaciones, cambios que han sumergido a los bienes que lo integran en una metamorfosis conceptual en la que lo artístico, lo histórico, lo antropológico, e incluso lo científico, han terminado por conformar una realidad de naturaleza caleidoscópica, alejada de la percepción que hasta mediados del siglo XX había caracterizado al Patrimonio.

La gestión de estas nuevas realidades patrimoniales, derivadas de la consideración como Bienes Culturales de objetos o inmuebles antes desestimados o de la dotación de valores culturales diferentes para aquellos otros bienes históricamente integrantes del Patrimonio, exige a los responsables de las mismas la ejecución de una constante reflexión acerca de los principios teóricos y metodológicos que garantizarán el eficaz cumplimiento del mandato constitucional de conservación y enriquecimiento del Patrimonio encomendado a las Administraciones Públicas.

La revista *Patrimonio Cultural de España*, que ve la luz con este número 0, pretende precisamente convertirse en el soporte necesario para que esta reflexión pueda llevarse a cabo. Una nueva revista que responde no solo a un nuevo concepto Patrimonial a nivel teórico, sino también a la materialización del mismo presente en el nuevo proyecto del centro promotor de dicha publicación, el Instituto del Patrimonio Cultural de España.

Desde mediados de 2008 el Instituto del Patrimonio Cultural de España, Subdirección dependiente de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, se encuentra inmerso en un proceso de transformación que posee como principal objetivo adaptar el elenco funcional de dicha institución, articulado en torno a la conservación y restauración de los Bienes Culturales, a la realidad de la gestión patrimonial en España. La progresiva dotación de infraestructuras por parte de la Comunidades Autónomas, que garantizan la ejecución de políticas eficaces de protección y puesta en valor de los Bienes Culturales de su competencia, así como los anteriormente citados retos de preservación planteados por el nuevo concepto de Patrimonio Cultural son sólo algunos de los motores que han impulsado la reflexión sobre la nueva naturaleza del IPCE. Un Centro que, orgulloso de su trayectoria como Instituto del Patrimonio Histórico Español, reorienta su andadura con los objetivos de dotar de mayor equilibrio y racionalidad a su política de intervenciones de conservación, restauración y difusión de los Bienes Culturales, fomentar la investigación en las materias de su competencia, potenciar la formación de sus profesionales y dotar de mayor visibilidad a la Institución. Todo ello en un marco de relaciones institucionales de proyección nacional e internacional.

Es en el seno de esta nueva institución, en el cual la creación de una nueva publicación periódica adquiere sentido. Ahora bien, *Patrimonio Cultural de España* no nace sólo con el objetivo de dar a conocer los proyectos de investigación e intervención realizados por el IPCE; la publicación que presentamos lo que busca es generar un espacio de diálogo interdisciplinar en el que todos los profesionales, nacionales e internacionales, vinculados a la gestión de los Bienes Culturales hallen un ámbito libre de expresión para las reflexiones derivadas de su experiencia.



Works under their charge, as well as the abovementioned challenges of preservation originating from the new concept of Cultural Heritage are only some of the new impulses which have spurred reflection about the new nature of the SCHI. A Center which, proud of its history as the Spanish Historical Heritage Institute, reorients its evolution with the aim of giving a greater equilibrium and rationality to its politics of interventions of conservation, restoration, and broadcasting of the Cultural Works, to encourage the investigation of the fields under its charge, to maximize the formation of its professionals, and to give the Institution a greater visibility. All of this in the context of its institutional relationships on a national and international level.

It is from the loins of this new Institution from which the creation of a new periodical publication makes sense. Now then, Spanish Cultural Heritage is not born with the sole aim of making public the projects of investigation and intervention undertaken by the SCHI; the publication we offer seeks to generate a space of interdisciplinary dialogue in which all the professionals, national and international, associated with the management of the Cultural Works find a free space of expression for the reflections derived from their experiences.

In this fashion, theoretical, methodological, or strictly practical questions will be analyzed in a flexible way, developing themselves in the four broad sections which make up the magazine.

The first of these will be reserved, in each issue, for the publication of a key text in the realm of the protection, investigation, conservation, restoration, and broadcasting of the Heritage, selected by the critical gaze of a renowned professional in the field covered by the document. Fragments of classic texts or modern documents which give theoretical reflection about the Cultural Works will fit in this section for the fundamental importance they have. The first issue of the magazine includes in this section the unpublished *El Bierzo Charter for the Conservation of the Industrial Mining Heritage*, commented by Miguel Ángel Álvarez Arecos, President of *The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage* (TICCIH). This is a document about the criteria for intervention in the Industrial Heritage present in the mining complexes, elaborated by the technicians of the SCHI, as a sectorial development of the National Plan for Industrial Heritage and approved in June of 2008 by the Council of Historic Heritage. This document, together with the *Charter from*

*Baños de la Encina for the Conservation of the Defensive Architecture*, also approved by the Council, in 2006, are two examples of the work developed by the SCHI in collaboration with the Autonomous Communities in the establishment of intervention criteria and protocols for actuaciones on the Culture Works. Necessary theoretical-methodological reflections to undertake, in an efficient way, interventions on the Heritage whose realization will be reinforced in future by the new SCHI.

The second conceptual section of the magazine has a monographic character and follows the analysis of a current aspect in the management of the Cultural Heritage. The aim is to show a polyhedral vision of the patrimonial reality, with the goal of generating a critical vision of it. The Intangible Heritage is the epicenter of the first monograph of *Spanish Cultural Heritage*. Anthropologists, jurists, managers of heritage, documentary makers, and other professionals offer in this issue a meticulous examination of manifestations whose intangibility seems to be at the same time a guarantee of international protection and a stumbling block which is methodologically difficult to overcome.

The third broad section of the magazine is made up of a collection of articles whose themes revolve around the investigation, restoration, and broadcasting of the Works which make up the Cultural Heritage, through the specific projects of actuation upon them. The selection of said projects has been and will continue to be made by virtue of the methodological relevance of the actuaciones, as well as their possible transcendence for the disciplines which are involved. Restoration interventions of mural paintings, oriental weapons, Documental Heritage, Industrial Heritage, and archeological studies in regions as paradigmatic as Medina Azahara are some of the content offered in this third section of this issue of *Spanish Cultural Heritage*.

And finally, the magazine will conclude with the review of a publication on materials related to the management of the Heritage, made by a specialist in the area. Soledad Díaz, restorer for the SCHI, presents in this first issue an exhaustive reflection on the recent publication by S. Garcia and N. Flos, *Conservación y restauración de Bienes Arqueológicos* (*Conservation and Restoration of Archeological Works*).

With this issue of *Spanish Cultural Heritage* begins an ambitious adventure in which the Cultural Works are the principal protagonists. The great incentive shown by national and international institutions dedicated to the preservation and enrichment of the Heritage for this undertaking to flourish has been and will continue being sufficient stimulus for the professionals of the SCHI to fulfill their objective of converting this recently-born publication into an essential point of reference for the professions of the management of Cultural Works.

Trabajos del taller de restauración de papel del IPCE.  
Fotografía de Jesús Herrero Marcos, Fototeca Digital, IPCE. Ministerio de Cultura.

De este modo, cuestiones teóricas, metodológicas o estrictamente prácticas serán analizadas de forma flexible, articulándose en los cuatro grandes bloques que constituyen la revista.

El primero de ellos estará reservado, en cada número, a la publicación de un texto de referencia en el ámbito de la protección, investigación, conservación, restauración y difusión del Patrimonio, tamizado por la mirada crítica de un profesional de reconocida experiencia en el campo abordado por el documento. Fragmentos de textos clásicos o documentos modernos tendrán cabida en este bloque que persigue fundamentalmente dotar a la reflexión teórica sobre los Bienes Culturales de la importancia que posee. El primer número de la revista incluye en este bloque la inédita *Carta de El Bierzo para la Conservación del Patrimonio Industrial Minero* comentada por Miguel Ángel Álvarez Areces, Presidente del *Internacional Committe for the Conservation of the Industrial Heritage*.(TICCIH)

Se trata de un documento sobre criterios de intervención en el Patrimonio Industrial existente en los complejos mineros, elaborado por los técnicos del IPCE, como desarrollo sectorial del *Plan Nacional de Patrimonio Industrial* y aprobado en junio de 2008 por el Consejo del Patrimonio Histórico. Este documento, junto con la *Carta de Baños de la Encina para la Conservación de la Arquitectura Defensiva*, aprobado también por el Consejo en 2006, son dos ejemplos de la labor desarrollada por el IPCE, en colaboración con las Comunidades Autónomas, en el establecimiento de criterios de intervención y protocolos de actuación sobre los Bienes Culturales. Imprescindibles reflexiones teórico-metodológicas para acometer de forma eficaz intervenciones sobre el Patrimonio cuya realización será reforzada en lo sucesivo por el nuevo IPCE.

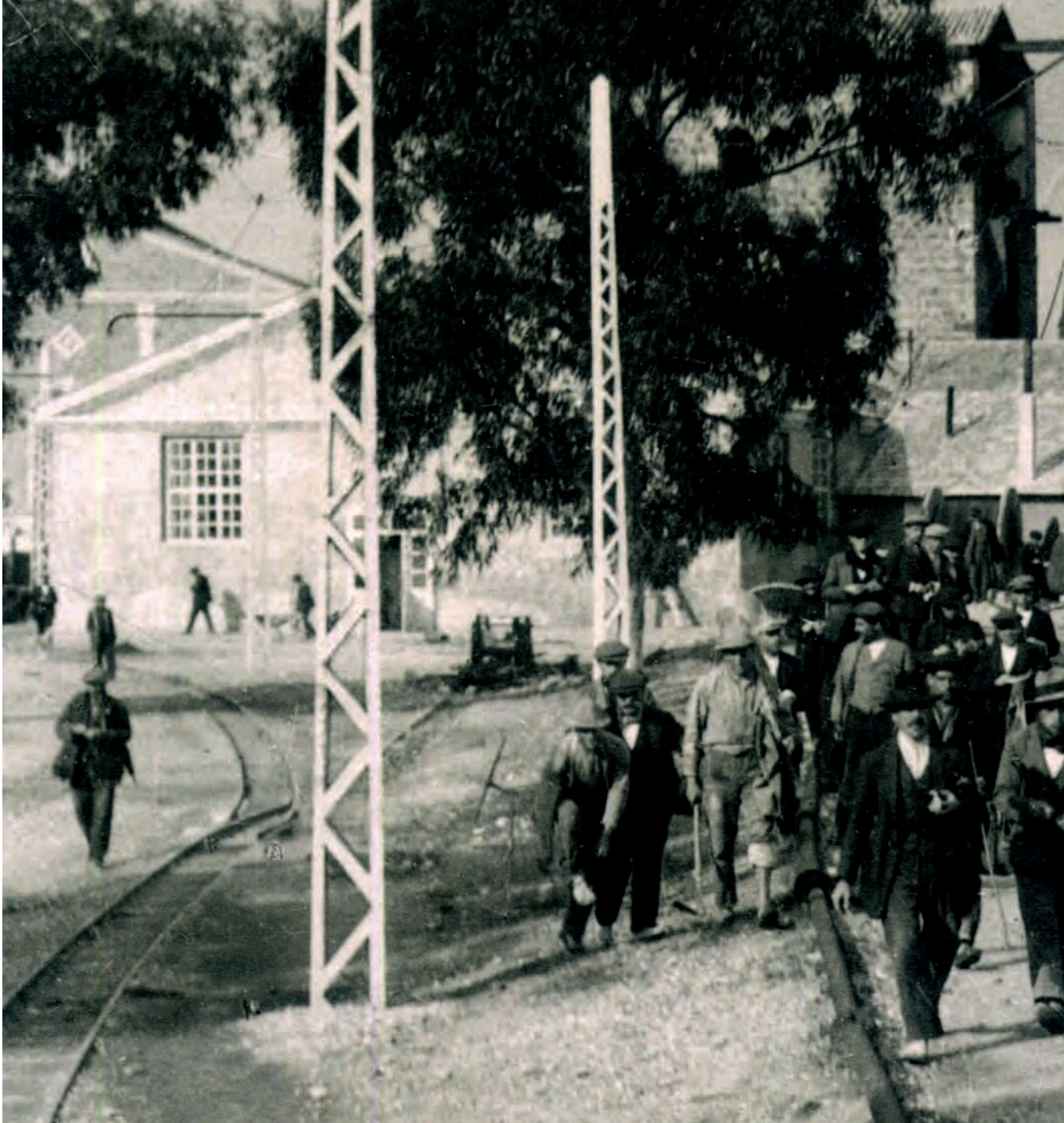
El segundo bloque conceptual de la revista posee un carácter monográfico y persigue el análisis de un aspecto de actualidad en la gestión del Patrimonio Cultural. El objetivo es mostrar una visión poliédrica sobre una realidad patrimonial, con el fin de generar una mirada crítica sobre la misma. El Patrimonio Inmaterial se erige como epicentro del primer monográfico de *Patrimonio Cultural de España*. Antropólogos, juristas, gestores del Patrimonio, documentalistas y otros profesionales realizan en este número un meticuloso examen de manifestaciones cuya intangibilidad parece ser garantía de protección internacional y a la vez escollo metodológicamente difícil de superar.

El tercer gran epígrafe de la revista lo componen un conjunto de artículos cuya temática gira en torno a la investigación, conservación, restauración y difusión de los bienes que integran el Patrimonio Cultural, a través de proyectos concretos de actuación sobre los mismos. La selección de dichos proyectos se ha realizado y continuará haciéndose en virtud de la relevancia metodológica de las actuaciones así como su posible trascendencia para las disciplinas que las articulan. Intervenciones de restauración de pinturas murales, armas orientales, Patrimonio Documental, Patrimonio Industrial y estudios arqueológicos en lugares tan paradigmáticos como Medina Azahara son algunas de las propuestas de contenido que ofrece en este tercer bloque el número 0 de *Patrimonio Cultural de España*.

En último lugar, la revista finalizará con la recensión de una publicación sobre materias relacionadas con la gestión del Patrimonio, realizada por un especialista en la misma. En su primer número Soledad Díaz, restauradora del IPCE, presenta una exhaustiva reflexión sobre la última publicación de S. García y N. Flos *Conservación y restauración de Bienes Arqueológicos*.

Con este número 0 *Patrimonio Cultural de España* inicia una ambiciosa aventura en la que los Bienes Culturales son los principales protagonistas. El gran impulso mostrado por instituciones nacionales e internacionales, dedicadas a la preservación y enriquecimiento del Patrimonio, para que esta empresa fructifique ha sido y continuará siendo aliento suficiente para que los profesionales del IPCE cumplan con el objetivo de convertir a esta recién nacida publicación en punto de referencia imprescindible para los profesionales de la gestión de los Bienes Culturales.

Salida de mineros del Pozo San José. Mina Arrayanes. Jaén.  
Fotografía cedida por la Asociación Colectivo Proyecto Arrayanes, Linares-La Carolina (Jaén).





# Carta de El Bierzo para la Conservación del Patrimonio Industrial Minero





# Carta de El Bierzo para la Conservación del Patrimonio Industrial Minero

Zona Arqueológica de Las Médulas. León. Fotografía cedida por la Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Castilla y León.

## I. Introducción

Escondido en las entrañas de la tierra el mineral ha constituido desde tiempos prehistóricos uno de los recursos naturales más codiciados por el ser humano. De este modo, cargado de significado simbólico –otorgado por la mitología– o exclusivamente concebido desde un prisma económico de explotación, su búsqueda y gestión se ha revelado a lo largo de la Historia como una de las actividades humanas de mayor impacto sobre el medio.

Partiendo de que la Minería se erige como una de las principales actividades de explotación, siendo en la actualidad imprescindible no sólo para la vida cotidiana sino también para el progreso, la labor de conservar explotaciones mineras sin actividad, no sólo es recomendable sino fundamental para el conocimiento de la industria, considerándose estos vestigios parte integrante de nuestro patrimonio común.

Especial relevancia adquiere esto último cuando comprobamos que en Europa, durante las décadas finales del siglo XX, se produjo una reconversión generalizada del sector minero que apartó de esta actividad a miles de personas y dejó, casi de un día para otro e independientemente del estado de agotamiento de sus filones, en trance de desaparición, la mayor parte de las instalaciones mineras. Pese a que la conservación futura de la totalidad de éstas resulta imposible, no lo es el hacer una selección de las más representativas para catalogarlas y protegerlas legalmente en pro de su conservación, de la misma manera que hoy en día es indiscutible la conservación del patrimonio religioso o defensivo.

Además, aunque antaño se considerase que las instalaciones mineras perturbaban el medio natural, hoy en día la conservación de las mismas se percibe como un acto que garantiza la preservación de los Paisajes Culturales, preservación impulsada por la Convención Europea del Paisaje (Florencia, 2000).

Urge, por tanto, que las administraciones competentes en la defensa del Patrimonio Histórico, los municipios, las empresas, sobre todo las públicas y los colectivos profesionales vinculados a la Minería aúnen esfuerzos para establecer una primera selección de las explotaciones mineras que deben ser conservadas y rehabilitadas para su visita pública. Esta iniciativa aparte de enriquecer nuestro Patrimonio Histórico, servirá, gracias al Turismo Cultural, para establecer un mínimo desarrollo sostenido e impedirá el abandono y quizás la desertización de amplios territorios, favoreciendo asimismo el conocimiento de los recursos geomineros. Unos recursos que desde tiempos romanos han desempeñado un papel protagonista en la economía de la Península Ibérica, tal como atestiguan los antiguos yacimientos auríferos de las Médulas, incluidos en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO, las minas de mercurio de Almadén o las explotaciones de cobre de Río Tinto. Del mismo modo, España ha realizado una notable contribución en la difusión tecnológica y en la internacionalización de los mercados mineros.

El presente documento, nacido en el seno del Plan Nacional de Patrimonio Industrial, no pretende abordar el Patrimonio Minero circunscrito al modelo de producción preindustrial, sino única y exclusivamente el conjunto de evidencias materiales e inmateriales vinculadas a la explotación minera en el ámbito de la Industrialización. Se trata pues de un Patrimonio que posee unas características propias, con auténtica personalidad, y por tanto susceptible de un tratamiento individual.

## II. El concepto de Patrimonio Minero

Inserto paradójicamente en un sector industrial que tras vivir una profunda transformación en la última década del siglo XX manifiesta en la actualidad una tendencia económica alcista, el Patrimonio Minero tradicional, es decir, el vinculado a la explotación del carbón, el plomo, la sal y otros recursos naturales, se ha convertido en el epicentro de no pocos foros nacionales e internacionales. En estas reuniones, articuladas en torno a la preocupación de los ciudadanos o de las propias Administraciones Públicas, abandono, deterioro y pérdida son conceptos que centran y motivan el discurso de salvaguarda del Patrimonio Minero.

Realizando un análisis detallado de este discurso puede apreciarse que el mismo ha girado y gira, en algunos casos todavía, alrededor de dos pilares:

- 1 El valor del Patrimonio Minero como fósil evocador de un tiempo desaparecido. Tiempo interpretado en clave de explotación y camaradería, tiempo iniciático, tiempo de progreso tecnológico y destrucción medioambiental, en suma, Tiempo.
- 2 El valor del Patrimonio Minero como regenerador de comunidades cuya gestación y desarrollo se produjo en torno a la mina y que con el cierre de la misma se han visto condenadas a la desaparición.

Como están demostrando los grandes proyectos de conservación y puesta en valor emprendidos por Comunidades Autónomas, Provincias y Municipios, el Patrimonio Minero va mucho más allá de esta simple concepción. Cuando hablamos de bocaminas, galerías, pozos, archivos de las compañías mineras o ferrocarriles no nos referimos únicamente a los restos de un gran naufragio, nos encontramos ante un verdadero documento para el estudio de la Historia, de la Historia con mayúsculas. Estamos frente a un Patrimonio con personalidad propia derivada de un conjunto de valores:

- Valores Históricos
- Valores de los procesos tecnológicos
- Valores Antropológicos / Etnológicos
- Valores Materiales, muebles e inmuebles
- Valores Medioambientales
- Valores Estéticos

Balsas de las Salinas de Espartinas, Madrid, 1926. Fotografía cedida por la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid.

A la derecha, Pozo de San Vicente. Distrito minero de Linares (Jaén). Fotografía cedida por la Asociación Colectivo Proyecto Arrayanes, Linares-La Carolina (Jaén).



La existencia de estos valores, que confieren una personalidad propia al Patrimonio Minero, es la que determina la necesidad de arbitrar protocolos de actuación o directrices metodológicas por parte de las Administraciones Públicas, que permitan guiar las actuaciones en el entorno de la mina.

### III. Metodología de intervención en complejos mineros

#### 1. Inventario

Se considera necesaria la realización de un Inventario del Patrimonio Industrial Minero como primer requisito para poder planificar su protección y promoción. En él deberán identificarse los elementos y conjuntos susceptibles de protección y tutela.

Para que dicho Inventario sea realizado con el necesario rigor científico deberá abordarse desde la independencia de criterios interdisciplinares, elaborando previamente una metodología, un lenguaje y un código de criterios de interpretación y valoración comunes entre las distintas disciplinas y agentes involucrados, de modo que se garantice la objetividad, la coherencia, la durabilidad y la accesibilidad de las informaciones recogidas.

En la labor de inventariar los bienes vinculados a cualquier complejo minero habrá de considerarse, al menos, la inclusión de los siguientes datos:

- Estudio histórico y arqueológico del complejo. Delimitación geográfica del mismo.
- Ubicación de cada uno de los elementos que constituyen el complejo minero, incluyendo bienes inmuebles, muebles, así como el Patrimonio Documental de los archivos.
- Régimen jurídico de los bienes que integran el complejo minero.
- Estado de conservación. Análisis patológico.
- Estudio antropológico / etnológico.

#### 2. Selección

Establecido el conjunto general se deberán seleccionar los elementos de singular relevancia y aplicar los grados de protección adecuados a cada caso en función de las normativas legales municipales, autonómicas, estatales y mundiales.



Serán criterios de aplicación:

- La autenticidad histórica.
- La representatividad tipológica.
- La antigüedad absoluta y relativa en cuanto a tipología o técnica.
- El estado de conservación.
- La integridad de sus rasgos de identidad cultural y tipológica.
- La significación histórica.
- La relación del inmueble y de las instalaciones con la comunidad en la que se insertan.
- Las posibilidades de gestión del complejo minero por parte de la comunidad propietaria, garantizando unos mínimos de sostenibilidad.

### 3. Protección jurídica

Resulta imprescindible para la conservación de los complejos mineros la protección jurídica de los bienes muebles e inmuebles que lo integran. Esta protección quedará articulada principalmente a través de las figuras establecidas a tal efecto en la legislación de Patrimonio Histórico o Cultural, Medioambiente y en la Normativa del Suelo. Es necesario que las Administraciones Locales contemplen la conservación del Patrimonio Industrial Minero en sus planeamientos urbanísticos. Por su parte, las Administraciones Públicas deberán proteger los elementos más relevantes de este Patrimonio mediante las correspondientes declaraciones de Bien de Interés Cultural u otras figuras de protección.

### 4. Intervención

La intervención debe ser concebida como el resultado de un proceso previo de investigación, materializado a través de herramientas como Planes Directores, Estudios Previos o Estudios de Viabilidad. Estos instrumentos permitirán abordar las actuaciones sobre el Patrimonio Minero con las garantías adecuadas, sobre un sólido conocimiento del bien y en base a unas estrategias correctamente planificadas a todos los niveles (técnico, de gestión, de uso, etc.)

En el diseño de la intervención se contemplarán el conjunto de actuaciones vinculadas a la puesta en valor de los elementos particulares del complejo así como también de la dimensión medioambiental-paisajística del mismo.

En la medida de lo posible, es decir, dentro de los límites que permiten salvaguardar la identidad, integridad y autenticidad de los bienes culturales, se podrá optar por dotar al complejo minero –en aras de una mayor rentabilidad social y sostenibilidad del proyecto– de usos compatibles con la puesta en valor de su condición patrimonial.

El acceso al interior de la mina, motivado por la observación de procesos naturales –niveles mineralizados– o por el deseo de obtener una experiencia vital, se realizará en todos los casos tras el establecimiento de unos mínimos de seguridad, con los límites impuestos por la conservación. Quedaría garantizada esta seguridad si el conjunto de preceptos que la articulan estuviera incluido o incorporado en la normativa legal vigente, siendo la ejecución de los mismos competencia de técnicos especialistas en la materia.

### 5. Difusión

Entre los principios rectores de la labor de conservación del Patrimonio Industrial Minero debe encontrarse la posibilidad de puesta en valor del mismo.

Si una mina abre sus puertas al público, es decir, si tiene sentido entre otras cosas la preservación de su naturaleza perecedera, es porque la ciudadanía muestra interés por atravesar el umbral de la misma. Por este motivo, resulta fundamental la planificación de programas educativos y comunicativos que faciliten el acceso conceptual al entorno y contenido del complejo minero, adoptando el modelo que la Administración Competente determine: museos mineros, musealización de minas, parques mineros, parques culturales, parques patrimoniales, etc.

Interpretar el Patrimonio Industrial Minero y sensibilizar a la población sobre la relevancia de su especial naturaleza –a través de exposiciones, publicaciones, congresos, etc– habrán de considerarse tareas de imprescindible cumplimiento por parte de los poderes públicos, máxime cuando la transformación estética del tiempo y del espacio, característica del mundo contemporáneo, impulsan el deseo social en idéntica dirección.

## 6. Conservación Preventiva y Mantenimiento

Los trabajos de conservación y restauración de los elementos de la mina deben planificarse considerando sus particularidades naturales –geológicas– (constantes inundaciones, derrumbamientos, dificultades para el control medioambiental, etc). Serán imprescindibles para el buen funcionamiento de las instalaciones mineras las labores de conservación preventiva y el mantenimiento.

## IV. Conclusiones

En constante litigio con el paso del tiempo, los gestores del Patrimonio han conseguido elevar al lugar que corresponde, tras décadas de olvido, el conjunto de bienes muebles e inmuebles, de naturaleza material e inmaterial, vinculados a la explotación minera durante el periodo de la Industrialización.

Valores históricos, estéticos, antropológicos y medioambientales avalan la concepción del Patrimonio Minero Industrial como fuente de conocimiento para el estudio de la Historia, habiendo permitido esto último elaborar proyectos y estrategias de gestión para dicho Patrimonio de carácter integral.

De este modo y pese al propio concepto de caducidad que late tras la creación de la mina, la idea de conferir perpetuidad a los elementos materiales e inmateriales de la misma –dotándoles de un nuevo uso o simplemente evidenciando el valor social inherente a su condición patrimonial– debe constituir el motor de las políticas de investigación, conservación y difusión diseñadas por las Administraciones Públicas. Unas Administraciones que, garantes de la conservación y enriquecimiento del Patrimonio, por mandato constitucional, han de diseñar sus actuaciones en el ámbito de la mina teniendo como principales objetivos:

- El conocimiento exhaustivo de la mina y su entorno, natural y cultural.
- La protección jurídica de los elementos que componen el complejo minero de explotación.
- La conservación de los elementos más significativos del complejo minero.
- La implicación y participación activa de las comunidades o grupos humanos en los que se inserta el complejo minero para la puesta en valor del mismo, así como para su mantenimiento.

Cargadero de Melilla. Fotografía cedida por la Dirección General de Cultura de la Consejería de Cultura y Festejos de la Ciudad de Melilla.







Como la indumentaria de trabajo abandonada en las bocaminas, desafiando el paso de los años, el Patrimonio Industrial Minero, aletargado bajo el peso de los conflictos sociales que provocaron su olvido, ha de ser rescatado del silencio que todavía lo envuelve. Muchos son los proyectos e iniciativas puestas en marcha para devolver la palabra al patrimonio escondido en el interior de la tierra y la presente carta no pretende sino convertirse en un haz de luz en la oscuridad de esa mina.

A la izquierda, castillete Mina Herrera, Sabero. León. Fotografía cedida por la Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Castilla y León.  
Debajo, Mina Palazuelos. Jaén. Fotografía cedida por la Asociación Colectivo Proyecto Arrayanes, Linares-La Carolina (Jaén).

## EL BIERZO CHARTER FOR THE CONSERVATION OF THE INDUSTRIAL MINERAL HERITAGE

### I. Introduction

Hidden in the bowels of the earth, minerals have been considered one of the natural resources most-coveted by human beings since prehistoric times. In this fashion, charged with symbolic significance (conferred by mythology) or considered exclusively through a lens of economic exploitation, the search for them and their management have been revealed over the course of History as one of the human activities of greatest impact upon the environment.

Starting from the fact that Mining emerges as one of the principal activities of exploitation, being in the present day necessary not just for daily life but also for progress, the work of conserving inactive mining excavations is not merely recommended but is fundamental for the knowledge of the industry, considering these vestiges an integral part of our common heritage.



This last part of this statement takes on special relevance when we corroborate that in Europe, during the final decades of the Twentieth Century, a generalized re-conversion of the mining industry took place which separated thousands of people from this activity and left, almost from one day to the next and independent of the exhaustion of its lodes, the greater part of mining installations on the point of disappearance. While the future conservation of all of them is impossible, it is not impossible to make a selection of the most representative to catalog them and protect them legally in support of their conservation, in the same way that today it is indisputable the conservation of Religious or Defensive Heritage.

Moreover, although in bygone days mining installations were considered to disturb the natural environment, today their conservation is seen as an act that guarantees the preservation of the Cultural Landscapes, preservation stimulated by the European Landscape Convention (Florence, 2000).

It is therefore urgently necessary that the appropriate administrations in the defense of Historical Heritage—the municipalities, the companies, and especially the public and the professional collectives linked to the Mining industry—unite forces to establish a first selection of the mining excavations that should be conserved and restored for public visits. This initiative, aside from enriching our Historical Heritage, will serve, thanks to Cultural Tourism, to establish a minimal sustainable development and will impede the abandonment and perhaps the desertion of vast territories, encouraging in this fashion the knowledge of geomineral resources. Resources which since Roman times have held a starring role in the economy of the Iberian Peninsula, as testified to by the ancient gold mines of Las Medulas, included in the List of World Heritage Sites of the UNESCO, the mercury mines of Almadén, or the copper excavations of the Río Tinto. In the same way, Spain has made a significant contribution in the internationalization and the technological spread of the mining markets.

This current document, born in the bosom of the National Plan for Industrial Heritage, does not pretend to approach Mining Heritage circumscribed by the model of pre-industrial production, but only and exclusively in the joint context of material and intangible proofs associated with mining excavation in the realm of Industrialization. It therefore concerns a Heritage which possesses its own characteristics, with authentic personality, and therefore subject to an individualized treatment.

## II. The Concept of Mining Heritage

Paradoxically, I plunge into an industrial sector which after undergoing a profound transformation in the last decade of the Twentieth Century shows today a bullish economic tendency, traditional Mining Heritage, that is to say, the Heritage linked to the excavation of carbon, lead, salt, and other natural resources, has become an epicenter of more than few national and international forums.

At these meetings, hinging around the concerns of citizens or the Public Administrations themselves, abandonment, deterioration, and loss are concepts that center and motivate the discourse of safeguarding Mining Heritage.

Making a detailed analysis of this discourse one can appreciate that it has spun and spins, in some cases still, around two axes:

1. The value of Mining Heritage as a fossil evocating a vanished time. Time interpreted in the context of exploitation and camaraderie, a time of initiation, a time of technological progress and environmental destruction, in short, Time.
2. The value of Mining Heritage as a regenerator of communities whose management and development were inextricably linked to the mines and with the close of these same have been condemned to disappearance.

As have been demonstrated, the great conservation projects and efforts begun by the Autonomous Communities, Provinces, and Municipalities, Mining Heritage goes beyond this simple conception. When we speak of pit mines, passages, wells, archives of the mining or railway companies, we don't only refer to the remains of a great wreck or collapse, we find ourselves before a true document for the study of History, of History written with capital letters. We are before a heritage with its own personality derived from a complex of values: (VALOR=significance)

- Historic Value
- Material Values, Moveable and Immoveable
- The Values of the Technological Processes
- Environmental Values
- Anthropological/Ethnological Values
- Aesthetic Values

The existence of these values, which confer their own personality to Mining Heritage, is what determines the need to arbitrate protocols for proceeding or methodology guidelines on the part of the Public Administrations, which permit the guidance of the proceedings in the mine environment.

## III. Methodology for Intervention in Mining Complexes.

### 1. Inventory

It is considered necessary to undertake an inventory of the Industrial Mining Heritage as a first requisite to be able to plan its protection and promotion. In it, the elements and



Cargadero de Melilla. Fotografía cedida por la Dirección General de Cultura de la Consejería de Cultura y Festejos de la Ciudad de Melilla.

complexes subject to protection and guardianship must be identified.

In order for said Inventory to be undertaken with the necessary scientific rigor, it must be approached from the independence of interdisciplinary criteria, elaborating beforehand a methodology, a language, and a code of criteria for the common interpretation and valuation between the distinct disciplines and agents involved, in such a way that the objectivity, coherence, durability, and accessibility of the information collected is guaranteed.

In the task of inventorying the works associated with any mining complex one must consider, at the very least, the inclusion of the following data:

- Historic and archeological study of the complex.
- Geographic delimitation of the complex.
- Location of each of the elements that comprise the mining complex, including the real and moveable property, as well as Documental Heritage from the archives.
- Legal regimen of the works that make up the mining complex.
- State of conservation. Pathological analysis.
- Anthropological/ethnographic study.

## 2. Selection

Having established the general overview one must select the elements of unique relevance and apply the appropriate degree of protection to each case in function of the municipal, autonomous, state, and world legislative regulations.

The criteria of application will be:

- The historical authenticity.
- The representative typology.
- The absolute and relative antiquity in terms of typology or technique.
- The state of conservation.
- The integrity of its cultural identity and typological features.



- The historic significance.
- The relation of the property and of the installations with the community in which it is a part.
- The possibilities of managing the mining complex by the community which owns it, guaranteeing some minimums of sustainability.

## 3. Legal Protection

Legal protection of the real and personal property that comprise them is imperative for the conservation of mining complexes. This protection will principally be effected through the figures established to this effect in the Historic or Cultural Heritage legislation, the Environmental Protections, and the Urban Zoning Restrictions. It is necessary that the Local Administrations contemplate the conservation of Industrial Mining Heritage in their urban planning. For their part, the Public Administrations must protect the most relevant elements of this Heritage through the corresponding declarations of Works of Cultural Interest or other figures of protection.

## 4. Intervention

Intervention must be conceived as the result of a prior process of investigation, undertaken through tools such as Master Plans, Preliminary Studies, or Viability Studies. These instruments will permit approaching the actions upon the Mining Heritage with the adequate guarantees, founded on a solid knowledge of the Work and from a base of strategies that have been properly planned at all levels (technical, manageability, usability, etc.)

In the design of the intervention, the combination of activities associated with the enhancement of the particular elements of the complex, as well as the environmental-landscape repercussions of the same, must be considered.

As much as possible, that is to say, within the limits that allow us to safeguard the identity, integrity, and authenticity of the cultural Works, one can opt to grant the mining complex—for the sake of a greater social profitability and sustainability for the project—with uses compatible with the enhancement of its status as Heritage.

Access to the interior of the mine, motivated by the observation of natural processes—mineralized levels—or for the desire to have a life experience, must in all cases be realized after the establishment of some safety minimums, with the limits imposed by the conservation. This safety will be guaranteed if the combination of precepts which comprise it were included or incorporated in the legal regulations in effect, execution of the same being the responsibility of technicians who are specialists in this area.

## 5. Dissemination

Among the guiding principles of the work of conservation of Industrial Mining Heritage must be the possibility of enhancement of the same.

If a mine opens its doors to the public, that is to say, if it makes sense among other things the preservation of its decaying nature, it is because the citizenry shows an interest in crossing its threshold. For this reason, the planning of educational and communication programs that facilitate conceptual access to the setting and content of the mining complex is fundamental, adopting the model that the appropriate Administration deems most suitable: mining museums, the museumization of mines, mining parks, cultural parks, heritage parks, etc.

To explain Industrial Mining Heritage and sensitize the public about the relevance of its special nature—through expositions, publications, conferences, etc.—must be viewed as obligatory activities on the part of the public powers, especially when the aesthetic transformation of time and space, characteristic of the contemporary world, push social desire in the same direction.

#### 6. Preventative Conservation and Maintenance

The work of conservation and restoration of the elements of the mine must be planned considering its natural geological particularities (continual inundations, collapses, difficulties for environmental controls, etc.). The work of preventative conservation and maintenance will be essential for the effective functioning of the mining installation.

#### IV. Conclusions

In constant conflict with the passage of time, the maintainers of Heritage have managed to elevate the combination of real and physical property, of physical and intangible nature, associated with Mining activities during the period of Industrialization to the place it merits, after decades of neglect.

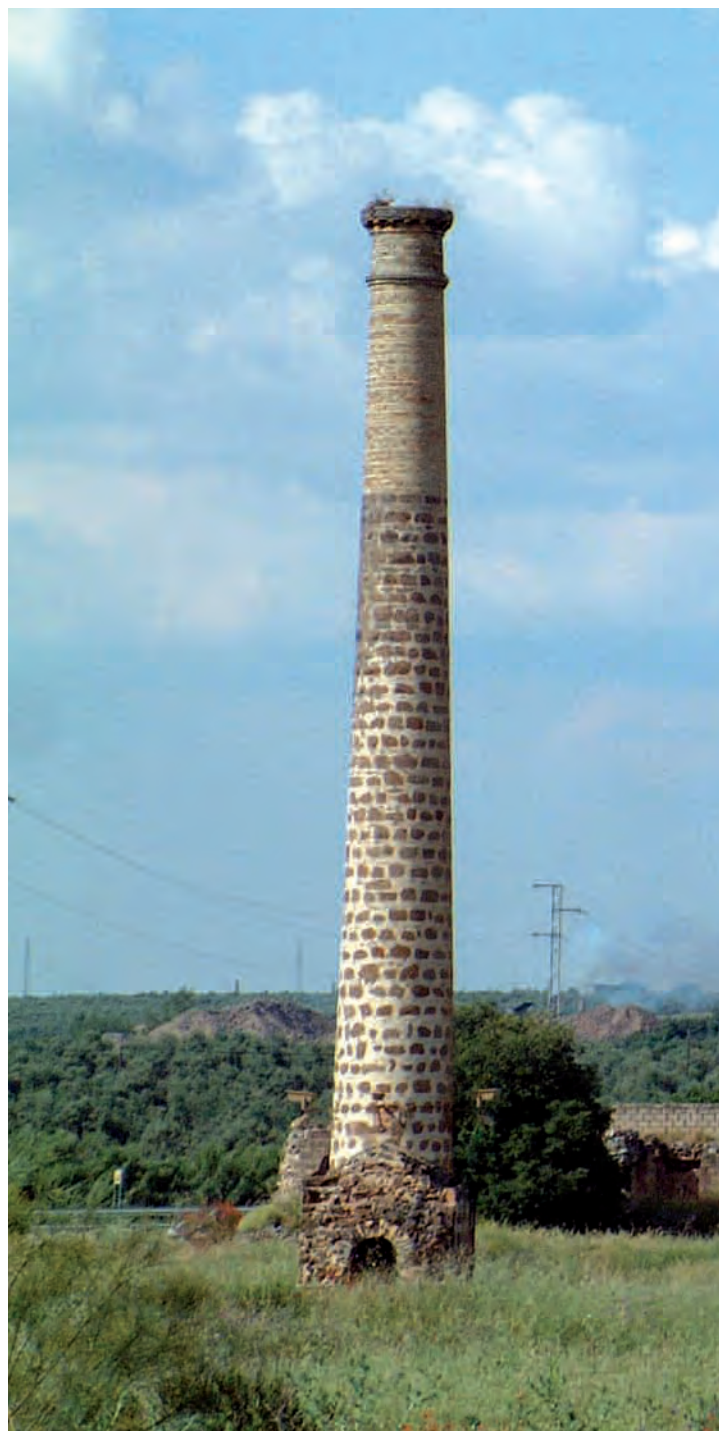
Historic, aesthetic, anthropologic and environmental values support the conception of Mining Industrial Heritage as a source of knowledge for the study of history, having allowed this in the end to elaborate management projects and strategies of an integrated nature for said Heritage.

In this way, and despite the very concept of expiry which thrums beneath the creation of the mine, the idea of transferring perpetuity to the material and intangible elements of the same—granting them a new use or simply evidencing the social value inherent in their status as Heritage—must be the engine of the politics of investigation, conservation, and dissemination designed by the Public Administrations. Administrations which, guarantors of the conservation and enrichment of the Heritage, by constitutional mandate, must design their activities in the scope of the mine keeping as principle objectives:

- The exhaustive knowledge of the mine and its environment, natural and cultural.
- The legal protection of the elements that make up the complex of the mining excavation.
- The conservation of the most notable elements of the mining complex.
- The involvement and active participation of the communities or groups of people involved in the enhancement of the mine as well as its maintenance.

Like the work clothes abandoned in the pit mines, defying the passage of time, Industrial Mining Heritage, lethargic beneath the weight of the social conflicts that produced its neglect, must be resurrected from the silence which still enshrouds it. Many are the projects and initiatives set into motion to give voice back to the Heritage hidden inside the earth and this charter doesn't pretend to be more than a ray of light in the darkness of that mine.

Pozo Santa Annie. Minas La Tortilla. Jaén. Fotografía cedida por la Asociación Colectivo Proyecto Arrayanes, Linares-La Carolina (Jaén).



# A propósito de La Carta de El Bierzo

## Miguel Ángel Álvarez Areces

Presidente de INCUNA (Industria, Cultura y Naturaleza) y del TICCIH en España (Comité Internacional para la conservación del Patrimonio Industrial). Fue director de patrimonio de HUNOSA y consultor en proyectos de reindustrialización y reutilización del patrimonio industrial en diversas regiones europeas e iberoamericanas.



La aprobación reciente por el Consejo de Patrimonio Histórico del documento denominado “Carta de El Bierzo” ofrece la oportunidad de avanzar en la precisión de ideas y conceptos, así como en la metodología e intervención que se aplica a los testimonios del pasado y presente minero en España.

Una de las características del patrimonio minero e industrial es su vulnerabilidad, afectado por los cambios en nuestras pautas de desarrollo y procesos innovadores en la industria que afectan sobremedida a esta actividad económica. Por ello al impulsar las iniciativas de conservación y valorización del patrimonio minero dotamos a las huellas de la revolución industrial de un nuevo contenido, que evite sea una carga, rémora o reliquia, para convertirse en nuevo bien cultural, un recurso para una etapa distinta de progreso social y económico para los pueblos donde se ubican estos viejos monumentos de la industria.

Son muchos los que comparten la opinión de que la minería es una actividad sucia y desagradable, y en general una ocupación que no requiere arte ni ciencia, sino trabajo físico, cuestión que no es muy cierta, si consideramos sus componentes uno a uno. La minería es una provocación continua para el hombre, como la naturaleza misma.

La historia de la comunidad adquiere en el caso del patrimonio minero, la calidad de “capital simbólico”, lo que el fallecido sociólogo francés Pierre Bourdieu llamó “alquimia simbólica”, en acertada expresión.

De los diferentes epígrafes de la antedicha “Carta de El Bierzo” destacamos algunos que proporcionan en nuestra opinión las ideas fuerza y también las luces y sombras en la conservación y tratamiento activo en el patrimonio y en la ausencia de directrices para actuar en el entorno minero.

Acometer un Inventario es una tarea y elemento clave en este momento, sin saber lo que existe, de su ubicación, importancia, estado de conservación, propiedad y selección cualitativa, resulta difícil abordar cualquier proceso posterior de preservación y valor añadido. El inventario es una herramienta esencial para cualificar los bienes y restos materiales, apuntando ya sus criterios de prioridad o peligro en la conservación. Nada es mejor para no conservar nada que querer conservarlo todo.

La protección jurídica del patrimonio mueble e inmueble tiene una especial casuística en este caso de la minería pero, obviamente, si consideramos que es merecedor por sus valores implícitos de conservación, el registro, inclusión en catálogos municipales, inventarios y, en determinados casos, las declaraciones de B.I.C resultan imprescindibles.



La difusión en sus vertientes de museos, centros de interpretación, ecomuseos o parques arqueomineros y patrimoniales, son temas que se inducen del documento, así como la necesidad, problemas y dificultades en la conservación y restauración, que en la minería induce necesariamente a la consideración técnica minera, de seguridad para personas y propiedades, con la obligada intervención paisajística y medio ambiental en cualquier tipo de actuación.

Al hilo de estas cuestiones conceptuales, programáticas y de intenciones, realizamos estos comentarios a la Carta de El Bierzo, en muchos casos coinciden en lo planteado y debatido en Ponferrada en Octubre de 2007, cuando el Instituto de Patrimonio Cultural de

Castillete y casa de máquinas del Pozo San Luis, Samuño. Concejo de Langreo. Asturias. Fotografía cedida por la Dirección General del Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad Autónoma del Principado de Asturias.



España nos convocó a contrastar las ideas básicas del documento posteriormente aprobado.

La experiencia práctica en el devenir del vigente Plan Nacional de Patrimonio Industrial hace imprescindible la colaboración de todas las administraciones implicadas, sea de carácter local, autonómico, estatal y, por supuesto, de los propietarios del citado patrimonio, y por supuesto, en el caso que nos ocupa, la participación de las empresas mineras, a menudo implicadas en obligaciones de planes de reindustrialización que hacen más complejo su imprescindible papel en la conservación y valorización, ya sea ex -ante o ex- post en las intervenciones para la preservación patrimonial.

**La Carta de El Bierzo protocolo y guía metodológica**

Las obras que integran el patrimonio minero pueden proceder del pasado o del presente, por tanto, su importancia no está limitada exclusivamente por

su antigüedad, valor histórico o estado de conservación. Su relevancia cultural tampoco depende de su uso o propiedad, ya que son obras con valor intrínseco las que, por su interés cultural y social trascendente y por ser soportes de la memoria colectiva, deben constituir nuestra herencia a futuras generaciones. Este concepto explica la necesidad de proteger el patrimonio, no como forma estática, sino como parte activa de la realidad viva y cambiante

En cuanto a los bienes integrantes del patrimonio industrial minero señalamos elementos aislados -por su naturaleza- o por la desaparición del resto de sus componentes, pero que por su valor histórico, arquitectónico, tecnológico, son testimonio suficiente de una actividad industrial a la que ejemplifican. Los -conjuntos mineros- que conservan todos los componentes materiales y funcionales, constituyen una muestra coherente y completa de una determinada actividad. Y también los -paisajes industriales/ culturales- en los que se conservan, visibles, todos los componentes esenciales de los procesos de explotación minera, el tratamiento del mineral como materia prima para adecuarlo a sus posteriores procesos de actividades industriales, incluidas las infraestructuras necesarias para su traslado y, sin duda, la evidencia de las externalidades provocadas por la acción del hombre y de la minería en el paisaje, las escombreras y elementos afines, que interpretan y explicitan las alteraciones o transformaciones del paisaje. Los casos de Las Médulas, Riotinto, Almadén, el valle de Turón, Añana en Alava o la sierra minera de La Unión-Cartagena son muestras de ello.

El patrimonio minero lleva implícito un -valor histórico- como fuente de información de las anteriores etapas económicas y sociales <sup>1</sup>. Este puede ser el caso de la mina de carbón de Arnao, abandonada en 1912, en una zona alejada de la explotación más reciente del carbón en Asturias, una mina submarina con un caso tan señalado en su devenir como ha sido la entrada de una mujer a la mina, tan señalado el hecho, como que fue la reina Isabel II en el año 1858.

El valor material, tanto como patrimonio mueble e inmueble es otro aspecto fundamental que resalta la antedicha Carta para enfatizar la importancia del patrimonio minero, así como indudablemente el valor cultural, manifestación en muchos casos del valor sentimental con el propiamente social. Las relaciones entre los hombres, la organización del trabajo y la vida cotidiana están presentes al contemplar el pueblo de Bustiello en Mieres, tanto como en Cercs en Cataluña, la mina de Barruelo de Santullán en Palencia, o Linares y La Carolina ó Peñarroya-Pueblonuevo en Andalucía, Gallarta y La Arboleda en el País Vasco, Alquife en Granada o Fontao en Galicia.

Otra connotación indudable, no siempre apreciada, es el valor estético, no exento en ocasiones de componentes artísticos, tal es el caso del imponente edificio modernista que alberga la sala de máquinas del Pozo San Luis en La Nueva, Langreo, exponente de arquitectura industrial, susceptible de asimilarse como ecomuseo o museo al aire libre en pleno valle de Samuño ó bien el Pozo Polio incluido en el registro de Docomomo,

La interrelación del patrimonio con la trayectoria vital de los mineros, con un pasado que difícilmente volverá, confiere un valor emocional no sólo a las numerosas edificaciones singulares y vestigios o huellas en el paisaje cotidiano, tal es el caso del aprecio a vestigios materiales, máquinas, herramientas, fiestas, como la de Santa Bárbara o la de los entibadores, y por los añorados trenes mineros, cada uno con el recuerdo del nombre de la máquina y de sus maquinistas ligados a los distintos avatares de la vida laboral de los protagonistas.

El valor tecnológico, con la historia técnica presente en el proceso extractivo y de beneficio del mineral, actividad que sin embargo destaca por la preponderancia de la mano de obra, la destreza y habilidad del minero y la misión del técnico, implica a que las políticas de salvaguarda del patrimonio minero a tener en cuenta esas circunstancias. Los casos de Lousame en Galicia, Villablino y Fabero en León, el valle de Turón o Riotinto en Huelva. La reutilización patrimonial en las áreas mineras sigue un esquema donde las rutas o sendas por la naturaleza sirve de eje estructurante para contemplar el mapa de recursos de la zona, bien por antiguos planos inclinados o viarios de ferrocarril que confieren una interpretación sugestiva al devenir histórico de las antiguas regiones mineras. Los itinerarios sobre la historia minera y la formación de redes para la gestión del patrimonio y museos se han convertido en un proyecto de proyectos en curso en nuestro país<sup>2</sup>.

### El Patrimonio Inmaterial

Especial importancia tiene el patrimonio inmaterial en el caso de la minería. Las formas de ver y entender la vida son notables, el minero tiene un arraigado sentimiento comunitario, mucho más que asociativo, que es una de las manifestaciones más conocidas por su elevado nivel solidario, reivindicativo en el ámbito sindical. Un patrimonio inmaterial que afecta a todos los estratos sociales, desde las mujeres a los hombres, a los niños y a los mayores, elementos que han dado su impronta en la literatura, el cine, la música, las fiestas populares, las celebraciones religiosas de Santa Bárbara, el patrimonio residencial, el lenguaje y formas de expresión típicas, patrimonio con necesidad de protección urgente. Un programa



Arriba, Cisterna, instalaciones de explotación minera de Vegamediana. Cuenca minera de Sabero. León. Fotografía cedida por la Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Castilla y León.

A la derecha, arriba, Castillete de la Mina Herrera, Sabero. León. Fotografía cedida por la Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Castilla y León.





de estudio sobre historia oral acerca de los viejos enclaves mineros se convierte en urgente en este momento.

Las comunidades mineras en todo el mundo, a pesar de su casuística y diferencias, ya sea minería de carbón, de mercurio, plomo, de cobre, plata u oro, estén en Asturias, Almadén, Rodalquilar, Cardona ó Sabero, incluso más lejos, en los parajes europeos y americanos de Silesia, Yorkshire, Wallonia, Ruhr, Potosí, Pachuca o Antofagasta, todos ellos tienen un acusado sentido de pertenencia a un paisaje humano y físico común, una forma peculiar de entender la vida, una fuerte diferenciación de los géneros, una diferencia intergeneracional de abordar los valores, en las relaciones domésticas y sociales, en los mitos y fiestas religiosas, en el disfrute del ocio y tiempo libre, en el papel del chigre y la taberna, como espacio social de ocio.

En la minería, y en particular en la de las sustancias no metálicas, como es el caso del carbón, la “saturalia”, es decir, de la consideración de que “todo reinado ha de ser sustituido por otro”, es más palpable. En la naturaleza todo perece y todo cambia; todo muere y todo nace a la vez. La muerte de un mundo viejo origina la vida de un nuevo mundo.

La existencia de castilletes, bocaminas, lavaderos, herramientas, indumentarias y utillaje, documentación impresa, gráfica y sonora, historia oral, máquinas, edificios, puentes y ferrocarriles. Nada hay más aleccionador y a veces triste que hurgar en los recuerdos, tras el agotamiento de las minas lo que queda es un paisaje marcado por innumerables heridas abiertas, algunas cicatrizadas para siempre, sin la pervivencia de lo más representativo nos habremos automutilado en el recuerdo.

#### Las huellas del patrimonio minero en el territorio

Los elementos u objetos industriales, ya sean instalaciones, castilletes, lavaderos, chimeneas, vagonetas, salas de máquinas, edificios de oficinas, economatos o viviendas obreras, fueron instrumentos y testigos del auge económico y del desarrollo han modificado su significación social al pasar del ámbito productivo al representativo, de este modo se convierten en patrimonio.

La perspectiva que proporciona el transcurso del tiempo, permite rescatar el valor cultural de unas formas construidas, aunque en algunos casos ya no cumplen una función productiva como ocurre con la arquitectura minera, están vigentes en cuanto expresiones culturales vivas que se refieren al pasado y al presente.

Arriba, en el centro, Nave Tolva. Ojos Negros. Teruel.  
Fotografía cedida por la Dirección General de Patrimonio Cultural del Departamento de Educación, Cultura y Deporte de la Comunidad Autónoma de Aragón.

Abajo, Pozo San Joaquín. Minas de Almadén. Ciudad Real.  
Fotografía cedida por la Dirección General de Patrimonio y Museos de la Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha.

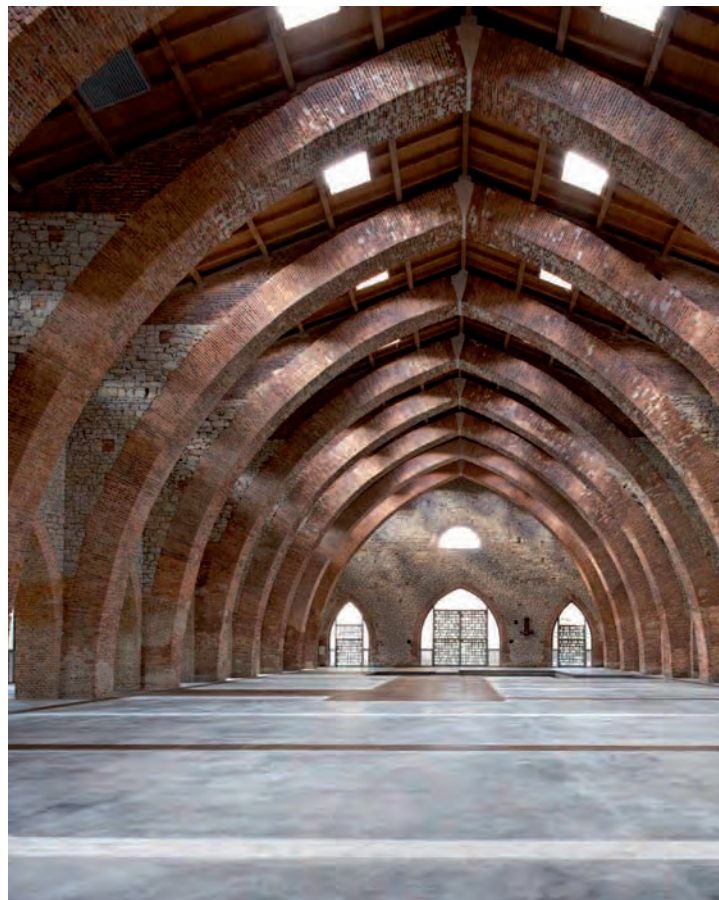
La arquitectura minera es el complemento de la geometría subterránea<sup>3</sup>. Una en el exterior, la otra en el interior de la tierra. El paisaje exterior de la antigua minería de montaña del siglo XIX se evidencia a través de bocaminas, planos inclinados, escombreras dispersas, instalaciones y viviendas, lampisterías, restos de trust y soportes de cables donde circulaban cangilones, oficinas y viejos almacenes por las laderas de las montañas. El más moderno, a nivel de los valles, con castilletes, salas de máquinas, lavaderos, edificios auxiliares y talleres, residencias obreras y economatos, puentes y sistemas de transporte. El interior de la mina es una gran fábrica donde se entremezclan los socavones, diferentes pisos de galerías, líneas de transporte, tajos y peculiares disposiciones que permiten aprender de la evolución de la historia técnica y de los diferentes métodos de explotación.

La traza y estructura de la arquitectura minera se caracteriza por su polivalencia y versatilidad. Continente y contenido tienen relación. Son edificios-máquina, cuyo diseño está en función de lo que alberga y contiene en su interior. No hay, en general, concesiones a lo que concebimos habitualmente como estética y belleza. En el patrimonio edilicio la sala de máquinas es una tipología clásica del taller industrial donde resalta la economía y la funcionalidad de la construcción. Lo diáfano del espacio, con su iluminación y versatilidad –ejemplos que pueden asimilarse en algún caso al movimiento moderno– tal como puede ser el caso del Pozo Polio en Mieres. La lampistería ocupa también un papel clave, es el medio de control y presencia, ejerce por tanto el edificio y sus funciones un lugar y acomodo interior con mobiliario interno simbólico al igual que las singulares perchas de los vestuarios, donde se cuelga en el techo la ropa para su secado rápido. Uno de los espacios fundamentales en el pozo es la casa de aseo, además de la lampistería.

Bien avanzado el siglo XX se construyen edificios de una especial complejidad técnica sometidos jerárquicamente a la gran casa de máquinas, al embarque y a la sombra del castillete aparecen los sistemas para servicios eléctricos, los circuitos de ventilación, el servicio de agua o la calefacción. Los vestuarios y casas de baño, tienen un papel esencial, dada la naturaleza y disposición del trabajo minero, donde exige lo más pronto posible el aseo para pasar del tránsito activo a la calle. Mineros, edificios y máquinas conforman una interrelación que guía todos los flujos de la actividad.

### Intervención en el Patrimonio Minero

En torno a una actividad minera pueden distinguirse tres tipos de elementos patrimoniales: El patrimonio natural formado por el yacimiento geológico y el



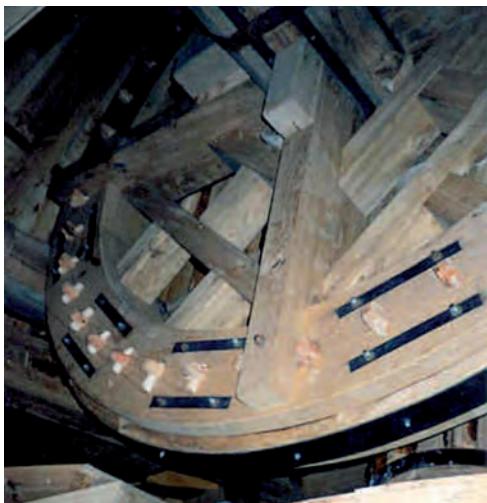
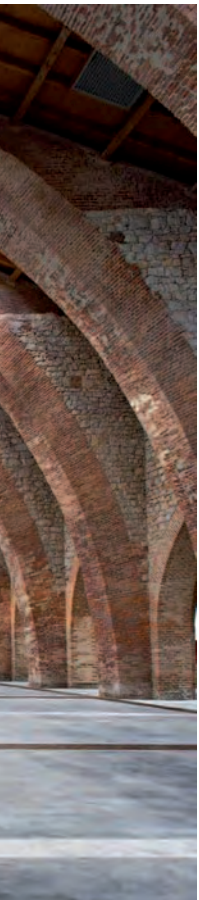
medio natural, el patrimonio antropogénico formado por las labores e instalaciones mineras. En tercer lugar el llamado patrimonio inmaterial o intangible, de muy acusada presencia en este tipo de actividad económica e industrial.

Eso lleva a pensar en la propia definición de la arqueología industrial de Aldo Castellano “la antropología histórica de la sociedad industrial”, la historia cultural, investigación de la civilización material, cambios en la mentalidad colectiva con los efectos de la industrialización, la memoria del trabajo, el estudio de la historia de las personas.

El papel del patrimonio minero en su relación con el patrimonio cultural y el medio natural hace que hablemos de monumentos naturales, de formaciones físicas y biológicas. De formaciones geológicas y fisiográficas, del hábitat, de especies amenazadas. De lugares naturales con valores excepcionales. De hecho tenemos parques mineros apreciados como

Arriba, Ferrería de San Blas. Sabero, León.

A la derecha, detalles de molino. Fotografías cedidas por la Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Castilla y León.



patrimonio natural, siguiendo al Convenio de 1972 de la UNESCO. El patrimonio biológico y geológico adquiere importancia en su interés y adopción como patrimonio mundial.

La restauración es esencial en el respeto a su diseño, realizado para una finalidad productiva y con técnicas constructivas tan distintas al patrimonio histórico o cultural clásico o museos, incardinados a las vivencias de miles de personas.

En la actualidad, las perspectivas de conservación de los grandes lugares industriales, piezas, máquinas, edificios y huellas del patrimonio industrial histórico llevan a plantearnos serios interrogantes. En primer lugar la conservación del patrimonio industrial exige estudiar previamente el territorio, haber seguido la dinámica empresarial e intentar anticiparse con soluciones prácticas a la obsolescencia, desuso, abandono y eliminación inexorable del bien patrimonial.

Hay determinantes y paradojas en la conservación de los grandes conjuntos técnicos e industriales ya que en algunas ocasiones son ejemplos singulares en sus características técnicas y generales. Los mundos de la metalurgia y de la mina son quizá arquetipo de

la relación/rendimiento de las grandes dimensiones del tiempo, del espacio y de la sociedad. De todas las industrias, la extracción subterránea ha reunido muy pronto los criterios del gigantismo, trabajo humano y obras a gran profundidad, que se desplazan en tareas circunscritas a concesiones mineras que ocupan decenas de hectáreas en el subsuelo, que mueven millones de metros cúbicos de tierra, instalaciones de superficie que a veces toman la forma de ciudades-fábrica, otras de complejos industriales donde se ubican distintas actividades productivas, donde las estructuras se elevan en ocasiones a más de 100 metros de altura. Estos precedentes asociados a la práctica regular de un tamaño importante que supera la ya de por sí dimensión notable de instalaciones de superficie: centros administrativos, máquinas, hábitats, pueblos y todo el patrimonio asociado a estos grandes establecimientos industriales.

El mundo de la mina es de este modo ejemplar ya que conlleva en él lo esencial de las complicaciones patrimoniales: el gigantismo en el subsuelo se ha convertido en inaccesible después de la suspensión de los trabajos, pero los dispositivos de superficie son aún imponentes, considerables y poderosos, una potencia acorde con las secuelas medioambientales que ocasiona y que lleva a considerar al medio ambiente como fundamental en las políticas de conservación.

En el patrimonio minero la visión de conjunto es esencial para una más efectiva labor en la conservación, no debe considerarse un problema marginal sino una prioridad en la planificación urbana y territorial. En el “conjunto arquitectónico” viene implícita la identidad cultural y paisaje referida a la agrupación de construcciones urbanas o rurales que poseen interés, en función de su valor histórico, arqueológico, científico, artístico o social, o en función de su carácter típico o pintoresco, coherente por la forma en que se integra en el paisaje y agrupados en el lugar para que puedan ser delimitados geográficamente.

### El paisaje minero, los usos y las prácticas en la intervención

El paisaje de las cuencas mineras, habitualmente en zonas periurbanas, se ha ido poco a poco transformando, perdiendo su carácter rural, configuración primigenia que se va retomando, en algún caso, después del cese de actividad. Esta mutación no se debe exclusivamente a la actividad minera, sino también a actuaciones inducidas para la localización de nuevas plantas fabriles, aumento de núcleos de población donde se asienta la actividad y las mejoras de accesibilidad viaria estableciendo un corredor natural de acceso para toda una región.

La condición patrimonial reside precisamente en la relación entre el elemento patrimonial y su entorno, entre lo nuevo y lo viejo, puesto que en ese conjunto emergen nuevos significados, inexistentes en las partes separadas, que en adelante se percibirán como valores históricos o elementos de identidad urbana.

El elemento patrimonial, pues, no solamente se mutila si se lo considera temporalmente, sino que para su cabal comprensión ha de leerse en el entrecruzamiento de esas desiguales líneas de temporalidad. Un peligro presente es querer sustituir un pasado real por un simulacro; esto es, por la imagen de una realidad que nunca existió. No parece fácil restaurar la corriente de la historia a partir de tales experiencias habituales en la valorización del patrimonio minero convertidas a veces en parques temáticos.

La musealización del patrimonio minero concita casos innovadores de bajo perfil museográfico, exige casi siempre que la acción cultural sea una actividad económica, al igual que la recuperación de minas significa recuperación del paisaje, es fundamental considerar que el patrimonio minero es una historia continúa. Siempre se interpretan ciclos en los vestigios y en la explotación y beneficio de las minas, se pasa discontinuamente de los romanos a la época medieval o a la historia moderna y contemporánea. Y todas estas evidencias y avatares deben ser interpretados, tanto en la mina como en el territorio.

La difusión del patrimonio minero debe tener un desarrollo suficiente para ser atractivo y despertar curiosidad. Debe reflejar la variedad de sistemas de explotación y una didáctica veraz y directa en su proyección. El patrimonio geológico es un componente esencial de gran interés. Una especial consideración es que exista la posible compatibilidad de la explotación minera y el uso público de la mina, cuestión que requiere de la necesaria presencia y dirección de técnicos mineros titulados y expertos en los museos y parques patrimoniales. Los casos de la mina de Escucha en Teruel, Riotinto o el de Lousame en La Coruña son un ejemplo. El tratamiento de externalidades, sean escombreras u otras manifestaciones del tratamiento de los minerales es un caso a debatir, debe considerarse la interpretación del patrimonio minero globalmente y no hacer desaparecer por connotaciones estéticas paisajísticas parte de las manifestaciones más agresivas en el paisaje provocadas por la mina, pues esa veracidad representa una herencia industrial en el paisaje.

El patrimonio minero es testimonio de la vida cotidiana, parte de nuestra memoria del trabajo y herencia cultural, seña de identidad del territorio, recurso económico, turístico y cultural. En consecuencia, su



A la izquierda, Barruelo de Santillán, Palencia. Fotografía cedida por la Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Castilla y León.

A la derecha, molino de viento. Teruel. Fotografía cedida por la Dirección General de Patrimonio Cultural del Departamento de Educación, Cultura y Deporte de la Comunidad Autónoma de Aragón.

preservación deberá significar mucho más que la presencia de un objeto apto para el consumo turístico o estético. La Carta de El Bierzo puede ser una buena hoja de ruta para sensibilizar y actuar en esas buenas prácticas en la protección e intervención en el patrimonio minero en España.

#### Notas

- 1 Materias primas minerales, máquinas de vapor y acero son las piedras angulares de la revolución industrial, que irrumpe en el s.XIX, nueva era con otros conceptos y valores, nuevos métodos. La regulación del beneficio minero comienza en nuestro país con el exponente de las *Ordenanzas de Felipe II*, de 22 de Agosto de 1584, basadas en los principios de regalías. La venta de los derechos para explotar la riqueza del subsuelo fue una fuente de ingresos adicionales en un reinado que conoció cuatro bancarrotas y que los Ilustrados, en especial Jovellanos, impulsaron a finales del XVIII y durante el s. XIX.
- 2 Álvarez Areces, Miguel Ángel "Patrimonio industrial minero en Asturias", en *Revista Ábaco de cultura y ciencias sociales*, monográfico sobre Patrimonio industrial, Museos y su contribución al desarrollo local, n° 8, Gijón 1996.
- 3 Será la Real Armada quien primero utilice el término de "*Geometría subterránea*" a principios del siglo XIX ó la "*Arquitectura de Minas*" en las explotaciones asturianas. *Francisco Stevenard*, técnico francés contratado por Casado de Torres fue el encargado de llevar a cabo esta labor de exploración y beneficio para proveer de mineral en estos antecedentes industriales.
- 4 Kourchid Olivier, "Determinants et paradoxes de la conservation des grands ensembles techniques el industriels", *Patrimoine de l'industrie, ressources, pratiques, cultures*. TICCIH. Ecomusée de la Communauté Urbaine Le Creusot-Montceau Les Mines, 1/1999.



### WITH REGARD TO THE EL BIERZO CHARTER

Miguel Ángel Álvarez Areces

President of INCUNA (Industria, Cultura y Naturaleza) (Industry, Culture, and Nature) and of the TICCIH in Spain (The International Committee for the conservation of the Industrial Heritage). He was Heritage director of HUNOSA and consultant in the projects of reindustrialization and reutilization of Industrial Heritage in diverse European and Iberoamerican regions.

The recent approval by the Historical Heritage Council of the document called “El Bierzo Charter” offers the opportunity to advance in the precision of ideas and concepts, as well as in the methodology and intervention applied to the testimonies of the mining past and present in Spain.

One of the characteristics of Mining and Industrial Heritage is its vulnerability, affected by the changes in our models of development and innovative processes in the industry which exceedingly affect this economic activity. Because of that on supporting the initiatives of conservation and valuation of our Mining Heritage we bestow on the traces of the industrial revolution a new content, which eschews its being a burden, hindrance, or reliquary, to convert it into a new cultural work, a resource for a different time of social and economic progress for the pueblos where these old monuments to industry are located.

There are many who hold the opinion that mining is a dirty and unpleasant activity, and in general a task that requires neither art nor science, merely brute force, something which is far from certain, if we consider its components one by one. Mining is a continual stimulus for Man, like Nature itself.

In the case of Mining Heritage, the history of the community takes on the quality of “symbolic capital,” what the deceased French sociologist Pierre Bordieu called “symbolic alchemy” in an opportune expression.

From the different headings of the abovementioned “El Bierzo Charter” we highlight some things which provide in our opinion the main ideas, as well as the lights and shadows, in the conservation and active treatment of the Heritage and in the absence of directives for behavior in the field mining.

To undertake an inventory is a key element and task at this moment; without knowledge of what exists, of its location, importance, state of conservation, property and qualitative

selection, it is difficult to approach any later process of preservation and enhanced value. The inventory is an essential tool to judge the Works and material remains, noting already their criteria of priority for or danger from conservation. Nothing serves better to conserve nothing than wanting to conserve everything.

The legal protection of the Immoveable and Moveable Cultural Heritage has a special case history in this case of Mining but, obviously, if we consider that it is deserving for its implicit values of conservation, the registration, inclusion in municipal catalogs, and, in select cases, declaration as Sites of Cultural Interest (BIC) become essential.

Education through the array of museums, centers of study, eco-museums or Archeomineral and Heritage parks is a concern that the document advocates, as well as the needs, problems, and difficulties in the conservation and restoration, which in Mining necessarily leads to technical mining considerations, of security for people and property, with the mandatory environmental and landscape consideration in any type of proceeding.

Following these questions of concept, programming, and intentions, we recognize that these comments upon the El Bierzo Charter, in many cases repeat what was proposed and debated in Ponferrada in October of 2007, when the Spanish Cultural Heritage Institute summoned us to assay the basic ideas of the document that was later approved.

The practical experience in the transformation of the National Industrial Heritage Plan in effect makes the collaboration of all the administrations involved essential, whether they be local, autonomous, or state, and, of course, of the owners of the aforementioned Heritage, and of course, in the case that concerns us, the participation of the mining companies, often involved in obligations for reindustrialization plans that make their essential role in the conservation and valorization more complex, whether this be before or after the interventions for the Heritage preservation.

### The El Bierzo Charter. Protocol and Methodology Guide

The works which make up Mining Heritage can come from the past or from the present, as such their importance is not limited exclusively by their antiquity, historic value, or state of conservation. Neither does their cultural relevance depend on their use or property, given that they are works of intrinsic value which, for their transcendent cultural and social interest and for being a medium of collective memory, must constitute our legacy for future generations. This concept explains the need for protecting the Heritage not as a static thing, but as an active part of the living and changing reality.

In terms of the works that make up Industrial Mining Heritage, we highlight isolated elements, for their nature, or for the disappearance of the rest of their components but which for their historic, architectural, technological value are sufficient testimony of an industrial activity which they exemplify. The mining complexes that conserve all of their material and functional components comprise a coherent and complete demonstration of a specific activity. And also those industrial/cultural landscapes in which are conserved, visible, all those components essential to the processes of mining excavation, the treatment of the mineral as raw material to prepare it for later processes of industrial activities, including the necessary infrastructures for its

transport and, without a doubt, the externalized evidence effected by the actions of Man and Mining on the landscape, the dumps and similar elements, which are and make explicit the alterations or transformations of the landscape. The cases of Las Médulas, Riotinto, Almadén, the valley of Turón, Añana in Alava or the Mining mountains of La Unión, Cartagena are examples of this.

Mining Heritage implicitly carries an historical value as a source of information about earlier economic and social times<sup>1</sup>. This could be the case of the coal mine at Arnao, abandoned in 1912, in an area far from the most recent coal excavation in Asutrias, a subaquatic mine with such a distinguishing event in its transformation as the entrance of a woman into the mine, a truly notable occurrence, in this case by Queen Isabel II in the year 1858.

The material value, both as Moveable and immoveable Cultural Heritage, is another fundamental aspect which the abovementioned Charter highlights to emphasize the importance of Mining Heritage, as well as undoubtedly the cultural value, a manifestation in many cases of the sentimental value mixing with the properly social value. The relationships among the men, the organization of the work and daily life are present on contemplating the town of Bustiello in Mieres, as well as in Cercs in Cataluña, the Barruelo de Santullán mine in Palencia or Linareas and Carolina or Peñarroya - Pueblonuevo in Andalusia, Gallarta and La Arboleda in the Basque Country, Alquife in Granada or Fontao in Galicia.

Another undoubted connotation, not always appreciated, is the aesthetic value, not without artistic components at times, such as the case of the important modernist building which holds the machinery room of the San Luis Well in La Nueva, Langreo, an example of industrial architecture, suitable to convert into an eco-museum or an open air museum in the middle of the Samuño valley, or even the Polio Well included in the Docomo register.

The interrelation of the Heritage with the life trajectory of the miners, with a past whose return would be difficult, confers an emotional value not just to the numerous unique edifices and traces or tracks in the daily landscape, such as the case of the appreciation of the material vestiges, machines, tools, festivities, like those of Santa Bárbara or of the shaft timbermen, and for the beloved mining trains, each man with the memory of the name of the machine and of its machinists linked to the distinct avatars of their working life.

The technological value—with the technical history present in the process of extraction and amortization of the mineral, an activity that nonetheless is noteworthy for the preponderance of manual labor, the Miner's skill and dexterity and the mission of the Technician—means that the politics of safeguarding Mining Heritage must keep these circumstances in mind. The cases of Lousame in Galicia, Villablino and Fabero in León, the valley of Turón or Riotinto in Huelva. The Heritage reutilization of mining areas follows a plan where the routes or paths through the natural landscape serve as structuring axes to consider the resource map of the region, either through old elevated maps or railway track maps which confer an interpretation suggestive of the historic transformation of the ancient mining region. The itineraries about the history of mining and the formation of networks for the management of the Heritage and of museums has become a project of projects underway in our country<sup>2</sup>.



Pozo de extracción de carbón, Pozo calero, Barruelo de Santillán, Palencia. Fotografía cedida por la Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Castilla y León.

## Intangible Heritage

Intangible Heritage has a special importance in the case of Mining. The ways of seeing and understanding life are notable, the miner has a deep-rooted community feeling, which goes beyond the merely associative, which is one of the best-known manifestations for Mining's elevated solidarity, advocating in the realm of the syndicates. An Intangible Heritage which affects all the social levels, from women to men, the young and the old, elements that have left their mark in literature, film, music, popular festivities, the religious celebrations of Santa Bárbara, residential Heritage, language and typical forms of expression, Heritage in need of urgent protection. A program of study of oral history with regard to the old mining enclaves is an urgent need at this time.

The mining communities around the world, despite their individual case histories and differences, whether they are mining coal, mercury, lead, copper, silver, or gold, whether they are in Asturias, Almadén, Rodalquilar, Carona or Sabero, or even further, in the European or American locations of Silesia, Yorkshire, Wallonia, Ruhr, Potosí, Pachuca or Antofagasta, all of them have an acknowledged sense of belonging to a human landscape and common physicality, a particular way of understanding life, a strong differentiation among the sexes, an intergenerational difference in treating social values, in domestic and social relations, in the myths and religious festivals, in the pastimes and leisure activities, in the role of the cider house and the tavern as a social space of recreation.

In mining, and in particular the mining of non-metal substances, such as is the case of carbon mining, the "saturnalia," that is to say, the consideration that "every kingdom must be substituted for another," is more evident. In nature everything perishes and everything changes; everything dies and everything is born at the same time. The death of an old world gives life to a new world.

The existence of the towers, pit mines, wash pits, tools, outfits and tools, the printed, graphic, and sound documentation, the



Salinas de Ojos Negros. Teruel. Fotografía cedida por la Dirección General de Patrimonio Cultural del Departamento de Educación, Cultura y Deporte de la Comunidad Autónoma de Aragón.

oral histories, the machines, buildings, bridges, and trains. There is nothing more instructive and sometimes sad than to rummage in the souvenirs, after the exhaustion of the mine what remains marked on the landscape in innumerable open wounds, some everlasting scars, without the survival of the most representative we will have selfmutilated ourselves in the memory.

### The Traces of Mining Heritage on the Territory

The industrial elements or objects, whether they be installations, towers, wash pits, chimneys, wagons, machine rooms, office buildings, company shops, or worker lodgings, were instruments and witnesses to the economic boom and with development have modified their social significance on passing from the productive realm to the representative, in this fashion they become Heritage.

The perspective which the passage of time grants allows for the rescuing of the cultural value of some constructed forms, although in some cases they no longer fulfill a productive function such as is the case of architectural mining, they are in use in terms of living cultural expressions which refer to the past and the present.

Architectural mining is the complement of the underground geometry<sup>3</sup>. One on the outside, the other inside the earth. The exterior landscape of the ancient mountain mining of the nineteenth century is manifested through the strip mines, inclined planes, various rubbish pits, installations and living quarters, lampooms, remains of trust and cable supports where tracks circulated, offices and old warehouses on the sides of the mountains. The more modern, in terms of the valleys, with towers, machine rooms, wash pits, workshops and auxiliary buildings, workers residences and company shops, bridges and transport systems. The interior of the mine is an enormous factory where underground passages, different levels of galleries, transport lines, precipices and peculiar dispositions intermingle, allowing one to learn about the evolution of the technical history and about the different excavating methods.

The design and structure of mining architecture is characterized by its versatility and polyvalence. Container and content are interrelated. They are building-machines, whose design is in keeping with what it harbors and contains in its interior. There is not, in general, concessions to what we generally think of as beauty and aesthetics. In the municipal Heritage, the machine room is a classical typology of the industrial workshop where the economy and the functionality of the construction stand out. The diaphanous nature of the space, with its illumination and its versatility—examples which can be incorporated into some cases of the modern movement—as can be seen in the case of the Polio Well in Mieres. The lamproom also holds a key role, it is the means of presence and control, the building and its functions therefore exert a space and interior accommodations with symbolic internal furniture like the singular hangers of the dressing areas, where clothes are hung from the ceiling to dry quickly. One of the fundamental spaces in the well is the outhouse, in addition to the lamproom.

Well into the Twentieth Century, building of a special technical complexity were built, hierarchically subordinate to the great machine housing, the loading zone, and the shadow of the tower, there appear the systems for electric service, the ventilation circuits, the water or heating service. The dressing rooms and bathrooms have an essential role given the nature and disposition of mining work, which demands the lavatory as fast as possible to pass from active transit to the street. Miners, buildings and machines shape an interrelation that guides all the flux of the activity.

### Intervention in Mining Heritage

Three types of Heritage elements can be distinguished in relation to mining activity: the natural Heritage formed by the geologic deposit and the natural medium, the anthropogenic Heritage created by the labor and mining installations, and in the third place the intangible or immaterial Heritage, of very acknowledged presence in this type of economic and industrial activity.

This leads one to think of the very definition of industrial archeology of Aldo Castellano, “the historical anthropology of the industrial society,” the cultural history, the investigation of material civilization, the changes in the collective mentality with the effects of industrialization, the memory of the work, the study of the history of peoples.

The role of Mining Heritage in its relation with Cultural Heritage and the natural environment makes us speak of natural monuments, of physical and biological formations. Of geological and physiographical formations, of the habitat, of endangered species. Of natural places of exceptional value. In fact, we have mining parks appreciated as natural Heritage, following the UNESCO Convention of 1972. The biological and geological Heritage takes on importance from the interest in it and its adoption as World Heritage.

Restoration is essential in the respect for its design, created for a productive end and with construction techniques so different from those of classical historical or cultural Heritage or museums, inextricably linked to the livelihoods of thousands of people.

Today, the conservation perspectives of the great industrial sites, pieces, machines, buildings, and traces of Historic Industrial Heritage lead us to contemplate serious issues. In

the first place, the conservation of historical heritage demands the prior study of the territory, to have followed the business dynamic, and to attempt to predict with practical solutions the obsolescence, disuse, abandonment, and inexorable elimination of the Heritage Work.

There are conditions and paradoxes in the conservation of the great technical and industrial complexes, given that in some cases they are unique examples in their technical and general characteristics. The worlds of metallurgy and mining are perhaps archetypal of the relationship/yield of the great dimensions of time, of space, and of society. Out of all the industries, underground extraction has brought together very quickly the criteria of gigantism<sup>4</sup>, human labor, and works of great profundity, which move in circumscribed activities to mining concessions which occupy dozens of hectares in the subsoil, which move millions of cubic meters of earth, surface installations which sometimes take the form of city-factories, others of industrial complexes where different productive activities are located, where the structures rise sometimes to more than 100 meters in height. These precedents associated with the regular practice of an important size that exceeds the already-notable dimensions of the surface installations: administrative centers, machines, habitats, towns, and all the Heritage associated with these great industrial establishments.

The world of mining is in this fashion exemplary given that it contains within itself the essential of Heritage complications: the gigantism in the subsoil has become inaccessible after the suspension of operations, but the surface devices are still impressive, considerable, and powerful, a potency in keeping with the environmental effects they wreak and which leads to considering the environment as fundamental in the politics of conservation.

In Mining Heritage the vision of the whole is essential for a more effective effort in its conservation, it should not be considered a marginal problem but rather a priority in the urban and territorial planning. In the "architectonic complex" is implicit the cultural and landscape identity related to the assemblage of urban or rural constructions which are of interest, in function of their historical, archeological, scientific, artistic, or social value, or in function of their typical or picturesque nature, coherent for the form in which they are part of the landscape and grouped in a place where they can be geographically delimited.

#### The Mining Landscape, Uses and Practices in Intervention

The landscape of the mining basins, commonly in peri-urban zones, has undergone a transformation bit by bit, losing its rural character, a primogenial configuration which it is recovering, in some cases, after the cessation of activity. This mutation is not due exclusively to the mining activity, but also to the actuations intended for the localization of new manufacturing plants, increasing the population nuclei where the activity is performed, and the improvements to highway accessibility establishing a natural corridor of access for all of a region.

The condition as Heritage rests precisely in the relationship among the Heritage element and its environment, among the new and the old, given that new meanings emerge from this combination, that didn't exist in the separate parts, which henceforth are seen as historic values or elements of urban identity.



The Heritage element, then, is not only vandalized if it is considered temporally, but also for its complete comprehension one must view it in the intersection of these unequal temporal lines. An existing danger is to want to substitute a real past for a simulacrum; that is, for the image of a reality that never existed. It doesn't seem easy to restore the tide of history from these common experiences in the valorization of Mining Heritage converted sometimes into theme parks...





The museological conservation of Mining Heritage stirs up innovative cases with low museographic profiles, which almost always demands that the cultural action be an economic activity, just as the recuperation of mines signifies recovering the landscape, it is fundamental to consider that Mining Heritage is a continuous history. Cycles always play themselves out in the vestiges and in the excavation and benefits of the mines, this happens discontinuously from Roman times to the Middle Ages or to modern and contem-

porary history. And all of this evidence and avatars must be interpreted, both in the mine as well as in the region.

The dissemination of Mining Heritage must have a sufficient development to be attractive and awaken curiosity. It must reflect the variety of excavation systems and an accurate and direct pedagogy in its projection. The Geologic Heritage is an essential component of great interest. A special consideration is that the possible compatibility of mining excavation and public use of the mine exists, a question which requires the necessary presence and direction of licensed mining technicians and experts in museums and heritage parks. The cases of the mines of Escucha in Teruel, of Riotinto, or that of Lousame in La Coruña are an example of this. The treatment of the externalities, whether they be dumps or other manifestations of the treatment of the minerals is an issue to debate, one must consider the interpretation of the Mining Heritage globally and not make part of the more aggressive manifestations wreaked by the mine on the landscape disappear for aesthetic landscape connotations, for this truth represents an industrial inheritance in the landscape.

Mining Heritage is testimony of daily life, part of our cultural inheritance and memory of work, sign of identity for the region, an economic, turistic, and cultural resource. As a result, its preservation must mean much more than the presence of an object suitable for aesthetic or turistic consumption. The El Bierzo Charter can be a good roadmap to sensitize and to act upon these good practices in the protection or intervention in the Mining Heritage in Spain.

#### Notes

1 Mineral prime material, steam engines, and steel are the key-stones of the industrial revolution, which burst onto the 19th Century, a new era with different concepts and values, new methods. The regulation of mining benefits began in our country with the proclamation of the *Ordenances of Felipe II*, of August 22, 1584, based on the principles of royalties. The sale of the rights to exploit the richness of the subsoil was a source of additional funds in a rein that knew four bankruptcies and which the Enlightened, especially Jovellanos, promoted at the end of the 18th and during the 19th Century.

2 Álvarez Areces, Miguel Ángel "Industrial Mineral Heritage in Asturias", in *Revista Ábaco de cultura y ciencias sociales*, monograph on Industrial Heritage, Museums, and Their Contribution to Local Development, nº 8, Gijón 1996.

3 It will be the Royal Armada which first uses the term "Underground geometry" at the beginning of the 19th Century or the "Architecture of Mines" in the Asturian excavations. *Francisco Stievenard*, a French technician contracted by Casado de Torres, was in charge of bringing about this exploration and to provide the minerals in these industrial precursors.

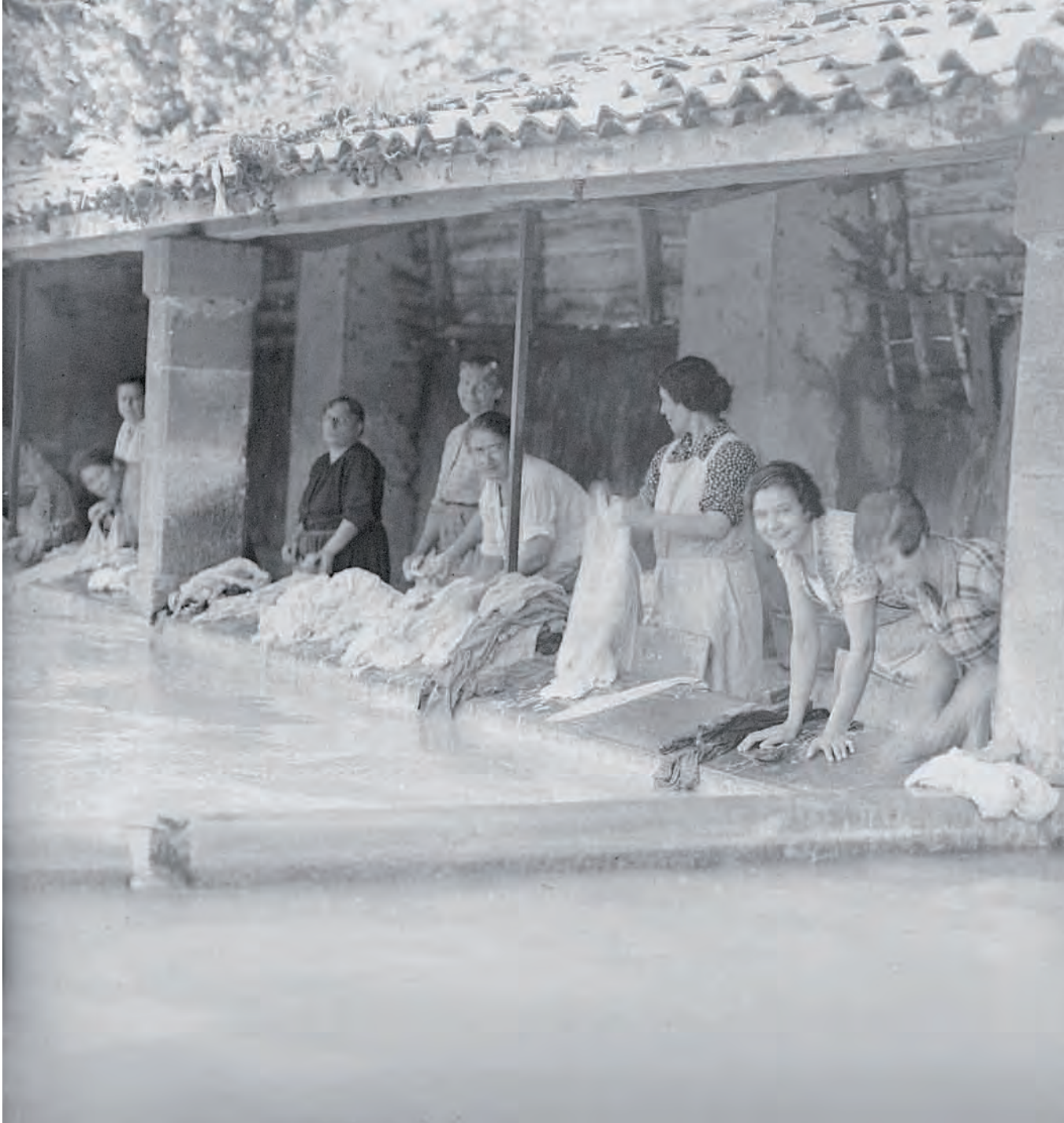
4 Kourchid Olivier, "Determinants et paradoxes de la conservation des grands ensembles techniques et industriels", *Patrimoine de l'industrie, ressources, pratiques, cultures*. TICCIH. Ecomusée de la Communauté Urbaine Le Creusot-Montceau Les Mines, 1/1999.

Fundición La Tortilla. Distrito minero Linares-La Carolina. Jaén. Fotografía cedida por la Asociación Colectivo Proyecto Arrayanes, Linares-La Carolina (Jaén).



Trabajo en la Mina. Islas Canarias. Fotografía cedida por la Dirección General de Cooperación y Patrimonio Cultural de la Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes de la Comunidad Autónoma de Canarias.





# El Patrimonio Inmaterial a debate





## THE MENTAL CONSTRUCTION OF THE INTANGIBLE HERITAGE

José Luis Alonso Ponga

Associate Professor with Tenured of Social Anthropology.  
University of Valladolid

This article consists of a reflection on the different variables which converge in the mental construction of the concept of Intangible Heritage. It covers aspects such as the immaterialness linked to the cultural works, their treatment in museums, and the recent overcoming, in the field of Anthropology, of the opposition of the material/immaterial concepts in the heart of the patrimonial discourse.

Intangible Cultural Heritage is in fashion. Since its definition and classification during the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage held as the 32 meeting of UNESCO from September 29 until October 16 of 2003, the courses, conferences, and symposia to develop, order, and above all profit from this law have multiplied<sup>1</sup>.

Nonetheless, and although this gives the impression that the idea of the Intangible Heritage is of recent creation, the concept contained in the abovementioned Convention<sup>2</sup> and articulated in a series of sections, which are serving as the basis for new legislation and support for the active development of the cultural and global elements, has been a long time in coming. Heritage generally occupies a wide and fertile scientific territory, which practically every humanist discipline (which some wrongly consider themselves the sole proprietors of it) demands that they study it with their own methodology, although fortunately increasingly more interdisciplinary studies are contemplated. In the last decade,

# La construcción mental del Patrimonio Inmaterial

José Luis Alonso Ponga

Profesor titular de Antropología Social. Universidad de Valladolid

**El presente artículo constituye una reflexión sobre las diferentes variables que confluyen en la construcción mental del concepto de Patrimonio Inmaterial. Se analizan así aspectos tales como la inmaterialidad vinculada a los bienes culturales, su tratamiento museológico y se aborda la reciente superación, en el ámbito de la Antropología, de la oposición de los conceptos material / inmaterial en seno del discurso patrimonial.**

Gijón, Playa de San Lorenzo, 1928. Fotografía de A. Passaporte. Archivo Loty. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.

El Patrimonio Cultural Inmaterial está de moda. Desde su definición y clasificación en la Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, celebrada como 32 reunión de la UNESCO el 29 de septiembre al 16 de octubre de 2003, se han multiplicado los cursos, congresos y simposios para desarrollar, ordenar y, sobre todo, rentabilizar esta ley <sup>1</sup>.

Sin embargo, y aunque da la impresión de que la idea del Patrimonio Inmaterial es de reciente creación, el concepto acotado en la Convención <sup>2</sup> citada y articulado en una serie de apartados, que están sirviendo de base a las nuevas legislaciones y apoyo para el desarrollo activo de elementos culturales y globales, viene ya de lejos. El patrimonio en general ocupa un amplio y fértil territorio científico, por lo que es reclamado prácticamente por todas las disciplinas humanísticas –algunas se consideran erróneamente las únicas propietarias del mismo– que lo estudian con su propia metodología, aunque afortunadamente cada vez se plantean más trabajos interdisciplinarios. En la última década, desde que el patrimonio se ha convertido en un recurso económico fundamental, ha entrado en el punto de mira de otras ciencias pertenecientes al campo de la economía y los estudios empresariales, enriqueciéndolo desde el punto de vista de la gestión.

La antropología ha aportado la visión holista que lo entiende como un todo global, como una manifestación de la cultura, en sí misma compleja y completa. Para el antropólogo el patrimonio es fruto de una convención social a través de la cual el grupo, o una determinada élite dentro del mismo, elige y comparte con los otros, en cada periodo de la historia, unos elementos culturales que eleva a la máxima categoría de bienes que le representan como componentes señeros de su cultura, a los cuales venera y cuida porque entiende que forman parte de su esencia y como tal debe legarlos a las generaciones futuras.

Desde esta perspectiva, el Bien Patrimonial, tanto en su vertiente material como inmaterial, no es estático, sino dinámico y procesual, fruto de dicha convención social y sobre todo de la capacidad que tiene el propio bien de ser receptor y transmisor de multitud de significados que cada generación deposita sobre él enriqueciéndolo con el paso del tiempo. El valor fundamental del patrimonio es su capacidad de simbolizar <sup>3</sup>, porque es instrumento, medio y soporte de innumerables resignificaciones. Se enriquece en cuanto que es sujeto paciente de una serie de facetas sobre las que la sociedad interviene.

## La superación de la oposición material/inmaterial

El antropólogo no acepta la falsa dicotomía material/ inmaterial. Ha trabajado siempre viendo la cultura como algo completo y global de manera que es difícil, según sus planteamientos, diferenciar lo material de lo intangible. No se aparta de la trayectoria seguida por los grandes maestros de la Antropología que han estudiado los objetos por su valor referencial formal, técnico y simbólico. Marcel Mauss habla del objeto como producto cultural total porque es documento y testimonio nacido del sentimiento colectivo de una sociedad. Es traductor de las actividades humanas por la relación que mantiene y ha mantenido a lo largo de la historia con la vida cotidiana. Los objetos son sobre todo mediadores culturales. De esta manera, en el patrimonio material descansa, en buena medida, la cultura inmaterial, como ya señalaron los etnógrafos clásicos (Luis de Hoyos, Telesforo Aranzadi, Joan Amades etc). Los objetos en general y los etnográficos en particular, se construyen como culturales porque están en tensión perpetua entre presente y pasado. Entre los valores originales y los que la sociedad actual les asigna. Son soportes de lenguajes cuyos ecos nos llegan del pasado en expresión de Joutard, pero que resuenan ahora con nuevos acentos. En el campo de la etnografía, y creo que cada vez más en el de la cultura generada a partir de los objetos, tienen gran

importancia los criterios tenidos en cuenta en el momento de su selección (elegir unos en lugar de otros) de su recogida (una vez apartados, qué documentos le acompañan para hacernos comprender el origen leyendas, relatos y tradiciones que le rodeaban en su lugar cuando fue escogido). En ningún caso se deben desdeñar las historias de vida, la tradición oral que acompaña al objeto, si no queremos perder una parte importante de su valor documental. Estos criterios de los que se han servido etnógrafos y antropólogos se han dejado de lado, generalmente, cuando se trataba de objetos relacionados con el patrimonio artístico hegemónico (las denominadas obras de arte, desde una perspectiva etnocéntrica) recogidos casi siempre con categorías exclusivamente estéticas.

Sin embargo en el presente siglo están cambiando las apreciaciones sobre el patrimonio cultural. Cada vez son más los teóricos partidarios de ver “como una tradición viva”, lo que nos obliga a intentar comprender los procesos de autoridad que acompañan a la patrimonialización, y los mecanismos que se utilizan para la superación de las compartimentos estancos que separan lo material de lo inmaterial . Lo que ha servido a García Canclini para hablar de “los usos sociales del patrimonio cultural”.<sup>4</sup>

Barcelona. Moro mendigando. Fotografía de J. Laurent, c. 1870. Archivo Ruiz Vernacci, MIN. 2430. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.

since Heritage has become a fundamental economic resource, it has come under the lens of other sciences belonging to the field of economics and management studies, enriching it from the point of view of its administration.

Anthropology has brought it a holistic vision which understands it as a global whole, as a manifestation of the culture, complex and complete in itself. For the anthropologist the Heritage is fruit of a social convention through which the group, or a certain elite within it, chooses and shares with others, in each period of history, some cultural elements which elevate to the highest category of works which they represent to him as distinguished components of their culture, which they venerate and take care of because they understand that it forms part of their essence and as such should be bequeathed to future generations.

From this perspective, the Heritage Work, both in its material component as well as its intangible one, is not static but rather dynamic and processual, fruit of said social convention and above all of the capacity which the work itself has to be the receptor and transmitter of a multitude of meanings which each generation deposits in it, enriching it with the passage of time. The fundamental value of the Heritage is its symbolic capacity<sup>3</sup>, because it is an instrument, medium, and support of countless re-significations. It is enriched as soon as it is the patient subject of a series of facets upon which the society acts.

## Overcoming the Material/Immaterial Opposition

The anthropologist does not accept the false material/immaterial dichotomy. He has always worked seeing culture as something complete and global in such a way that it is difficult, according to his point of view, to distinguish the material from the intangible. He doesn't step aside from the path followed by the great masters of Anthropology who have studied objects for their formal, technical, and symbolic referential value. Marcel Mauss speaks of the object as a total cultural product because it is document and testimony born of the collective sentiment of a society. It is the translator of human activities for the relationship it keeps and has kept over the course of history with daily life. The objects are above all cultural mediators. In this fashion, the intangible culture rests, to a large degree, in the material heritage, as the classical ethnographers (Luis de Hoyos, Telesforo Aranzadi, Joan Amades, etc.) have already pointed out. Objects in general, and ethnographic ones in particular, are seen as cultural because they are in perpetual tension between the present and the past. Between the original values and those which the current society assigns them. They are supports of languages whose echoes reach us from the past in the expression of Joutard, but which now resonate with new accents. In the field of ethnography, and I think that increasingly in that of the culture generated around the objects, the criteria taken into account at the moment of their selection (choosing some





BARCELONA 1268. Moro mendigando. J. Laurent. Madrid.

H 33



H 33

H 33

700 Sapeurs du génie et un sergent de l'armée espagnole.

J. Laurent y Cia Madrid.  
Ex propiedad. Déposé.

En el S. XXI, después de la paulatina aceptación de la Nueva Museología que ha llegado hasta los Grandes Museos Nacionales, se imponen los planteamientos holistas en la recogida y valoración de las piezas aunque sean de arte hegemónico. Es necesario que nos acerquemos a estos nuevos planteamientos para conocer la cultura, no una parte de la misma que es lo que sucede cuando hacemos planteamientos más restrictivos. Un buen trabajo de campo sobre una pieza, por más excepcional que ésta sea, nos debe servir para la futura puesta en escena de su valor patrimonial, para que cuando se exponga en el museo sea capaz de comunicarse en todos los lenguajes posibles, y de verdad sea mediadora cultural entre el pasado y el presente. Enlace y transmisor de los discursos creados por los responsables. De hecho, cuando los directores y conservadores del museo (desde el humilde museo de Arte Sacro local o comarcal hasta las grandes pinacotecas) quieren acercar las obras de sus fondos al gran público, no les queda más remedio que recurrir a lenguajes fácilmente asimilables por éste. Desarrollando uno de los cometidos esenciales de los museos, el ser difusores de la cultura. Umberto Eco propuso un museo imaginario con una sola obra sobre la que interveniría el museólogo activando todos sus códigos. De tal manera que desde ella se pudiese comprender toda la cultura. Mostrando los antecedentes estéticos, las técnicas empleadas, la historia, el pensamiento, la

influencia sobre los nuevos artistas, e incluso la utilización actual de la propia obra con fines mercantilistas y de marketing.

La importancia del patrimonio inmaterial tiene cada vez más predicamento entre los museólogos como nos hace ver Amarsewar Galla<sup>5</sup>, quien da por supuesto que los museos son los valedores lógicos y naturales del patrimonio, tangible o intangible, lo que exige una colaboración interdisciplinar. Se hace eco de la 14 Conferencia General del ICOMOS celebrada en Zimbabwe en Octubre de 2003 donde se dice “La distinción entre patrimonio material e inmaterial nos parece ahora artificial. El patrimonio material solo puede alcanzar su verdadero significado cuando arroja luz sobre los valores que le sirven de fundamento. Y a la inversa, el patrimonio Inmaterial debe encarnarse en manifestaciones materiales”<sup>6</sup>.

Aquí se ve la influencia de la antropología cuando, como hemos dicho, afirma que es difícil hacer una separación drástica entre el patrimonio material y el inmaterial en cuanto que lo material es soporte de lo inmaterial y lo inmaterial no existe sino es en contextos espacio temporales materializables. No en vano los patrimoniólogos están cada vez más convencidos de que “Los objetos de hecho tienen funciones prácticas y son portadores de significados simbólicos”<sup>7</sup>. Uno de los teóricos de la museología

Zapadores de ingenieros y un sargento del ejército español. Fotografía de J. Laurent. C. 1872. Archivo Ruiz Vernacci, MIN. 3048. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.

instead of others), of their collection (once set aside, which documents accompany them to make us understand the origin legends, stories, and traditions which accompany them in the place when they were chosen), are of great importance. In no case should one scorn the life histories, the oral tradition which accompanies the object, if we don't wish to lose an important part of its documentary value. These criteria which have helped ethnographers and anthropologists have generally been left to the side when it was a case of objects related to the hegemonic artistic heritage (the so called works of art, from an ethnocentric perspective) collected almost always with exclusively aesthetic categories.

Nonetheless, the appreciation for Cultural Heritage in the current century is changing. There are increasingly more theorists in favor of seeing the Cultural Heritage “as a living tradition”, which obliges us to try to understand the processes of authority which accompany the patrimonialization, and the mechanisms used for overcoming the static compartments which separate the material from the immaterial. Which has served García Canclini to speak of “the social uses of the Cultural Heritage”<sup>4</sup>.

In the XXI Century, after the gradual acceptance of the New Museology that has reached even the Great National Museums, holistic approaches are imposed in the collection and valuation of the pieces although they are of hegemonic art. It is necessary for us to consider these new approaches

to understand the culture, not a part of it that is what happens when we make more restrictive approaches. Good fieldwork about a piece, as exceptional as it might be, should serve for the future enrichment of its heritage value, so that when it is exhibited in a museum it is able to communicate in all possible languages, and so that it truly be a cultural mediator between the past and present. Link to and transmitter of the discourses created by those responsible. In fact, when the directors and curators of the museum (from the humble local or regional museum of Sacred Art to the great art galleries) want to bring the works of their collections closer to the wider public, they have no choice but to turn to languages easily understood by them. Developing one of the essential missions of the museums, that of being propagators of culture. Umberto Eco proposed an imaginary museum with a single work of art upon which the museologist will intervene activating all their codes in such a way that all of culture can be understood from it. Showing the aesthetic antecedents, the techniques used, the history, the thought, the influence on the new artists, and even the current use of the work itself with mercantile and marketing aims.

The importance of the intangible heritage is constantly more esteemed among museologists as Amarsewar Galla<sup>5</sup> makes us see, when he takes for granted that the museums are the logical and natural protectors of the Heritage, tangible or intangible, which demands an interdisciplinary

española, Limón Delgado, afirma que con frecuencia, la división material/inmaterial es un “convencionalismo nominalista que facilita el análisis de los fenómenos”<sup>8</sup>. Nadie duda de la importancia que tiene el contexto para una correcta interpretación y valoración del texto. Pero además el contexto es casi siempre plural, por lo que sin un conocimiento exhaustivo no podemos acercarnos más que a la superficialidad formal del objeto en cuestión. El patrimonio inmaterial se apoya en materialidades, las materialidades a través de los discursos que emergen de una forma “espontánea”, los que emanan de su propia naturaleza o los que activan los responsables de su conservación, mantenimiento y puesta en escena, nos remite a lenguajes inmateriales más profundos en un aparente círculo vicioso que demuestra la imposible separación de ambos.

### Patrimonio material soporte del inmaterial

La materialidad del patrimonio sirve como soporte a todos los discursos elaborados sobre él. Una escultura griega o egípcia, aún permaneciendo aparentemente igual a sí misma –algo bastante improbable–, es portadora de todos los mensajes que han dejado impresos sobre ella las diferentes generaciones, las diversas manos por las que ha pasado. La materialidad (de piedra, bronce etc.) fruto de unas técnicas escultóricas, de fundición, etc. con unas características de

estilo, incluso con una autoría (conocida o no, en cuyo caso se la adscribe a una escuela). Si ha sufrido repintes, si éstos son fruto de, (siempre son fruto de...) una nueva reconceptualización que una determinada sociedad hizo sobre ella como exponente de su cultura. Todo ello debe quedar reflejado en el proceso de patrimonialización del que somos responsables en nuestro tiempo. La lápida romana recuperada de una muralla tiene que contar al visitante del museo no sólo el valor epigráfico y documental, sino también los avatares que ha sufrido a lo largo de su historia. Svensson ejemplifica todo lo dicho en un objeto de uso común en todas las culturas: La cerámica. Dice de ella que es soporte del patrimonio inmaterial sobre todo porque se suele tomar como un fósil testigo de formas de vida y no solamente como un útil más en la lucha del grupo por la subsistencia. “Este tipo de patrimonio inmaterial, dice el autor, consiste en parte de un conocimiento inherente, conectado a la cerámica, y en parte de las historias de vida empleadas en él.”<sup>9</sup>. Añade que los objetos pueden dar cuenta de una cultura, solamente si conocemos cómo se construyeron y qué significados se les atribuyen. Por eso aconseja que la búsqueda y selección de las piezas deben acompañarse de una atenta observación de los contextos<sup>10</sup>.

Como ejemplo de la plurisemia que encierra el arte puede servirnos la Virgen románica fruto y objeto de

collaboration. This echoes the 14th General Conference of ICOMOS held in Zimbabwe in October of 2003 where it was said “The distinction between material and immaterial heritage now seems artificial to us. The material heritage can only reach its true significance when sheds light on the values which serve as its base. And the inverse, the Intangible Heritage must embody itself in material manifestations”.<sup>6</sup>

Here we see the influence of anthropology when, as we have said, it affirms that it is difficult to make a drastic separation between the material and immaterial heritage as soon as the material is the support of the immaterial and the immaterial doesn't exist but rather is in materializable space-time contexts. Not in vain are Heritage specialists constantly more convinced that “Physical objects have practical functions and they are carriers of symbolic significances”<sup>7</sup>. One of the Spanish museumology theorists, Limón Delgado, often affirms, the material/inmaterial division is a “nominalist conventionalism that makes the analyses of the phenomena easy”<sup>8</sup>. No one doubts the importance which the context has for a correct interpretation and valuation of the text. But the context is also almost always plural, which means that without an exhaustive knowledge we cannot come closer than the formal superficiality of the object in question. The Intangible Heritage is supported by materiality, the materialities through which the discourses emerge in a “spontaneous” fashion, which emerge from its very nature, or those which those responsi-

ble for its conservation, maintenance, and staging activate, send us to the deepest immaterial languages in an apparent vicious circle which shows the impossible separation of both.

### Material Heritage Support of the Immaterial

The materiality of the Heritage serves as a support for all the discourses elaborated upon it. A Greek or Egyptian sculpture, apparently still remaining the same (something rather improbable) is the carrier of all the messages that different generations have impressed upon it, the different hands through which it has passed. The materiality (of stone, bronze, etc.) fruit of some sculptural techniques, of smelting, etc. with certain characteristics of style, even with an authorship (known or not, in which case it is assigned to a school). If it has suffered repaintings, if these are the fruit of (they are always the fruit of...) a new reconceptualization that a specific society made upon it as an exponent of their culture. All of this must be reflected in the process of making this into formal Heritage, from which we are responsible in our time. The Roman tombstone recovered from a mural must tell the visitor to the museum not just the epigraphic and documental value, but also the vagaries that it has suffered over the course of its history. Svensson exemplifies all this in an object of daily use in all cultures: ceramics. He says that it is the foremost support for the Intangible Heritage because it is generally seen as a

la religiosidad popular “rescatada” por los científicos sociales de la “profanación” –artística por supuesto–, a la que le habían sometido los lugareños. Debemos pensar, en primer lugar, que si ha llegado hasta nosotros, en una ermita de un despoblado anónimo, no es porque sea románica dato que con frecuencia ignoran sus devotos, sino porque éstos la han convertido en un símbolo de la localidad. La conservación está unida al concepto de religiosidad popular, del mundo de las creencias, de las representaciones simbólicas de los fieles. A la veneración que sienten por ella en cuanto que representa múltiples facetas inmateriales de sus creencias. Es “La Virgen”, para algunos la única verdadera, para otros (los que se consideran a-religiosos ) un lazo de unión inquebrantable con sus orígenes al margen de la religión y de la cultura oficial. Es la imagen ante la cual se han postrado durante generaciones sus antepasados, vínculo y charnela que une al pueblo. No es un simple atavismo, es, sobre todo, un ejercicio de anamnesis, una excusa para la recuperación y fijación de la memoria de los antepasados, un pretexto para hacerlos presentes en rituales cíclicos <sup>11</sup>.

La imagen que los devotos perciben como la gran protectora, la que eligió su morada entre ellos (prefiriéndolos a los vecinos quienes, lógicamente y según un criterio etnocéntrico, no se lo merecían), en definitiva la base de la creación de la identidad

fossil witness of forms of life and not just another utility in the fight of the group for subsistence. “This type of Intangible Heritage,” the author says, “consists in part of an inherent knowledge, connected to the ceramic, and in part of the life histories used in it” <sup>9</sup>. And he adds that the objects can give an account of a culture, only if we know how they were made and what significance they were given. For this he recommends that the search and selection of the pieces must be accompanied by attentive observation of the contexts. <sup>10</sup>

An example for us of the plurality that encompasses the art would be the Romanesque Virgin which is the fruit and object of popular religiosity “rescued” by social scientists from the “profanation” (artistic, of course), which the locals have inflicted upon it. We must first think that if it has reached us, in the hermitage of some anonymous unpopulated place, it is not because it is a Romanesque detail which its devotees frequently ignore, but rather because they have converted it into a symbol of the locale. The conservation is linked to the concept of popular religiosity, of the world of beliefs, of the symbolic representations of the faithful. To the veneration they feel for her in that she represents multiple intangible facets of their beliefs. She is “The Virgin”, for some the only true one, for other (those who consider themselves a-religious) an unbreakable link to their roots outside of religion and official culture. It is the very image before which generations of their ancestors



Procesión de Nuestra Señora de Sopedrán. 1964. Agrupación Fotográfica de Educación y Descanso de Guadalajara. Fototeca de Información Artística, IPCE, Ministerio de Cultura. Fotografías de Félix Ortego (arriba) y Santiago Bernal Gutiérrez (abajo).



local. Todos estos significados que le atribuye el pueblo, el que se considera su propietario, se materializan en ofrendas, regalos, dones, manifestaciones públicas de cariño y fe en dicha imagen. Como es un elemento vivo de la cultura, y está perfectamente relacionado con el grupo y con sus anhelos fe, religiosidad, patrimonio etc... no permanece inmóvil ni inalterable, evoluciona al ritmo de la vida y cultura de sus seguidores. Como sucede con cualquier elemento identitario. No olvidemos que todas las iglesias, catedrales, monasterios etc. son fruto de una serie de estilos con añadidos y reformas al servicio de los intereses de sus propietarios, que añadieron y añaden, nuevos elementos según las modas imperantes. Por eso son una manifestación viva de la dinámica cultural y económica de la propia comunidad. Sólo los lugares (también monasterios) que no tuvieron solvencia económica para hacer reformas cuando las hizo el resto, conservaron su factura primitiva (otra cosa muy distinta es que nosotros valoremos ahora más, por ejemplo, un claustro románico que uno barroco, pero esto es otro tema). Así pues no es de extrañar que los piadosos seguidores de una imagen que representa al pueblo, si tenían posibilidad, la cubriesen literalmente con todo tipo de riquezas. La imagen románica al ser descubierta (el descubrimiento se produce o bien porque el investigador rescata para la ciencia lo que todo el mundo sabía en el pueblo, o porque de verdad descubre que

bajo multitud de ropajes y repintes se encuentra una imagen del S. XII) por la cultura hegemónica, se ve sometida a todo tipo de “irreverencias culturales” (o al menos lo estaba hasta que la sensibilidad cultural se ha impuesto a la estética de miras excluyentes). Los que detentan la capacidad de discernir los valores “auténticos”<sup>12</sup> y negar los que no lo son, actúan sobre ella porque la cultura, su cultura, les da derecho y hasta les exige “restituir” la pieza a su “estado primigenio”. Sin ánimo de entrar en la polémica sobre la conveniencia o no de este tipo de acciones que son fruto de una moda actual, como en otro momento lo fue cubrirlas, sí quiero señalar la importancia que tiene el ver la imagen más allá de la cosificación a la que la somete cierto tipo de análisis artístico que inconscientemente vela la plurisemia de la imagen en función de unas categorías únicamente estéticas, anulando de paso el valor de documento histórico estético evolucionante con el paso del tiempo, cuando lo ideal sería que sirviesen como un documento con varios registros. Estos criterios han dado origen a salas de museos que no pasan de ser simples muestrarios de imágenes, que recuerdan un catálogo de figuras, un repertorio de estatuas a la espera de posibles compradores compradores.

La imagen es material pero su materialidad se plenifica más allá de las formas. Se aprecia el estilo, pero el estilo es inmaterial. Representa las características

Covadonga, Altar en la Cueva, 1928. Fotografía de A. Passaporte. Archivo Loty. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.

have knelt, link and hinge which unites the people. It is not a simple atavism, it is above all an exercise of anamnesis, an excuse for the recovery and affixing of their ancestors' memory, a pretext to keep them present in cyclic rituals.”<sup>11</sup>

The image which the devotees see as the great protector, the one who chose their abode out of all (preferring them over the neighbors who, logically according to their ethnocentric criteria, didn't deserve her), in short the basis for the creation of the local identity. All these significations which the people give her, the people who consider her their own, is materialized in offerings, gifts, public manifestations of affection and faith in this image. As it is a living element of the culture, and is perfectly related with the group and with its urgings for faith, religiosity, Heritage, etc. it doesn't remain immobile nor unchangeable, it evolves to the rhythm of the life and culture of its follows. As happens with any identity-creating element. Let's not forget that all of these churches, cathedrals, monasteries, etc. are the fruit of a series of styles with additions and reforms which served the interests of their owners, who added and add new elements following the prevailing fashions. They are therefore a living manifestation of the cultural and economic dynamic of the very community. Only the places (also monasteries) which had no economic solvencies to make renovations when the others did so conserve their primitive construction (another very different issue is that we now value more, for example, a Romanesque cloister than a Baroque

one, but that is a different matter). So it is not strange that the observant followers of an image which represents the town, if they have the chance, literally cover her with all sorts of riches. On being discovered (the discovery happening either because the investigator rescues for science what everyone in the town knows or because beneath the layers of drapery and repainting truly discovers an image from the Twelfth Century) by the hegemonic culture, the Romanesque image is subjected to all sorts of “cultural irreverences” (or at least it was until the cultural sensibility imposed the aesthetic of excluding glances). Those who retain the capacity to discern the “authentic” values<sup>12</sup> and to deny those which are not, act upon her because the culture, their culture, gives them this right and even demands they “restore” the piece to its “primary state”. Without wanting to enter into a polemic about the convenience or not of this type of actions which are the fruit of a current fashion, as in another moment it was to cover them, if we want to point out the importance which seeing the image beyond the objectification to which it is subjected in a certain type of artistic analysis which unconsciously masks the plurality of the image in terms of some strictly aesthetic categories, incidentally annulling the value as a document of the evolving historical aesthetic over time, when the ideal would be for it to serve as a document with various registers. These criteria have given rise to rooms in museums which don't do more than be mere showings of images, which resemble a catalog of figures, a repertory of



estéticas que el historiador del arte asigna a una determinada época histórica. La construcción mental de la estatua no sigue las mismas pautas si nos movemos en el campo de la anonimidad que si lo hacemos admirando obras de autores con características muy concretas. La imagen es material porque está tallada en madera, o en algún otro soporte escultórico, pero también es inmaterial en cuanto que forma parte de todo un discurso cultural, en cuanto que es soporte de reflexiones teóricas que van desde la simple discusión sobre la época a la que pertenece hasta las reflexiones estéticas que suscita en la actualidad.

La Virgen románica en su ermita revestida de ropajes, a veces uno sobre otro, adornada con joyas, que cambia de corona en función de las festividades, que se embellece sobre las andas procesionales para ser venerada en las procesiones, romerías y rogativas, no tiene nada que ver con la misma figura restaurada, retribuida o retrotraída en el tiempo a su posible origen. No es lo mismo esta escultura entre otras cincuenta piezas más en una sala dedicada a la imaginería románica en cualquier museo diocesano, que ella sola destacada en un ambiente que quiere representar los valores (estereotipos) del románico. Respecto al primer caso, se suele pensar que la imagen no tiene nada que ver con el fin para el que fue tallada, lo que legitimaría las actuaciones que se

hacen sobre ella, lo cual es un falso razonamiento. En el segundo, se traslada a un espacio que en nada se parece a aquel para el que fue tallada. Iluminada con esmero, arrullada por los ecos del canto gregoriano, evocando, un ambiente “típicamente” medievaloide que quizás nunca existió. Probablemente esa Virgen románica no había oído cantar gregoriano, o al menos el gregoriano de los monjes, que ahora escuchamos como evocador de toda una época, hasta que llegó al museo. En su ermita habrá oído cantar “latines”, salves, rogativas y motetes “ad pluviam petendam”, músicas más cercanas al pueblo en el que se crió y en el que estuvo hasta ahora.

La Virgen Románica, casi siempre, aparece expuesta en el museo, aparentemente de una forma inocente y aséptica, como una pieza más de una época, pero en realidad en la mayoría de los casos apenas dice nada ni de esa época ni de la vida de la propia imagen. Creo que los patrimoniólogos deben empeñarse para que la muestra del patrimonio sea completa. Creo que no estamos lejos del día en que se impongan los criterios holistas en la museología. En los que los museólogos, incluso los de los grandes museos comprendan la de crear discursos basados también en la contextualización de cada una de las piezas, sin olvidar la procedencia o la historia que han vivido.

Sevilla, catedral, Baile de los Seises. Fotografía de J. Laurent, c. 1880. Archivo Ruiz Vernacci, MIN. 3769. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.

statues waiting for possible purchasers.

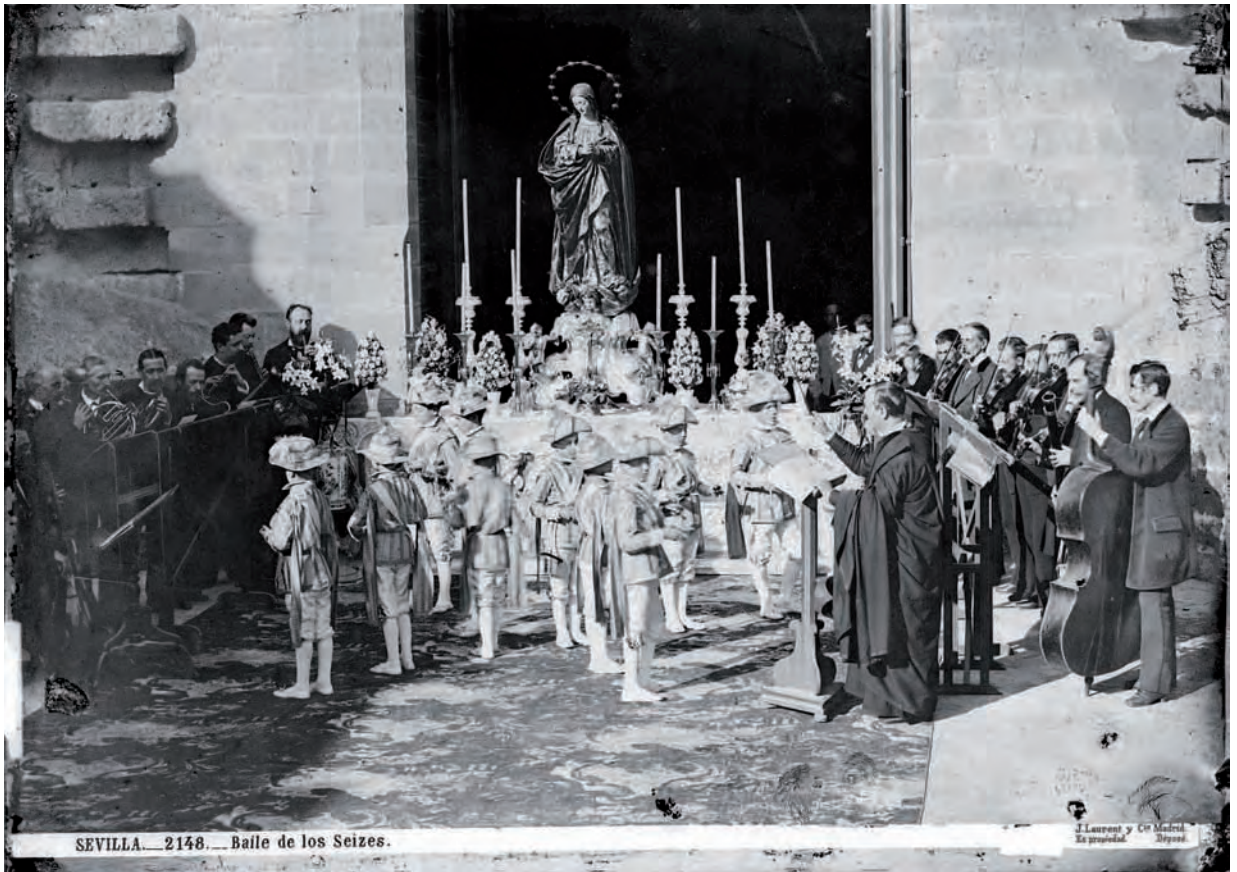
The image is material but its materiality goes beyond its form. Its style is appreciated, but style is immaterial. It represents the aesthetic characteristics which the art historian assigns to a specific historic epoch. The mental construction of the statue doesn't follow the same guidelines if we move within the field of anonymity as if we are admiring the works of authors with very specific characteristics. The image is material because it is constructed from wood, or in some other sculptural support, but it is also immaterial in that it forms part of an entire cultural discourse, it is the support of theoretical reflections which span from the simple discussion about the period it belongs to all the way to the aesthetic reflections it currently provokes.

The Romanesque Virgin in her hermitage, re-cloaked in robes, sometimes one atop the other, bedecked with jewels, whose crown changes according to the holidays, and who adorns the processional paraphernalia to be venerated in the processions, celebratory and supplicating, has little in common with the same figure restored, refurbished, or cast back into the time of its possible origin. This sculpture among fifty other additional pieces in a room devoted to the Romanesque imageries in any diocesan museum is not the same as highlighted alone in a setting which seeks to represent the values (stereotypes) of the Romanesque. In the first instance, one usually thinks that the image has lit-

tle to do with the end for which it was whittled, which legitimizes the actions which are performed on it, which is a false reasoning. In the second, it is moved to a space which doesn't resemble at all that in which it was made. Tastefully illuminated, lulled by the echoes of Gregorian chant, evocating a “typically” Mediaeval atmosphere which perhaps never existed. This Romanesque Virgin probably never heard Gregorian chanting, or at least the Gregorian of the monks which we now listen to as evocative of an entire epoch, until it reached the museum. In its hermitage it would have heard “Latin” chants, blessings, supplications and motets “ad pluviam petendam”, music much closer to the town in which it was reared and where it was until now.

Almost always, the Romanesque Virgin appears exposed in the museum, apparently in an innocent and aseptic fashion, as one more piece from an era, but in reality in the majority of the cases barely anything is said either of this era nor of the life of the image itself. I think that those in charge of Heritage must insist that the complete Heritage be shown. I think that we are not far from the day in which holistic criteria are imposed on Museumology. In which the museumologists, even those of the great museums, understand to create discourses based also on the contextualization of each of the pieces, without forgetting their providence nor the history it has experienced.





I don't dare nor do I pretend to establish a set of values in the appreciation and admiration of the aspects relating to this work of art, I just think that in themselves they are not exclusive but complementary and therefore we don't need to discard either. The hegemonic works of art can have, and in fact have, the capacity to evoke and to shed light on a series of aspects which enrich Culture with a capital C. But I think that they should also aspire to explain the subaltern culture and not just in terms of the iconographic samples of a popularized culture (as would be for example, the samples of pottery, furniture, or popular constructions), they should go beyond, to the search for the great contexts, of the history of the lives of the individuals related with the work of art.

### The Intangible Heritage:

Giovanni Pinna<sup>13</sup> speaks of three categories within the complex world of Intangible Heritage, based on the conclusions of the meeting of March of 2001. In the first he includes the expressions embodied in a physical form of the culture or the traditional ways of life of a community, highlighting the religious rights, the traditional economies, the ways of life, folklore, etc. He gives such diverse examples as the Sicilian "puppi" or the Plaza Jemaa el-Fna in Marrakesh. In the first case, the dolls, of tremendous beauty and physical construction, are the support of an entire form of popular theater whose staging creates complex atmospheres

and sensations. In the case of Marrakesh, the plaza is only the stage or, better yet, the grounds where an ephemeral but quotidian life is developed, a motley scene of snake charmers, water-carriers, storytellers, hawkers of all kinds of products, or simple extras who evoke the complexity of Moroccan culture. All this wrapped in smells from the stands of popular foods. Although each of the groups and the personages have a relevance in themselves, among all of them they create the scene and the atmosphere, they form part of the decoration and are at the same time actors.

The second category refers to all the individual or collective expressions which don't have a physical form: "Language, memory, oral traditions, traditional unwritten songs and music." Relevant aspects for the Convention of 2003<sup>14</sup>.

The third includes the symbolic and metaphoric significances of the objects which make up the Material Heritage. Each object has two dimensions: its physical aspect, for example, that which it gains from its history, from its form and size, and its significance, the interpretation it receives from others, for its capacity to unite the past and present. The object as a piece where the histories of life are strung together. Nonetheless, I think that there is a common quality among the three categories which makes Intangible Heritage very different from the Material: each expression of the intangible culture inevitable changes over time. This means that the principal quality of the Intangible Heritage

No me atrevo ni pretendo establecer una escala de valores en la apreciación y admiración de los aspectos relativos a esta obra de arte, simplemente creo que en sí mismos no son excluyentes sino complementarios y por lo tanto no debemos desdeñar ninguno. Las obras del arte hegemónico pueden tener, y de hecho tienen, la capacidad de evocar y esclarecer una serie de aspectos que enriquecen la cultura con mayúsculas. Pero creo que también deben aspirar a explicar la cultura subalterna y no solamente en lo que se refiere a las muestras iconográficas de una cultura popularizada (como sería por ejemplo las muestras de vajilla, el mobiliario o las construcciones populares), deben ir más allá, a la búsqueda de los grandes contextos, de las historias de vida de los individuos relacionados con la obra de arte.

### El patrimonio inmaterial

Giovanni Pinna<sup>13</sup> basándose en las conclusiones de la reunión de Marzo de 2001 habla de tres categorías dentro del complejo mundo del patrimonio inmaterial. En la primera incluye las expresiones encarnadas en una forma física de la cultura o de modos tradicionales de vida de una comunidad, destacando los ritos religiosos, las economías tradicionales, los modos de vida, folklore etc. Las ejemplifica en temas tan diversos como los “puppi” sicilianos o la plaza Jemaa el-Fna de Marrakech. En el primer caso,

los muñecos, de gran belleza y factura material, son el soporte de toda una forma de teatro popular cuya puesta en escena crea ambientes y sensaciones complejas. En el caso de Marrakech la plaza sólo es el escenario o, mejor, el recinto donde se desarrolla una vida efímera pero cotidiana, un ambiente abigarrado de encantadores de serpientes, aguadores, cuenta cuentos, vendedores de todo tipo de productos, o simples figurantes que pretenden evocar la complejidad de la cultura marroquí. Todo ello envuelto en aromas de los puestos de comida popular. Aunque cada uno de los grupos y de los personajes tienen una relevancia en sí mismos entre todos crean la escena y el ambiente, forman parte del decorado siendo al mismo tiempo actores.

La segunda categoría se refiere a todas las expresiones individuales o colectivas que no tienen una forma física “Lengua, memoria, tradiciones orales, canciones y música tradicional no escrita”. Aspectos relevantes para la Convención de 2003<sup>14</sup>.

La tercera incluye los significados simbólicos y metafóricos de los objetos que constituyen el patrimonio material. Cada objeto tiene dos dimensiones: su aspecto físico por ejemplo, el que deriva de su historia, de su forma y tamaño, y su significado, la interpretación que recibe de los otros, por su capacidad de unir el pasado y el presente. El objeto como

is its vitality and therefore it is a Heritage in continuous transformation. It doesn't make sense to search for the concept of authenticity in the way that has traditionally been done with respect to Material Heritage, as something which remains true to itself in relation to its original context and author. It is impossible to freeze any manifestation of Intangible Cultural Heritage, as the Convention of 2003 declares, if we don't want to annul its true meaning.

The recognition of the Intangible Heritage has followed a slow course, which has taken form bit by bit ever since the UNESCO created a committee of experts for the Safeguarding of the Folklore in 1982, whose reflections were transformed in the “Recommendation for the Protection of the Popular Culture and Folklore” from the year 1989, the “System of Living Human Treasures” of 1993, and the “Proclamation of Masterworks of the Oral and Intangible Heritage of Humanity” of 1998. In these the value of the uses, representations, etc. are acknowledged, already highlighting the transmissible nature of this Heritage, aware that its development is a process of constant creation in which the subject agents and patients are the base upon which nature and history interact. The Intangible Heritage cannot be frozen, nor can it be maintained without changes. The pretense, today so in vogue to participate in Medieval or Roman Lifestyles, to transport oneself to these epochs in festivals, markets, or gastronomic events, doesn't stop being a pretension evocative of a

series of sensation which it is impossible that they are, not even, similar to those of the times. The best that we can achieve is a “representation”, understanding this as “to present anew, to present something which is not present” and “a configuration of the notable visual elements of the object”<sup>16</sup> or, as professor Faeta highlights, as an autonomous social act in relation with a reference that the society constructed in a specific moment.<sup>17</sup>

Intangible Heritage collects a series of manifestations which only have in common the fact of not being reducible to the material, without necessarily having anything else in common with each other. The oral tradition in pre-literate societies is not nor does it function the same as in societies with writing systems. While in those the depositaries are the guarantees of maintaining the culture itself, in these it doesn't stop being a partial aspect of the culture which is completed and complemented with the written tradition. The cycles of oral romances which are collected, systemized, and written from time to time is not the same as the transmission of the myths which are the base of the ways of life, of the culture and the religion in some tribes.

The need to leave behind the European ethnocentrism and acknowledge and value “other” cultures greatly influenced the declaration of the UNESCO, admitting that “The indigenous peoples have the right to maintain, control, protect, and develop their Cultural Heritage, cultural knowledge,

pieza donde se engarzan las historias de vida <sup>15</sup>. No obstante creo que hay una cualidad común a las tres categorías que hace al patrimonio inmaterial muy diferente del material: cada expresión de la cultura inmaterial inevitablemente cambia con el tiempo. Esto quiere decir que la principal cualidad del patrimonio intangible es su vitalidad y por consiguiente es un patrimonio en continuo devenir. No tiene sentido preguntarse por el concepto de autenticidad al estilo que tradicionalmente se ha hecho respecto al patrimonio material, como algo que permanece igual a sí mismo en relación a su origen contexto y autor. Es imposible congelar cualquier manifestación de patrimonio cultural inmaterial, como manifiesta la convención de 2003, si no queremos anular su verdadero sentido.

El reconocimiento del patrimonio inmaterial ha seguido un curso lento, que toma cuerpo paulatinamente desde que en 1982 la UNESCO crea un comité de expertos para la salvaguarda del Folklore, cuyas reflexiones se plasmarán en la “Recomendación sobre la “Protección de la Cultura Tradicional y Popular” del año 1989, el “Sistema de Tesoros Humanos Vivos” de 1993 y la “Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad” de 1998. En ella se reconoce el valor de los usos, representaciones etc, señalando ya el carácter de transmisibilidad de este patrimonio consciente de que se



Procesión de Nuestra Señora de Sopedrán. Fotografía de Santiago Bernal Gutiérrez, 1964. Agrupación Fotográfica de Educación y Descanso de Guadalajara. Fototeca de Información Artística, IPCE, Ministerio de Cultura.

and traditional cultural expressions, as well as the manifestations of their sciences, technologies, and cultures, including the human and genetic resources, the seeds, medicines, the knowledge of the properties of the plants and animals, oral traditions, literatures, designs, traditional sports and games, and visual and stage arts.” This is a sample of the Western recognition of the inalienable rights of property of the indigenous peoples because, and the same author continues “they also have the right to maintain, control, protect, and develop the intellectual property of any Cultural Heritage, traditional knowledge, and expressions of traditional culture” <sup>18</sup>.

The Convention of 2003 has signified a point of arrival because it collects and presents all the previous theories, but it is above all a point of departure to develop with authority the plurality of the Heritage, to recognize that in overcoming the material/immaterial dichotomy the idea of Heritage as Culture winds up reinforced.

#### Notes

1 ALVIZATOU, M.: “Contextualising Intangible Cultural Heritage in Heritage Studies and Museology”. In *International Journal of Intangible Heritage*. Vol III, 2008, p. 44.

2 Article 2: Definitions. For the purposes of this Convention, 1. The “intangible cultural heritage” means the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that

communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity. For the purposes of this Convention, consideration will be given solely to such intangible cultural heritage as is compatible with existing international human rights instruments, as well as with the requirements of mutual respect among communities, groups and individuals, and of sustainable development. 2. The “intangible cultural heritage”, as defined in paragraph 1 above, is manifested inter alia in the following domains: (a) oral traditions and expressions, including language as a vehicle of the intangible cultural heritage; (b) performing arts; (c) social practices, rituals and festive events; (d) knowledge and practices concerning nature and the universe; (e) traditional craftsmanship.

3 MARCOS ARÉVALO, J.: *Objetos, Sujetos e Ideas (Bienes Etnológicos y Memoria Social)(Objects, Subjects, and Ideas (Ethnological Works and Social Memory)* Badajoz, 2008, p. 147-180.

4 GARCÍA CANCLINI, N. “Los usos sociales del patrimonio cultural” (“The Social Uses of the Cultural Heritage”). In AGUILAR CRIADO, E. in *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio. (Ethnological Heritage: New Perspectives of Study)* Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Granada, 1999. p. 8.

5 AMARSEWAR GALLA, Ch.: *ICOM-ASPAC Icom News*, 2008. nº 4,

6 MUNJERI, D.: “Patrimonio Material e Inmaterial: de la Diferencia a la Convergencia” (“Material and Immaterial Heritage: From Dif-

desarrolla en un proceso de creación continua en la que los sujetos agentes y pacientes son la base sobre la que interactúan la naturaleza y la historia. El patrimonio inmaterial no se puede congelar, no se puede mantener sin cambios. La pretensión, hoy tan en boga de participar en vivencias medievales o romanas, de trasladarse a esas épocas en fiestas, mercados, o eventos gastronómicos, no pasa de ser una pretensión evocativa de una serie de sensaciones que es imposible que sean, si quiera, parecidas a las de aquellas épocas. A lo sumo a lo que podemos llegar es a una “representación”, entendiendo ésta como un “presentar de nuevo, presentar algo que no está presente” y “una configuración de los elementos visuales notables del objeto”<sup>16</sup> o, como señala el profesor Faeta, como acto social autónomo en relación con un referente que construye la sociedad en un momento dado<sup>17</sup>.

El patrimonio inmaterial agrupa una serie de manifestaciones que sólo tienen en común el no ser reducibles a lo material, sin que necesariamente tengan que parecerse unas a otras. La tradición oral en las sociedades ágrafas, no es ni funciona lo mismo que en las sociedades con escritura. Mientras que en aquellas los depositarios son los garantes de mantener la propia cultura, en éstas no pasan de ser aspectos parciales de la cultura que se completan y complementan con la tradición escrita. No es lo mismo el

romancero que se transmite en versiones orales pero que se recopilan, sistematizan y ponen por escrito de tanto en vez, que la transmisión de los mitos base del modelo de vida, de cultura y de religión en algunas tribus.

En la declaración de la UNESCO influyó grandemente la necesidad de salir del etnocentrismo europeo y reconocer y valorar “otras” culturas admitiendo que “Los pueblos indígenas tienen el derecho a mantener, controlar, proteger y desarrollar su patrimonio cultural, conocimientos culturales y expresiones de cultura tradicional, así como las manifestaciones de sus ciencias, tecnologías y culturas, incluyendo los recursos humanos y genéticos, las semillas, medicinas, el conocimiento de las propiedades de la fauna y la flora, tradiciones orales, literaturas, diseños, deportes y juegos tradicionales y artes visuales y del espectáculo”. Es una muestra del reconocimiento de los derechos inalienables de propiedad de los pueblos indígenas porque, y sigo al mismo autor “ellos también tienen derecho a mantener, controlar proteger y desarrollar su propiedad intelectual sobre cualquier patrimonio cultural, conocimiento tradicional y expresiones de cultura tradicional”<sup>18</sup>.

La convención de 2003 ha significado un punto de llegada porque recoge y presenta todas las teorías

Valverde de la Vera (Cáceres) Procesión infantil. Fotografía de Juan Dolcet. Fototeca de Información Artística, IPCE, Ministerio de Cultura.

ference to Convergence”) In *Museum International*. 221-222 *Intangible Heritage*. 2008.

7 WINFREE PAPUGA, D.: “Preserving intangibility: Who, What, Where?” en *ICME Papers*, 2003. p. 4.

8 LIMÓN DELGADO, A.: “Patrimonio ¿de quién?” (“Whose Heritage?”). In AGUILAR CRIADO, E. *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio (Ethnological Heritage: New Perspectives of Study)*, p. 10.

9 SVENSSON T. G.: “The Management of Knowledge of the Intangible Heritage in Connection with Traditional Craftmanship at the Ethnographic Museum of the University of Oslo”. In *International Journal of Intangible Heritage*. Vol. III, 2008. p. 119.

10 SVENSON. T.G.: p. 118.

11 Cfr. ALONSO PONGA, J.L.: *Rito y sociedad en las comunidades agrícolas y pastoriles de Castilla y León. (Ritual and Society in the Pastoral and Agrarian Communities of Castilla and León)*. Junta de Castilla y León. Consejería de Agricultura y Ganadería. Salamanca, 1999.

12 The concept of authenticity for material works utilized until recently is sacrosanct according to Dawson Munjeri for the “Operative Guide for the application of the World Convention of the Heritage” based on the “Venice Charter”. It defines “the authenticity reducing it to four elements, to know: “authenticity in the work”, coherent with the idea that the material products are carriers of creative genius: “authenticity in the design”, values based on the original intention of the creator (architect, engineer, etc.) and “authenticity in the frame” or faithfulness to the context, that is to say, values contingent on local and spatial considerations.” MUNJERI, D. “Patrimonio Material e Inmaterial: de la

Diferencia a la Convergencia” (“Material and Immaterial Heritage: From Diference to Convergence”). 2008.

13 PINNA, G.: “International Museum Day 2004. “Museums and Intangible Heritage”. In *ICOM NEWS*.: 2003, nº4.

14 See Footnote N° 2.

15 MAUSS, M. “Introducción a la Etnografía” (“Introduction to Ethnography”). Madrid, Istmo 1971.

16 GOODY, J.: *L'ambivalenza della rappresentazione*. Milán, Feltrinelli, 2000. p. 40.

17 FAETA F.: “Las múltiples muertes y resurrecciones de un huso. Un objeto y sus representaciones museográficas” (“The Many Deaths and Resurrections of a Bone: An Object and Its Museographic Representations”). In *Teoría y praxis de la Museografía Etnográfica. (Theory and Praxis of the Ethnographic Museography)* 2008. p. 106.

18 AMARESWAR GALLA, Ch.: “The first voice in Heritage Conservation”. *ICOM-ASPAC Icom News*, 2008. nº 4, p. 10.

#### Bibliography

ALONSO PONGA, J.L.: *Rito y sociedad en las comunidades agrícolas y pastoriles de Castilla y León*. Junta de Castilla y León. Consejería de Agricultura y Ganadería. Salamanca, 1999

ALVIZATOU, M.: “Contextualising Intangible Cultural Heritage in Heritage Studies and Museology” en *International Journal of Intangible Heritage*. Vol III, 2008

ANDERSON, B.: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, London New York, 1988.



anteriores, pero sobre todo es un punto de partida para desarrollar con autoridad la plurisemia del patrimonio, para reconocer que en la superación de la dicotomía material/inmaterial sale reforzada la idea de Patrimonio como Cultura.

#### Notas

1 ALVIZATOU, M.: "Contextualising Intangible Cultural Heritage in Heritage Studies and Museology" en *International Journal of Intangible Heritage*. Vol III, 2008, p. 44.

2 Artículo 2: Definiciones

A los efectos de la presente Convención, 1. Se entiende por "patrimonio cultural inmaterial" los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible. 2. El "patrimonio cultural inmaterial", según se define en el párrafo 1 supra, se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes: a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; b) artes del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; e) técnicas artesanales tradicionales.

3 MARCOS ARÉVALO, J.: *Objetos, Sujetos e Ideas (Bienes Etnológicos y Memoria Social)* Badajoz, 2008, p. 147-180.

4 GARCÍA CANCLINI, N. "Los usos sociales del patrimonio cultural" en AGUILAR CRIADO, E. *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Granada, 1999. p. 8.

5 AMARSEWAR GALLA, Ch.: ICOM-ASPAC *Icom News*, 2008. n° 4.

6 MUNJERI, D.: "Patrimonio Material e Inmaterial: de la Diferencia a la Convergencia". En *Museum Internacional*. 221-222 *Intangible Heritage*. 2008.

7 WINFREE PAPUGA, D.: "Preserving intangibility: Who, What, Where?" en *ICME Papers*, 2003. p. 4.

8 LIMÓN DELGADO, A.: "Patrimonio¿ de quién?". En AGUILAR CRIADO, E. *El Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio...*, p. 10.

9 SVENSSON T. G.: "The Management of Knowledge of the Intangible Heritage in Connection with Traditional Craftmanship at the Etnografic Museum of the University of Oslo" *International Journal of Intangible Heritage*. Vol. III, 2008. p. 119.

10 SVENSON. T.G.: p. 118.

11 Cfr. ALONSO PONGA, J.L.: *Rito y sociedad en las comunidades agrícolas y pastoriles de Castilla y León*. Junta de Castilla y León. Consejería de Agricultura y Ganadería. Salamanca, 1999.

12 El concepto de autenticidad para las obras materiales manejado ampliamente hasta hace poco está consagrado según Dawson Munjeri por la "Guía Operativa para la aplicación de la Convención Mundial del Patrimonio" basada en la "Carta de Venecia". En ellas se define "la autenticidad reduciéndola a cuatro elementos, a saber: "autenticidad en el trabajo", coherente con la idea de que los productos materiales son portadores del genio creativo; "autenticidad en el diseño", valores basados en la intención original del creador (arquitecto, ingeniero, etc) y "autenticidad en el marco" o fidelidad al contexto, es decir, valores contingentes basados en consideracio-

AMARESWAR GALLA, Ch.: ICOM-ASPAC *Icom News*, 2008. n° 4

CIRESE, M.: *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*. Einaudi, Torino, 1977.

CLEMENTE, P.: "Restare nella Storia: paradossi di una memoria futura", en F. Di Valerio y V. Paticchia ( a cura di) *Un futuro per il passato. Memoria e musei nel terzo millenio*, Clueb, Bologna 2000.

FERNÁNDEZ DE ROTA, J.A.: (Ed). *Encamino: cultura y patrimonio*. Xunta de Galicia. Universidad de La Coruña, 2002.

GARCÍA CANCLINI, N.: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México, 1989.

LÉVI-STRAUSS, C.: "Patrimoine inmatériel et diversité culturelle. Le nouveau décret pour la protection des biens inmatériels", en *El Registro del patrimonio inmaterial: 183-188*. Brasilia 2002.

GOODY, J.: *L'ambivalenza della rappresentazione*. Milán, Feltrinelli, 2000.

MARCOS ARÉVALO, J.: *Objetos, Sujetos e Ideas (Bienes Etnológicos y Memoria Social)* Badajoz, 2008,

MAUSS, M. "Introducción a la Etnografía" Madrid, Istmo 1971.

MUNJERI, D.: "Patrimonio Material e Inmaterial: de la Diferencia a la Convergencia". En *Museum Internacional*. 221-222 *Intangible Heritage*. 2008.

PALUMBO, B.: *L'Unesco e il campanile*. Meltemi, Roma, 2004.

PRATS I CANALS, Ll.: *Antropología y patrimonio*. Ariel. Barcelona, 1997.

SVENSSON T. G.: "The Management of Knowledge of the Intangible Heritage in Connection with Traditional Craftmanship at the Etnografic Museum of the University of Oslo" *International Jour-*

*nal of Intangible Heritage*. Vol. III, 2008.

VATTIMO, G.: *La fine della modernità*. Garzanti, Milano, 1985.

WRIGHT, Susan, "The politicization of 'culture'". *Anthropology Today*, 14(1) 1998: 7-15.

Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore" Paris UNESCO.

World Commission for Culture and Development. 1995 "Our creative diversity". Paris UNESCO.

[http://WWW.unesco.org/culture/heritage/intangible/html\\_eng/index\\_en.shtml](http://WWW.unesco.org/culture/heritage/intangible/html_eng/index_en.shtml)

[http://WWW.unesco.org/culture/heritage/intangible/treasures/html\\_eng/metho](http://WWW.unesco.org/culture/heritage/intangible/treasures/html_eng/metho)

[http://WWW.unesco.org/culture/laws/paris/html\\_eng/page1.shtml](http://WWW.unesco.org/culture/laws/paris/html_eng/page1.shtml)

Antonia Herreros, Encarnación Cabré y Enrique Cabré en las cercanías de Cardeñosa, Ávila. 1928-31. Fotografía de Juan Cabré. Archivo Cabré, IPCE, Ministerio de Cultura.

nes locales y espaciales". MUNJERI, D. "Patrimonio Material e Inmaterial: de la Diferencia a la Convergencia" .... 2008.

13 PINNA, G.: "International Museum Day 2004. "Museums and Intangible Heritage". En *ICOM NEWS* .: 2003 , n°4 .

14 Cfr. Nota n° 2.

15 MAUSS, M. "Introducción a la Etnografía" Madrid, Istmo 1971.

16 GOODY, J.: *L'ambivalenza della rappresentazione*. Milán, Feltrinelli, 2000. p. 40.

17 FAETA F.: "Las múltiples muertes y resurrecciones de un huso. Un objeto y sus representaciones museográficas" En *Teoría y praxis de la Museografía Etnográfica*. 2008. p. 106.

18 AMARESWAR GALLA, Ch.: "The first voice in Heritage Conservation". *ICOM-ASPAC Icom News*, 2008. n° 4, p. 10.

### Bibliografía

ALONSO PONGA, J.L.: *Rito y sociedad en las comunidades agrícolas y pastoriles de Castilla y León*. Junta de Castilla y León. Consejería de Agricultura y Ganadería. Salamanca, 1999

ALVIZATOU, M. : "Contextualising Intangible Cultural Heritage in Heritage Studies and Museology" en *International Journal of Intangible Heritage*. Vol III, 2008

ANDERSON, B.: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, London New York, 1988.

AMARESWAR GALLA, Ch.: *ICOM-ASPAC Icom News*, 2008. n° 4.

CIRESE, M.: *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*. Enaudi, Torino, 1977.

CLEMENTE, P.: "Restare nella Storia: paradossi di una memoria futura", en F. Di Valerio y V. Patichia (a cura di) *Un futuro per il passato. Memoria e musei nel terzo millennio*, Clueb, Bolonia 2000.

FERNÁNDEZ DE ROTA, J.A.: (Ed). *Encamino: cultura y patrimonio*. Xunta de Galicia. Universidad de La Coruña, 2002.

GARCÍA CANCLINI, N.: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México, 1989.

LÉVI-STRAUSS, C.: "Patrimoine inmatériel et diversité culturelle. Le nouveau décret pour la protection des biens inmatériels", en *El Registro del patrimonio inmaterial: 183-188*. Brasilia 2002.

GOODY, J.: *L'ambivalenza della rappresentazione*. Milán, Feltrinelli, 2000.

MARCOS ARÉVALO, J.: *Objetos, Sujetos e Ideas (Bienes Etnológicos y Memoria Social)* Badajoz, 2008,

MAUSS, M. "Introducción a la Etnografía" Madrid, Istmo 1971.

MUNJERI, D.: "Patrimonio Material e Inmaterial: de la Diferencia a la Convergencia". En *Museum Internacional*. 221-222 Intangible Heritage. 2008.

PALUMBO, B.: *L'Unesco e il campanile*. Meltemi, Roma, 2004.

PRATS I CANALS, Ll.: *Antropología y patrimonio*. Ariel. Barcelona, 1997.

SVENSSON T. G.: "The Management of Knowledge of the Intangible Heritage in Connection with Traditional Craftmanship at the Etnografic Museum of the University of Oslo" *International Journal of Intangible Heritage*. Vol. III , 2008.

VATTIMO, G.: *La fine della modernità*. Garzanti, Milano, 1985.

WRIGHT, Susan, "The politicization of 'culture'". *Anthropology Today*, 14(1) 1998: 7-15.

Recomendation on the Safeguarding of Traditional Cultura and Folklore" Paris UNESCO.

World Commision for Culture and Development. 1995 "Our creative diversity". Paris UNESCO.

[http://WWW.unesco.org/culture/heritage/intangible/html\\_eng/index\\_en.shtml](http://WWW.unesco.org/culture/heritage/intangible/html_eng/index_en.shtml)

[http://WWW.unesco.org/culture/heritage/intangible/treasures/html\\_eng/metho](http://WWW.unesco.org/culture/heritage/intangible/treasures/html_eng/metho)

[http://WWW.unesco.org/culture/laws/paris/html\\_eng/page\\_1.shtml](http://WWW.unesco.org/culture/laws/paris/html_eng/page_1.shtml)







# Frente al espejo: lo material del Patrimonio Inmaterial

**María Pía Timón Tiemblo**

Etnóloga del Instituto del Patrimonio Cultural de España

El presente artículo aborda tres ideas fundamentales en torno a la protección del Patrimonio Inmaterial. La primera de ellas es la importancia otorgada recientemente a los protagonistas del mismo. La segunda reflexión atañe a los mecanismos de protección de los bienes inmateriales y la tercera idea se centra en la improcedencia de la protección de las manifestaciones inmateriales si no se garantizan, al mismo tiempo, sus soportes de apoyo, sean estos de naturaleza material o inmaterial.

Foto 1 El Pero-Palo. Carnaval. Villanueva de la Vera (Cáceres).

## Presentación

En este trabajo quiero desarrollar tres ideas centrales: la primera es subrayar que lo verdaderamente importante del Patrimonio inmaterial, en estos momentos, no es su concepto en sí, que ya desde hace décadas los etnólogos hemos sabido que siempre ha formado parte del Patrimonio cultural; tampoco lo es el hecho de que el ordenamiento jurídico lo incluya, pues desde la LPHE se viene haciendo en mayor o menor medida. Lo que hay que destacar es la importancia que ahora se le ha comenzado a dar a los protagonistas que son, en definitiva, los que deben decidir el cambio o la permanencia de sus manifestaciones culturales.

La segunda se refiere a los mecanismos de protección de los bienes inmateriales, teniendo en cuenta que los especialistas en Etnología siempre hemos tenido claro que tal protección debe ser entendida como documentación y revalorización. La cultura es una forma de acción social y como tal el Patrimonio inmaterial responde a prácticas sociales que, por estar vivas, en continuo cambio, y protagonizadas por diferentes individuos y grupos, no se pueden guardar ni encerrar. Por lo tanto, huelga decir que no resultan conservables ni reproducibles en sí mismas, más que por sus propios protagonistas.

Y la tercera es la de insistir en que resulta improcedente proteger las manifestaciones inmateriales si no se garantizan, al mismo tiempo, los distintos soportes sobre los que se apoyan para poderse desarrollar, sean elementos materiales o incluso inmateriales.

## Los Protagonistas

Este tipo de Patrimonio interacciona con el entorno, infundiendo un sentimiento de identidad colectiva. El papel de estos protagonistas es indispensable: sólo ellos pueden “conservar” esos bienes.

¿Quiénes son estos protagonistas? Por un lado los activos: preparan, ejecutan y desarrollan las manifestaciones con todos sus elementos materiales (trajes, músicas, cruces, etc.) **Fotos 1 y 2**

Por otro los pasivos: personas que se identifican, viviéndolo, asistiendo, comprendiéndolo y apoyándolo incluso a veces económicamente. Ambos grupos son protagonistas porque juegan un papel dentro de la comunidad que pone en práctica estos hechos culturales.

Al margen de estos protagonistas, y también jugando un papel importante, están los simples observadores, que permanecen fuera, que no se identifican, pero que pueden llegar a participar de manera activa; son, fundamentalmente, los turistas y visitantes de otras comunidades.

Como antes se señaló, la originalidad principal de la nueva situación del Patrimonio inmaterial provocada por la publicación de la Convención de la UNESCO, es la importancia que se les da a estos protagonistas.

En realidad, la voluntad de trabajo y de permanencia demostrada por ellos es la que verdaderamente garantiza la continuidad de las prácticas culturales que, al transmitirse consuetudinariamente, se convierten en Patrimonio.

### La necesidad de especiales mecanismos de protección

Al contrario de lo que ha ocurrido durante al menos el último siglo con los bienes patrimoniales de carácter histórico y artístico, cuyos mecanismos de protección se han centrado en las labores de restauración, los bienes inmateriales van por otro camino. Su protección ha de basarse en la conservación de su conocimiento a través de la documentación y la difusión, de manera que la propia sociedad pueda

reconocerse e identificarse y, al mismo tiempo, aprovechar los conocimientos para el desarrollo de la vida cotidiana. La documentación posibilita el conocimiento, pero también tiene que ser objeto de conservación en sí misma, para poder perpetuarse principalmente entre los sujetos de la propia cultura.

La cultura viva e inmaterial, cualquiera que sea su nivel de vigencia, no se puede encerrar en las tradicionales disposiciones legales conservadoras, sobre todo porque ese efecto “protector” puede generar consecuencias contrarias a las buscadas.

Declarar BIC un bien inmaterial como se declara uno material, es poner límites a su desarrollo natural y por lo tanto es contrario a la propia dinámica de la cultura. En este sentido hay que destacar la iniciativa legal de la Comunidad Canaria, en cuya Ley de Patrimonio Histórico se establece que los bienes inmateriales no se declararán BIC sino que, simplemente, se documentarán.

Por lo tanto, hemos de desarrollar estrategias de protección que conduzcan a conocer y documentar los referentes de las diversas formas culturales, es decir, de carácter antropológico (o de acuerdo con la disciplina de la Antropología). Los bienes a documentar no han de ser sólo los raros o singulares, sino también los usuales, los repetitivos, siempre

#### LOOKING IN THE MIRROR: THE TANGIBLE OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

María Pía Timón Tiemblo  
Ethnologist of the IPCE

This article tackles three fundamental ideas regarding the protection of the Intangible Heritage. The first is the importance recently granted to the protagonists themselves. The second reflection concerns the mechanisms of protection of intangible works, and the third centers on the inappropriateness of

protecting the intangible manifestations if their supports, whether these be material or immaterial in nature, are not also guaranteed at the same time.

#### Presentation

In this work I wish to develop three central ideas: the first is to underline that what is truly important in Intangible Cultural Heritage, in the present, is not the concept itself, which we ethnologists have already recognized for decades forms a part of the Cultural Heritage; nor is it the fact that it be included in a judicial order, given that since the Law of the Spanish Historical Heritage (LSHH) this has been happening to greater or lesser degree. What must be highlighted is the importance that now has begun to be given to the protagonists who are, definitively, those who should decide the change or permanence of their cultural manifestations.

The second refers to the mechanisms of protection of intangible works, keeping in mind that we specialists in Ethnology have always held clear that such protection must be understood as documentation and revalorization. Culture is a form of social action and as such its Intangible Heritage responds to social practices that, from being alive, in constant change, and led by different individuals and groups, cannot be safeguarded nor corralled. Given this, it is not necessary to say that they are neither conservable nor reproducible in themselves, save for by their own protagonists.

And the third idea is to insist that it is unfair to protect the intangible manifestations if one does not guarantee, at the same time, the distinct supports upon which they rest in order to develop, whether these are material elements or even themselves intangible.

#### The Protagonists

This type of Heritage interacts with the setting, instilling a sense of collective identity. The role of these protagonists is indispensable: only they can “conserve” these works.

Foto 2 Detalle procesión. Fiesta de La Cruz de Mayo. Feria (Badajoz). Fotografía: Juan Montalvo.

que sean expresión de la cultura del grupo. Sólo de esta manera y con una apropiada difusión se facilitaría la revalorización y salvaguarda de este tipo de Patrimonio.

Las administraciones también deben apoyar las iniciativas de la sociedad civil destinadas a reforzar la transmisión de estas manifestaciones entre generaciones.

### Frente al espejo

¿Qué sentido tiene afanarnos en la protección del Patrimonio inmaterial, si luego se impide el uso de un bien material que es imprescindible en el desarrollo de esa práctica cultural o no se propicia la continuidad de determinados conocimientos y técnicas necesarias para su desarrollo?

Hay muchos ejemplos. En algunos casos el interés de los responsables científicos choca con el de la propia comunidad, anulándose los valores inmateriales para primar los materiales. ¿Entenderíamos la supresión de un paso procesional en una colectividad para la cual la imagen tiene un valor devocional que supera lo artístico? Esto sería lo correcto si el restaurador considera que la obra peligrá, pero a veces –aunque evidentemente se trata de temas muy comprometidos– cabría preguntarse si no es preferible que la imagen siga cumpliendo la función

social para la que fue creada aunque no se garantice una larga permanencia en el tiempo. Citaremos, al respecto, la intensa polémica suscitada en el verano de 1992 a raíz de la restauración de la imagen de Nuestra Señora de África, patrona de Ceuta. Los restauradores aconsejaron que se suprimiera la salida procesional de la imagen con objeto de asegurar su conservación pero la medida no fue completamente entendida por la comunidad, quedando dividida la opinión pública de la ciudad en dos bandos: defensores y detractores de la procesión respectivamente. Incluso ello generó un reproche mutuo en ambos bandos de no ser buenos ceutíes al no honrar adecuadamente a su patrona.

De la misma manera ocurrió, con la práctica ritual, de carácter propiciatoria y de rogativa, que consistía en prender papel moneda con alfileres en los mantos de determinadas vírgenes durante algunas procesiones, y que desapareció ante la necesidad impuesta de “conservar” el manto.

En otras ocasiones, lo que se modifica es el uso del bien material que incluía la práctica inmaterial, como la fiesta articulada en torno a una imagen religiosa concreta, que deja de existir por iniciativa de la propia Administración, al destinar el antiguo lugar de culto a otros usos, en los que esa imagen no tiene cabida. En este mismo sentido, la falta de los inmuebles u



otros ámbitos de ejecución para el aprendizaje de determinadas músicas y bailes, como el flamenco, supone una pérdida de su contexto y por lo tanto, de su identidad, incluso aunque se conserven los registros sonoros.

También es frecuente que por los avances de la moderna producción desaparezcan determinadas artesanías estrechamente ligadas a manifestaciones inmateriales y que la ausencia de esos objetos artesanales imposibilite tales manifestaciones. Eso ocurre con danzas populares rituales o no, que se pierden porque los elementos materiales que se usan en ellas, como palos, cintas, palmas trenzadas, etc. ya no se realizan porque se han olvidado las técnicas tradicionales de factura, o bien porque su fabricación no compensa económicamente. Así ha sucedido en Almiruete (Guadalajara), donde los *botargas* han tenido dificultades a la hora de conseguir el calzado tradicional, las albarcas, imprescindibles en su indumentaria. **Foto 3**

Lo mismo pasa con determinadas fiestas de caballadas que podrían perder parte de su naturaleza, si por ejemplo desaparece la práctica de enjaezar a las caballerías por medio de determinadas mantas, al perderse los telares de bajo lizo donde se realizaron. **Foto 4**

Además de esta serie de ejemplos de patrimonio inmaterial que se pierde por diversas causas, podríamos hablar de las innumerables ocasiones en las que en las restauraciones de determinados bienes materiales se eliminan huellas que nos podrían haber indicado manifestaciones inmateriales. Por ejemplo, la presencia de cera o el ennegrecimiento por el humo en lugares concretos de un inmueble, nos están informando sobre determinadas prácticas rituales en sitios específicos que nunca llegaremos a conocer si tal vestigio no se documenta, como ocurrió en la ermita de San Antonio de la Florida, en Madrid, donde se eliminaron las huellas del humo en las paredes, provocado por la costumbre de las mujeres casaderas de encender cirios al santo para encontrar novio; o bien, centrándonos en un bien mueble, la *fuesa*, instrumento para el alumbrado de los muertos, característico del País Vasco, no nos ilustraría sobre tales usos si en las labores de restauración se eliminan las huellas de cera y de fuego.

En otras ocasiones no es el elemento material y su conservación lo que impide la manifestación inmaterial, sino que es la pérdida de alguna otra práctica o actividad que resulta imprescindible para ello. Así ocurre con determinadas danzas de palos que se han extinguido al faltar los músicos que, tradicionalmente, llegaban desde otras zonas para tocar en estos bailes. **Foto 5**

Who are these protagonists? On the one side are the active participants: those who prepare, execute, and develop the manifestations with all their material elements (costumes, music, crosses, etc.).

On the other are the passive participants: those persons who are identifying with it, living it, attending, understanding it, and supporting it, sometimes even economically. Both groups are protagonists because they play a role within the community that puts into practice these cultural actions.

Apart from these protagonists, but also playing an important role, are those mere observers, who remain outside, who do not identify, but who can come to participate in an active fashion; they are, fundamentally, the tourists and the visitors from other communities.

As was earlier highlighted, the primary novelty of the new situation of Intangible Cultural Heritage arising from the publication of the UNESCO Convention is the importance it gives to these protagonists.

In reality, the willingness to work and for permanence demonstrated by them is what truly guarantees the continuity of the cultural practices that, on being transmitted customarily, become Cultural Heritage.

### The Need for Special Mechanisms of Protection

Differing from what has happened during at least the last century with Cultural Artifacts of historical or artistic nature, whose mechanisms of protection have focused on the labors of restoration, intangible works take another path. Their protection must be based on the conservation of their knowledge through documentation and distribution, so that society itself can recognize and identify themselves in it and, at the same time, to take advantage of this knowledge for the improvement of daily life. Documentation makes this knowledge possible, but also has to be the object of conservation in itself, to allow perpetuity principally among the subjects of the same culture.

Living and intangible culture, whatever its level of validity, cannot be corralled in the traditional conservation legal dispositions, especially because this “protective” effect can generate consequences contrary to the desired ones.

To declare an Intangible Heritage BIC as one denominates a material work is to put limits on its natural development and is therefore contrary to the very dynamic of culture. In this sense, one must highlight the legal initiative of the Canary Islands, in whose Historical Heritage Law it is established that the works of Intangible Heritage are not declared BIC but rather, simple, documented.



Arriba a la izquierda Foto 3 Detalle de Botargas. Almiruete (Guadalajara). Fotografía: Enrique Paniagua.  
Arriba a la derecha Foto 4 Detalle de la fiesta de la Encamisá en San Antón. Navalvillar de Pela (Badajoz).

Abajo Foto 5 Detalle de danzantes con tamboril. Fregenal de la Sierra (Badajoz).



¿Qué podría hacer la Administración en estos casos? La respuesta a esta pregunta necesitaría la apertura de un debate, fundamentalmente de carácter antropológico, en el que se discutan los distintos valores y posibilidades. La primera premisa habría de ser el peso de la propia sociedad protagonista y de su voluntad de pervivencia, ante lo que las administraciones tendrían que adoptar medidas de apoyo como incentivar la enseñanza de tales tradiciones en las escuelas o bien la continuidad de determinadas artesanías. El debate se plantearía, en este caso, en torno a la conveniencia o no de intervenir de una forma tan activa, lo que podría modificar en gran medida el desarrollo “natural” de las manifestaciones culturales. Este es un problema que aún no ha sido solucionado y, en muchos casos, ni siquiera planteado. **Foto 6**

¿Qué hubiera ocurrido en el pueblo de Anguiano (La Rioja), en el que tradicionalmente se ejecuta una danza de zancos que transcurre necesariamente por un pavimento empedrado, si no se hubiera tenido esto en cuenta y se hubieran asfaltado todas las calles? **Foto 7**

En segundo lugar las administraciones tendrían que abandonar su costumbre intervencionista y ajustarse a las iniciativas de la propia comunidad en lo que respecta a la transmisión de los conocimientos y al

apoyo a las diversas actividades relacionadas con las manifestaciones culturales. Y sobre todo, tienen que propiciar las labores de documentación, con el convencimiento de que, incluso aquellas que se extingan, pueden servir en el futuro, no sólo para construir la historia de la comunidad, sino también como elementos susceptibles de reaparecer tanto en economías alternativas como en nuevas prácticas rituales.

En todo caso, lo que han de asumir las administraciones es su responsabilidad en la gestión de los bienes inmateriales, al igual que, en su momento, asumió la de los materiales. Nos encontramos en un momento propicio para que la sociedad comprenda la importancia de estos bienes en el conjunto de nuestro Patrimonio, y sin duda las administraciones tienen que aprovechar este momento.

#### **Bibliografía**

- AGUDO TORRICO, Juan: “Cultura, patrimonio etnológico e identidad”. *PH Boletín del IAPH*. N.º. 29. (Cap. 24) Sevilla, 1999.
- AGUDO TORRICO, Juan: “Patrimonio y derechos colectivos”. *Cuadernos Técnicos del IAPH*. N.º 7. (Caps. 24 y 25). Sevilla, 2003.
- AGUDO TORRICO, Juan: “Patrimonio etnológico: recreación de identidades y cuestiones de mercado”. *PH Cuadernos*. N.º. 17. (Cap. 12). Sevilla, 2005
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio: *Patrimonio y Pluralidad: Nuevas Direcciones en Antropología Patrimonial*. Centro de investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet. Granada, 2003

As such, we need to develop protection strategies that lead to the knowing and documenting of the references of diverse cultural forms, that is to say, anthropological in nature (or in agreement with the discipline of Anthropology). The works to document need not be only the unusual or rare, but also the common, the repetitive, so long as they are the cultural expression of the group. Only in this fashion, and with an appropriate dissemination, can the revalorization and safeguarding of this type of Heritage be facilitated.

The administrations must also support the initiatives of the civil society designed to reinforce the transmission of these manifestations among generations.

#### **Looking In the Mirror**

What sense does it make to strive for the protection of Intangible Cultural Heritage if later the use of a material work that is essential for the development of this cultural practice is blocked or the continuity of specific knowledge or techniques necessary for its development are not fostered?

There are many examples. In some cases, the interests of the scientists responsible conflict with those of the community itself, annulling the Intangible values to give precedence to the material ones. Would we understand the suppression of a processional parade in a collective for whom the image has a devotional value greater than its artistic

one? This would be the correct response if the restorer considered that the work in danger, but sometimes (although evidently this refers to very compromised issues) there is space to ask oneself if it is not preferable that the image continues fulfilling the social function for which it was created even though this does not guarantee a long permanence in time. We will cite, to this regard, the intense polemic that arose in the summer of 1992 due to the restoration of the image of Our Lady of Africa, patron saint of Ceuta. The restorers advised that the processional parade be suppressed with the aim of assuring its conservation, but the measure was not completely understood by the community, resulting in the public opinion of the city being split into two camps: defenders and detractors of the procession, respectively. This even generated a mutual reproach in both camps of not being good citizens of Ceuta for not adequately honoring their patron.

A similar thing happened with the ritual practice, propitiatory and supplicatory in nature, which consists of fastening paper money to the veils of certain virgins with pins during some processions, and which disappeared because of the imposed need to “conserve” the veil.

On other occasions, what is changed is the use of the material work which includes the Intangible practice, such as the which hinges upon a specific religious image, which ceases to exist by initiative of the very administration on

HERNÁNDEZ I MARTI, Gil-Manuel: SANTAMARINA CAMPOS, Beatriz; MONCUSÍ FERRÉ, Albert y ALBERT RODRIGO, María: *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*. Tirant lo blanch. Valencia, 2005.

PLATA GARCÍA, Fuensanta: "La Gestión administrativa del Patrimonio Etnográfico: Análisis actual y perspectivas futuras" *Cuadernos de IAPH*, X. (Cap.12). Sevilla, 1999.

PLATA GARCÍA, Fuensanta y RIOJA LÓPEZ, Concha: "La Antropología en la tutela del Patrimonio". *P H Boletín del IAPH*. 38. (Cap.12). Sevilla, 2002.

PLATA GARCÍA, Fuensanta y RIOJA LÓPEZ, Concha: "El efecto dominó en el patrimonio etnológico". *PH Cuadernos*. 17. (Caps. 3 y 12)

TIMÓN TIEMBLO, María Pía y VALADÉS, Juan Manuel: "La Etnografía como fuente documental en la restauración: San Antonio de la Florida" en la Rev. *Pátina*. Nº 6. (Homenaje a D. Raúl Amitrano). Madrid, 1993.



A la derecha, Foto 7 Detalle de la danza con zancos en Anguiano (La Rioja). Fotografía: Juan Montalvo.

Abajo, Foto 6 Vista general de las distintas cruces expuestas en el ayuntamiento para su elección. Feria (Badajoz). Fotografía: Juan Montalvo.



dedicating the ancient sacred place to other uses, wherein that image no longer has a space.

In this same sense, the lack of the building or other arenas of performance and of apprenticeship for certain music and dances, such as flamenco, supposes a loss of its context and therefore, of its identity, even if the audio registers are conserved.

It is also common that due to advances in modern production, certain crafts closely linked to intangible manifestations disappear and the absence of those artisan objects makes those manifestations in turn impossible. This occurs with popular dances, ritual or not, which are lost because the material elements which are used in them, such as sticks, belts, braided palms, etc. are no longer created because the traditional techniques of their manufacture have been forgotten, or because their fabrication is not economically viable. This has happened in Almirute (Guadalajara) where *botargas* (harlequins) have stopped “stepping out” since the traditional footwear, the albarcas, necessary in their costume are no longer produced.

This has also occurred with certain equine festivals which have stopped being held given the disappearance of the practice of harnessing the horses by means of certain blankets woven on low-warp looms.

In addition to this series of examples of Immaterial Cultral Heritage that has been lost due to diverse causes, we could also speak of the innumerable occasions in which the restoration of certain material works have eliminated traces that could have indicated intangible manifestations. For example, the presence of wax or the blackening by smoke in specific places of a building, are informing us about certain ritual practices in specific sites that we'll never manage to learn about if such vestiges are not documented, such as what occurred in the Hermitage of San Antonio de la Florida, in Madrid, where they erased the streaks of smoke on the walls, caused by the custom of marriageable women to light candles to the saint to find a boyfriend; or now focusing on a physical object, the *fuesa*, an instrument for illuminating the dead, characteristic of the Basque Country, wouldn't inform us about just such uses if in the work of restoration the traces of wax and flame are erased.

In other occasions it is not the material element and its conservation which impedes the Intangible manifestation, but instead the loss of some other practice or activity which is essential for it. This happens with certain stick dances that have died out due to the lack of the musicians who, traditionally, arrived from other regions to play in those dances.

What can the Administration do in these cases?

The answer to that question requires the opening of a debate, fundamentally anthropological in nature, in which the distinct values and possibilities are discussed. The first premise must be the weight of the protagonist society itself and of their willingness to survive, before which the administration must adopt supportive measures such as incentivating the teaching of those traditions in the schools or the continuity of certain handicrafts. The debate would concentrate, in this case, around the convenience of intervening in an active fashion or not, which could alter the “natural” development of these cultural manifestations

to a large degree. This is a problem that has not yet been resolved and, in many cases, is not even considered.

What would have happened in the town of Anguiano (La Roja), where they traditionally perform a stilt dance that needs to happen on a cobbled street, if they hadn't kept this in mind and if they had paved all the streets with asphalt.

In addition, the administrations must abandon their interventionist tendencies and adjust themselves to the initiatives of the very community in terms of respecting the transmission of the knowledge and of the support for the diverse activities related to the cultural manifestations. And above all, they need to encourage the acts of documentation, with the conviction that even those which die out can serve in the future, not just to construct the history of the community but also as elements subject to reappearance, both within alternative economies as well as in new ritual practices.

In any case, what the administrations must accept is their responsibility in the management of the Intangible Heritage, just as they accepted it with respect to Material Heritage in its moment. We find ourselves in a favorable moment for society to understand the importance of these Works in the context of our Cultural Heritage and, without a doubt the administrations need to take advantage of this moment.

#### Bibliography

- AGUDO TORRICO, Juan: “Cultura, patrimonio etnológico e identidad”. (“Culture, Ethnological Heritage, and Identity”) *PH Boletín del IAPH*. N.º. 29. (Cap. 24) Sevilla, 1999.
- AGUDO TORRICO, Juan: “Patrimonio y derechos colectivos”. (“Heritage and Collective Rights”) *Cuadernos Técnicos del IAPH*. N.º 7. (Caps. 24 y 25). Sevilla, 2003.
- AGUDO TORRICO, Juan: “Patrimonio etnológico: recreación de identidades y cuestiones de mercado”. (“Ethnological Heritage: the Recreation of Identities and Marketplace Issues”) *PH Cuadernos*. N.º. 17. (Cap. 12). Sevilla, 2005
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio: *Patrimonio y Pluralidad: Nuevas Direcciones en Antropología Patrimonial*. (Heritage and Plurality: New directions in the Anthropology of Cultural Heritage) Centro de investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet. Granada, 2003
- HERNÁNDEZ I MARTI, Gil-Manuel: SANTAMARINA CAMPOS, Beatriz; MONCUSÍ FERRÉ, Albert y ALBERT RODRIGO, María: *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*. (Constructed Memory: Cultural Heritage and Modernity) Tirant lo blanch. Valencia, 2005.
- PLATA GARCÍA, Fuensanta: “La Gestión administrativa del Patrimonio Etnográfico: Análisis actual y perspectivas futuras” (“The Administrative Management of Ethnographic Heritage: An Analysis of the Current Situation and Prospective Futures”) *Cuadernos de IAPH*, X. (Cap.12). Sevilla, 1999.
- PLATA GARCÍA, Fuensanta y RIOJA LÓPEZ, Concha: “La Antropología en la tutela del Patrimonio”. (“Anthropology in the Guardianship of Heritage”) *PH Boletín del IAPH*. 38. (Cap.12). Sevilla, 2002.
- PLATA GARCÍA, Fuensanta y RIOJA LÓPEZ, Concha: “El efecto dominó en el patrimonio etnológico”. (“The Domino Effect in Ethnological Heritage”) *PH Cuadernos*. 17. (Caps. 3 y 12)
- TIMÓN TIEMBLO, María Pía y VALADÉS, Juan Manuel: “La Etnografía como fuente documental en la restauración: San Antonio de la Florida” (“Ethnography as a Documental Source in Restoration: San Antonio de la Florida”) en la *Rev. Pátina*. N.º 6. (Homenaje a D. Raúl Amitrano). Madrid, 1993.



# El tratamiento de los bienes inmateriales en las leyes de Patrimonio Cultural

M<sup>a</sup> Ángeles Querol

Catedrática de Prehistoria de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid

Este trabajo se centra en el análisis del tratamiento que se le da al Patrimonio inmaterial en la normativa, tanto a nivel internacional como en las 18 leyes españolas vigentes sobre Patrimonio Cultural o Histórico. Las conclusiones principales son: confusionismo tanto terminológico como conceptual, diversidad de iniciativas de protección de muy distinto signo, evidentes olvidos en algunos casos pero, eso sí, algo muy positivo: 17 de las 18 normas tratan a este tipo de bienes culturales, los citan y, por lo tanto, los tienen en cuenta. Como además el Convenio para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO es norma en España desde 2007, el futuro se presenta como prometedor. Muchas iniciativas se pondrán en práctica, otras nuevas se inventarán y, sin la menor duda, la educación universitaria de Antropología incluirá materias sobre el concepto y la protección de los bienes inmateriales.

Asturias, procesión en la aldea, c. 1910. Tarjeta postal. Edición de Hauser y Menet. Colección CNIAAE. TP-31. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.



ASTURIAS: PROCESIÓN EN LA ALDEA  
1923 Hauser y Menet — Madrid



## Introducción: una identidad resbaladiza

Resulta curiosa la facilidad con la que nos hemos adaptado a utilizar la expresión “Patrimonio inmaterial” cuando hasta hace bien poco usábamos sinónimos alternativos como “no físico” o “intangible”. Por supuesto cuando se habla de esto ante un público normal, es decir, no especializado, como puede ser el alumnado universitario, se nota una cierta ola de resquemor ante lo aparentemente poco apropiado de tal adjetivo. ¿Inmaterial? ¿Cómo proteger algo etéreo, algo que no tiene cuerpo?

Y aunque lo presentemos como la gran aportación al contexto del Patrimonio Cultural del siglo XXI, cualquier persona con formación antropológica diría que siempre ha estado ahí y que nunca ha dejado de formar parte de ese Patrimonio, sobre todo en su vertiente etnológica; pero lo cierto es que la adopción por parte de la UNESCO, en el año 2003, de la “Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial”, y la posterior firma oficial de España en 2006, lo ha colocado en primera línea.

No quiero insistir en la definición de este singular tipo de Patrimonio ni tampoco en sus problemas de tratamiento o de protección porque sin duda esos temas han sido tratados por las otras personas autoras de los artículos que componen este monográfico, así es que voy a centrarme en describir el tratamiento normativo que se le ha dado al Patrimonio Cultural inmaterial, tanto desde el punto de vista internacional como en las leyes nacionales. Saltaremos después desde el ámbito legal, tan teórico y alejado de la realidad a veces, a lo existente a este respecto en nuestras CCAA, para terminar con una serie de propuestas de futuro.

### El patrimonio cultural inmaterial en la Unesco

El reconocimiento oficial, a nivel internacional, de la importancia de este tipo de bienes arranca de 1950, cuando el Gobierno de Japón nombró “Tesoros nacionales vivientes” a quienes poseían ciertos conocimientos, destrezas y técnicas, esenciales para la continuidad de las manifestaciones de la cultura tradicional del país (Urteaga, 2005:8).

Tipo de Oviedo 1928. Fotografía de A. Passaporte. Archivo Loty. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.

#### 150 THE TREATMENT OF THE INTANGIBLE WORKS IN THE LAWS OF CULTURAL HERITAGE

M<sup>a</sup> Ángeles Querol

Professor of the Department of Prehistory. Faculty of Geography and History. Universidad Complutense de Madrid

This work focuses on the analysis of the treatment which is given to Intangible Heritage in regulation, both on an international level as well as in the 18 current Spanish laws about the Cultural or Historical Heritage. The principal conclusions are: confusion both terminological as well as conceptual, diversity of protection initiatives of very different sign, apparent lacunae in some cases but, this is certain, something very positive: 17 of the 18 regulations treat this type of cultural work, they mention them and, as a result, they consider them. Given that the UNESCO Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage is in effect in Spain since 2007, the future looks promising. Many initiatives will be but into effect, other new ones will be proposed and, without a doubt, the university education in Anthropology will include material about the concept and the protection of intangible works.

#### Introduction: a slippery identity

It is curious the facility with which we have adapted to using the expression “Intangible Heritage” when until very recently we used alternative synonyms like “non physical”

or “immaterial”. Of course, when speaking of this before an ordinary audience (that is to say, not specialized, as can be the case of university students) one notes a certain wave of unease before the apparently inaptness of that adjective. Intangible? How does one protect something ethereal, something which has no body?

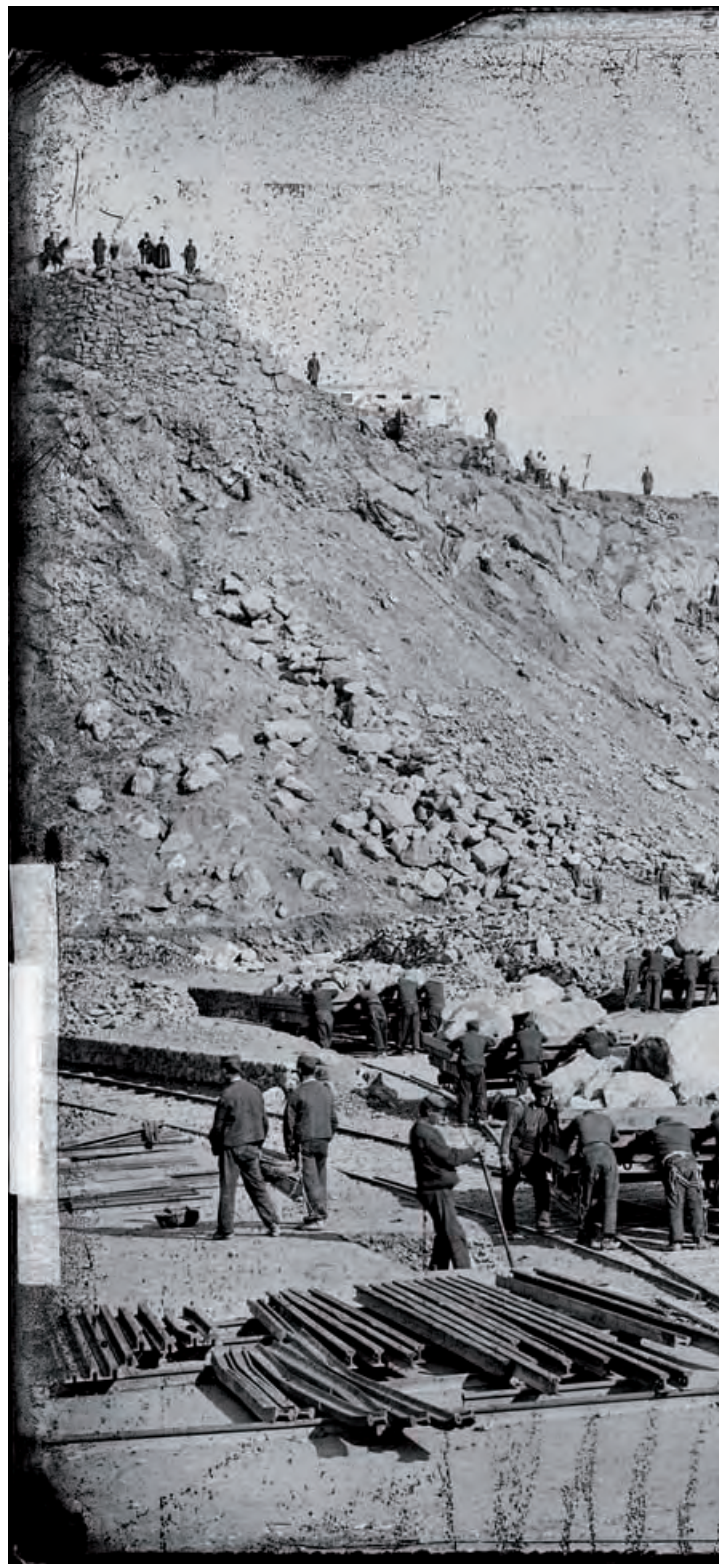
And even though we present it as the great contribution of the Twenty First Century to the context of Cultural Heritage, any person with an anthropological background would say that it was always there and never stopped being part of this Heritage, especially in its ethnological aspect; but it is undoubted that the adoption on the part of UNESCO in 2003 of the “Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage,” and the later official enactment in Spain in 2006, has brought it to the forefront.

I don't want to insist on the definition of this unique type of Heritage nor on its problems of treatment or protection either because without a doubt these issues have been treated by other authors of the articles that comprise this monograph, therefore I am going to focus on describing the legislative treatment which has been given to the Intangible Cultural Heritage, both from an international point of view as well as in the national laws. We will then jump from the legal realm, so theoretical and distant from reality at times, to the actual status effect in our Autonomous Communities, to end with a series of proposals for the future.

Desde aquellos momentos hasta que, ya en el presente siglo, se aprueba el Convenio para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial por parte de la UNESCO, se van sucediendo cuestiones, a varios niveles, que inciden en la modificación del concepto tradicional de los bienes culturales. La mayoría de ellas tienen que ver con las culturas de regiones no occidentales del mundo, sobre todo con África, y con el reconocido derecho de todos los pueblos a su propia identidad cultural, tema este subrayado periódicamente por la propia UNESCO.

Es evidente que grandes territorios de nuestro planeta apenas tienen ese Patrimonio Cultural que en Europa abunda: monumentos, grandes conjuntos urbanos, castillos, palacios y restos romanos; pero lo que sí tiene y en gran número son modos de hacer, bailes, músicas, lenguas y otros elementos no materiales que constituyen su cultura. Los años 70 del pasado siglo estuvieron llenos de iniciativas dedicadas a la protección y el conocimiento de las lenguas africanas y de sus tradiciones orales; sin embargo, la célebre “Convención del Patrimonio Mundial, cultural y natural”, de 1972, en la que se establecieron los principios por los que se seleccionarían los bienes del Patrimonio Mundial, apenas incluye los elementos inmateriales. En realidad, tan sólo uno de los diez criterios por los que los bienes pueden ser declarados como tales se refiere realmente a lo inmaterial cuando dice *“Estar directa o tangiblemente asociado con eventos o tradiciones vivas, con ideas, o con creencias, con trabajos artísticos y literarios de destacada significación universal”*; pero el Patrimonio inmaterial como tal no aparece y, según algunas personas expertas en legislación, el Convenio de Patrimonio inmaterial de 2003 se ha adoptado precisamente para cubrir esa ausencia (López Bravo, 2004).

A principio de los 80 comienza a nombrarse en los círculos de la UNESCO el Patrimonio inmaterial, incidiendo éste sobre todo en las tradiciones orales. La llamada “Declaración de México”, de 1982, redefinió el término “Patrimonio Cultural” incluyendo en él tanto las obras tangibles como las intangibles a través de las cuales un pueblo se expresa: las lenguas, las creencias, los rituales, además de los sitios y los monumentos, de la literatura, las obras de arte, los archivos y las bibliotecas. Tras varios intentos, en 1989 se celebró una conferencia internacional en la UNESCO, en la que se aprobó una recomendación “Sobre la salvaguarda de la cultura tradicional y popular”, definida como: *“Conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social...”*.





Presos trabajando en las canteras de Tarragona. Fotografía de J. Laurent, 1867-1871. Archivo Ruiz Vernacci, MIN. 2430. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.

Sin embargo, y a pesar de su oportunidad, esta Recomendación pasa varios años sin éxito o influencia, hasta mediados de los 90. Es entonces cuando la UNESCO publica un informe titulado “Nuestra diversidad creativa”, destacando la riqueza del Patrimonio material e inmaterial transmitido de generación en generación como base para el afianzamiento de una identidad en tiempos de cambio e incertidumbre.

Años después, en 1999, la misma UNESCO pone en marcha el programa “Obras maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad”. Se invita a los países a que presenten candidaturas –solo una nacional y cuantas quieran multinacionales–, en una convocatoria que se repite cada dos años. Se incluye un listado con 19 formas de expresión cultural –idiomas, música, ceremoniales, etc.– y su finalidad está clara: la protección de valores tan importantes como la diversidad cultural, las raíces de la identidad de las comunidades, los recursos de su imaginación y su creatividad o el papel de la memoria viva y oral, sobre todo en culturas ágrafas.

En la primera de esas convocatorias, la de 2001, España consigue que “El Misterio de Elche” se proclame y años después, en el 2005, será “La Patum de Berga”, en una convocatoria en la que habían sido presentadas también, como candidatas, el flamenco y la música andalusí.

En el mismo y difícil año 2001, la UNESCO publica su “Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural”, en cuyo Art. 7 puede leerse: *“Toda creación tiene sus orígenes en las tradiciones culturales, pero se desarrolla plenamente en contacto con otras culturas. Esta es la razón por la cual el patrimonio, en todas sus formas, debe ser preservado, realzado y transmitido a las generaciones futuras como testimonio de la experiencia y de las aspiraciones humanas, a fin de nutrir la creatividad en toda su diversidad e inspirar un verdadero diálogo entre las culturas”*.

Ya más cerca del contexto que nos interesa, en el año 2002, la III Mesa Redonda de Ministros/as de Cultura apoyó la “Declaración de Estambul sobre Patrimonio inmaterial”, que reunía tres principios cuya lectura nos demuestra la enorme importancia que, en estos momentos, se le está dando a quienes hacen, viven y reproducen las manifestaciones culturales, es decir, a las personas protagonistas o actoras.

Varias iniciativas después (ver a este respecto el detallado trabajo de Brugman, 2005), existió por fin un borrador de Convenio sobre el Patrimonio inmaterial que fue discutido y perfeccionado largamente, interviniendo en ello una gran cantidad de países. El 17 de Octubre de 2003 fue aprobado sin ningún voto en contra.

## Intangible Cultural Heritage in Unesco

The official recognition, on an international level, of the importance of these types of works begins in 1950, when the Government of Japan named as “Living National Treasures” those people who possessed certain knowledge, skills, and techniques, which were essential for the continuity of the manifestations of the country’s traditional culture (Urteaga, 2005:8).

From those moments until the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage was approved on the part of UNESCO now in the present century, a serious of questions, at various levels, were asked, which influence the modification of the traditional concept of Cultural Works. The majority of them have to do with the cultures of non-western regions of the world, especially in Africa, with the recognized right of all the peoples to their own cultural identity, an issue which is periodically highlighted by UNESCO itself.

It is evident that large territories of our planet barely have this Cultural Heritage which abounds in Europe: monuments, great urban complexes, castles, palaces, and Roman ruins; but what they have, and in great number, are ways of making things, dances, music, languages, and other nonmaterial elements that make up their culture. The 70s of the past century were full of initiatives dedicated to the protection

and learning of the African languages and their oral traditions; nonetheless, the celebrated “Convention concerning the World Cultural and Natural Heritage” of 1972, in which the principles by which the works of World Heritage were selected, barely included Intangible elements. In reality, only one of the ten criteria by which Works can be declared as such really refers to the intangible when it says “To be directly or tangibly associated with events or living traditions, with ideas, or with beliefs, with artistic or literary work of notable universal significance”; but the Intangible Heritage, as such, does not appear and, according to some experts in legislation, the Convention on Intangible Heritage of 2003 was adopted precisely to cover this lacuna (López Bravo, 2004).

At the beginning of the 80s, Intangible Heritage begins to be named in UNESCO circles, which above all focused on oral traditions. The “Declaration of Mexico” of 1982 redefined the term “Cultural Heritage” include in it both the tangible works as well as the intangible by which a people expresses itself: the languages, the beliefs, the rituals, as well as the sites and monuments, the literature, the works of art, the archives and libraries. After various attempts, in 1989 an international conference was held by UNESCO at which was approved a “Recommendation for the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore”, defined as: *“The totality of creations which spring from a cultural community based in tradition, expressed by a group or by*



Santander. Cosiendo redes en el puerto. Fotografía de Kindel. Fototeca de Información Artística, IPCE, Ministerio de Cultura.

*individuals and which recognizably respond to the expectations of the community in terms of expression of its cultural and social identity...".*

Nonetheless, and despite this opportunity, this Recommendation spent a few years without success or influence, until the middle of the 90s. It was then that UNESCO published a report titled "Our Creative Diversity," highlighting the richness of the Material and Intangible Heritage transmitted from generation to generation as the base for the reinforcement of an identity in times of change and uncertainty.

Years later, in 1999, the same UNESCO put into effect the program "Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity." Countries were invited to present candidates--only one national and an unlimited number of multinational ones--and the aim was clear: the protection of such important values as cultural diversity, the roots of the identities of communities, the resources of their imagination and their creativity, or the role of living and oral memory, especially in cultures without written language.

In the first of these candidature periods, that of 2001, Spain achieved that "The Mystery of Elche" be proclaimed one, and years later, in 2005, it would be the "Patum of Berga", in a candidature period in which flamenco and Andalusian music were also presented as candidates.

In the same and difficult year 2001, UNESCO published its "Universal Declaration On Cultural Diversity," in whose Art. 7 can be read: "*Creation draws on the roots of cultural tradition, but flourishes in contact with other cultures. For this reason, heritage in all its forms must be preserved, enhanced and handed on to future generations as a record of human experience and aspirations, so as to foster creativity in all its diversity and to inspire genuine dialogue among cultures.*"

Now closer to the context which interests us, in the year 2002, the III Round Table of Ministers of Culture approved the "Istanbul Declaration on Intangible Heritage," which collected three principles whose reading showed us the enormous importance that, in these moments, is being given to those who make, live, and reproduce cultural manifestations, that is to say, the people who are protagonists or actors of these manifestations.

Various initiatives later (see to this respect the detailed work of Brugman, 2005), there was at last a draft of the Convention on Intangible Heritage that was discussed and slowly perfected, with the participation in it of a large number of countries. On October 17, 2003, it was approved without a single vote against it.

It is probably the work that has cost more time and discussions to achieve within UNESCO for what is referred to as Cultural Heritage, at the same time it is the Convention



Cartagena. Dársena en Puertas del Mar, 1927. Fotografía de A. Passaporte, 1927. Archivo Loty. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.

that is being adopted most rapidly by member states. The principal reason must be the fact that the protection of the cultural works had already been channeled, during many decades, along some very well-worn paths, directed to safeguarding the Material Works: monuments, deposits, cities, paintings, statues, or ceramics, which present some specific problems and, moreover, are concrete entities, they are not constantly changing like what happens with a song, a custom, or a way of making something. Nonetheless, human groups identify much more with the latter than the former, these intangible traditions form a larger part of their daily life than a castle or Roman city, at least in general.

The nonexistence of some specific mechanisms for the safeguarding –which is not the conservation– of Intangible Works provoked a great deal of discussion on the different committees of experts that were convened during these years. In fact, the most difficult decision was its limitation: those traditions which go against one of the human rights established by UNESCO itself in 1948 are not and will not be included, something which evidently gives an inevitable Western flavor to the initiative.

Another difficult limitation is the requirement of life, that is to say, that the Intangible Work that is to be protected be alive. This is more difficult even in regions like our own where, as we have indicated, every day ways of making things, traditional techniques, or forms of communication

Se trata probablemente del trabajo que más tiempo y discusiones ha costado realizar dentro de la UNESCO por lo que se refiere a Patrimonio Cultural, al mismo tiempo que es la Convención que más rápidamente está siendo adoptada por los estados miembros. La razón principal debe ser el hecho de que la protección de los bienes culturales se había encauzado ya, durante muchas décadas, por unos caminos muy repetidos, dirigidos a salvaguardar los bienes materiales: monumentos, yacimientos, ciudades, cuadros, estatuas o cerámicas, que presentan unos problemas concretos y además son entidades concretas, no están cambiando continuamente como ocurre con una canción, una costumbre o un modo de hacer. Sin embargo, los grupos humanos se identifican mucho más con esto último que con lo primero, forma más parte de la vida cotidiana la tradición inmaterial que el castillo o la ciudad romana, al menos por lo general.

La inexistencia de unos mecanismos específicos para la salvaguardia –que no la conservación– de los bienes inmateriales provocó una buena cantidad de discusiones en los distintos comités de personas expertas que se estuvieron reuniendo durante estos años. De hecho, la decisión más costosa fue su limitación: no se incluyen ni se incluirán como Patrimonio inmaterial aquellas tradiciones que vayan contra alguno de los derechos humanos esta-

disappear. Evidently at the time of discussing the need, already a classic, of inventorying these works, the problem of how to do so with living elements in continual process of change was addressed; the solution was to establish regular actualizations.

The definition that the “Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage” makes of this last is: *“practices, representations, expressions, knowledge, skills that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage”*.

What does it include?: the Intangible Work itself together with “the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith”. This means the context: there is no sound from a bell without the bell, nor a way of making pottery without the technical elements and the clay itself...

The Convention also establishes a series of Cultural Works in which the Intangible Heritage is manifest: the traditions and oral expression, including the language, the arts of spectacle, the social, ritual and holiday practices, and, in conclusion, the knowledge and practices relating to nature and the universe.

The most interesting chapter is that dedicated to the systems of protection given that, before this type of living or almost –living Works– just as what happens with Ethnological Heritage–there exist in practice only two alter-



blecidos por la propia UNESCO en 1948, lo cual, evidentemente, le da un inevitable sesgo occidental a la iniciativa.

Otra limitación difícil es la exigencia de vida, es decir, de que el bien inmaterial que se pretende proteger esté vivo. Es más difícil incluso en regiones como las nuestras, donde, como ya hemos indicado, cada día desaparecen modos de hacer, técnicas tradicionales o formas de comunicación. Evidentemente a la hora de discutir sobre la necesidad, ya clásica, de inventariar estos bienes, se planteó el problema de cómo hacerlo con elementos vivos en continuo proceso de cambio; la solución fue establecer actualizaciones regulares.

La definición que el “Convenio para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial” hace de este último es: *“Usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos, reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”*.

¿Qué incluye?: el propio bien inmaterial junto con *“los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que le son inherentes”*. Esto significa contexto: ni un sonido de campana sin la campana, ni una forma de hacer cerámica sin los elementos técnicos y la propia cerámica...

natives: either to try to “conserve them” as they are, that is to say, to interrupt their living process and fossilize them, or rather to document their very evolution and their changes, periodically. Of course the first step in protection is knowledge, that is to say, the making of inventories. Then come managing organisms, managers, scientists, education, access... but in no moment does one speak of “conservation.” When this word is used in the sense of “keep things as they are,” it is not applicable to works in constant change.

The Spanish government officially adhered to this Convention in November of 2006 and a few months later it entered into effect with the weight of the Law. From this moment, the Autonomous Communities had to adapt their rules and their processes to include this type of Heritage, and with the characteristics established in the new Law, among their responsibilities of guardianship.

### **Intangible Heritage in Spanish Heritage Laws**

Although it might seem, at first, that it is not the case, 17 of the 18 laws in effect in this moment in Spain about Cultural or Historical Heritage refer in one way or another to this type of Heritage, that is all except for one: that of Castilla-La Mancha.

As a point of departure, one must begin remembering that the process of approval of these sectorial legislation has

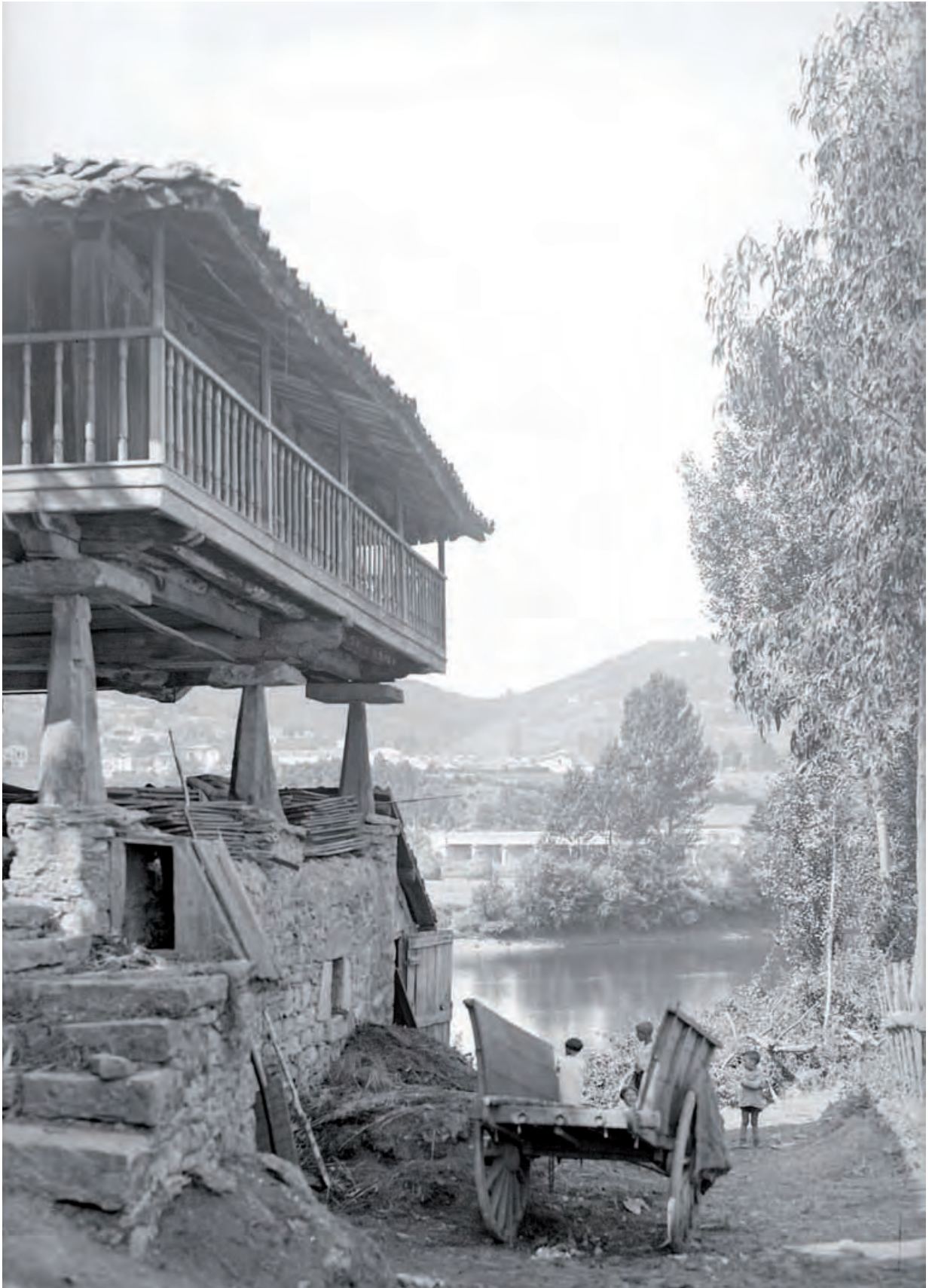


La dársena del puerto viejo de Gijón. Fotografía de A. Passaporte, 1928. Archivo Loty. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.

dragged on for no less than between 1985 (LPHE) until the year 2007, when the Region of Murcia, the only which existed without its own Law, published one. Those are 22 years during which there have been many social, political, and cultural changes which have affected both the concept of Cultural Heritage held by the world as, above all, the conservation/destruction of the works which compose it.

In the present, a new era in this legislative history has begun, in which the old laws have begun to be substituted by other newer ones more in keeping with the results of these changes. Until today, the only case is Andalusia, which in the year 2007 repealed its old law from 1991, and substituted it for a new one with the same name, “of Historical Heritage”. But as is known, there exists an official commission which has been working since the summer of 2008 on editing a draft of a Law to replace the LPHE of 1985. It is very likely that in this case it will produce a change in name, substituting “Historic Heritage” with “Cultural Heritage” for reasons that without a doubt have to do with, at least in part, the modification of the general concept of Heritage that the abovementioned UNESCO initiative for the protection of Intangible Heritage is producing.

Therefore, having before us the list of active legislation in our country (Box 1) let us analyze in the first place the question of nomenclature: the alternative and apparently random use of the adjectives “cultural” and “historic”, a question in



El Convenio establece también una serie de bienes culturales en los que el Patrimonio inmaterial se manifiesta: las tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma, las artes del espectáculo, los usos sociales, rituales y festivos y, por último, los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo.

El capítulo más interesante es el dedicado a los sistemas de protección ya que, ante este tipo de bienes vivos o casi vivos, igual que ocurre con el Patrimonio etnológico, existen en la práctica sólo dos alternativas: o bien intentar “conservarlos” tal cual están, es decir, interrumpir su proceso de vida y fosilizarlos, o bien documentar su propia evolución y sus cambios, periódicamente. Por supuesto la primera medida de protección es el conocimiento, es decir, la realización de inventarios. Luego aparecerán órganos gestores, estudios científicos, educación, acceso... pero en ningún momento se habla de “conservación”. Cuando esta palabra se utiliza en el sentido de “mantener tal cual está”, es inaplicable a unos bienes en continuo cambio.

El gobierno español se adhirió oficialmente a este Convenio en el año 2006, en noviembre, y pocos meses después entró en vigor con el rango de Ley. A partir de ese momento, las CCAA tienen que adaptar sus normas y sus procedimientos para incluir a este

tipo de Patrimonio, y con las características establecidas en la nueva Ley, entre sus responsabilidades de tutela.

### El patrimonio inmaterial en las leyes patrimoniales españolas

Aunque pueda parecer, en principio, que no es así, 17 de las 18 leyes vigentes en estos momentos en España, sobre Patrimonio Cultural o Histórico, se refieren de uno u otro modo a este tipo de Patrimonio, es decir, todas menos una: la de Castilla-La Mancha.

Como punto de partida hay que comenzar recordando que el proceso de aprobación de estas normas sectoriales se ha extendido nada menos que entre 1985 (LPHE) hasta el año 2007, en el que la Región de Murcia, la única que se mantenía sin Ley propia, publicó la suya. Son 22 años durante los cuales se han sucedido cambios sociales, políticos y culturales que han afectado tanto al concepto de Patrimonio Cultural mantenido por el mundo occidental como, sobre todo, a la conservación/destrucción de los bienes que lo componen.

En la actualidad se ha iniciado una nueva etapa en esta historia normativa, en la que las viejas leyes han comenzado a ser sustituidas por otras más nuevas y más en consonancia con el resultado de tales

Paisaje de Pravia (una panera) 1928. Fotografía de A. Passaporte. Archivo Loty. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.

which, as we will see, the existence and the consideration of Intangible Works can come to be decisive. Later, we will analyze what is the concrete treatment that these legislations gives to Intangible Heritage.

#### Box 1 Laws in Effect in Spain About Cultural or Historic Heritage

- Ley 16/85 del Patrimonio Histórico Español
- Ley 4/1990 de Patrimonio Histórico de Castilla La Mancha
- Ley 7/1990 de Patrimonio Cultural Vasco
- Ley 9/1993 del Patrimonio Cultural Catalán
- Ley 8/1995 del Patrimonio Cultural de Galicia
- Leyes 4/1998, 7/2004 y 5/2007 de Patrimonio Cultural Valenciano
- Ley 10/1998 de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid
- Ley 11/1998 de Patrimonio Cultural de Cantabria
- Ley 12/1998 del Patrimonio Histórico de las Illes Balears
- Ley 3/1999 del Patrimonio Cultural Aragonés
- Ley 4/1999 de Patrimonio Histórico de Canarias
- Ley 2/1999 de P. Histórico y Cultural de Extremadura
- Ley 1/2001 del Principado de Asturias de Patrimonio Cultural
- Ley 12/2002 de Patrimonio Cultural de Castilla y León
- Ley 7/2004 de P. Cultural, Histórico y Artístico de La Rioja
- Ley 14/2005 de Patrimonio Cultural de Navarra
- Ley 4/2007 de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia
- Ley 14/2007 de Patrimonio Histórico de Andalucía

#### ¿Two Synonymous Adjectives?

For practical reasons, it is helpful to divide the list of laws in Box 1 into three groups which we can also call “generations.” The first begins with the LPHE, followed closely by that of Castilla-La Mancha. This proximity to which I refer was not exactly chronological, since it was not approved until 1990, given that the deferral of the Constitutional Tribunal in giving an answer to the appeals against the LPHE made by Catalunya, the Basque Country, and Galicia, a response which was not published until 1991, greatly contributed to this delay.

The Basque Country published its law in that same year of 1990, in 1993 Catalunya’s was approved, and in 1995 that of Galicia. This first generation is characterized by its diversity; even to the generalized denomination of Sites of Cultural Interest (BIC), the decisions of the Basque Country (Bienes Calificados “Eminent Works”) and of Catalunya (Bienes culturales de interés nacional de Cataluña “Cultural Works of National Interest of Cataluña”) opposed it. Questions such as the Evaluation of the Environmental Impact, approved by the Spanish government a year after the publication of the LPHE, are already incorporated by some of the interesting legislation of this group, in which until very recently the first law of Andalusia, from 1991, was also included.

A second generation is made up by the high number of laws about Cultural Works that were approved during the

cambios. Hasta hoy el único caso es Andalucía, que en el año 2007 derogó su antigua Ley, de 1991, y la sustituyó por una nueva con el mismo nombre, “de Patrimonio Histórico”. Pero como es bien sabido, existe una comisión oficial que trabaja, desde el verano de 2008, en la redacción de un anteproyecto de Ley que sustituya a la LPHE de 1985. Es muy probable que en este caso sí se produzca un cambio de nombre, sustituyendo el “Patrimonio Histórico” por el “Patrimonio Cultural” por razones que sin duda tendrán que ver, al menos en parte, con la modificación en el concepto general de Patrimonio que está produciendo la comentada iniciativa de la UNESCO para la protección del Patrimonio inmaterial.

Teniendo delante, por lo tanto, el listado de las normas vigentes en nuestro país (**Cuadro 1**), vamos a analizar en primer lugar una cuestión de nomenclatura: el uso alternativo y aparentemente aleatorio de los adjetivos “cultural” e “histórico”, una cuestión en la que, como veremos, la existencia y la consideración de los bienes inmateriales puede llegar a ser determinante. Luego, en segundo término, analizaremos cuál es el tratamiento concreto que estas normas les dan al Patrimonio inmaterial.

Arriba, Valladolid, el desaparecido mercado de Portugalete. Tarjeta postal. Edición de Hauser y Menet. Colección CNIAAE, TP-429. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.

Abajo, Cantabria. Remeros de Pedreña. Fotografía de Kindel. Fototeca de Información Artística, IPCE. Ministerio de Cultura.

### Cuadro 1 Leyes vigentes en España sobre Patrimonio Cultural o Histórico

Ley 16/85 del Patrimonio Histórico Español
Ley 4/1990 de Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha
Ley 7/1990 de Patrimonio Cultural Vasco
Ley 9/1993 del Patrimonio Cultural Catalán
Ley 8/1995 del Patrimonio Cultural de Galicia
Leyes 4/1998, 7/2004 y 5/2007 de Patrimonio Cultural Valenciano
Ley 10/1998 de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid
Ley 11/1998 de Patrimonio Cultural de Cantabria
Ley 12/1998 del Patrimonio Histórico de las Illes Balears
Ley 3/1999 del Patrimonio Cultural Aragonés
Ley 4/1999 de Patrimonio Histórico de Canarias
Ley 2/1999 de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura
Ley 1/2001 del Principado de Asturias de Patrimonio Cultural
Ley 12/2002 de Patrimonio Cultural de Castilla y León
Ley 7/2004 de Patrimonio Cultural, Histórico y Artístico de La Rioja
Ley 14/2005 de Patrimonio Cultural de Navarra
Ley 4/2007 de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia
Ley 14/2007 de Patrimonio Histórico de Andalucía

years 1998 and 1999, no less than seven: the Community of Valencia, Madrid, Cantabria, the Balearic Islands, Aragón, the Canary Islands, and Extremadura. In this case the principal characteristic is their uniformity: they are long, complex legislations that attempt to cover every type of initiative and which often have little to do, unhappily, with the administrative reality of the territory in which they were approved.

And finally, the third generation coincides with the current decade. It is made up of five Laws: Asturias, Castilla y León, La Rioja, Navarra and Murcia. We also include the most-recent Andalusian law in this group, although being a substitution, it really begins a fourth generation which in the future will increase in number. In this final group the tendency, with the exception of that of Castilla y León, is different: they are shorter, more specific, and in many cases abandon initiatives that prior groups had included.

In this list one can see that, with respect to the adjectives used to the titles, there is a veritable dance between the use of “cultural” and that of “historic”. Thus, save for Extremadura, which uses both of them, and La Rioja, which also uses both and moreover adds the old term “Artistic,” the remaining 16 Laws use “Historic” in six cases and “Cultural” in 10. To know the reasons behind these decisions, we only find, in some cases, some justifying words that appear in the preambles. A brief analysis of this issue offers us the following data:

The Law of Cultural Heritage of the Basque Country, as can be seen, was the first to change to “cultural”. In its preamble it says: *“It is presented with the title of Law of Cultural Heritage from understanding that the term culture is more appropriate and valid to encompass all the questions which it regulates Historic Heritage, archives, libraries, and museums, and from understanding that the concept of culture is vaster than that of historical, which is also covered within it as an additional element.”*

This idea of a greater scope on the part of the adjective “cultural” is also expressed in the following Law, that of Catalunya, specifying moreover that this concept *“encompasses the Moveable Heritage, the Immoveable Heritage, and the Intangible Heritage, whether they be of public or private Ownership, and the manifestations of the traditional and popular culture.”* This is the first time that a Spanish law about the protection of Cultural Heritage uses the expression “Intangible Heritage,” in 1993 no less; exactly the same phrase used in the preamble of the Galician Law of 1995. It must be underscored that, at least in these two cases, it seems clear that what lead them to elect the adjective “cultural” was the desire to make reference not just to the Moveable and Immoveable Works, but also the Intangible ones, assuming in appearance that the term “Historical,” used for the overall Spanish Law, did not include them; but in reality this is not the case. Let us remember that the LPHE also included what is today called Intangible Heritage

VALLADOLID  
Mercado de Portugaleta



## ¿Dos adjetivos sinónimos?

Por una cuestión práctica, conviene dividir el listado de leyes del Cuadro 1 en tres grupos que también podríamos llamar “generaciones”. La primera se inicia con la LPHE, a la que siguió muy de cerca la de Castilla-La Mancha. Esa cercanía a la que me refiero no fue precisamente cronológica, pues no se aprobó hasta 1990, ya que el retraso del Tribunal Constitucional en dar respuesta a los recursos interpuestos contra la LPHE por Cataluña, País Vasco y Galicia, respuesta que no se publicó hasta 1991, condicionó en gran medida esta demora.

Ese mismo año de 1990 el País Vasco publica la suya, en 1993 se aprueba la de Cataluña y en 1995 la de Galicia. Esta primera generación se caracteriza por su diversidad; incluso a la generalizada denominación de Bien de Interés Cultural (BIC), se le oponen las decisiones del País Vasco (Bienes Calificados) y de Cataluña (Bienes culturales de interés nacional de Cataluña). Cuestiones como la Evaluación de Impacto Ambiental, aprobada por el gobierno español un año después de la publicación de la LPHE, ya son recogidas por algunas de las interesantes normas de este grupo, en el que hasta hace bien poco también figuró la primera de Andalucía, de 1991.

when it made reference to the “knowledge and activities that stem from traditional models or techniques used by a specific community” (Art. 47).

Years later, and now in the second generation of laws, the Valencian Community, in 1998, again uses the adjective “cultural” for the title of its Law, and in the preamble specifies that it considers it “closer to the amplitude of values which define the Heritage that concerns its object, whose nature is not exhausted by the purely historic or artistic.”

Cantabria would offer something very similar that same year. For them, it was a question of a concept “much broader” than that of Historic Heritage, given that it protects not only the moveable and immovable property, but also the abundant Intangible Heritage.

The following Laws which use this adjective repeat the same idea: it is broader, it includes more works... (Aragón 1999 and Asturias 2001). The other three (Castilla y León 2002, Navarra 2005, and Murcia 2007) don't justify the selection of the adjective in question in their preambles.

As far as the Communities that use more than one adjective in the title of their laws, La Rioja, which uses no less than three, don't justify this, but Extremadura, which named its Law “of Historic and Cultural Heritage” does indeed do so, establishing that “*this broad concept of*

Una segunda generación está formada por el alto número de leyes sobre bienes culturales que fueron aprobadas durante los años 1998 y 1999, nada menos que siete: Comunidad Valenciana, Madrid, Cantabria, Baleares, Aragón, Canarias y Extremadura. En este caso la característica principal es su uniformidad: son normas largas, complejas, que intentan recoger todo tipo de iniciativas y que a menudo tienen poco que ver, infelizmente, con la realidad administrativa del territorio en el que se aprueban.

Por último, la tercera coincide con la década actual. Son cinco: Asturias, Castilla y León, La Rioja, Navarra y Murcia. En este grupo incluimos también la última de Andalucía, aunque, por tratarse de una sustitución, inicia ella misma una cuarta generación que en el futuro irá creciendo. En este grupo final la tendencia, salvo excepciones como la de Castilla y León, es distinta: son más cortas, más concretas, y en muchos casos abandonan iniciativas que los grupos anteriores habían recogido.

En este listado se puede observar que, por lo que respecta a los adjetivos elegidos para los títulos, se da un verdadero baile entre el de “cultural” y el de “histórico”. Así, con la salvedad de Extremadura, que usa los dos, y de La Rioja, que también los usa ambos y además le añade el viejo “artístico”, las restantes 16 normas utilizan, en seis casos “Histórico” y

*Cultural and Historic Heritage encompasses both the moveable and immovable Heritage as well as all that immaterial or intangible heritage which collects traditional values of the culture and ways of life of our people which are worthy of conservation. One and the other are united to fulfill the same aim, that of transmitting in an increased fashion to the generations to come”.*

If we combine what we commented with regard to the denominations of the first generation and what the Law of Extremadura highlights, it seems to us that we find a curious context in which two types of Heritage exist: on the one hand the Historic, which covers the moveable and immovable works, and on the other hand the Cultural, which refers to the Intangible or Immaterial ones. This by no means seems a logical separation, especially keeping in mind the Laws of the other Autonomous Communities and the use of both terms in the international context.

The only thing that can be deduced from this brief analysis is that for the public Administrations as a whole, the adjectives “historic” and “cultural” are synonyms. Evidently, in the academic arena, that of Historic is one thing and Cultural another, the latter encompassing the former, but we can't help but point out this underground current, only represented by the Extremadura Law, in which two different things exist and in which the expression “Cultural” refers only to the Intangible Works.



Granada. Gitanos del Sacromonte. Archivo Ruiz Vernacci, MIN. 11293. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.

The only legal context I have found in which the question also appears is that relating to formal education. The most interesting example came from an optional material established by the ESO in 1994, titled “Conservation and Recovery of Cultural Heritage,” whose explication and objectives linked this concept exclusively to Ethnological Heritage, both material and intangible: popular or traditional manifestations and customs (Resolution of May 25, 1994 of the General Direction of Pedagogic Renovation of the Ministry of Education and Science, by which is expanded the repertory of optional materials approved for teaching in Obligatory Secondary Education, B.O.E. N° 142 of June 15). I should also underscore that an examination of the Laws about education in which the aforementioned Heritage appears shows us a certain unfamiliarity with the unique nature of Cultural Works, given that it uses (as does our own and now old Constitution) an entire series of adjectives to refer to this Heritage, as if there existed a fear of leaving one unmentioned, as if there was a profound doubt as to which, out of all of them, were the most appropriate.

The conclusion at which I would like to arrive in this section is simple: both the adjective “cultural” as well as “historical” cover both material and intangible works in a legal context. This is demonstrated each of our Laws, however they are titled. Nonetheless, in the academic and linguistic world, a living cultural manifestation –an Intangible Cultural Work, in short– does not fit well within the idea of “historic”

because not enough time has yet passed for it to be so considered.

I think it is for this reason that the Laws which use “cultural” are in the majority, and I also think that for the same reasons, it will be the adjective most-frequently used in the future, following the style of UNESCO.

#### **Does the Immaterial Fit in Such Material Laws?**

As said before, the LPHE includes Intangible Works in the definition of Ethnographic Heritage: “the knowledge and activities that stem from customs or techniques used by a specific community” (Art. 46). For its part, the Law of Castilla-La Mancha, in the little space it devotes to Ethnographic Heritage, doesn’t refer to Intangible Works (Art. 23), which makes it the only Law of this type in which these Works are not addressed.

This was not the case with the Basque Country. Their directive, which was also published in 1990, establishes the existence of two types of Heritage, the “Eminent”, with the maximum degree of protection, and the “Inventoried,” with a medium degree of protection. Both categories can be classified in one of the following three types: “Monuments” for individual works, moveable or not; “Monumental complex” for groupings of immovable or moveable property with cultural unity; and “Cultural Spaces,” defined as

en 10 “Cultural”. Para conocer los argumentos de tales decisiones, tan sólo encontramos, en algunos casos, frases justificativas que aparecen en los preámbulos. Un pequeño análisis de esta cuestión nos ofrece los siguientes datos:

La Ley de Patrimonio Cultural del País Vasco, como puede verse, fue la primera en cambiar a “cultural”. En su preámbulo se dice: *“Se presenta bajo el título de Ley de Patrimonio Cultural por entender que el término cultura es más apropiado y válido para englobar todas las cuestiones que la misma regula Patrimonio histórico, archivos, bibliotecas y museos, y por entender que el concepto de cultura es más amplio que el de historia, dentro del cual éste también queda englobado como un elemento más”*.

Esa idea de una mayor amplitud por parte del adjetivo “cultural” está expresada también en la siguiente norma en utilizarlo, la de Cataluña, especificando además que tal concepto *“engloba el patrimonio mueble, el patrimonio inmueble y el patrimonio inmaterial, ya sean de titularidad pública o privada, y las manifestaciones de la cultura tradicional y popular”*. Es esta la primera vez en la que una Ley española sobre protección del Patrimonio Cultural se utiliza la expresión “Patrimonio inmaterial”, nada menos que en 1993; exactamente la misma frase utiliza en su preámbulo la Ley de Galicia, de 1995. Hay que subrayar

---

“Places, activities, creations, beliefs, traditions, or knowledge of the past linked to relevant forms of expression of the culture and ways of life of the Basque people.” As we can see, this is a definition which includes Intangible Heritage; as such it is the first Spanish directive which considers the possibilities of declaring as Heritage, in any category, this sort of Work.

For its part, the Catalan Law of 1993 develops very little the section of Ethnological Heritage (and therefore the Intangible; as we’ve seen, they’re closely linked) for a simple reason: that same year the Generalitat Catalana approved a specific law titled *Of the Promotion and Protection of the Popular and Traditional Culture and of Cultural Associationism*, creating with it the Center for the promotion of the popular and traditional Catalan Culture and the Council of Popular and Traditional Culture as a consulting organ. This is a very interesting legal text, which interprets by popular and traditional culture the sums of manifestations of the collective memories and lives of Catalunya, both past and present, both tangible and intangible. Ethnographic Heritage appears in it (Art. 5) made up of moveable and immovable cultural heritage and Intangible Heritage. The measures established are based on the protection and the promotion of all that is still maintained alive in the community, and the study and documentation of all that has already disappeared.



Murcia. Carro cargado de tinajas de barro. NIM 353. Fotografía de J. Laurent y Cía., c. 1871. Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.





la terre, (d'après nature). J. Laurent y Cia Madrid.  
Es propiedad. Déposé.

que, al menos en estos dos casos, parece claro que lo que llevó a elegir el adjetivo “cultural” era el deseo de hacer referencia no sólo a los bienes muebles e inmuebles, sino también a los inmateriales, asumiendo en apariencia que el de “histórico”, utilizado por la norma estatal, no los recogía; pero en realidad no es así. Recordemos que la LPHE incluía también el hoy denominado Patrimonio inmaterial cuando hacía referencia a los “*conocimientos y actividades que procedan de modelos o técnicas tradicionales utilizados por una determinada comunidad*” (Art. 47).

Años después, y ya en la segunda generación de leyes, la Comunidad Valenciana, en 1998, vuelve a utilizar el adjetivo “cultural” para el título de su norma, y en el preámbulo especifica que lo considera “*más ajustado a la amplitud de los valores que definen el patrimonio que constituye su objeto, cuya naturaleza no se agota en lo puramente histórico o artístico*”.

Algo muy parecido presentará la de Cantabria, del mismo año. Para ella, se trata de un concepto “mucho más amplio” que el de Patrimonio histórico, ya que protege no sólo los muebles e inmuebles, sino también el amplio Patrimonio inmaterial.

Las siguientes normas que usan este adjetivo repiten la misma idea: es más amplio, recoge más bienes... (Aragón 1999 y Asturias 2001). Las otras tres (Castilla

y León 2002, Navarra 2005 y Murcia 2007) no justifican en sus preámbulos la elección del adjetivo en estudio.

En lo referente a las Comunidades que utilizan más de un adjetivo en el título de sus leyes, La Rioja, que presenta nada menos que tres, no lo justifica, pero Extremadura, que denomina a su norma “de Patrimonio Histórico y Cultural” sí que lo hace, estableciendo que “*este amplio concepto de Patrimonio Histórico y Cultural comprende tanto el patrimonio inmueble y mueble como todo aquel patrimonio inmaterial o intangible que reúne valores tradicionales de la cultura y modos de vida de nuestro pueblo que son dignos de conservar. Unos y otros están abocados a cumplir un mismo fin, el de transmitirse acrecentado a las generaciones venideras*”.

Si unimos lo que comentábamos a propósito de las denominaciones de la primera generación y lo que señala la Ley de Extremadura, parece que nos encontremos en un curioso contexto en el que existen dos tipos de Patrimonio: por un lado el Histórico, que recoge los bienes muebles e inmuebles, y por otro el Cultural, que se refiere a los inmateriales o intangibles. Desde luego no parece una separación muy lógica, sobre todo teniendo en cuenta las normas de las demás CCAA y el uso de ambos términos en el contexto internacional.

Cigarrera sevillana en un patio de Toledo. Fotografía de J. Laurent, c. 1862-70. Archivo Ruiz Vernacci, MIN. 3068. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.

The final Law of this first generation, that of Galicia in 1995, also includes Intangible Culture within the definition it offers of Ethnographic Heritage: “*places and moveable and immoveable property, as well as the activities and knowledge that comprise relevant forms or expressions of culture and traditional ways of life and characteristic of the Galician people in its material and intangible aspects*” (Art. 64). Later, in the next article, it establishes the need for protection for the knowledge, activities, practices, wisdom, etc... “*which proceed from models, techniques, functions, and beliefs characteristic of traditional Galician life*.” Curiously, this Galician directive includes “Intangible Works,” by name, as one of the types or categories of BIC (Art. 8.1) although it does not define them.

It is therefore clear that, except in the case of Castilla-La Mancha, all of the directives of this first generation address Intangible Heritage more or less clearly, and even name them with this adjective in the cases of the Basque Country, Catalunya, and Galicia.

As we already saw, the second generation, grouped in the final two years of the decade of the 90s, is the most numerous and also the one in which we find the most important contributions to the mechanisms of definition and protection of Cultural Heritage. In the majority of the cases, one can see the experience acquired in over a decade of applying the LPHE.

With respect to the Intangible Heritage which we are following, the Valencian Community's Law is the most clear and determining. We remember that, as can be seen in Box 1, this Community has published two addenda to its Law of 1998, in the years 2004 and 2007 respectively. Well then, already in 1998, among the types or categories of BIC that it lists and defines, in addition to “Historic Site,” thought as usual for Ethnologic Property, it adds that of “Intangible Heritage,” defined as “*activities, knowledge, uses, and techniques representative of traditional Valencian culture*” (Art. 26.1.D).

It then dedicates a section to the regimen of protection of the Intangible Works when they are BIC. It says that in the decree of proclamation the means of protection and patronage which best guarantee its conservation will be established, and than in any event the study and documentation with scientific criteria of the activity or knowledge in question will be arranged, incorporating the available testimonies of the same to supporting materials which guarantee its survival (Art. 45). We can note here the special use which is made of the word “conservation,” a very dangerous word in the context of Intangible Works, although in this case it is fixed in the “supporting materials”.

It also has a section devoted to the inventoried Intangible Works: how to inventory them and the measures for the preservation and dissemination of their knowledge which is established in the resolution (Art. 55, 56, and 57).



SÉVILLE... 672. La cigarrera. (type d'après nature) J. L. Madrid  
Es propiedad. Déposé



FRANCE... 625... Les laveuses. (d'après nature).  
J. Laurent y Cia Madrid.  
Es propiedad. Deposito.

Lo único que se podría deducir de este breve análisis es que para las Administraciones públicas en su conjunto, los adjetivos “histórico” y “cultural” son sinónimos. Evidentemente, en el ámbito académico, la Historia es una cosa y la Cultura otra, esta última englobando la primera, pero no podemos dejar de subrayar esa corriente subterránea, sólo representada por la norma de Extremadura, en la que existen dos cosas distintas y en la que la expresión “cultural” se refiere sólo a los bienes inmateriales.

El único contexto legal que he encontrado en el que esta cuestión también aparece es el relativo a la educación formal. El ejemplo más interesante lo constituyó una materia optativa establecida para la ESO en 1994, titulada “Conservación y Recuperación del Patrimonio Cultural”, cuya explicación y objetivos ligaban este concepto al Patrimonio etnológico exclusivamente, tanto material como inmaterial: manifestaciones y costumbres populares o tradicionales (Resolución de 25 de mayo de 1994 de la Dirección General de Renovación Pedagógica del Ministerio de Educación y Ciencia, por la que se amplía el repertorio de materias optativas aprobadas para su impartición en la Educación Secundaria Obligatoria, B.O.E. nº 142 de 15 de junio). Debo señalar también que un recorrido por las normas sobre educación en las que aparece citado el Patrimonio, nos demuestra un cierto desconocimiento

de la naturaleza única de los bienes culturales, ya que se utiliza, como hace nuestra propia y ya vieja Constitución, toda una serie de adjetivos para hacer referencia a este Patrimonio, como si existiera el temor de quedarse algo sin citar, como si existiera una profunda duda sobre cuál es, de todos ellos, el más apropiado.

La conclusión a la que quiero llegar en este apartado es simple: tanto el adjetivo “cultural” como el “histórico”, abarcan tanto bienes materiales como inmateriales en el contexto jurídico. Así lo demuestran todas y cada una de nuestras normas, se titulen como se titulen. Sin embargo, en el mundo académico y lingüístico, una manifestación cultural viva –un bien cultural inmaterial, en definitiva– encaja mal dentro de la idea de “histórico” porque para él no ha pasado aún el tiempo necesario para serlo.

Creo que por esa razón ganan por mayoría las normas que utilizan “cultural”, y creo también que por lo mismo, en el futuro será el adjetivo más utilizado, al estilo de la UNESCO.

### ¿Cabe lo inmaterial en leyes tan materiales?

Como antes dije, la LPHE incluye los bienes inmateriales en la definición de Patrimonio etnográfico: “*los conocimientos y actividades que procedan de*

Lavanderas de Córdoba. Fotografía de J. Laurent, c. 1862-70. Archivo Ruiz Vernacci, MIN. 3159. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.

The first revision to the Valencian Law, published in 2004, introduces new concepts about Intangible Heritage, reinforcing the initiative of 1998. To begin with, it developed in a specific fashion the Intangible Heritage and its characteristics in the elaboration of the “object” of the Law, in Art. 1, including leisure and gastronomic manifestation, highlighting the importance of oral transmission and adding Technological Intangible Heritage. All of these works will be inscribed in Sections 5 and 6 of the General Inventory of Valencian Cultural Heritage; the second revision, from the year 2007, accepts that Intangible Works can be declared works “of local relevance”, the intermediate category of protection that this Community uses.

It is somewhat difficult to understand why the Valencian regulations and its codicils have dispensed with the Ethnological or Ethnographic Heritage, giving to understand perhaps that the protection of the Intangible is sufficient to encompass everything. We therefore find ourselves with the contradiction of a region wherein the Intangible Cultural Works are treated, considered and apparently protected (at the least, legal mechanisms for this exist), whereas the material part of these manifestations (as we have seen, inseparable from them) are practically forgotten. In reality, the only thing which makes references to the Ethnological Material Works is the type or category of BIC and of Inventoried Work denominated “Ethnological Space” and defined as “*Construction or installation or combination*

*of same, linked to traditional ways of life and activities which for its special signification is representative of Valencian culture”* (Art. 26.1.A.d).

After the avalanche of new mechanisms and definitions of the Valencian Community Law, the next regulation, that of Madrid, really treats Intangible Works very little. In reality, it doesn’t even refer to them by this name, but rather calls them, as a specific type of BIC, “Cultural Acts,” which are defined as “*the traditional activities which possess special essential elements of the ethnological heritage of the Community of Madrid...*” (Art. 9.2.G). As measures of protection it establishes that the most relevant will be declared BIC.

The next, published in the same year of 1998, is the Cantabrian Law of Cultural Heritage. When it defines Ethnographic heritage (Art. 96), it includes the intangible elements: “*knowledge, practices, and wisdom, transmitted customarily and which form part of the cultural heritage of the region and particularly the popular holidays, the folkloric manifestations, traditional and folk music, and historic clothing*”. One must acknowledge that this last item, historic clothing, has little that is intangible, but we can imagine that they refer to the way of making them or even of wearing them.

In its Art. 14 it establishes “Intangible Works” as a specific type of BIC, converting them therefore into the direct successor of the Valencian Community, although the Cantabrian

modelos o técnicas utilizadas por una determinada comunidad” (Art. 46). Por su parte, la Ley de Castilla-La Mancha, en el escaso espacio que le concede al Patrimonio etnológico, no se refiere a los bienes inmateriales (Art. 23), así que se convierte en la única Ley de este tipo en la que tales bienes no se tratan.

Pero no ocurrirá lo mismo con la del País Vasco. En su norma, que recordemos se publica también en 1990, se establece la existencia de dos categorías de bienes, los “Calificados”, con la máxima protección, y los “Inventariados”, con el grado medio. Ambas categorías podrán clasificarse en alguno de los siguientes tres tipos: “Monumento” –para bienes individuales, muebles o no-, “Conjunto monumental” –para agrupaciones de bienes muebles o inmuebles con unidad cultural– y “Espacio cultural”, definido como “*Lugares, actividades, creaciones, creencias, tradiciones o acontecimientos del pasado vinculados a formas relevantes de la expresión de la cultura y modos de vida del pueblo vasco*”. Como podemos ver, se trata de una definición que integra el Patrimonio inmaterial; es por lo tanto la primera norma española que considera la posibilidad de declarar, con cualquier categoría, este tipo de bienes.

Por su parte, la Ley catalana, de 1993, desarrolla muy poco el apartado del Patrimonio etnológico (y

por lo tanto el inmaterial; como hemos visto, están ligados) por una razón sencilla: ese mismo año la Generalitat Catalana aprueba una ley específica titulada *De fomento y protección de la cultura popular y tradicional y del asociacionismo cultural*, creando en ella el Centro de promoción de la cultura popular y tradicional catalana y el Consejo de la cultura popular y tradicional como órgano consultivo. Se trata de un texto legal muy interesante, que entiende por cultura popular y tradicional el conjunto de manifestaciones de la memoria y la vida colectivas de Cataluña, tanto pasadas como presentes, tanto materiales como inmateriales. Aparece en ella el Patrimonio etnológico (Art. 5) compuesto por los bienes inmuebles, los muebles y los inmateriales. Las medidas establecidas se basan en la protección y el fomento de todo lo que aún se mantenga vivo en la comunidad, y el estudio y documentación de lo que ya haya desaparecido.

La última Ley de esta primera generación, la de Galicia de 1995, incluye también a los bienes inmateriales en el interior de la definición que ofrece de Patrimonio etnográfico: “*lugares y bienes muebles e inmuebles, así como las actividades y conocimientos que constituyen formas relevantes o expresión de la cultura y modos de vida tradicionales y propios del pueblo gallego en sus aspectos materiales e inmateriales*” (Art. 64). Luego, en el artículo siguiente, establece la

Córdoba. Un santero. Fotografía de J. Laurent c. 1862-70. Archivo Ruiz Vernacci, MIN. 3248. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.

Law doesn't define them nor does it dedicate attention to specific mechanisms of protection or of treatment.

The Balearic Islands regulation, from that same prolific year of 1998, is at least as interesting as that of the Valencian Community. Its Art. 67 is dedicated to “Intangible Ethnological Works,” which it refers to as can be seen in Box 2.

**Box 2**  
**The Treatment of Intangible Works in the Law of the Cultural Heritage of the Balearic Islands (1998)**

---

1. The Intangible Ethnological Works, such as the practices, customs, behaviors, or creations, together with the material remains in which they can manifest, will be safeguarded by the appropriate Administration according to the Law, and their exhaustive investigation and collection win material supports which guarantee their transmission to future generations will be promoted.

---

2. Likewise, those activities and knowledge unique to the people of the Balearic islands will be the object of study, documentation, and conservation.

---

3. In the Intangible Ethnological Works which make up the Historical Heritage of the Balearic Islands, those of the most worth, relevance, and history should be the object of particular protection through the declaration of these works as Intangible BIC... The agreement for the declaration of an Intangible BIC

must define the characteristic which make it up and the elements which are unique to it.

The Balearic Islands also published, in 2003, another regulation, called “of Popular and Traditional Culture,” very linked to the cultural identity and its development. The concept that this document gives to this Culture includes Intangible Works in an evident fashion.

Within this series of regulations of the second generation, next we have the Cultural Heritage Law of Aragon, from 1999, which gives a rather detailed treatment of the Ethnographic Heritage, to which it dedicates, together with the Industrial, the title IV; to define these Works, it divides them into three sections: the places, the property, and the installations customarily used in Aragón, whose architectural characteristics are representative of the traditional forms; the moveable property which constitutes a manifestation of traditional Aragonese culture or of traditional socioeconomic activities; and the activities and knowledge which make up relevant forms and expression of the culture and traditional ways of life of the Aragonese people.

It will later include “Intangible Works” as one of the types of BIC (Art. 12.4), although it doesn't define them.

The sixth of the series –the Canary Islands, whose Law is also from 1999– uses the term “immaterial” in an indirect



CORDOUE. 612. Le marchand de reliques, santero. (d'après nature). J. Laurens y Cia Madrid.

necesidad de protección para los conocimientos, actividades, prácticas, saberes, etc... *“que procedan de modelos, técnicas, funciones y creencias propias de la vida tradicional gallega”*. Curiosamente, esta norma gallega incluye los “Bienes inmateriales”, precisamente con ese nombre, como uno de los tipos o categorías de BIC (Art. 8.1), aunque no los define. Queda por lo tanto claro que, salvo el caso de Castilla-La Mancha, todas las normas de esta primera generación tratan de una forma más o menos clara a los bienes inmateriales, a los que incluso llaman con ese adjetivo en los casos de País Vasco, Cataluña y Galicia.

La segunda generación, agrupada en los dos últimos años de la década de los 90 es, como vimos, la más numerosa y también en la que se encuentran las más importantes aportaciones sobre los mecanismos de definición y de protección de los bienes culturales. La experiencia adquirida en más de una década de aplicación de la LPHE se nota, sin duda, en la mayoría de los casos.

Por lo que respecta al Patrimonio inmaterial al que estamos persiguiendo, la más clara y determinante de las normas de esta segunda generación es la de la Comunidad Valenciana. Recordemos que, según puede verse en el Cuadro 1, esta Comunidad ha publicado dos añadidos a su Ley de 1998, en los años 2004 y 2007. Pues bien, ya en 1998, entre los tipos o cate-

gorías de BIC que enumera y define, además del “Sitio Histórico”, pensado como de costumbre para los inmuebles etnológicos, añade el de “Bienes Inmateriales”, definidos como *“actividades, conocimientos, usos y técnicas representativas de la cultura tradicional valenciana”* (Art. 26.1.D).

Dedica después una sección al régimen de protección de los bienes inmateriales cuando son BIC. Se dice que en el decreto de declaración se establecerán las medidas de protección y fomento que mejor garanticen su conservación, y que en cualquier caso se ordenará el estudio y la documentación con criterios científicos de la actividad o conocimiento de que se trate, incorporando los testimonios disponibles de los mismos a soportes materiales que garanticen su pervivencia (Art. 45). Podemos comprobar aquí el especial uso que se hace de la palabra “conservación”, una palabra muy peligrosa en el contexto de los bienes inmateriales, aunque en este caso se fija en los “soportes materiales”.

También tiene un apartado dedicado a los inmateriales inventariados: cómo se inventariarán y las medidas para la preservación y difusión de su conocimiento que se establecerán en la resolución (Art. 55, 56 y 57).

La primera revisión de la Ley valenciana, publicada en 2004, introduce conceptos nuevos sobre Patrimonio

Segovia, Plaza Mayor, c. 1900. Fotografía de Mariano Moreno. Archivo Moreno, Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.

fashion, establishing a dozen sections in the definition of Ethnographic Heritage. Various of them are of an intangible nature, such as the jobs and skills, the folklore, the gomeró whistle, the games and the festivals. Later it will speak of the “immaterial” when, on establishing the systems of protection, it says that they will not be declared BIC, as the material elements are, but will be protected through their documentation and registry; nonetheless, in the list of types of BIC which Canarian law includes in its Art. 18, the *“traditional knowledge and activities”* appear, which can be declared BIC under three Categories: of the Canaries, of an island, or local.

Finally, in its Law of Historic and Cultural Heritage from the same year, Extremadura doesn't speak of Intangible Works themselves, but rather refers to them in the context of the types of categories of BIC (Art. 6.30: *“the popular and traditional arts, the uses and customs of generational transmission in songs, music, oral traditions, the linguistic peculiarities and the spontaneous manifestations of Extremaduran society, can be declared and recorded with the new audiovisual techniques, so that they be transmitted in their visual and auditory pureness and richness to future generations”*).

The six Autonomous Communities who still remain to be commented have published their laws in the current decade and century already; therefore it is the most modern group, but although it would seem reasonable they

don't appear unified in terminology or initiatives, nor do all of them treat this type of Heritage, including those from dates after which the Safeguarding initiative of UNESCO was known.

The first of the series is that of the Principality of Asturias, from 2001. It includes Intangible Works in the definition of Ethnographic Heritage, showing a series of works in which the material and intangible are mixed: property... and techniques of hunting and fishing, artesian activities, artesian skills and professions, domestic furniture and furnishings, games, sports, music, holidays and dances, sayings, stories, songs and poems. Later, when it establishes the systems of protection, it separates some from the others, and says that for non material expressions... they must be documented, protected, and broadcast, supporting the people, associations, and institutions which work along these lines (Art. 72).

The stance assumed by the next law, that of Castilla y León from 2002, returns to resemble the LPHE closely. Within the Title dedicated to Ethnographic Heritage and in the definition of it (Art. 62) it speaks of moveable and immoveable property, as well as activities, knowledge, practices, etc. The originality is that it refers to the immaterial in the context of the measures of protection, on establishing that *“when the intangible ethnological works are in risk of disappearance, loss, or deterioration, the Consejería de Cultura will promote and adopt the opportune measures which will lead to its*



inmaterial, reforzando la iniciativa de 1998. Para empezar, desarrolla de forma específica el Patrimonio inmaterial y sus características en la redacción del “objeto” de la Ley, en el Art. 1, incluyendo manifestaciones gastronómicas y de ocio, incidiendo en la importancia de la transmisión oral y añadiendo el Patrimonio tecnológico inmaterial. Todos estos bienes se inscribirán en las secciones 5 y 6 del Inventario General de Patrimonio Cultural Valenciano; la segunda revisión, del año 2007, asume que se podrán declarar los bienes inmateriales como “de relevancia local”, la categoría intermedia de protección que utiliza esta Comunidad.

Resulta algo difícil comprender por qué la norma valenciana y sus añadidos han prescindido del Patrimonio etnológico o etnográfico, dando a entender tal vez que la protección del inmaterial es suficiente para abarcarlo todo. Nos encontramos así con la contradicción de una región en la que los bienes culturales inmateriales están tratados, considerados y aparentemente protegidos –al menos existen mecanismos legales para ello-, mientras que la parte material de esas manifestaciones –como ya hemos visto, inseparable de ellas– está prácticamente olvidada. En realidad, lo único que hace referencia a los bienes etnológicos materiales es el tipo o categoría de BIC y de Bien Inventariado denominado “Espacio etnológico” y definido como “*Construcción*

*o instalación o conjunto de éstas, vinculadas a formas de vida y actividades tradicionales que por su especial significación sea representativa de la cultura valenciana*” (Art. 26.1.A.d).

Tras la avalancha de nuevos mecanismos y definiciones de la Comunidad Valenciana, la siguiente norma, la de Madrid, trata realmente muy poco a los bienes inmateriales. En realidad, ni siquiera se refiere a ellos por ese nombre, sino que los llama, como tipo específico de BIC, “Hechos Culturales”, a los que define como “*las actividades tradicionales que contengan especiales elementos constitutivos del patrimonio etnológico de la Comunidad de Madrid...*” (Art. 9.2.G). Como medida de protección establece que, los más relevantes, serán declarados BIC.

La siguiente, publicada en el mismo año de 1998 es la Ley de Patrimonio Cultural de Cantabria. Cuando define al Patrimonio etnográfico (Art. 96), incluye a los elementos inmateriales: “*conocimientos, prácticas y saberes, transmitidos consuetudinariamente y que forman parte del acervo cultural de la región y particularmente las fiestas populares, las manifestaciones folclóricas, la música tradicional y folk y el vestuario histórico*”. Hay que reconocer que esto último, el vestuario histórico, tiene poco de inmaterial, pero podemos pensar que se trata de la manera de confeccionarlo o incluso de ponérselo una persona.



En su Art. 14 establece los “Bienes inmateriales” como un tipo específico de BIC, convirtiéndose así en la sucesora directa de la Comunidad Valenciana, aunque la Ley de Cantabria no lo define ni tampoco le dedica articulado a mecanismos de protección o de tratamiento propios.

La normativa de las Islas Baleares, del mismo y prolífico año 1998, es tan interesante al menos como la de la Comunidad Valenciana. Su Art. 67 se dedica a los “Bienes etnológicos inmateriales”, a los que se refiere tal y como puede verse en el **Cuadro 2**.

Además, en el año 2003, Baleares publicó otra norma, denominada “*de Cultura popular y tradicional*”, muy ligada a la identidad cultural y a su desarrollo. El concepto que de esta Cultura mantiene este documento incluye de forma evidente los bienes inmateriales.

Dentro de esta serie de normas de la segunda generación, tenemos a continuación la Ley de Patrimonio Cultural de Aragón, de 1999, que le da un tratamiento bastante detallado al Patrimonio etnográfico, al que dedica, junto con el industrial, el título IV; para definir esos bienes, los divide en tres apartados: los lugares, los inmuebles y las instalaciones utilizados consuetudinariamente en Aragón, cuyas características arquitectónicas sean representativas de las formas tradicionales; los bienes muebles que constituyen

## **Cuadro 2** **Tratamiento de los Bienes inmateriales en la Ley de Patrimonio Cultural de las Islas Baleares (1998)**

1. Los bienes etnológicos inmateriales, como usos, costumbres, comportamientos o creaciones, juntamente con los restos materiales en los que se puedan manifestar, serán salvaguardados por la Administración competente según esta Ley, y se promoverá su investigación y su recogida exhaustiva en soportes materiales que garanticen su transmisión a las futuras generaciones.
2. Igualmente, serán objeto de estudio, documentación y conservación aquellos conocimientos y actividades propias del pueblo de las Illes Balears.
3. En los bienes etnológicos inmateriales que integran el patrimonio histórico de las Illes Balears, los de más valía, relevancia y arraigo deben ser objeto de protección particular mediante la declaración de éstos como bien de interés cultural inmaterial...

El acuerdo de declaración de un bien de interés cultural inmaterial tiene que definir las características que lo componen y los elementos que le son propios.

A la derecha, arriba, Córdoba, Joven campesino sobre su asno. NIM 3411. Debajo, Córdoba, segadoras. NIM 3820. Fotografías de J. Laurent c. 1862-70. Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.

*study, documentation, and recording via any medium which will guarantee its transmission and enhancement”* (Art. 63.3).

This Community does not include Intangible Works as one of its figures or categories of BIC, although it says that activities, knowledge, etc. can be so declared.

Next we find the law of La Rioja, from 2004, which also speaks again of “*the knowledge, activities, uses, customs, and linguistic and artistic manifestations of ethnological interest*”, but adds “*which transcend the material aspects in which they might manifest themselves*”, which makes for a rather elegant way to speak of Intangible Works. For them, what is established is its documentation and study, collected in protected supports, with the end of guaranteeing its transmission to future generations. Nothing with the sought-for denomination appears in the list of types or categories of BIC, but there is a section in which it says that the “*intangible works fundamentally making up the Ethnographic Heritage of La Rioja can be declared as Works of Cultural Interest and they will be recorded with modern audiovisual techniques for their preservation, broadcasting, and transmission, in all its visual and auditory pureness and richness to future generations*” (Art. 12.6).

The Cultural Heritage Law of Navarra, from 2005, is one of the ones which dedicate the most text to Intangible Works. It defines them as “*the knowledge, techniques, uses and*

*activities which are representative of the culture of Navarra, as well as the different languages, with reference to their local idiosyncrasies*” (Art. 18.3). Later, although it doesn't include any type or category of BIC with this denomination, it establishes that they can also be declared BIC, just like real and moveable property (Art. 14.1).

In terms of its protection system, it dedicates Chapter III to it with two articles, one defining it, as “*The system of protection of the Intangible Works of Cultural or Inventoried Interest will be the fixation in its declaration, which will establish the express form of the protection measures and support which are most convenient for its conservation and broadcasting. Thereby, the Administration of the foral Community will articulate those measures of promotion of the investigation leading to complete or perfect the knowledge of these works*” (Art. 53). And in the next it establishes the elaboration of a specific Inventory for Intangible Works with special relevance, as far as its identification and safeguarding are concerned.

Not satisfied with all these measures, the Navarran legislation, in the context of the chapter dedicated to Ethnological heritage, returns to the protection which must be given to the Intangible Works, protection that will be oriented toward its “*study, investigation, documentation, recording, and collection in any stable support to guarantee its appreciation and its transmission to generations to come*” (Art. 69.1)

una manifestación de las tradiciones culturales aragonesas o de actividades socioeconómicas tradicionales; y las actividades y conocimientos que constituyan formas relevantes y expresión de la cultura y modos de vida tradicionales y propios del pueblo aragonés.

Luego incluirá los “Bienes inmateriales” como uno de los tipos de BIC (Art. 12.4), aunque no los define.

La sexta de la serie, la Comunidad Canaria, cuya Ley también es de 1999, utiliza de forma indirecta el término “inmateriales”, estableciendo una decena de apartados en la definición de Patrimonio etnográfico. Varios de ellos son de carácter intangible, como los oficios y habilidades, el folklore, el silbo gomero, los juegos y las fiestas. Luego hablará de “inmateriales” cuando, al establecer los sistemas de protección, dice que no serán declarados BIC, como los materiales, sino que se protegerán mediante su documentación y registro; no obstante, en el listado de tipos de BIC que la norma canaria incluye en su Art. 18, aparecen los “*conocimientos y actividades tradicionales*”, que pueden ser declarados BIC bajo tres categorías: de Canarias, insulares o locales.

Por último, Extremadura, en su Ley de Patrimonio Histórico y Cultural del mismo año, no habla propiamente de bienes inmateriales, sino que se refiere a ellos en el contexto de los tipos o categorías de BIC



The last of these laws about Cultural Heritage from this generation, with which we conclude a long process through which all the Autonomous Communities have their own sectorial Law on the subject, is that of Murcia. It was published in 2007, and the scant treatment which it gives to Intangible Works is surprising, when it was approved after the official signature, on the part of Spain, of the UNESCO Convention. It only refers to them in the context of the definition of the BIC, which will be the most relevant moveable, immovable, and intangible works (Art 3.1); then we must wait until the chapter dedicated to Ethnographic Heritage, in whose definition it's included (Art. 65), and for which some special measures of protection are established: “*When the Intangible Works of ethnographic value of the Region of Murcia are found to be in foreseeable danger of disappearance, loss, or deterioration, the responsible general direction will promote and adopt the opportune measures leading to their protection, conservation, study, scientific documentation, valorization, and revitalization, and for their collection via any medium which will guarantee their protection and transmission to future generations*” (Art. 66.2).

Now we only have left to cover the “new” Cultural or Historical Heritage Laws, that is to say, those which have substituted an earlier one. As we have already seen, this concerns Andalusia, which insists in calling it with the adjective “historic” and which of course does not justify

(Art. 6.3): “*las artes y tradiciones populares, los usos y costumbres de transmisión consuetudinaria en canciones, música, tradición oral, las peculiaridades lingüística y las manifestaciones de espontaneidad social extremeña, podrán ser declarados y registrados con las nuevas técnicas audiovisuales, para que sean transmitidos en toda su pureza y riqueza visual y auditiva a generaciones futuras*”.

Las seis Comunidades Autónomas que quedan por comentar han publicado sus leyes ya en la presente década y siglo; se trata por lo tanto del grupo más moderno, pero contrariamente a lo sería razonable ni aparecen unificadas en terminología o iniciativas, ni tampoco todas ellas tratan a este tipo de Patrimonio, incluso en fechas en las que ya se conoce la iniciativa de salvaguarda de la UNESCO.

La primera de la serie es la del Principado de Asturias, de 2001. Incluye los bienes inmateriales en la definición de Patrimonio etnográfico, mostrando una seriación de bienes en los que se mezclan materiales con intangibles: inmuebles... y técnicas de caza y pesca, actividades artesanales, conocimientos y oficios artesanos, mobiliario y ajuar doméstico, juegos, deportes, música, fiestas y bailes, refranes, relatos, canciones y poemas. Luego, cuando establece los sistemas de protección, ya separa unos de otros, y dice que para expresiones no materiales...

this in its preamble. Although published in the same year of 2007, it also does not specifically cover Intangible Heritage, which surprises us once again. In its list of types or categories of BIC it includes only the immovable works and in no moment does it use the adjective “immaterial”, even if it returns to the “knowledge and activities” in the context of the definition of Ethnological Heritage. To those and its special protection it dedicated Art. 63: “*The inscription in the General Catalog of Andalusian Historic Heritage of practice, knowledge, and other cultural expressions such as activities of ethnological interest will confer on them preference among those of the same nature with regard to its learning, protection, broadcasting, as well as for the concession of subsidies and public assistance*”.

“*Likewise, those activities or knowledge which are in danger of disappearance will be especially protected, fostering their study and broadcasting, as integral parts of Andalusian identity. To this end, their investigation and recording in material supports which guarantee their transmission to future generations will be promoted.*”

What conclusions can we draw from this study? In the first place, the evident diversity which these legal texts show in their treatment of Intangible Heritage. Some treat it, other’s don’t; some call it by that name and others in a different fashion; some specifically declare them BIC and others don’t; some establish special systems of protection and

se deberán documentar, proteger y difundir, apoyando a las personas, asociaciones e instituciones que trabajen en estas líneas (Art. 72).

La postura asumida por la siguiente Ley, la de Castilla y León del año 2002, vuelve a parecerse bastante a la de la LPHE. Dentro del Título dedicado al Patrimonio etnográfico y en la definición del mismo (Art. 62) se habla de bienes muebles e inmuebles, así como actividades, conocimientos, prácticas, etc. La originalidad es que se refiere a los inmateriales en el contexto de las medidas de protección, al establecer que “*cuando los bienes etnológicos inmateriales estén en riesgo de desaparición, pérdida o deterioro, la Consejería de Cultura promoverá y adoptará las medidas oportunas conducentes a su estudio, documentación y registro por cualquier medio que garantice su transmisión y puesta en valor*” (Art. 63.3).

Esta Comunidad no incluye a los bienes inmateriales como una de sus figuras o categorías de BIC, aunque dice que podrán declararse como tal las actividades, conocimientos, etc.

A continuación encontramos la norma de La Rioja, de 2004, que también vuelve a hablar de “*los conocimientos, actividades, usos, costumbres y manifestaciones lingüísticas y artísticas de interés etnológico*”, pero se añade “*que trasciendan los aspectos materiales*

other’s don’t... How is this jumble of initiatives or of absences possible when they are editing and approving, at least half of them, at the same time that texts on the subject are being argued, written, and approved in UNESCO?

What sense is there that the last two, from the year 2007, the same year in which Spain incorporated into its own legislation the Convention for the Protection of the Intangible Cultural Heritage of UNESCO, to not include anything about the subject, not even the term, nor the definition, nor the systems of protection which are established?

The only responses which occur to me have to do with a lack of knowledge, with lack of attention, with lack of priority... and all of them are negative, so I don’t wish to elaborate them.

I will concentrate, therefore, on more positive questions. And the main one I’ve already said: all of the laws, with the exception of that of Castilla-La Mancha, speak of these works. Practically all of them do so in the context of the Ethnological or Ethnographic Heritage, and all which establish specific systems of protection for them insist on its study and its recording to guarantee its transmission to future generations. If only this small and promising uniformity could serve to really protect these works.

en los que puedan manifestarse”, lo que constituye una forma bastante elegante de hablar de bienes inmateriales. Para ellos, lo que se establece es su documentación y estudio, recogido en soportes protegidos, con el fin de garantizar su transmisión a las generaciones futuras. En el listado de tipos o categorías de BIC no aparece ninguno con la denominación buscada, pero sí un apartado en el que se dice que los *“bienes inmateriales, fundamentalmente constitutivos del patrimonio etnográfico de La Rioja, podrán ser declarados como Bienes de Interés Cultural y se registrarán con modernas técnicas audiovisuales para su preservación, difusión y transmisión, en toda su pureza y riqueza visual y auditiva, a las generaciones futuras”* (Art. 12.6).

La Ley de Patrimonio Cultural de Navarra, de 2005, es una de las que más texto le dedica a los bienes inmateriales. Los define como *“aquellos conocimientos, técnicas, usos y actividades representativos de la cultura de Navarra, así como las distintas lenguas, con referencia a sus peculiaridades locales”* (Art. 18.3). Luego, aunque no incluye ningún tipo o categoría de BIC con esa denominación, establece que también podrán ser declarados BIC, al igual que los muebles y los inmuebles (Art. 14.1).

Por lo que respecta a su régimen de protección, le dedica el Capítulo III con dos artículos, uno definiéndolo,



Arriba, grupo de gitanos granadinos. Fotografía de J. Laurent y Cía, c. 1872-78. NIM. 699.

Abajo, Pareja de Carbajales de Alba (Zamora) Fotografía de J. Laurent, 1878. NIM. 959. Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.



### A Specialty of the Intangible Works: The Linguistic Heritage

This is a subject covered very little by the general Spanish legislation on Cultural or Historic Heritage. The first Law which kept it in mind in a specific way was that of Aragón, from 1999. It introduced it in the very definition of the Cultural Heritage and of the works which make it up, adding to the already traditional list of adjectives the minority languages, Aragonés and Catalan. It establishes that, for being a characteristic cultural richness, they will be specially protected by the Administration (Art. 4), although no concrete mechanism for this is offered.

After this law, the majority of those which follow kept it in account. Thus, Asturias, in 2001, include Linguistic Heritage within the Ethnological and affirms that *“it will support the investigation and the learning of the Asturian language... as well as of Galician-Asturian of the regions situated along the rivers Eo and Navia”* (Art. 71.e).

Castilla and León, in 2002, presents a larger development; it even devotes a Chapter to this type of Heritage, Chapter II within Title IV. It includes two Articles: 64, in which it defines these works as integral to the Cultural Heritage of the region, as *“the different spoken languages, dialectic varieties and linguistic modalities which traditionally have been used in the territory of Castilla and León”*; later, in 65, measures of protection are established, which in essence

como “El régimen de protección de los Bienes inmateriales de Interés Cultural o Inventariados será el fijado en su declaración, que establecerá de forma expresa las medidas de protección y fomento que sean más convenientes para su conservación y difusión. Asimismo, la Administración de la Comunidad Foral articulará aquellas medidas de fomento de la investigación tendentes a completar o perfeccionar el conocimiento de estos bienes” (Art. 53). Y en el siguiente fija la elaboración de un Inventario específico para Bienes Inmateriales con especial relevancia, a efectos de su identificación y salvaguardia.

No satisfecha con todas estas medidas, la norma navarra, en el contexto del capítulo dedicado al Patrimonio etnológico, insiste en la protección que ha de darse a los bienes inmateriales, protección que irá dirigida a su “*estudio, investigación, documentación, registro y recogida en cualquier soporte estable para garantizar su aprecio y su transmisión a las generaciones venideras*” (Art. 69.1)

La última de las leyes sobre Patrimonio Cultural de esta generación, con la que finaliza un largo proceso por el cual todas las Comunidades Autónomas cuentan con su propia Ley sectorial sobre el tema, es la de Murcia. Fue publicada en 2007, y sorprende el escaso tratamiento que se le da a los bienes inmateriales,

cuando ha sido aprobada con posterioridad a la firma oficial, por parte de España, del Convenio de la UNESCO. Se refiere a ellos tan solo en el contexto de la definición de los BIC, que serán los bienes muebles, inmuebles e inmateriales más relevantes (Art. 3.1); luego ya hemos de llegar al capítulo dedicado al Patrimonio etnográfico, en cuya definición se incluyen (Art. 65), y para los que se establecen unas especiales medidas de protección: “*Cuando los bienes inmateriales de valor etnográfico de la Región de Murcia se encuentren en previsible peligro de desaparición, pérdida o deterioro, la dirección general competente promoverá y adoptará las medidas oportunas conducentes a su protección, conservación, estudio, documentación científica, valorización y revitalización y a su recogida por cualquier medio que garantice su protección y su transmisión a las generaciones futuras*” (Art. 66.2).

Tan sólo nos queda revisar la primera de las Leyes de Patrimonio Cultural o Histórico “nueva”, es decir, que ha sustituido a una anterior. Se trata, como ya hemos visto, de Andalucía, que insiste en denominarla con el adjetivo “histórico” y que por supuesto no lo justifica en su preámbulo. Aunque se publica en el mismo año 2007, tampoco recoge de forma específica al Patrimonio inmaterial, lo cual vuelve a sorprendernos. En su listado de tipos o categorías de BIC incluye tan sólo los bienes inmuebles y en

Granada. Hombre y mujer a la puerta de su casa en El Albaicín, c. 1919. Archivo Ruiz Vernacci, MIN. 10809. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.

commit the administration to its protection and broadcasting, as well as to be vigilant for the integrity of literary works, evidently another type of Linguistic Heritage.

The next Law, of La Rioja from 2004, is the one which devotes the most space to this theme. Of course it places it within the Immaterial Ethnological Heritage, calling it in the preamble, “linguistic particularities.” Later, in Title IV of the Ethnological Heritage, when it is enumerating the elements which make it up, Art. 63, section j) is “*the traditional toponymy of rustic and urban terms and the linguistic peculiarities of Spanish spoken in La Rioja*”. Its protection measures are listed in Art. 64.4: “*they will be collected, documented, studied, suitably protected or reproduced or recorded in audiovisual, material, or other supports of new technologies which guarantee their transmission and enhancement to the service of investigators, citizens, and future generations.*”

The last of the Laws published until now that makes reference to this special type of Cultural heritage is that of Navarra, from 2005, which cites as one of the integral elements of the Intangible Heritage, “the linguistic peculiarities of the popular and traditional culture” (Art. 2.2).

The two Laws from 2007, Murcia and the new Andalusian replacement law, don't mention it.

### The current situation of the Intangible Heritage in the cultural administrations

The first thing I want to highlight is that the specific protection of the Intangible Cultural Works is not an easy question, nor is it clearly established. Western society is accustomed (it has done so for over a century) to “conserve” the Cultural or Historic Heritage or, at least, to attempt to do so. But Intangible Works cannot be conserved because they be spoiled, they are not buildings that can be restored nor archeological deposits that can be studied and opened to the public.

In fact, even the most elemental protection initiatives have been the object of criticism in some occasions. Thus, for example, Andalusia appeared in the newspapers in 1999 for having declared “the voice of the Niña de los Peines”, flamenco singer from the beginning of the 20th Century, as BIC. Everyone asked how they could declare and therefore protect something so immaterial as a voice and, moreover, one from a deceased person. But in reality, what was declared was the audio recording of her voice, and did so considering it as what it really is: Documental Heritage. What is protected in this initiative is not something immaterial, but the physical plaques on which Pastora Pavón recorded her voice (Cruces Roldán 2000).

Another initiative, also Andalusian, is the creation of the “Atlas of the Intangible Heritage of Andalusia,” which is the



subject of one of the other articles in this monograph; another case, also of interest, is under the guidance of the Valencian Community which, as we saw earlier, was the first in dedicating in its Cultural Heritage Law a broad development to Intangible Works. It concerns a program called "Archive of the Valencian Oral Memory: Museum of the Word". It is a joint project of the Valencian Museum of Ethnology and the Sociology and Social Anthropology Department of the University of Valencia and consists of recovering the testimonies of people living in this community for many years, who were born before 1933 and are witnesses, therefore, of important and definitive changes in their ways of life.

Also, little by little, events related to these works in some of their specialties are being organized. This is the case of the "Symposium of Intangible Maritime Heritage" held in San Sebastian in 2004 and organized by the company Arkeolán with funding from the Diputación Foral de Guipúzcoa. The conference made manifest peculiarities of this special type of Heritage and the necessary connection with its context, both social as well as material.

In terms of the basic administrative initiatives, that is to say, to the works of declaration or inventorying, few published data exists which can give us an idea of the current situation. In the Annual Report of the Ministry of Culture the Intangible Works don't appear as types of BIC, since the

LPHE doesn't recognize them, so that it is difficult to know under what category (Monument, Site, Complex, Garden or Archeological Zone) the different Intangible Works declared BIC, as such, by the different Autonomous communities are included in this Annual Report. The only possible approach is the declaration by the UNESCO of the Spanish Works as World Heritage, and in this sense we've already seen that there are two: The Mystery of Elche (Valencian Community) in 2001 and the Patum of Berga (Catalunya) in 2005. Both cases are popular representations of a religious nature stemming from the Middle Ages and also in both cases, to the richness of their acts and their scenes and paintings, one must add a particular linguistic interest.

What possibilities for these Works have of real protection? Well, being vigilant so that nothing interrupts or disturbs their preparation and celebration, aiding the continuity of the artistic works of those on whom the "authenticity" of the material elements are dependent, giving them a positive publicity and trying to avoid having their own success kill them off for fear of the dangerous and very little known in our country overexploitation.

### **Conclusion: keep on going**

In an article like this, so centered on the legislative analysis, it would be reasonable to begin this final section with proposals related to the laws... but I'm not going to do this

ningún momento utiliza el adjetivo “inmaterial”, sino que vuelve a los “conocimientos y actividades” en el contexto de la definición del Patrimonio etnológico. A ellos y a su especial protección le dedica el Art. 63: *“La inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz de prácticas, saberes y otras expresiones culturales como actividades de interés etnológico les conferirá preferencia entre las de su misma naturaleza a efectos de su conocimiento, protección, difusión, así como para la concesión de subvenciones y ayudas públicas que se establezcan.*

*Asimismo, serán especialmente protegidos aquellos conocimientos o actividades que estén en peligro de desaparición, auspiciando su estudio y difusión, como parte integrante de la identidad andaluza. A tal fin se promoverá su investigación y la recogida de los mismos en soportes materiales que garanticen su transmisión a las futuras generaciones”.*

¿Qué conclusiones podemos sacar de este estudio? Pues en primer lugar la manifiesta diversidad que muestran estos textos legales en su tratamiento del Patrimonio inmaterial. Unos lo tratan, otros no; unos los denominan así y otros de otra manera; unos declaran BIC específicamente y otros no; unos establecen especiales sistemas de protección y otros no... ¿Cómo es posible esta algarabía de iniciativas o de ausencias cuando se están redactando y aprobando,

al menos la mitad de ellas, al mismo tiempo que en la UNESCO se discute, se escribe y se aprueban textos sobre el tema?

¿Qué sentido tiene que las dos últimas, del año 2007, el mismo en el que España asume como texto legal propio el Convenio para la protección del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, no incluyan nada de él, ni la terminología, ni la definición, ni los sistemas de protección que establece?

Las únicas respuestas que se me ocurren tienen que ver con desconocimiento, con falta de atención, con escasez de importancia... y todas ellas son negativas, por lo que no deseo desarrollarlas.

Me centraré, por lo tanto, en cuestiones más positivas. Y la principal ya la dije: todas las normas, menos la de Castilla-La Mancha, hablan de estos bienes. Prácticamente todas lo hacen en el contexto del Patrimonio etnológico o etnográfico, y todas las que establecen sistemas de protección específicos para ellos insisten en su estudio y en su registro para garantizar su transmisión a las futuras generaciones. Ojala esta pequeña y prometedora uniformidad sirva para proteger, realmente, a estos bienes.

because what exists is what there is: except the surprising case of the Valencian Community with their reform of the Law of 1998 published in the year 2004 and dedicated in its primary nucleus to the definition and protection of the Intangible Works, it is very unreasonable to hope that other Autonomous Communities, especially those which have not taken advantage of the recent publication of their laws to do so, now try to cover this expediency. It is enough to know that the UNESCO Convention is Law, and therefore its fulfillment obligatory, in all of Spain. It's clear that each Autonomous Community will take advantage both of the established mechanisms for their own legislations, when they have them, as well as above all the text of the Convention itself.

But I would like to conclude with two commentaries related to the world of formal education which is, in the end of the day, my context of work.

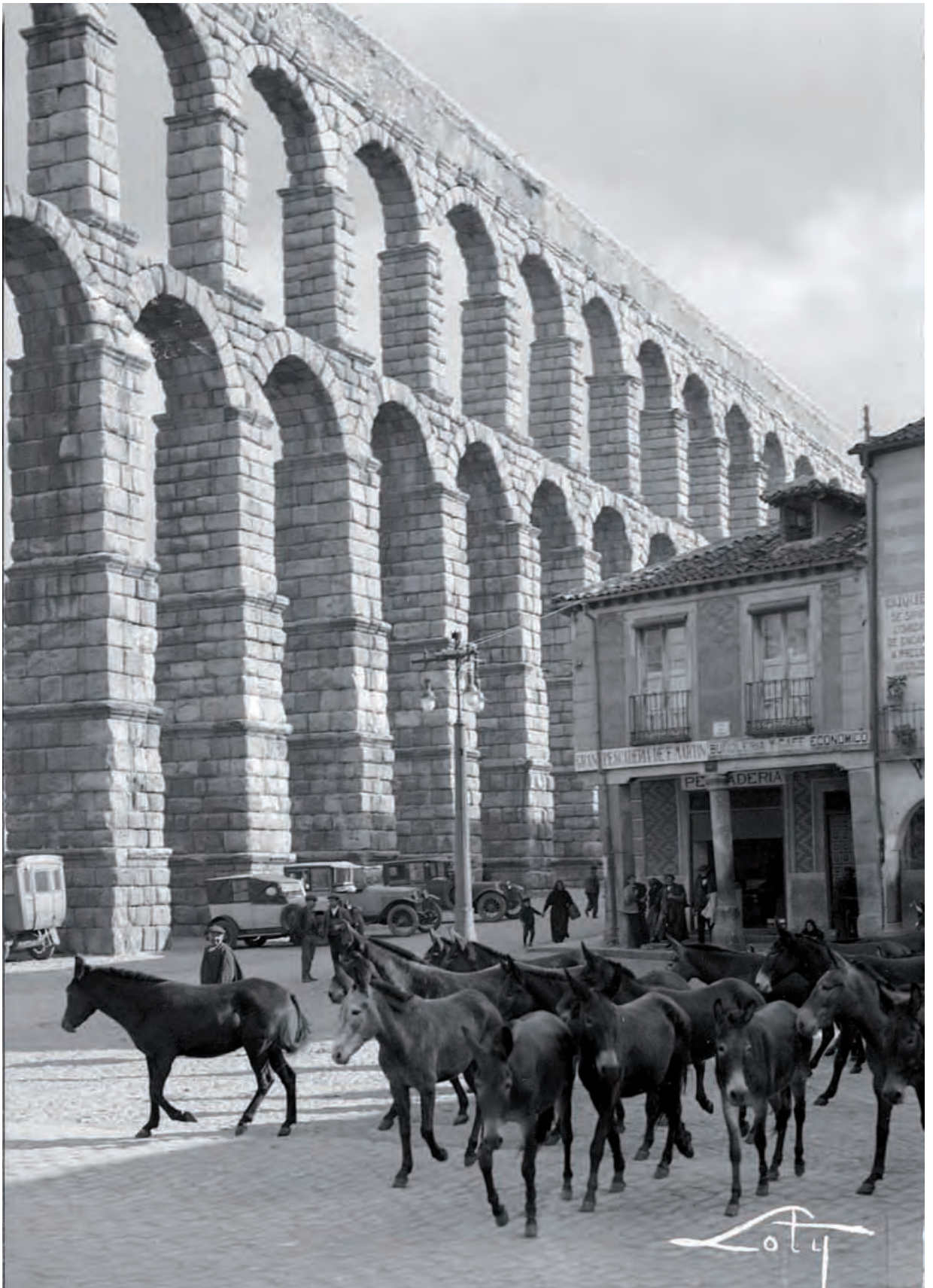
1.) Right now, Spanish universities are facing the matching of their degrees to the European Higher Education Area. Many specialized studies which have never been degree or license programs in our country, such as Archeology, will now be so. The existence of a degree in the Management of the Cultural Heritage that included the teaching and the investigation of this burning question of how to protect the intangible Works, in at least one university, would seem more than reasonable. Nonetheless, the initiatives approved until now and those of which we have news, don't indicate

to us that they are following that path. We once again have higher degrees of History, of History of Art, or even of Tourism; but not of Cultural Heritage and its management.

2.) In the specific case of the Intangible Heritage the educational hope must center on the degree of Anthropology, still not approved; but it seems also a somewhat utopian home when we can see, for example in the License of Social and Cultural Anthropology of the UNED, how in the list of its assignments, both compulsory and elective, the word Heritage doesn't even appear, nor of course the adjective Intangible. Where do those people who wish to dedicate themselves to this specialty of the Cultural Heritage need to go? The answer is also the same as that which must be given to those who ask the same question but referring to the Ethnological Heritage: there do not exist specific programs in any of the Spanish educational levels. And since this must change, forcible, I want to call attention to it from here, the attention of those who have in their hands this possibility, so they don't leave it fall to one side. We need it. Our Intangible Heritage needs it.

Segovia, el Acueducto, c. 1932-36. Fotografía de A. Passaporte. Archivo Loty. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.





## Una especialidad de los bienes inmateriales: el patrimonio lingüístico

Se trata de un apartado muy poco tratado por la normativa española en general sobre el Patrimonio Cultural o Histórico. La primera Ley que lo tuvo en cuenta de forma específica fue la de Aragón, de 1999. Lo introdujo en la propia definición del Patrimonio Cultural y de los bienes que lo integran, añadiendo a la ya tradicional fila de adjetivos, las lenguas minoritarias, aragonés y catalán. Establece que, por ser una riqueza cultural propia, serán especialmente protegidas por la Administración (Art. 4), aunque no aporta ningún mecanismo concreto para ello.

A partir de esta Ley, la mayoría de las que le siguieron lo tienen en cuenta. Así, Asturias, en el año 2001, incluye el Patrimonio lingüístico dentro del etnológico y afirma que “*se apoyará la investigación y el conocimiento de la lengua asturiana... así como de la gallego-asturiana de las comarcas situadas en los ríos Eo y Navia*” (Art. 71.e).

Castilla y León, en 2002, presenta un desarrollo mayor; incluso le dedica a este tipo de Patrimonio un Capítulo, el II dentro del Título IV. Incluye dos artículos, el 64, en el que define estos bienes como integrantes del Patrimonio Cultural de la región, como “*las diferentes lenguas, hablas, variedades dialectales y*

*modalidades lingüísticas que tradicionalmente se hayan venido utilizando en el territorio de Castilla y León*”; luego, en el 65, se establecen medidas de protección, que en esencia comprometen a la administración a su protección y difusión, así como a velar por la integridad de las obras literarias, evidentemente otro tipo de Patrimonio lingüístico.

A continuación, la Ley de La Rioja, de 2004, que es la que más extensión le dedica a este tema. Por supuesto lo coloca dentro del Patrimonio etnológico inmaterial, llamándolo en el preámbulo, “*particularidades lingüísticas*”. Luego, en el Título IV del Patrimonio etnológico, Art. 63, cuando está enumerando los elementos que lo componen, el j) es “*la toponimia tradicional de términos rústicos y urbanos y las peculiaridades lingüísticas del castellano hablado en La Rioja*”. Sus medidas de protección se enumeran en el Art. 64.4: “*serán reunidos, documentados, estudiados, debidamente protegidos y reproducidos o recogidos en soportes audiovisuales, materiales o propios de las nuevas tecnologías que garanticen su transmisión y puesta en valor al servicio de los investigadores, de los ciudadanos y de las generaciones futuras*”.

La última de las normas publicadas hasta hoy que hace referencia a este especial tipo de Patrimonio Cultural es la de Navarra, de 2005, que cita, como uno de los elementos integrantes del Patrimonio

### Works Cited

- Brugman, Fernando (2005): La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (The Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural heritage), in *PH Cuadernos* 17: 55-66.
- Cruces Roldán, C. (2000): El flamenco y la política de patrimonio en Andalucía. Anotaciones a los registros sonoros de la Niña de los Peines. (Flamenco and Andalusian Heritage Politics. Annotations on the Sound Recordings of the Niña de los Peines.) *PH Boletín del IAPH* 30: 130-142
- López Bravo, Carlos (2004): El patrimonio cultural inmaterial en la legislación española. Una reflexión desde la Convención de la UNESCO de 2003. (Intangible Cultural Heritage in Spanish Legislation. A Reflection from the UNESCO Convention of 2003.) *Patrimonio Cultural y Derecho (Cultural Heritage and Law)*, 8:203-216.
- Urteaga Artigas, M<sup>a</sup> Mercedes (2005): ¿Puede explicarse el patrimonio material sin el patrimonio inmaterial? (Can Material Heritage Be Explained Without the Intangible Heritage?) *PH Boletín del IAPH* 52:8-9.

inmaterial, “*las particularidades lingüísticas de la cultura popular y tradicional*” (Art. 2.2).

Las dos leyes del año 2007, Murcia y la nueva de Andalucía, no lo citan.

### **La situación real del patrimonio inmaterial en las administraciones culturales**

Lo primero que deseo resaltar es que la protección específica de los bienes culturales inmateriales no es una cuestión fácil ni tampoco establecida con claridad. La sociedad occidental está acostumbrada, lo ha hecho durante más de un siglo, a “conservar” el Patrimonio Cultural o Histórico o, al menos, a intentarlo. Pero los bienes inmateriales no pueden conservarse porque se desvirtuarían, no son edificios que se puedan restaurar ni yacimientos arqueológicos que se puedan investigar y abrir al público.

De hecho, incluso las iniciativas de protección más elementales han sido objeto de críticas en algunas ocasiones. Así, por ejemplo, en 1999, Andalucía salió en los periódicos por haber declarado como BIC “la voz de la Niña de los Peines”, cantante flamenca de inicios del siglo XX. Se preguntaba todo el

mundo cómo se podía declarar y por lo tanto proteger, algo tan inmaterial como una voz y, encima, de una persona desaparecida. Pero en realidad, lo que se declaró fue el registro sonoro de su voz, y se hizo considerándolo como lo que realmente es: Patrimonio documental. Lo que se protege en esta iniciativa no es algo inmaterial, sino las placas de pizarra en las que Pastora Pavón impresionó su voz (Cruces Roldán 2000).

Otra iniciativa, también andaluza, es la confección del “Atlas de Patrimonio inmaterial de Andalucía”, que es objeto de uno de los artículos de esta misma sección; otro caso, también de interés, corre a cargo de la Comunidad Valenciana que, como antes vimos, fue la primera en dedicar en su Ley sobre Patrimonio Cultural un amplio desarrollo a los bienes inmateriales. Se trata del programa denominado “Archivo de la memoria oral valenciana. Museo de la Palabra”. Lo realizan el Museo Valenciano de Etnología y el Departamento de Sociología y Antropología Social de la Universidad de Valencia y consiste en recuperar el testimonio de las personas que han vivido en esa Comunidad desde hace años, nacidas antes de 1933 y testigos, por lo tanto, de importantes y definitivos cambios en sus formas de vida.



También, poco a poco, se van organizando eventos relacionados con estos bienes en alguna de sus especialidades. Es el caso de las “Jornadas de Patrimonio Inmaterial Marítimo”, celebradas en el 2004 en San Sebastián y organizadas por la empresa Arkeolán, con el apoyo económico de la Diputación Foral de Guipúzcoa. En ellas se puso de manifiesto la peculiaridad de este especial tipo de Patrimonio y su necesaria ligazón con su contexto, tanto social como material.

Por lo que respecta a las iniciativas administrativas básicas, es decir, a los trabajos de declaración o inventariado, existen muy pocos datos publicados con los que podamos hacernos una idea de la situación actual. En el Anuario del Ministerio de Cultura los bienes inmateriales no aparecen como tipos de BIC, ya que la LPHE no lo recogía, de manera que resulta difícil saber bajo qué epígrafe (Monumento, Sitio, Conjunto, Jardín o Zona arqueológica) se introducen en ese Anuario los bienes inmateriales declarados BIC, como tales, por distintas Comunidades Autónomas. El único acercamiento posible es la declaración por parte de la UNESCO de los bienes españoles como Patrimonio Mundial, y en ese sentido ya vimos antes que son dos: el Misterio de Elche (Comunidad Valenciana), en el año 2001, y la Patum de Berga (Cataluña) en 2005. En ambos casos se trata de representaciones populares de carácter religioso procedentes de la Edad Media y también en ambos casos,

a la riqueza de sus actos y de sus escenas y cuadros, hay que añadirle un particular interés lingüístico.

¿Qué posibilidades de protección real tienen estos bienes? Pues velando para que nada interrumpa o disturbe su preparación y su celebración, apoyando la continuidad de los trabajos artesanales de los que depende la “autenticidad” de sus elementos materiales, dándole una publicidad positiva e intentando evitar que su propio éxito acabe con ellas por medio de la peligrosa y muy poco tratada en nuestro país, sobreexplotación.

### Conclusión: suma y sigue

En un artículo como este, tan centrado en el análisis normativo, lo razonable sería iniciar este apartado final con propuestas relacionadas con normas... pero no lo voy a hacer así porque lo que existe es lo que hay: salvo el insólito caso de la Comunidad Valenciana con su reforma de la Ley de 1998 publicada en el año 2004 y dedicada en su núcleo principal a la definición y protección de los bienes inmateriales, es muy poco razonable esperar que otras Comunidades Autónomas, sobre todo aquellas que no han aprovechado la reciente publicación de sus leyes para hacerlo, intenten ahora cubrir ese expediente. Basta saber que la Convención de la UNESCO es Ley, y por lo tanto de obligado cumplimiento, en todo el



A la izquierda, Entrada del Cardenal Benlloch en Burgos. Fotografía de E. Villanueva, 1921-22. Archivo Villanueva, Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.

A la derecha, Madrid, Calle de Alcalá, c. 1967. Fotografía de Juan Pando. Archivo Pando NIA B-7628. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.

territorio del estado español. Está claro que cada Comunidad Autónoma aprovechará tanto los mecanismos establecidos por sus propias normas, cuando los tiene, como sobre todo el texto de la Convención.

Pero sí me interesa terminar con dos comentarios relacionados con el mundo de la educación formal que es, al fin y al cabo, mi contexto de trabajo.

1. En el momento actual las universidades españolas se están enfrentando a la adecuación de sus titulaciones al Espacio Europeo de Educación Superior. Muchos estudios especializados que en nuestro país nunca habían sido titulaciones o licenciaturas, como la Arqueología, ahora lo serán. Parecería más que razonable la existencia, al menos en alguna universidad, de un grado sobre Gestión del Patrimonio Cultural que incluyera la enseñanza y la investigación sobre esta candente cuestión de cómo proteger los bienes inmateriales. Sin embargo, las iniciativas hasta ahora aprobadas y aquellas de las que tenemos noticia, no nos indican que el camino vaya por ahí. Volveremos a tener títulos superiores de Historia, de Historia del Arte o incluso de Turismo; pero no de Patrimonio Cultural y su gestión.

2. En el caso concreto del Patrimonio inmaterial la esperanza educativa tiene que centrarse en el grado de Antropología, aún no aprobado; pero parece tam-

bién una esperanza algo utópica cuando podemos ver, por ejemplo en la Licenciatura de Antropología Social y Cultural de la UNED, cómo en el listado de sus asignaturas, tanto troncales como optativas, ni aparece la palabra Patrimonio ni, mucho menos, el adjetivo inmaterial. ¿Dónde tienen que formarse las personas que quieran dedicarse a esta especialidad del Patrimonio Cultural? La respuesta además es igual a la que hay que dar a la misma pregunta pero referida al Patrimonio etnológico: no existen enseñanzas específicas en ninguno de los niveles educativos españoles. Y como esto tiene que cambiar, forzosamente, quiero llamar la atención desde aquí, a quienes tienen en su mano esa posibilidad, para que no la dejen de lado. La necesitamos. La necesitamos nuestro Patrimonio inmaterial.

#### Bibliografía citada

- Brugman, Fernando (2005): La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, en *PH Cuadernos* 17: 55-66.
- Cruces Roldán, C. (2000): El flamenco y la política de patrimonio en Andalucía. Anotaciones a los registros sonoros de la Niña de los Peines. *PH Boletín del IAPH* 30: 130-142
- López Bravo, Carlos (2004): El patrimonio cultural inmaterial en la legislación española. Una reflexión desde la Convención de la UNESCO de 2003. *Patrimonio Cultural y Derecho*, 8:203-216.
- Urteaga Artigas, M<sup>a</sup> Mercedes (2005): ¿Puede explicarse el patrimonio material sin el patrimonio inmaterial? *PH Boletín del IAPH* 52:8-9.



Madrid. Una clase en el Instituto Internacional de Señoritas de España. Fotografía Moreno, c. 1920. Archivo Moreno. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.





## INTANGIBLE HERITAGE AND THE RIGHTS OF INTELLECTUAL PROPERTY

Ignacio Garrote Fernández-Díez

Associate Professor with Tenured of Civil Law. Universidad Autónoma de Madrid

The protection of what is called Intangible Heritage (or Intangible Cultural Heritage) has clear points of contact (and sometimes of friction) with the protection of intellectual property. This includes different artistic manifestations such as the traditional stage arts (dance and popular theater), popular music, or the popular iconography of the different communities. In all of these cases the tension between the maintenance of a “common cultural heritage” and the concession of a monopoly or exclusive right which allows for some way to “privatize” this Intangible Heritage is evident.

### Intangible Cultural Heritage and Intellectual Property

The protection of what is called Intangible Heritage (or Intangible Cultural Heritage) has evident points of contact (and sometimes of friction) with the protection of intellectual property. This includes distinct artistic manifestations such as the traditional scenic arts (dance and popular theater), popular music, or the popular iconography of different communities. In all of these cases, one notices the tension between the maintenance of a “common cultural heritage” and the concession of a monopoly or exclusive right which allows the “privatization” in some way of this Intangible Heritage.

From the point of view of intellectual property, the components which make up the Intangible Heritage of a concrete community are “unprotected elements” or, in best of the cases, works which are in the public domain and which therefore can be used by all. Thus, for example, if we take the two cultural manifestations included in the list published by UNESCO of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity, *The Mystery of Elche* and *The Patum de Berga*, we will see how the first is simply a musical-dramatic work which has fallen into the public domain (it seems to have been performed since the 15th Century) while the second is a manifestation of the folklore which involves different works (musical, sculptural, choreographic) which can all be considered as belonging to the public domain. And a very similar reasoning can be made with respect to other Masterpieces on an international level, such as the vegetable tattoos of the Brazilian Wajapi or the Malaysian Mak Yong theater.

In fact, intellectual property does not just directly not protect manifestations of popular or traditional culture, but instead, on the contrary, in many occasions the existence of a protection system of copyrights has served in practice to unjustly “partimomialize” elements which were in the public domain (fundamentally in the oral tradition), and which are nonetheless collected in writing by someone, who, from that moment, claims the popular or folklore work as their own. Thus, it doesn't seem difficult to think how a good part of the so called “*canción española*” (Spanish song) are nothing more than popular *coplas* or *coplillas* which at some given moment some quick-witted author wrote down (making, in some cases, certain modifications) and began to exploit as a work of their own. And the same can have occurred in other genres linked to traditional forms of expression, such as Christmas carols, *Sevillanas*, regional dances, etc. From this point of view, therefore, intellectual property is more an obstacle for the correct legal protection of the Intangible Heritage than an element designed for its safeguarding.

[the text continues in the page 125]



# El Patrimonio Inmaterial y los derechos de propiedad intelectual

**Ignacio Garrote Fernández-Díez**

Profesor Titular de Derecho Civil. Universidad Autónoma de Madrid

La protección del llamado patrimonio inmaterial (o patrimonio cultural inmaterial) tiene evidentes puntos de contacto (y a veces, de fricción) con la protección de la propiedad intelectual. Ello incluye distintas manifestaciones artísticas como las artes escénicas tradicionales (la danza y el teatro popular), la música popular o la iconografía popular de las distintas comunidades. Se advierte en todos estos casos la tensión entre el mantenimiento de un “acervo cultural común” y la concesión de un monopolio o derecho exclusivo que permita de alguna manera “privatizar” este patrimonio inmaterial.

## 1. El patrimonio cultural inmaterial y la propiedad intelectual

La protección del llamado patrimonio inmaterial (o patrimonio cultural inmaterial) tiene evidentes puntos de contacto (y a veces, de fricción) con la protección de la propiedad intelectual. Ello incluye distintas manifestaciones artísticas como las artes escénicas tradicionales (la danza y el teatro popular), la música popular o la iconografía popular de las distintas comunidades. Se advierte en todos estos casos la tensión entre el mantenimiento de un “acervo cultural común” y la concesión de un monopolio o derecho exclusivo que permita de alguna manera “privatizar” este patrimonio inmaterial.

Desde el punto de vista de la propiedad intelectual, los elementos que componen el patrimonio inmaterial de una comunidad concreta son “hechos no protegidos” o, en el mejor de los casos, obras que están ya en el dominio público y que por tanto pueden ser utilizadas por todos. Así, por ejemplo, si tomamos las dos manifestaciones culturales españolas incluidas en la lista promulgada por la UNESCO de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, el *Misterio de Elche* y *La Patum de Berga*, veremos cómo el primero es simplemente un obra dramático-musical que ha caído en el dominio público (al parecer se representa desde el siglo XV) mientras que la segunda es una manifestación del folclore que implica distintas obras (musicales, escultóricas, coreográficas) que también pueden ser consideradas como integrantes del dominio público. Y un razonamiento muy parecido puede hacerse respecto de otras Obras Maestras a nivel internacional, como los tatuajes vegetales de los Wajapi brasileños o el teatro Mak Yong malayo.

De hecho, la propiedad intelectual no sólo no protege directamente las manifestaciones de la cultura popular o tradicional, sino que, por el contrario, en muchas ocasiones la existencia de un régimen de protección de los derechos de autor ha servido en la práctica para “patrimonializar” torticeramente elementos que estaban en el dominio público (fundamentalmente en la tradición oral), y que son sin embargo fijados por escrito por alguien, que, a partir de ese momento, reclama la obra popular o del folclore como suya propia. Así, no parece difícil pensar cómo buena parte de la llamada “canción española” no son más que coplas o coplillas populares que en un momento dado algún autor “avisado” fija por escrito (haciendo, en algunos casos, ciertas modificaciones) y comienza a explotar como una obra propia. Y lo mismo puede haber ocurrido en otros géneros ligados a las formas tradicionales de expresión, como los villancicos, sevillanas, bailes regionales, etc. Desde ese punto de vista, por tanto, la propiedad intelectual es más un obstáculo para la correcta protección jurídica del patrimonio inmaterial que un elemento diseñado para su salvaguardia.



MURCIE... 719... Paysans de la province, d'après nature. J. Laurent y Cia Madrid. Es propiedad. Déposé.

Sin embargo, ello no debe precipitarnos a pensar que la propiedad intelectual es en el mejor de los casos un instrumento inútil para la protección del patrimonio inmaterial de las comunidades tradicionales y en el peor de ellos un obstáculo que sería mejor remover o eliminar. Por el contrario, como se trata de argumentar a continuación, el Derecho de propiedad intelectual conoce distintas manifestaciones que no sólo tratan de impedir una apropiación indebida del acervo cultural común, sino que fomentan la creación de dicho acervo mediante una protección temporal de los autores y otros titulares de derechos de propiedad intelectual que deviene en la creación de un fondo de obras y prestaciones protegidas en el dominio público que cualquier miembro de la comunidad puede utilizar.

En concreto, veremos a continuación cómo a nivel internacional existen distintos instrumentos que, desde la dogmática propia de la protección de la propiedad intelectual, se han orientado a sancionar a quienes se apropian indebidamente de las expresiones del folclore popular. También examinaremos cómo aunque no existen en la Ley de Propiedad Intelectual española disposiciones que sancionen este tipo de conductas de rapiña de las expresiones culturales tradicionales, el propio “sistema” de la propiedad intelectual está diseñado para favorecer la constante renovación del acervo cultural común.

## 2. La protección de las expresiones culturales tradicionales a nivel internacional

Se ha señalado ya cómo frecuentemente se piensa que las relaciones entre patrimonio inmaterial y propiedad intelectual son problemáticas, pues existe el riesgo de que se utilice la propiedad intelectual como un medio de “privatizar” expresiones culturales tradicionales, que forman parte del dominio público y que, por tanto, “son de todos”.

Sin embargo, existe a nivel internacional un importante movimiento que pretende extender algunos de los mecanismos básicos de la protección de la propiedad intelectual a las expresiones de la cultura popular o tradicional. La protección de estas expresiones del folclore incluye la tutela de manifestaciones artísticas muy distintas, pero en todos los casos existe el objetivo común de impedir su “privatización”, sancionando a quienes pretenden llevar a cabo una apropiación indebida de las mismas.

En ese sentido, la idea fundamental que ha animado los trabajos de la Organización Mundial de la Propiedad

Intelectual (OMPI) y de la UNESCO es que estas expresiones del arte popular o tradicional pertenecen a sus comunidades originarias (indígenas), transmiten una visión espiritual y artística concreta de dichas comunidades, y, por tanto no pueden ser objeto de apropiación por parte de terceros.

Lamentablemente, pese a los numerosos esfuerzos que se han hecho en este sentido, los trabajos no se han podido todavía concretar en un instrumento normativo concreto (un Tratado Internacional que regule esta cuestión). Lo único que existe hasta el momento en el plano del derecho positivo son distintas leyes nacionales, que, con técnicas jurídicas variopintas y fortuna diversa, recogen reglas especiales de protección de las expresiones culturales tradicionales o del folclore (sobre todo en países africanos y de América Latina <sup>1</sup>). En estas leyes se suele aclarar que el titular de los derechos sobre las expresiones artísticas populares es la propia comunidad en las que nacieron y en las que se utilizan habitualmente. Se trata, por tanto, de un derecho colectivo, atribuido originariamente a la comunidad, y que no pretende hacer posible el disfrute del derecho por parte de su titular, sino impedir una explotación indebida por parte del tercero que se pretende apropiarse de las expresiones artísticas populares.

Más allá de estas leyes domésticas, sólo encontramos un frondoso bosque de trabajos que se vienen llevando a cabo en el ámbito internacional desde hace más de tres décadas. De entre ellos, creo que merece la pena mencionar como avance valioso la adopción en 1985 de una *Ley Modelo* <sup>2</sup> sobre la protección de las expresiones del folclore y contra la explotación ilícita y otras acciones lesivas, elaborada conjuntamente por la OMPI y la UNESCO.

La idea básica que subyace en dicha Ley Modelo es que las diferentes expresiones del folclore no pueden ser objeto de apropiación o explotación ilícita por parte de terceros (art. 1). La Ley Modelo considera en su art. 2 que a los efectos de su adecuada protección es irrelevante si la “expresión del folclore” se ha expresado o no en un soporte material, por lo que se protege no sólo la expresión oral de cuentos, narraciones y canciones populares, sino también la ejecución e interpretación de danzas, desfiles, coreografías, representaciones teatrales o pantomimas. Naturalmente, también se protegen los objetos tangibles que expresan el arte o la cultura popular, como los dibujos, pinturas, cuadros, terracotas, mosaicos, cestas, instrumentos musicales, etc.

Según el art. 3 de la Ley Modelo, la autorización para poder utilizar estas expresiones de la cultura popular con fines lucrativos sólo puede darla la “autoridad competente” (definida en el art. 9.1 de

la Ley Modelo), de manera que cualquier utilización fuera del ámbito consuetudinario que no tenga la pertinente licencia o autorización viola el derecho colectivo de la comunidad.

Existen además una serie de supuestos excepcionales listados en el art.4 en los que se permite la utilización de las expresiones del folclore sin necesidad de requerir licencia o autorización alguna. Se trata básicamente de supuestos de utilización no comercial (por ejemplo, con fines educativos).

La Ley Modelo recomienda a los distintos Estados que decidan adoptarla que quienes se apropien de las expresiones tradicionales del folclore sean objeto de distintas sanciones (art. 6), aunque depende por supuesto del Estado en concreto decidir si estamos ante un supuesto de infracción administrativa, civil o incluso penal.

Pues bien, partiendo de este precedente sentado por la Ley Modelo de 1985 se ha producido en el marco de la OMPI todo un proceso cuyo objetivo último es la conclusión de un Tratado internacional que aborde esta cuestión. Prescindiendo de una mención más detallada de toda la batería de trabajos y documentos que jalonan dicho proceso, destaca uno de importancia singular, el Documento OMPI aprobado por la Novena Sesión del *Comité Intergubernamental sobre propiedad intelectual y recursos genéticos, conocimientos tradicionales y folclore*, entre los días 20 y 24 de abril de 2006<sup>3</sup>.

Dicho Documento se presenta formalmente sólo como un grupo de “principios y objetivos” sin carácter jurídicamente vinculante, pero lo cierto es que en la práctica cuentan con un Anexo en el que se incluyen unos “principios sustantivos” formados por un articulado concreto y comentarios a cada una de las disposiciones, lo que sugiere que se está preparando el terreno para hacer posible a nivel internacional la consecución de un instrumento normativo para la “*Protección de las expresiones culturales tradicionales/expresiones del folclore*”.

Las ideas que subyacen en estos “Objetivos y Principios” tienen puntos evidentes de conexión no sólo con la Ley Modelo antes explicada, sino también con la Convención Internacional de la UNESCO para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003 y con la Convención de la UNESCO sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales, de 2005. Se trata por tanto, de un complemento jurídico a dicha actividad, desde el punto de vista y la sistemática propia de un Tratado Internacional en materia de propiedad intelectual<sup>4</sup>.

El texto articulado comienza, como es clásico en materia de propiedad intelectual, por una definición del objeto protegido por el (futuro) Tratado, esto es las llamadas “expresiones culturales tradicionales” o “expresiones del folclore”, que son dos términos que en el articulado se emplean de forma distinta (art. 1), manejándose en todo momento en el texto la forma compleja “expresiones culturales tradicionales/expresiones del folclore” y su abreviatura (ECT/EF).

Estas “expresiones del folclore” incluyen cualquier forma de expresión de la cultura popular, expresada en formato tangible o intangible. Así, por ejemplo, dentro de las expresiones culturales sin soporte tangible se incluyen la interpretación y ejecución de historias, relatos, gestas épicas, narraciones, leyendas, canciones, nombres, rituales o danzas. Y en la categoría de expresiones del folclore fijadas en soportes tangibles se incluye la protección de diseños, pinturas (incluidas las pinturas corporales), joyería, cestería, labores de punto, ebanistería, forjas, danzas, tapices, etc..

El art. 2 del Documento designa como beneficiarios de la protección a los pueblos indígenas, a las comunidades tradicionales y a las demás “comunidades culturales” que utilizan estas “expresiones protegidas” de la cultura popular, siempre que se haya confiado en ellas la custodia y la salvaguardia de las ECT/EF de conformidad con sus leyes y prácticas consuetudinarias; y que se mantengan las expresiones culturales tradicionales/expresiones del folclore como elementos característicos de su identidad cultural y social. Es necesario por tanto que las ECT/EF no sólo se sigan utilizando en la práctica, sino hayan pasado a formar parte del patrimonio inmaterial de la comunidad.

Resulta especialmente interesante observar cómo los “actos de apropiación indebida” de las expresiones culturales tradicionales se articulan mediante el establecimiento de un sistema complejo de protección en tres niveles que incluye la sanción no sólo de los actos no autorizados de reproducción, distribución, comunicación pública etc. de las expresiones del folclore, sino también la adaptación de las obras del folclore con el objeto de crear obras nuevas (obras derivadas). Con ello se trata de impedir que mediante la implementación de cambios pequeños o modificaciones formales se pueda producir *de facto* una apropiación indebida de una ECT/EF concreta. Además, de forma interesante, los actos prohibidos no sólo incluyen conductas de explotación económica, sino también cualquier distorsión, mutilación o actos derogatorios (art. 3 (a) (i) del Documento).

Resulta también importante reseñar cómo el Documento establece que el plazo de protección de estas expresiones del folclore se extenderá mientras

subsista la propia expresión protegida y se siga utilizando en la comunidad (art. 6), lo que implica lógicamente un cierto ámbito de protección de las ECT/EF que ya existen en la comunidad en este momento (art. 9).

Desde el punto de vista de la gestión de las autorizaciones para la utilización de las expresiones del folclore, el encargado primario de otorgar dicha autorización es “la comunidad implicada, si así lo desea” o, en su defecto, un Organismo creado por los Estados específicamente a tal efecto (art. 4). Cualquier compensación económica o de otro tipo que se otorgue a cambio de la licencia o autorización para la explotación de una ECT/EF debe ser directamente disfrutada por la comunidad en cuyo seno fueron creadas.

Existe además todo un elenco de excepciones a la necesidad de autorización (art. 5), de modo que se pueda utilizar cualquier ECT/EF para la ilustración de la enseñanza, para fines de revisión o crítica, con ocasión de información sobre acontecimientos de actualidad, en utilizaciones incidentales, etc. Además, como es tradicional en materia de propiedad intelectual internacional, la protección de las expresiones del folclore no se supedita a ningún requisito de forma (art. 7), de manera que no es necesaria su inscripción en Registro público alguno para que gocen de protección frente a apropiaciones indebidas. Las sanciones que establezcan los distintos Estados firmantes del (futuro) Tratado podrán proceder del ámbito civil, penal o administrativo, de acuerdo con la tradición jurídica nacional (art. 8).

En cuanto a la compatibilidad de protección de las ECT/EF con las reglas propias de la propiedad intelectual, el Documento afirma un principio general de compatibilidad que tiene evidentes dificultades prácticas. En efecto, señala el art. 10 que *“La protección concedida a las expresiones culturales tradicionales/expresiones del folclore de conformidad con estas disposiciones no sustituirá (más bien complementará) a la protección aplicable a las expresiones culturales tradicionales/expresiones del folclore y a las obras derivadas de las mismas en virtud de otras disposiciones de propiedad intelectual, leyes y programas sobre salvaguardia, preservación y promoción del patrimonio cultural, y otras medidas jurídicas y no jurídicas disponibles para la protección y preservación de las expresiones culturales tradicionales/expresiones del folclore”*.

La dificultad proviene básicamente del hecho de que la gran mayoría de ECT/EF no tienen a los efectos del derecho de propiedad intelectual un autor como centro jurídico de imputación de las facultades patrimoniales y morales habituales. El hecho de que en su propia definición se insista en que las ECT/EF

Retrato de una familia de Azaila. 1916-44. Archivo Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.



pertencen a la comunidad en la que nacieron y son utilizadas en la práctica confirman esta idea de una autoría colectiva o “desestructurada” que las más de las veces se hunde en la noche de los tiempos.

Incluso cuando en el caso concreto es posible identificar a unos autores individuales, el hecho de que por definición estemos ante expresiones culturales *tradicionales* implica que en la mayoría de los territorios donde existen normas de propiedad intelectual las ECT/EF sean consideradas como obras de dominio público y que, por tanto, carecen de protección a efectos del Derecho de propiedad intelectual.

Tampoco resulta muy comprensible la mención a la compatibilidad entre la protección de las ECT/EF y



Atienza (Guadalajara) La Caballada. Agrupación Fotográfica de Educación y Descanso de Guadalajara. Fototeca de Información Artística, IPCE, Ministerio de Cultura.



las obras derivadas de las mismas, que recibirán la protección que corresponda en virtud de la legislación correspondiente en materia de propiedad intelectual. Y ello porque, como hemos señalado a lo largo de este trabajo, la idea de una protección de las expresiones culturales tradicionales y una atribución de derechos de autor sobre las mismas (o sobre obras derivada de las mismas) resulta en cierta medida contradictoria.

Lo que trata de evitar la protección jurídica de las ECT/EF es precisamente conductas de “privatización” de expresiones culturales tradicionales que están en el acervo común, de manera que si se garantiza la protección por vía de propiedad intelectual a las obras derivadas que toman como base dichas ECT/EF, lo que se está consiguiendo en buena medida es precisamente lo contrario de lo que se pretende. No resulta razonable, por ejemplo, que una pequeña modificación que incluya cierto grado de originalidad sirva para generar un *Copyright* para las obras maestras del canto polifónico georgiano o la tradición del canto védico en India.

Naturalmente, estas y otras cuestiones deberán ser resueltas en los próximos años, de manera que la decisión definitiva acerca de si el Documento de 2006 se convierte finalmente en un Tratado Internacional dependerá de los distintos Comentarios que aporten los países sobre el texto propuesto y de la propia decisión del Comité Intergubernamental nombrado para esta cuestión. Si la Decisión del Comité es positiva, deberá someterse como Proyecto formal a la Asamblea General de la OMPI, que será la que discuta el Tratado y si procede su aprobación mediante la correspondiente Conferencia internacional.

### 3. La propiedad Intelectual en España como “propiedad especial”

Al contrario de lo que sucede en muchos países africanos o latinoamericanos, la legislación española en materia de propiedad intelectual no contiene reglas específicas para la protección del patrimonio inmaterial ni para evitar la apropiación indebida de expresiones del folclore (ya he mencionado que posiblemente muchas coplas no sean sino “apropiaciones” de canciones populares).

Sin embargo, ello no significa que el legislador de propiedad intelectual sea totalmente ajeno al fenómeno de la creación de un “patrimonio inmaterial de la comunidad”. Lo que ocurre es que la tutela de este patrimonio inmaterial se lleva a cabo mediante

una técnica jurídica distinta. En lugar de impedir la apropiación de obras del folclore que están ya en el dominio público, lo que se hace es fomentar la creación de obras que, tras un periodo de protección, caerán posteriormente en dicho dominio público, formando a partir de dicho momento parte del acervo cultural común.

En efecto, nuestra doctrina acepta generalmente que el derecho de propiedad intelectual es un instrumento muy útil para fomentar la creación de un gran número de obras que, de otro modo nunca verían la luz. Se parte por tanto del presupuesto de que un mayor nivel de protección jurídica del creador se debe corresponder con un aumento del número de creaciones que éste lleve a cabo (cuanto más protegido esté, más creará), lo que no sólo resulta beneficioso para el autor (que obtiene un rendimiento económico por la explotación de su obra), sino también para la comunidad, que ve como se incrementa (o, en un mundo ideal, se maximiza) el número de obras que hay “en el mercado”.

Para lograr este efecto beneficioso es necesario proteger al creador desde un doble punto de vista. En primer lugar, desde un punto de vista, patrimonial, de manera que el creador tenga la posibilidad de obtener un rendimiento económico por la explotación de su obra, bien explotándola por sí mismo, bien cediendo dicha explotación a terceros a cambio de una compensación económica. De ahí que nuestra Ley diga que los derechos de explotación económica sobre una obra corresponden al autor por el mero hecho de su creación (art. 2 de la Ley de Propiedad Intelectual, en adelante LPI).

En segundo lugar, se entiende que la obra es una expresión de la personalidad del autor, y cualquier conducta que pretenda debilitar o romper este vínculo esencial entre el autor y su obra debe ser impedida. Así, por ejemplo, el art. 14 de la Ley de Propiedad Intelectual impide que un tercero se apropie de la obra del autor, haciéndola pasar por propia, conducta que es también sancionada en el art. 270 del Código penal (bajo el confuso nombre de plagio) como un delito contra la propiedad intelectual<sup>5</sup>.

A partir de dichas premisas básicas, la primera Ley que estableció una regulación de los derechos de autor en España data de 5 de agosto de 1823, aunque hubo que esperar para tener una regulación eficaz a la Ley 10 de enero de 1879, de Propiedad Intelectual<sup>6</sup>, que se dedicaba fundamentalmente a la protección de los autores de obras literarias, incluyendo a los traductores. Es precisamente la Ley de 1879 (anterior al Código civil de 1889) la que consagró entre nosotros la idea de que la propiedad intelectual es una propiedad “especial”, que tiene reglas parcialmente

distintas a las que regulan la propiedad ordinaria en el Código civil.

Dicha especialidad no proviene sólo del objeto inmaterial del que se predica el derecho de propiedad (la obra), sino también del hecho de que la protección de los autores debe conjugarse con el interés general en fomentar la producción y difusión de la cultura en la comunidad, llegando a un punto de compromiso o equilibrio entre los intereses particulares de los autores y el “interés general”.

Es esta idea del “equilibrio de intereses” la que fundamentalmente explica que desde un principio la protección de la propiedad intelectual fuera en nuestro país menos intensa que la de la propiedad “ordinaria”, sobre cosas materiales, haciendo así posible la creación de un dominio público en el que otros autores encuentren la inspiración para crear nuevas obras y prestaciones protegidas. En este dominio público “caerán” al final todas las obras, pasando a formar parte del patrimonio cultural (inmaterial) de la comunidad

Este principio de protección “limitada” de la propiedad intelectual, que ya estaba en la Ley de 1879, se consolidó definitivamente en nuestra Constitución de 1978, que reconoció el derecho de propiedad privada en el art. 33.1 CE, pero también una limitación intrínseca de este derecho, la de su “función social” (art. 33.2 CE), que permite recortar distintas facultades del propietario cuando el “interés general” así lo exija. Es este interés social el que explica, por ejemplo, que se pueda expropiar al dueño de una finca parte de sus terrenos para construir una carretera o un colegio, abonando el correspondiente justiprecio.

Pues bien, a partir de la aprobación de la Carta Magna resulta más evidente aún si cabe la idea de que la propiedad intelectual es una especie del género de los derechos de propiedad<sup>7</sup>, que cuenta con ciertas limitaciones en su tutela por el hecho de que su objeto consista (básicamente) en obras científicas, técnicas o artísticas. Ello explica que las limitaciones a los derechos de los autores fueran parte esencial de la regulación de la Ley de Propiedad Intelectual de 1987<sup>8</sup>, que, tras sucesivas reformas provocadas por la implementación en España de distintas Directivas comunitarias, fue posteriormente publicada en forma de Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual en 1996<sup>9</sup>.

El derecho de propiedad intelectual está por tanto *esencialmente* limitado por distintas previsiones legales que pretenden conjugar una protección suficiente de los autores con un nivel razonable de acceso de la comunidad al patrimonio cultural inmaterial que dichos autores están generando.

#### 4. La limitación temporal de los derechos y la caída en el dominio público

La principal de las limitaciones establecidas por la LPI, y la que en mayor medida coadyuva a la creación de un patrimonio inmaterial en el dominio público, es la de la restricción temporal en la duración de los derechos patrimoniales de los autores que (en el supuesto más habitual) se extienden desde el momento de la creación de la obra hasta setenta años después de la muerte de su autor.

Esta regla de duración temporalmente limitada de los derechos de autor (positivada en el art. 26 de la LPI) parte de la idea de garantizar al autor medios económicos para que subsistan él y dos generaciones más, pasando después la obra al dominio público, donde puede ser utilizada por todos. De ahí que diga el art. 41 de la LPI que la extinción de los derechos de explotación determina el paso de las obras al dominio público, de modo que pueden ser “utilizadas por cualquiera”, siempre que se respete la autoría y la integridad de la obra.

La cuestión del plazo de protección adecuado para los derechos de autor es una cuestión polémica, que en la mayoría de los países de nuestro entorno ha ido progresivamente en aumento desde los veinticinco años *post mortem auctoris* (p.m.a) que consagra como mínimo el principal Tratado internacional en la materia, el Convenio de Berna<sup>10</sup> (art. IV.1) hasta los setenta años *p.m.a* que están fijados actualmente como regla general en el Derecho de la Unión Europea (art. 1 de la Directiva 2006/116/CE de Parlamento Europeo y del Consejo, relativa al plazo de protección del derecho de autor y de determinados derechos afines [versión codificada]<sup>11</sup>). En España, sin embargo, la situación es singular, puesto que la Ley de 1879 establecía un plazo general de protección de 80 años *p.m.a*, que, tras un breve periodo intermedio en el que se redujo a 60 años, ha sido luego necesario ajustar de nuevo hasta los 70 años *p.m.a*. actuales.

Es evidente pues que el plazo de protección es prolongado (para algunos, muy prolongado, sobre todo en determinados tipos de obras, como los programas de ordenador), pero también que la limitación temporal incluye un elemento restrictivo que resulta inimaginable en el derecho de propiedad “ordinaria”, el que recae sobre cosas materiales. ¿Se imaginan el desencanto del heredero de un piso que ve cómo pasa a formar parte del dominio público porque han pasado ya 70 años desde la muerte del testador?

Huertanos de Murcia. Fotografía de Laurent y Cía, 1871.  
Archivo Ruiz Vernacci NIM 355. Fototeca del Patrimonio Histórico,  
IPCE, Ministerio de Cultura.





MURCIE. 712. Habitants de la province, (d'après nature)

J. Laurent y C<sup>ia</sup> Madrid.  
En propiedad. Déposit.

El hecho de la duración limitada de los derechos ejerce su poderosa influencia en todo el “sistema” de la propiedad intelectual. El equilibrio de intereses se logra en nuestro caso a través de una cesión graciosa que hace el Estado al autor para que explote su obra durante un periodo de tiempo determinado, antes de que entre a formar parte del dominio público. Es aquí donde percibimos el origen histórico de la propiedad intelectual en su aspecto de regalía (royaltie).

Naturalmente, una vez que han caído en el dominio público, las obras pueden ser editadas, emitidas por radio o televisión, representadas en un escenario o puestas en Internet, etc., sin necesidad de solicitar permiso alguno a los autores o a sus herederos. Lo único que hay que respetar es la paternidad de la obra (hay que seguir diciendo que la obra es de Cervantes, de Mozart) y la integridad de la misma (de modo que la obra no quede totalmente mutilada o irreconocible).

Nuestra Ley parte por tanto de una distinción meridiana entre un conjunto de obras protegidas, que deben ser explotadas contando con la correspondiente licencia de los autores o de sus causahabientes y obras que ya han caído en el dominio público, que pueden ser libremente explotadas por todos <sup>12</sup>.

Ello ocurre además no sólo respecto de las obras en sentido estricto, sino también respecto de lo que se conoce en la doctrina como “prestaciones protegidas”. Dichas “prestaciones protegidas” (discos, películas, emisiones de radio y televisión) aparecen como objetos dignos de protección por la propiedad intelectual de una manera sistemática en España a partir de la Ley de Propiedad Intelectual de 1987, que significó entre nosotros no sólo una construcción más completa y sofisticada de los derechos de autor (cuestión a la que la norma dedica su Libro I), sino también una ampliación de la protección otorgada por la propiedad intelectual a otros creadores que, hasta ese momento, sólo habían tenido una protección incompleta y fragmentada en nuestro Derecho (protección que ahora se contiene en el Libro II de la LPI).

Se trata de un colectivo variopinto (que incluye a artistas, intérpretes y ejecutantes, productores audiovisuales, productores discográficos, entidades de radio y televisión y otros creadores, como los realizadores de “meras fotografías <sup>13</sup>”) a los que la Ley ha otorgado “otros derechos de propiedad intelectual”, según reza la rúbrica del Libro II de la LPI. Se trata de derechos que en los países de nuestro entorno son conocidos como derechos “afines”, “vecinos” o “conexos” a los derechos de autor, pero a los que nuestro legislador parece concebir no como parientes

cercanos del derecho de autor, sino como ramas de un mismo tronco.

Lo que estos “otros derechos” permiten a sus titulares es básicamente un control sobre el aspecto patrimonial de su creación (las actuaciones en el caso de los artistas, las grabaciones audiovisuales o películas para los productores audiovisuales, etc.), aunque en el caso concreto de los artistas el art. 113 LPI les reconoce también de forma excepcional ciertas facultades de carácter personal (derechos morales).

Lo importante a nuestros efectos es que la lógica que impregna estos “otros derechos de propiedad intelectual” es, en su mecanismo básico, la misma que anima el sistema autoral. Se piensa que con una protección jurídica suficiente se logrará un nivel óptimo de producción de estas “prestaciones protegidas”, aumentando así el número de actuaciones, películas, discos, emisiones de TV etc., que hay “en el sistema” en un momento determinado y permitiendo, tras un periodo limitado de protección, la creación de un dominio público robusto a partir del cual puedan nutrirse otros creadores.

De ahí que también en estos casos el plazo de protección sea limitado. En efecto, en nuestra LPI se garantiza la protección de estas “prestaciones protegidas” por un plazo estándar de cincuenta años desde la primera fijación de la actuación, desde la emisión en radio o televisión o desde que se lanza al mercado el disco o película protegida (arts. 112, 119, 125 y 127 LPI). De ahí que, como ocurre también en el caso de los derechos de autor, pasado el plazo otorgado por la Ley para su protección las llamadas “prestaciones protegidas” pasan al dominio público, formando a partir de entonces parte del acervo cultural común y pudiendo ser utilizadas por cualquiera sin requerir permiso alguno a los (antiguos) titulares de estos “otros derechos de propiedad intelectual”

## 5. Propiedad Intelectual y excepciones a los derechos patrimoniales

Además de la limitación temporal en la duración de los derechos de autor y de los “otros derechos” de propiedad intelectual (que es un límite intrínseco, que se anuda a la propia estructura del monopolio jurídico que se otorga a los titulares), existen en nuestra LPI un segundo de grupo de reglas que pretenden lograr un equilibrio adecuado entre los derechos de los autores y el interés de la comunidad en disfrutar de un patrimonio inmaterial suficiente y

Huertanos de Murcia. Fotografía de Laurent y Cía, 1871.  
Archivo Ruiz Vernacci NIM 918. Fototeca del Patrimonio Histórico,  
IPCE, Ministerio de Cultura.



accesible a todos. Se trata de los distintos límites o excepciones a los derechos patrimoniales que tienen los titulares de derechos, previstos en los arts. 31 y ss. LPI. Dichos límites se conceptúan como excepciones al *ius prohibendi*, tipificando distintas actividades que no necesitan del permiso del titular del derecho de propiedad intelectual para poder llevarse a cabo.

Algunas de estas excepciones o limitaciones recogen sin lugar a dudas una preocupación por el “bien común”. Es el caso, por ejemplo, del art. 31.1 LPI, que permite la inclusión en una obra propia de fragmentos de obras ajenas a título de cita o para su análisis, comentario, o juicio crítico. La idea que late tras esta excepción es impedir que se utilice el derecho de autor como medio de impedir la crítica ajena, lo que resulta imprescindible para el sano debate intelectual. Lo mismo sucede con otros límites a la propiedad intelectual, como puede ser la utilización de obras en trabajos o artículos sobre temas de actualidad difundidos por los medios de comunicación social (art. 33.1) o la reproducción, distribución o comunicación al público de obras con fines de seguridad pública (por ejemplo, en el marco de una investigación criminal), cuestión a la que se refiere

el art.31 bis, apartado primero. En todos estos casos existe un interés general que debe prevalecer ante el interés particular.

Con todo, no debemos sobrevalorar este segundo mecanismo de protección del interés general en el sistema de la LPI desde la perspectiva de la protección del acervo cultural común o del patrimonio inmaterial. Y ello por dos razones distintas.

En primer lugar, porque dicho “interés general” es muy difícil de ver (y a veces es directamente inexistente) en determinados casos que nuestra ley concibe como excepciones o límites a los derechos exclusivos de los autores. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la excepción para permitir determinadas reproducciones técnicas en redes digitales del art. 31.1 LPI (que tiene como objetivo fundamental dejar a salvo la responsabilidad de las compañías de telecomunicaciones que prestan acceso a Internet) o con la excepción del art. 38 LPI, que permite la ejecución de obras musicales en ceremonias religiosas, siempre que el público pueda asistir a ellas gratuitamente (que busca satisfacer el interés de las distintas confesiones religiosas).

En segundo lugar, porque siempre debemos tener en cuenta que el sistema de la propiedad intelectual tiene un mecanismo de cierre en su art. 40 bis que impide que un uso excesivo de las excepciones a los derechos exclusivos acabe por perjudicar en exceso a los autores y otros titulares de derechos de propiedad intelectual. Así, ninguna de las excepciones que la Ley prevé (ni siquiera las que claramente se basan en la protección de un interés general) puede ser interpretada de manera tal que causen un *perjuicio injustificado a los intereses legítimos del autor* o que *vayan en detrimento de la explotación normal de la obra*.

A este respecto, aunque lógicamente existe un amplio debate doctrinal respecto de lo que quiere decir nuestro legislador con conceptos jurídicos tan indeterminados como el “perjuicio injustificado a los intereses legítimos del autor” o lo que es la “explotación normal de la obra”, la idea que anima el art. 40 bis es clara. El bien común, por muy importante que sea, no puede servir para vaciar de contenido o expropiar al titular los derechos patrimoniales derivados de la propiedad intelectual sobre las distintas obras y prestaciones protegidas. De hecho, ni siquiera debe interferir con los mecanismos habituales de explotación de la obra en el mercado (la “explotación normal de la obra”).

De ahí concluimos sin demasiadas dificultades que este segundo grupo de limitaciones o excepciones a los derechos patrimoniales de los autores no tiene el mismo vigor que el límite general de la duración del derecho, que determina la “caída” de la obra al dominio público sin remisión. Se trata siempre de excepciones a derechos exclusivos, de interpretación restrictiva, y que cuentan con la válvula de seguridad del art. 40 bis<sup>14</sup>.

## 6. Conclusión

Las relaciones entre la protección del patrimonio inmaterial de las comunidades, y, en especial, sus expresiones culturales tradicionales o expresiones del folclore y la tutela que la propiedad intelectual otorga a los autores y otros titulares de derechos no son siempre sencillas. De hecho, la propiedad intelectual se ha utilizado en ocasiones como un expediente jurídico para la apropiación indebida de manifestaciones culturales que son de la comunidad. Sin embargo, una mirada más pausada sobre esta cuestión enseguida nos revela cómo la dogmática y tradición jurídica de la propiedad intelectual tiene también un papel activo en la protección de la cultura tradicional.

Por un lado, sancionando a quienes pretenden privatizar de forma indebida cualquier expresión cultural tradicional y estableciendo sistemas de licencia que

redundan en beneficio de las comunidades en las que nacieron las expresiones del folclore. Por otro lado, estableciendo una protección patrimonial durante un tiempo limitado, de manera que se maximice el número de obras y prestaciones protegidas que hay en el mercado, obras y prestaciones, que, pasado el tiempo, caerán necesariamente en el dominio público, formando parte a partir de ese momento del patrimonio inmaterial común, que necesitará de nuevo ser protegido frente a los intentos de volver a “privatizarlo”.

## Notas

**1** Así ocurre, por ejemplo, con la Ley panameña núm. 20, de 26 de junio de 2000, que protege frente a apropiaciones indebidas de terceros, entre otros objetos, los vestidos tradicionales de las comunidades indígenas, en especial los conocidos como Dule, Mor, Jio y Nahua, (art. 2), la música o instrumentos tradicionales (art. 3) y los aperos de trabajos y artes tradicionales, como las cestas de mimbre (art. 5).

**2** Su texto está disponible en <<http://www.wipo.int/export/sites/www/tk/en/documents/pdf/1982-Folclore-model-revisions.pdf>> .

**3** Disponible en <[http://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo\\_grtkf\\_ic\\_9/wipo\\_grtkf\\_ic\\_9\\_4.pdf](http://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo_grtkf_ic_9/wipo_grtkf_ic_9_4.pdf)> .

**4** Los trabajos se complementan con un Documento similar en el que se aborda la cuestión de la protección de los conocimientos tradicionales, formando conjuntamente una “solución holística” a esta cuestión según la OMPI. El Documento sobre Conocimientos Tradicionales está disponible en castellano en la dirección <[http://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo\\_grtkf\\_ic\\_9/wipo\\_grtkf\\_ic\\_9\\_5.pdf](http://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo_grtkf_ic_9/wipo_grtkf_ic_9_5.pdf)> .

**5** Con todo, también esta protección del aspecto personal del derecho del autor está supeditada al interés general. Así, por ejemplo, señala el art. 40 LPI que si un autor fallece sin divulgar la obra, y su herederos deciden seguir dejándola inédita (ejerciendo por tanto el derecho que les concede la ley a no divulgarla), el juez puede ordenar “las medidas adecuadas” a petición de las Administraciones públicas o instituciones públicas de carácter cultural, de modo que la no divulgación no entre en contradicción con el Derecho de acceso a la cultura que consagra el art. 44 de la Constitución, derecho que los poderes públicos tienen la obligación de tutelar y promover.

**6** Publicada en la Gaceta de Madrid de 12 de enero.

**7** Con todo, todavía hay quien cree que el fundamento de la propiedad intelectual no está en el derecho de propiedad, sino en el derecho a la producción y creación literaria, artística, científica y técnica del art. 21.1 b) de la Carta Magna.

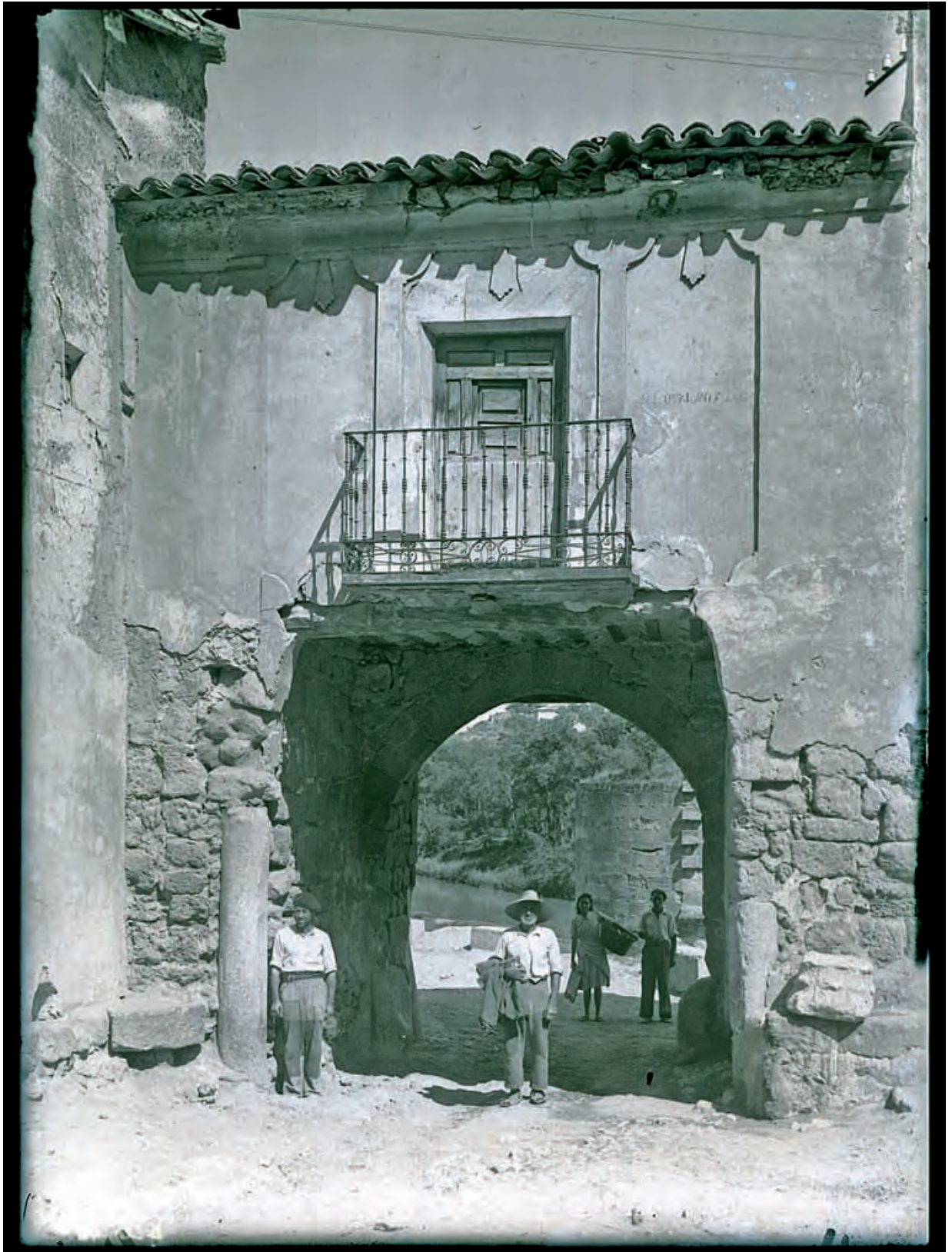
**8** El papel de estos recortes al derecho de propiedad de los distintos titulares es tan relevante que se menciona en el preámbulo de la Ley, en su art. 2, dedicado a la descripción del objeto protegido por la LPI, cuando se señala que “La propiedad intelectual está integrada por derechos de carácter personal y patrimonial, que atribuyen al autor la plena disposición y el derecho exclusivo a la explotación de la obra, sin más limitaciones que las establecidas en la Ley”.

**9** Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de Abril (BOE núm. 97, de 22 de abril).

**10** Convenio de Berna para la protección de obras literarias y artísticas, revisado en París el 24 de julio de 1971, Instrumento de ratificación de 2 de julio de 1973.

**11** DO n.º L 372, de 27 de diciembre de 2006.

**12** Sin embargo, en la práctica es frecuente que muchas obras se encuentren en una situación intermedia, son las denominadas



Ayuntamiento de Zorita de los Canes, c. 1945. Archivo Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.

“obras huérfanas”. Se trata de obras que tienen sus derechos “vivos”, pero en las que resulta imposible o extremadamente complejo en la práctica encontrar a los causahabientes de los autores para negociar una autorización para explotar económicamente la obra. La falta de un sistema de “ventanilla única” para negociar estos derechos provoca que muchas de estas obras no sean objeto de ulteriores explotaciones, por miedo a que los titulares de los derechos “aparezcan” una vez que se ha iniciado la explotación patrimonial.

**13** La mera fotografía es según el art. 128 de la LPI una fotografía que no reúne la característica esencial de la originalidad (por lo que no puede ser considerada obra según las reglas del Libro I de la LPI), pero que sin embargo tiene un valor económico en determinados casos, por lo que sus “realizadores” (no son autores), gozan de los derechos patrimoniales de reproducción, distribución y comunicación pública durante veinticinco años.

**14** En rigor, el único grupo de obras que en atención a los intereses generales han quedado al margen del “sistema” del derecho de autor son las mencionadas en el art. 13 LPI. Se trata de obras que directamente “no son objeto de propiedad intelectual”, y, que, por lo tanto no suponen por el mero hecho de su creación el nacimiento de un derecho patrimonial y moral a los autores de las mismas. Se trata de las “disposiciones legales o reglamentarias y sus correspondientes proyectos, las resoluciones de los órganos jurisdiccionales y los actos, acuerdos, deliberaciones y dictámenes de los organismos públicos, así como las traducciones oficiales de todos los textos anteriores”. Se trata con ello de que la producción normativa de los organismos y administraciones públicas no esté sometida a las limitaciones del derecho de autor en cuanto a su reproducción y distribución, lo que redundará en el interés general al ser mucho más sencillo su conocimiento o difusión.

[it comes from the page 110] Nonetheless, this doesn't mean we should get ahead of ourselves in thinking that intellectual property is in the best of cases a useless instrument for the protection of Intangible Heritage of traditional communities and in the worst of them an obstacle that it would be best to remove or eliminate. On the contrary, as is outlined below, the Right of intellectual property knows distinct manifestations that don't just try to impede an unlawful appropriation of the common cultural heritage, but which fosters the creation of said heritage

through a temporal protection of the authors and other titleholders of rights intellectual property which transforms in the creation of a base of protected works and performances in the public domain, which any member of the community can use.

In specific, we will see below how on an international level different instruments exist which, using the very dogma of the protection of intellectual property, have aimed to sanction those who unlawfully appropriate expressions of popular folklore. We will also examine how although dispositions in the Spanish Law of Intellectual Property which sanction these types of thefts of the traditional cultural expressions do not exist, the very “system” of intellectual property is designed to favor the constant renovation of the common cultural heritage.

### **The Protection of Traditional Cultural Expressions on an International Level**

It has already been pointed out how frequently it is thought that the relations between Intangible Heritage and intellectual property are problematic, because there exists the risk that intellectual property is used as a means to “privatize” traditional cultural expressions, which form part of the public domain and, therefore, “belong to all”.

Nonetheless, on an international level there exists an important movement which hopes to extend some of the basic mechanisms for the protection of intellectual property to the expressions of traditional or popular culture. The protection of these expressions of folklore include the guardianship of very different artistic manifestations, but in all cases there exists the common objective of impeding its “privatization”, sanctioning those who try to make an unlawful appropriation of them.

In this sense, the fundamental idea that has driven the work of the World Intellectual Property Organisation (WIPO) and UNESCO is that these expressions of the popular or traditional art belong to their originating (indigenous) communities, they transmit a concrete spiritual and artistic vision of these communities, and, therefore, cannot be the object of appropriation by third parties.

Regrettably, despite the numerous efforts which have been made in this sense, their efforts have still not been able to materialize in a specific normative instrument (an International Treaty which regulates this question). The only thing which until now exists in the plane of positive rights are the distinct national laws which, with diverse legal techniques and variable success, collect special rules of protection of the traditional cultural expressions or folklore (especially in the African and Latin American countries<sup>1</sup>). In these laws it is generally clarified that the owner of the rights to the popular artistic expressions is the very community in which they were born and which customarily

uses them. Therefore, it is a question of a collective right, originally attributed to the community, and which doesn't seek to make possible the benefit of the right on the part of its owner, but rather to prevent an unlawful exploitation on the part of their parties who attempt to appropriate the popular artistic expressions.

Beyond these domestic laws, we only find a leafy forest of works which have been elaborated in the international arena starting more than three decades ago. Among them, I think it is worth mentioning as a valiant advance the adoption in 1985 of *Model Provisions for National Laws<sup>2</sup> on the Protection of Expressions of Folklore Against Illicit Exploitation and Other Prejudicial Actions*, jointly elaborated by WIPO and UNESCO.

The basic idea which underlie the Model Provisions is that the different expressions of the folklore cannot be the object of appropriation or illicit exploitation by third parties (art. 1). The Model Provisions consider in art. 2 that for the effects of adequate protection it is irrelevant if the "expression of the folklore" has been expressed in a material support or not, by which what is protected is not just the oral expression of stories, narrations, and popular songs, but also the execution and performance of dances, processions, choreographies, theatrical representations, or pantomimes. Naturally, the tangible objects which express the popular art or culture, such as the drawings, paint, paintings, terra cottas, mosaics, baskets, musical instruments, etc. are also protected.

According to art. 3 of the Model Provisions, the authorization to be able to use these expressions of the popular culture for lucrative ends can only be given by the "competent authority" (defined in art 9.1 of the Model Law), in such a way that any use outside the customary realm which does not have the appropriate license or authorization violates the collective rights of the community.

There also exist a series of exceptional occasions listed in art. 4 in which the use of the expressions of folklore is permitted without needing any license or authorization. These basically concern non-commercial uses (for example, for educational purposes).

The Model Provisions recommends to the different States which decided to adopt it that those who appropriate the traditional expressions of the folklore be the object of distinct sanctions (art. 6), although it is up to the State in questions, of course, to decide if we are before an administrative, civil, or even penal infraction.

Starting from this precedent established by the Model Provisions of 1985 in the framework of WIPO, an entire process has arisen whose ultimate aim is the conclusion of an International Treaty which covers this question. Bypassing a more detailed mention of the full battery of works and documents which mark said process, one is of singular importance and especially worthy of note: the Document WIPO approved for the Ninth Session of the *Intergovernmental Committee About Intellectual Property and Genetic Resources, Traditional Knowledge, and Folklore*, between the 20th and 24th of April of 2006<sup>3</sup>.

This Document is formally presented only as a group of "principles and objectives" without any attached legal force, but what is certain is that in practice it comes with an Annex in which includes some "substantive principles" formed by a series of articles and commentaries for each



one of the dispositions, which suggests that it is preparing the terrain to make possible the achievement of a normative instrument on an international level for the "*Protection of the Traditional Cultural Expressions/Expressions of the Folklore*".

The underlying ideas in these "Objectives and Principles" have evident points of connection not only with the above-mentioned Model Provisions but also with the 2003 UNESCO International Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage and with the 2006 UNESCO Convention About the Protection and Promotion of the Diversity of the Cultural Expressions. It therefore concerns a legal complement to this activity, from the point of view and the very system of an International Treaty in intellectual property material<sup>4</sup>.

The text begins, as is classic in intellectual property material, with a definition of the object protected by the (future) Treaty, which are the so called "traditional cultural expressions" or "expressions of the folklore", two terms which are used in different ways in the articles (art. 1), using throughout the text the complex form "traditional cultural expressions/expressions of the folklore" and its abbreviation (TCE/EF).

These "expressions of the folklore" include any form of expression of the popular culture, expressed in a tangible or intangible format. Thus, for example, the acting and performance of histories, stories, epic exploits, narrations, legends, songs, names, rituals, or dances are included within the

Vaquero de Córdoba. Fotografía de J. Laurent, c. 1862-70.  
Archivo Ruiz Vernacci NIM 3164. Fototeca del Patrimonio Histórico,  
IPCE, Ministerio de Cultura.

cultural expressions without tangible support. And included within the category of “expressions of the folklore” affixed in tangible supports are the protection of designs, paintings (including body paintings), jewelry, basketry, embroidery, cabinetry, forge work, dances, tapestries, etc.

Art. 2 of the Document designates the indigenous peoples, the traditional communities, and all other “cultural communities” which use these “protected expressions” of the popular culture as beneficiaries of the protection, always so long as they have been entrusted with the custody and the safeguarding of the TCE/EF in accordance with their laws and customary practices; and that they maintain the traditional cultural expressions/expressions of the folklore as characteristic elements of their cultural and social identity. It is therefore necessary that the TCE/EF are not merely still in use in the present, but that they have gone on to become part of the Intangible Heritage of the community.

It is especially interesting to see how the “unlawful acts of appropriation” of the traditional cultural expressions are articulated through the establishment of a complex system of protection in three levels which include the sanction not just of the unauthorized acts of reproduction, distribution, public communication, etc. of the expressions of the folklore, but also the adaptation of the works of the folklore with the object of creating new works (derivative works). This is an attempt to prevent *de facto* the production of an unlawful appropriation of a specific TCE/EF through the implementation of small changes or formal modifications. Also, in an interesting way, the prohibited activities do not just include economic exploitation, but also any distortion, mutilation, or derogatory act (Art. 3 (a) (i) of the Document).

It is also important to note how the Document establishes that the time limit of the protection will extend so long as the protected expression itself continues and is still used in the community (Art. 6), which logically implies a certain area of retroactive protection of the TCE/EF which already exist in the community at this time (Art. 9).

From the point of view of the management of the authorizations for the use of the expressions of the folklore, the principal entity in charge of granting said authorization is “the community in question, if they so wish” or, lacking that, a Public organ created by the States specifically for this effect (Art. 4). Any economic or other compensation which is offered in exchange for the license or authorization for the exploitation of a TCE/EF must be enjoyed directly by the community which gave birth to it.

There also exist an entire panoply of exceptions to the need for authorization (Art. 5), in such a way that any TCE/EF can be used for the illumination of education, for critical or review purposes, with the motive of information about current events, in incidental uses, etc. Moreover, as is traditional in material of international intellectual property, the protection of the expressions of the folklore is not dependent on any requisite of form (Art. 7), in such a way that no inscription in a public Registry is needed in order to enjoy the protection from unlawful appropriations. The sanctions that the distinct States signing the (future) Treaty establish can be in the civil, penal, or administrative realm, in accordance with their national legal tradition (Art. 8).

In terms of the compatibility of the protection of the TCE/EF with the very laws of intellectual property, the Document affirms a general principle of compatibility

which has clear practical difficulties. In effect, Art. 10 points out that “*Protection for traditional cultural expressions/expressions of folklore in accordance with these provisions does not replace and is complementary to protection applicable to traditional cultural expressions/expressions of folklore and derivatives thereof under other intellectual property laws, laws and programs for the safeguarding, preservation and promotion of cultural heritage, and other legal and non legal measures available for the protection and preservation of traditional cultural expressions/expressions of folklore.*”

The difficulty stems basically from the fact that the great majority of ECT/EF don’t have, as far as the rights of intellectual property are concerned, an author as its legal centre for the imputation of the traditional equitable and moral rights. The fact that in its very definition it insists that the ECT/EF belong to the community in which they were born and are used in practice confirms this idea of a collective or “de-structured” authorship which most of the times is buried in the night of Time.

Even when it is possible to identify individual authors in a specific case, the fact that by definition we are before *traditional* cultural expressions implies that in the majority of the territories where intellectual property regulations exist the ECT/EF are considered as works in the public domain and which, therefore, lack protection with regard to the Rights of intellectual property.

The mention of the compatibility between the protection of the ECT/EF and the works derived from the same, which will receive the corresponding protection in virtue of the appropriate legislation relating to intellectual property is also not very comprehensible. And this is because, as we have shown over the course of this paper, the idea of a protection of the traditional cultural expressions and an attribution of copyright for the same (or for the works derived from them) are to a certain degree contradictory.

What the legal protection of the ECT/EF aims to avoid is precisely conducts of “privatization” of traditional cultural expressions which are still in the common heritage, in such a way that if protection via intellectual property is guaranteed to the derivative works which are based on these ECT/EF, what is being achieved is precisely the opposite of the original aim. It is not reasonable, for example, that a small modification that includes a certain degree of originality serves to generate a copyright for the masterworks of polyphonic Gregorian Chant or the traditional Vedic songs of India.

Naturally, these and other questions must be resolved in the next few years, in such a way that the definitive decision as to whether the Document of 2006 will finally become an International Treaty will depend on the different Commentaries which countries make to the proposed text and on the decision itself of the Intergovernmental Committee named to address this issue. If the Decision of

Arriba, La Peña Lara desde el alto (excursionistas en la Sierra de Guadarrama) Tarjeta postal, c. 1915. Edición de Hauser y Menet. Colección CNIAAE, NIM TP-184. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.

Abajo, Encarnación Cabré junto a un berraco de Las Cogotas en Cardenaosa, Ávila (c 1928) Archivo Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.



*Hausser y Meuet.—Madrid*

LA PEÑA-LARA DESDE EL ALTO



the Committee is positive, it must be presented as a formal Project before the General Assembly of WIPO, which will be who debates the Treaty and, if appropriate, who approve it through the corresponding International Conference.

### Intellectual Property in Spain as “Special Property”

In contrast to what happens in many African or Latin American countries, Spanish legislation regarding intellectual property does not have specific rules for the protection of Intangible Heritage nor to avoid the unlawful appropriation of expressions of the folklore (I've already mentioned that many *coplas* are possibly in fact “appropriations” of popular songs).

Nonetheless, this does not mean that the legislator of intellectual property is completely removed from the phenomenon of the creation of an “Intangible Heritage of the Community”. What happens is that the guardianship of this Intangible Heritage is managed through a different judicial technique. Instead of blocking the appropriation of works of the folklore that are already in the public domain, what it does is to encourage the creation of works that, after a period of protection, will later fall into said public domain, forming part of the common cultural heritage from that moment on.

In effect, our doctrine generally accepts that the right of intellectual property is a very useful instrument to encourage the creation of a large number of works which would never see the light of day by other means. It therefore embarks from the premise that a greater level of judicial protection of the creator should correspond with an increase in the number of creations that he undertakes (the more protected he is, the more he will create), which is not just beneficial for the author (who will receive an economic return for the use of his work), but also for the community, which sees how the number of works that are in “the market” increases (or, in an ideal world, maximizes).

To achieve this beneficial effect it is necessary to protect the creator from a double point of view. In the first place, from an equitable point of view, so that the creator has the possibility of receiving an economic recompense for the use of his work, whether exploiting it himself, or licensing said rights to third parties in exchange for an economic return. Thus it is that our Law says that the rights of economic exploitation to a work belong to its author for the mere fact of its creation (art. 2. of the Ley de Propiedad Intelectual, hereafter LPI).

In the second place, it is understood that a work is an expression of the personality of the author, and any conduct which seeks to weaken or break this essential link between the author and his work must be prevented. Thus, for example, art. 14 of the LPI prevents third parties from appropriating the work of the author and claiming it for their own, conduct which is also sanctioned in art. 270 of the Penal Code (under the confusing name of plagiarism) as a crime against the intellectual property<sup>5</sup>.

Beyond these basic premises, the first Law which established a regulation of copyrights in Spain dates from August 5, 1923, although it had to wait in order to have an effective regulation of the Law January 10 of 1879, of Intellectual Property<sup>6</sup>, which was principally dedicated to the protection of authors of literary works, including translators. It is precisely the Law of 1879 (before the Civil Code

of 1889) which CONSAGRÓ among us the idea that intellectual property is a “special” property, which has rules partially different from those which regulate ordinary property in the Civil Code.

This specialness doesn't only stem from the immaterial object from which the rights of property are derived (the work) but also from the fact that the protection of the authors must fit together with the general interest in encourage the production and dissemination of culture in the community, reaching a point of compromise or equilibrium among the individual interests of the authors and the “general interest”.

It is this idea of “equilibrium of interests” which fundamentally explains that, from the beginning, the protection of intellectual property in our country was less intense than that of “ordinary” property, of material things, thereby making possible the creation of a public domain in which other authors find the inspiration to create new protected works and performances. In the end, all works “will fall” into this public domain, coming to form part of the (Intangible) Cultural Heritage of the community.

This beginning of “limited” protection of intellectual property, which was already in the Law of 1879, was definitively consolidated in our Constitution of 1978, which recognized the right of private property in art. 33.1 CE, but also an intrinsic limitation of this right, that of its “social function” (art. 33.2 CE), which permits the curtailing of different rights of ownership when the “general interest” so demands. It is this social interest that explains, for example, how a landowner can lose some of his property in order to construct a highway or a school, offering him in exchange the corresponding valuation.

Since the approval of the Magna Carta, this idea that intellectual property is a subset of the genre of the rights of property<sup>7</sup> is more evident than ever, which takes into account certain limitations in its guardianship from the fact that its object consists (basically) of scientific, technical, or artistic works. This explains why the limitations to the rights of the authors were an essential part of the regulation of the 1987 Ley de Propiedad Intelectual<sup>8</sup>, which after successive reforms caused by the implementation in Spain of various community Directives, was later published in the form of the *Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual* in 1996<sup>9</sup>.

The rights of intellectual property is therefore *essentially* limited by distinct legal provisions which seek to bring together sufficient protection of the authors with a reasonable level of access by the community to the Cultural and Intangible Heritage which said authors are generating.

### Temporal Limitations of Rights and the Fall into the Public Domain

The primary limitation established by the LPI, and the one which to the largest degree contributes to the creation of an Intangible Heritage in the public domain, is that of the temporal restriction on the duration of the equitable rights of the authors which (in the most common instances) extend from the moment of creation of the work until seventy years after the death of its author.

This rule of limited temporal duration of the copyright (set forth in art. 26 of the LPI) springs from the idea of guaran-

teeing the author the economic means by which to survive, for himself and two more generations, with the work then passing into the public domain where it can be used by all. Thus art. 41 of the LPI says that the extinction of the rights of exploitation determines the passage of the works into the public domain, in such a way that they can be “used by anyone”, always so long as the authorship and integrity of the work is respected.

The question of the adequate period of protection for the copyright is a polemical question, which in the majority of countries around us has been progressively extended from the twenty five years *post mortem auctoris* (*p.m.a.*) consecrated as the minimum in the principal International Treaty on the subject, the Berne Convention<sup>10</sup> (art. IV.1) to the 70 years *p.m.a.* which are currently fixed as a general rule in the Rights of the European Union (art. 1 of the Directive 2006/116/CE of the European Parliament and of the Council, relating to the period of protection of copyright and of determined related rights [codified version]<sup>11</sup>). The situation in Spain, however, is unique, given that the Law of 1879 established a general period of protection of 80 years *p.m.a.*, which, after a brief intermediary period in which it was reduced to 60 years, had to be adjusted again to the 70 years *p.m.a.* currently in effect.

It is therefore evident that the period of protection is extended (for some, very extended, especially for certain types of works, such as computer programs), but also that the temporal limitation includes a restrictive limitation that is unimaginable in “ordinary” property rights, which cover material things. Can one imagine the dismay of the inheritor of an apartment which he sees pass to become part of the public domain because 70 years from the death of the testator have elapsed?

The fact of the limited duration of the rights exercises its powerful influence on the entire “system” of intellectual property. The equilibrium of interests is achieved in our case through the funny concession that the States makes to the author for him to exploit his work during a set period of time, before it becomes part of the public domain. It is here that we see the historic origin of royalties for intellectual property.

Naturally, once they have fallen into the public domain, works can be published, broadcast on radio or television, acted on stage, or placed on the internet, etc., without the need to solicit any permission from the authors or their estates. The only thing which must be respected is the paternity of the work (one must continue to say that the work is by Cervantes, by Mozart) and the integrity of the same (in such a way that the work is not left totally mutilated or unrecognizable).

Our Law therefore starts from a meridian distinction between a multitude of protected works, which must be used only with the corresponding license of its authors or their successors, and works which have already fallen into the public domain, which can be freely used by all<sup>12</sup>.

This also occurs not just with respect to works in a strict sense, but also with respect to what is known in the doctrine as “protected performances”. These “protected performances” (albums, films, radio and television broadcasts) appears as objects worth systematic intellectual property protection in Spain after the LPI of 1987, which meant for us not just a more complete and sophisticated construction of copyrights (issue to which the regulation devotes its Book

Calvario cercano a la iglesia del Berrocal en Cardeñosa, Ávila. c. 1929. Archivo Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.



), but also an amplification of the protection granted by intellectual property to other creators who, until that moment, had only had an incomplete and fragmented protection in our Law (protection which is now contained in Book II of the LPI).



El panadero. Córdoba. Fotografía de J. Laurent c. 1862-70. Archivo Ruiz Vernacci NIM 3160. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.

It concerns a diverse collective (which includes artists, actors and performers, audiovisual producers, music companies, radio and television entities, and other creators, such as the producers of “mere photographs”<sup>13</sup>) to whom the Law has granted “other rights of intellectual property, as the finale of Book II of the LPI dictates. These are rights which are known in the countries around us as “neighboring”, “likeminded,” or “related” rights to copyrights, but which our legislation sees not as near relatives of copyright but rather as branches of the same tree.

What these “other rights” allow their title holders is basically a control over the equitable aspects of their creation (the performances in the case of artists, the audiovisual recordings or films for the audiovisual producers, etc.), although in the specific case of artists art. 113 of the LPI also recognizes in an exceptional fashion certain rights of a personal character (moral rights).

What is important for our effects is that the logic which impregnates these “other intellectual property rights” is, in its basic mechanism, the same which drives the authorial system. It is thought that with a sufficient legal protection an optimal level of production of these “protected performances” will be achieved, thereby increasing the number of performances, films, discs, TV programs, etc. which exist “in the system” in a specific moment and allowing, after a limited period of protection, the creation of a robust public domain from which other creators can draw nourishment.

Thus the duration of protection is also limited in these cases. In effect, in our LPI the protection of these “protected performances” is guaranteed for a standard period of fifty years from the first recording of the performance, from its broadcasting on radio or television, or from the moment of public release of the protected album or film (arts. 112, 119, 125, and 127 LPI). Just as happens in the case of copyrights, once the period granted by Law for its protection, the “protected performances” pass into the public domain, forming part of the common cultural heritage from that moment and able to be used by anyone without need for any permission from the (former) owners of these “other intellectual property rights”.

### Intellectual Property and Exceptions to Equitable Rights

In addition to the temporal limitation on the duration of the copyrights and the “other intellectual property rights” (which is an intrinsic limit, which diminish the very structure of the legal monopoly which is granted to the title holders), there exists in our LPI a second group of rules which seek to achieve an adequate equilibrium between the rights of the authors and the interest of the community in enjoying a sufficient Intangible Heritage accessible by all. It concerns the different limits or exceptions to the equitable rights that the titleholders of the rights possess, foreseen in the arts. 21 and following of the LPI. These limitations are conceived as exceptions to the *ius prohibendi*, typifying different activities which do not need the permission of the owner of the intellectual property rights in order to under taken them.

Some of these exceptions or limitations unquestionably show a concern for the “common good”. This is the case, for example, of art 31.1 LPI, which allows for the inclusion within a work of fragments of other works as citations or for its analysis, commentary, or criticism. The idea which underlies this exception is to prevent use of the copyright as a means

of blocking criticism of the work, which is essential for healthy intellectual debate. The same is true with other limits to intellectual property, as might be the use of works in articles or other works about current events distributed by social media (art 33.1) or the reproduction, distribution, or communication to the public of works with the aim of public safety (for example, under the aegis of a criminal investigation), a question which art 31 bis, first section, addresses. In all these cases there is a general interest which must take precedent over the individual interest.

With everything, we must not overvalue this second protection mechanism of the general interest in the LPI system from the perspective of the protection of the common cultural heritage or of Intangible Heritage. And this is for two different reasons.

In the first place, because this “general interest” is very difficult to see (and sometimes is directly non-existent) in certain cases which our law conceives as exceptions or limits to the exclusive author rights. This is what happens, for example, with the exception of art. 31.1 LPI that allows for certain technical reproductions in digital networks (which has as its fundamental objective to hold harmless the telecommunication companies which provide internet access) or the exception of art. 38 LPI, which allows for the creation of music works in religious ceremonies, so long as the public can attend these free of charge (which aims to satisfy the interests of the different religious creeds).

In the second place, because we should always keep in mind that the system of intellectual property has a closing mechanism in its art. 40 bis which prevents that an excessive use of the exceptions to those exclusive rights overly harm the authors and other titleholders of rights of intellectual property. Thus, none of the exceptions which the Law considers (not even those which are clearly based on the protection of the general interest) can be interpreted in a fashion such that they cause an *unjustified prejudice to the legitimate interests of the author or if they cause a detriment to the normal exploitation of the work*.

To this respect, although there logically exists a wide doctrinal debate with regard to what our legislators meant to say with such indefinable judicial concepts as “unjustified prejudice to the legitimate interests of the author” or what is the “normal exploitation of the work”, the idea which drives art. 40 bis is clear. The common good, as important as it might be, cannot serve to empty of content or expropriate the titleholder of the equitable rights derived from the intellectual property of the different protected works and performances. In fact, it should not even interfere with the habitual mechanisms of exploitation of the work in the marketplace (the “normal exploitation of the work”).

From this we conclude without much difficulty that this second group of limitations or exceptions to the equitable rights of the authors doesn’t have the same force as the general limitation of the duration of the right, which determines the uncompromising “fall” of the work into the public domain. It always deals with exceptions to exclusive rights, of restrictive interpretation, and which rely on the safety valve of art. 40 bis<sup>14</sup>.

Salamanca. Pareja de La Alberca. Fotografía de Juan Pando.  
Archivo Pando. NIA 60691. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE.  
Ministerio de Cultura.



## Conclusion

The relationship between the protection of the Intangible Heritage of the communities and, in particular, their traditional cultural expressions or expressions of the folklore and the guardianship that the intellectual property grants to the authors and other rights title holders is not always simple. In fact, intellectual property has on occasions been used as a judiciary expedient for the unlawful appropriation of cultural manifestations which belong to the community. Nonetheless, a closer look at this question immediately reveals to us how the judicial dogmatic and tradition of intellectual property also has an active role in the protection of the traditional culture.

On the one hand, it sanctions those who seek to privatize in an unlawful fashion any traditional cultural expression and establishes systems for licensing which are to the advantage of the communities in which these expressions of the folklore were born. On the other hand, it establishes an equitable protection during a limited period of time, such that the number of protected works and performances available in the market is maximized, works and performances which, after a time, will necessarily fall into the public domain, forming from that moment on a part of the common Intangible Heritage, which will need anew to be protected in the face of the attempts to “re-privatize” it.

## Notes

1 This occurs, for example, with the Panamenian Law num. 20, of 26 June, 2000, which protects from the unlawful appropriation by third parties, among other objects, the traditional costumes of the indigenous communities, especially those known as *Dule*, *Mor*, *Jio*, and *Nahua* (art. 2), the music or traditional instruments (art. 3) and the work tools and traditional arts, such as the woven baskets (art. 5).

2 It's text is available at <<http://www.wipo.int/export/sites/www/tk/en/documents/pdf/1982-Folclore-model-provisions.pdf>>.

3 Available at <[http://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo\\_grtkf\\_ic\\_9/wipo\\_grtkf\\_ic\\_9\\_4.pdf](http://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo_grtkf_ic_9/wipo_grtkf_ic_9_4.pdf)>.

4 These efforts are complemented by a similar Document in which the question of the protection of the traditional knowledge is addressed, collectively forming a “holistic solution” to this issue according to WOMPI. The Document about Traditional Knowledge is available in Spanish at <[http://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo\\_grtkf\\_ic\\_9/wipo\\_grtkf\\_ic\\_9\\_5.pdf](http://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo_grtkf_ic_9/wipo_grtkf_ic_9_5.pdf)>.

5 With everything, this protection of the personal aspect of the copyright is also subordinate to the general interest. Thus, for example, art. 40 LPI points out that if an author dies without publishing the work, and his estate decide to continue leaving it unpublished (exercising therefore the right the law confers on them to not publish it) a judge can order “adequate measures” on request of the public Administrations or public institutions of a cultural nature, such that the non publication does not enter into conflict with the Right of acces to the culture which art. 44 of the Constitution guarantees, a right which the public powers have the obligation to safeguard and promote.

6 Published in the Gaceta de Madrid of January 12.

7 With everything, there are still those who think that the fundament of intellectual property is not in the right of property, but rather in the right of the literary, artistic, scientific, and technical production and creation of the art. 21.1 b) of the Magna Carta.

8 The role of these limitations to the rights of property o the different titleholder is so relevant that it is mentioned in the foreword to the Law, in its art. 2, dedicating to the description of the object protected by the LPI, when it highlights that “Intellectual property is integrated by rights of personal and equitable nature, which attribute to the author the full disposition and the exclusive

right to the exploitation of the right, *without further limitation than those established by Law*”.

9 Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, approved by Real Decreto Legislativo 1/1996, of April 12 (BOE núm. 97, de 22 de abril).

10 Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works, revised in París on July 21, 1971, Instrument ratified on July 2, 1973.

11 DO n.º L 372, of December 27, 2006.

12 Nonetheless, in practice it is common for many works find themselves in an intermediate situation, they are cold “orphaned works”. This is the case of works who have “live” rights, but in which it is impossible or extremely complicated in practice to find the successors of the authors in order to negotiate an authorization to economically exploit the work. The lack of a system of “single window” to negotiate these rights causes many of these works are not the object of later exploitations, for fear that the rightsolders “appear” once the equitable exploitation has begun.

13 Mere photography is, according to art. 128 of the LPI, a photograph which does not contain the essential characteristic of originality (for which it cannot be considered a work according to the rules of Book I of the LPI), but which nonetheless has an economic value in certain cases, for which its “directors” (they are not authors) enjoy the equitable rights of reproduction, distribution, and public communication during twenty five years.

14 Strictly speaking, the only group of works which have remained at the margens of the “system” of copyright in attending to the general interests are those mentioned in art. 13 LPI. These concern works which directly “are not the object of intellectual property” and, which, therefore, don't suppose the birth of any equitable and moral rights for the authors of the same for the mere fact of their creation. These include the “legal or judiciary dispositions and their corresponding projects, the resolutions of the jurisditial organs and the acts, agreements, deliberations, and judgments of the public organs, as well as the official translations of all the abovementioned texts”. This keeps the normative production of the public organs and administrations are not subject to the limitations of copyright in terms of their reproduction and distribution, which benefits the public interest in making their knowledge and broadcasting much easier.

# Un patrimonio para una comunidad: estrategias para la protección social del Patrimonio Inmaterial

**Dr. Francesc Llop i Bayo**

(València, 1951) Técnico de Etnología de la Direcció General de Patrimoni Cultural Valencià de la Generalitat Valenciana. También es President dels Campaners de la Catedral de València y se encarga de la coordinación de la página Web <http://campaners.com> donde incluye muchos de sus inventarios y artículos relacionados con la gestión de las campanas, de los toques y de otros patrimonios inmateriales.

Este artículo pretende sumergir al lector en el ámbito de la protección del Patrimonio Inmaterial, incidiendo en las claves de naturaleza social que lo sustentan. Del mismo modo expone la experiencia del autor en la preservación de un aspecto de notoria singularidad en el ámbito del Patrimonio Inmaterial, los toques de campana. La actuación sobre las empresas, sobre los mecanismos y con los intérpretes son algunas de las claves presentadas en el texto para la conservación de dichas manifestaciones culturales.

Campaners de la Catedral de València en acción. Fotografías de Francesc Llop i Bayo.



Desde nuestros primeros pasos profesionales como antropólogo de la Generalitat Valenciana escuchamos, de parte de los jurídicos, la imposibilidad de proteger el patrimonio inmaterial, a causa tanto de su falta de existencia cuanto de la necesaria participación de la gente en su materialización.

En parte tenían razón: el patrimonio inmaterial no existe, es efímero, pero real al mismo tiempo. El símil de la música (o mejor aún de los fuegos artificiales) es muy expresivo: duran un instante, el momento breve de la interpretación, de la explosión sonora o visual, y no dejan otro rastro de su visual existencia.

El segundo argumento era más débil: ciertamente no se puede obligar a nadie a hacer algo que no quiera, pero este razonamiento no se aplica al resto del patrimonio. La declaración de un Bien de Interés Cultural, es decir la máxima protección (que también significa el máximo control) se puede hacer, incluso, en contra de la voluntad de los titulares del inmueble. Y nadie plantea en este caso argumentos jurídicos, incluso la anticonstitucionalidad de una declaración porque la Ley del Patrimonio Histórico Español supone, y las demás Leyes Patrimoniales también, que los derechos de la comunidad a participar de un bien de interés colectivo prevalecen sobre los derechos individuales, limitando incluso la sacrosanta propiedad privada.

El argumento era aún menos defendible desde la Comunitat Valenciana. No en vano, el llamado Misteri d'Elx (en realidad "La Festa d'Elx") fue declarado en diciembre de 1931 como Monumento Histórico, en una de las primeras declaraciones individualizadas de protección de la República. Ciertamente la categoría era difícil de asignar, y optaron por el monumento, pero quedaba en el aire el grave problema de la definición de ese patrimonio carente de materialidad.

Porque ese es, quizás, el gran problema: ¿de qué estamos hablando, si se trata de un bien inmaterial? Sin embargo, la inmaterialidad no es tanta, como es evidente una vez se conoce un poco el tema. Ciertamente, un castillo, un palacio o una catedral, son *permanentes* en el espacio y en el tiempo; tienen por tanto límites definidos. Un elemento inmaterial (aparente contradicción) no es permanente, pero tampoco aleatorio: tiene definidos el espacio, el tiempo, y los elementos inmuebles, muebles y personales necesarios para su ejecución. Se trata de un elemento *constante* en el espacio y el tiempo. Aquí reside precisamente su complejidad, y por tanto su interés: la existencia de un conjunto de elementos, aparentemente intermitentes, que confluyen en

## HERITAGE FOR A COMMUNITY: STRATEGIES FOR THE SOCIAL PROTECTION OF INTANGIBLE HERITAGE

Dr. Francesc Llop i Bayo

Ethnology technician of the General Direction of Valencian Cultural Heritage of the Generalitat Valenciana

This article seeks to immerse the reader in the realm of the protection of the Intangible Heritage, relying on the keys of the social nature which sustains it. In the same fashion, it relates the experience of the author in the preservation of an aspect of singular notoriety in the field of the Intangible Heritage, the ringing of bells. The actuation on the companies, on the mechanisms, and with the performers are some of the keys presented in the text for the conservation of those cultural manifestations.

From our first professional steps as anthropologist for the Generalitat Valenciana we heard, from the part of the jurists, of the impossibility of protecting Intangible Heritage, due both to its lack of existence as well as the necessary participation of the people in its materialization.

They were correct in part: Intangible Heritage does not exist, it is ephemeral, but it is real at the same time. The simile to music (or even better to fireworks) is very expressive: they last an instant, the brief moment of its performance, of the visual or auditory explosion, and they leave no other trace of their visual existence.

The second argument is much weaker: it's certain that people cannot be forced to make something they do not wish to, but this reasoning does not apply to the rest of the Heritage. The declaration of a BIC, that is to say the maximum protection (which also signifies the maximum control) can even be made against the will of the owners of the property. And no one posits in this case legal arguments, even the unconstitutionality of a declaration because the LSHH posits (and the other Heritage Laws as well) that the rights of the community to take part in a work of collective interest take priority over the individual rights, even limiting the sacrosanct private property.

The argument was even less defensible from the Comunitat Valenciana. Not in vain, what is called the Misteri d'Elx (in reality "La Festa d'Elx") was declared in December of 1931 as an Historic Monument, in one of the first individualized declarations of protection of the Republic. The category was certainly difficult to assign, and they chose Monument, but there remained in the air a deep problem of the definition of this Heritage lacking in materiality.

Because this is, perhaps, the great dilemma: what are we talking of, if it concerns an Intangible Work? Nonetheless, intangibility is not exactly that, as is evident once one becomes familiar with the issue. A castle, a palace, or a cathedral are certainly *permanent* in space and time; they have, therefore, defined limits. An intangible element



un momento espacial determinado, para llenar de sentido al grupo que los interpreta. Pero esa *intermitencia* determina ciertas condiciones, sobre todo materiales, que posibilitarán que una mañana al año, por decir, se pueda realizar o no la actividad ritual. Nos referimos sobre todo a condicionantes urbanísticas o arquitectónicas que determinan la posibilidad de interpretación de rituales, y que por tanto deben ser tenidas en cuenta incluso en los PGOU.

Esta es la clave. Pero es una clave incompleta, y tampoco sirve para explicar la totalidad del fenómeno. O quizás sí.

### El patrimonio ritual inmaterial

Ciertamente el patrimonio ritual está sujeto a modas. Una comunidad expresa sus emociones, sus sentimientos y su identidad de cierto modo. Pero también esas emociones y esas expresiones van variando a lo largo del tiempo.

Recordamos, sin duda, los años setenta del siglo pasado, en los que teníamos la urgencia de documentar rituales antes de su desaparición que parecía inmediata, como lo fue en muchos casos. La principal justificación de esta desaparición se justificaba en el precio de la modernidad. *Para ser modernos*, decían,



(apparent contradiction) is not permanent, but neither is it accidental: it has defined the space, the time, and the personal, moveable, and immovable elements necessary for its execution. It concerns an element *constant* in space and time. Precisely here is where its complexity resides, and therefore its interest: the existence of a conjunction of elements, apparently intermittent, which converge in a specific spatial moment to fill with meaning the group which performs them. But this *intermitancy* determines certain conditions, especially material ones, which allow that one morning each year, for example, when one can undertake or not the ritual activity. We refer above all to urban or architectural determinants which govern the possibility of performing the rituals, and which therefore must be taken into account even in the PGOU.

This is the key. But it is an incomplete key, and also doesn't serve to explain the totality of the phenomenon. Or perhaps it does.

### Intangible Ritual Heritage

Without a doubt, Ritual Heritage is subject to fashions. A community expresses its emotions, its sentiments, and its identity in a certain way. But these emotions and these expressions also undergo variations over the course of time.

We certainly remember the 70s of the past century, when we felt an urgency to document rituals before their disap-

pearance, which seemed imminent, and which did happen in many cases. The primary justification for this disappearance was that it was the price of modernity. *To be modern*, they said, *to be Europeans, one must leave behind the traditions, the nostalgic reliquaries of the past*. One had to begin anew.

Nonetheless, in the next decade, and in the following ones, the rituals were reborn, this time and above all as signs of identity. It's certain that all community ritual is, always, a sign of identity: the community reconstructs itself, idealizes itself, reinforces itself before the exterior world.

But this is time the sought-for identity was another: difference was sought out, majority of times forced, to show that the new identities, especially the Autonomous ones, had a cultural consistency and ancient heritage.

Precisely this could be the great contradiction. The old rituals and the modern ones sought cohesion and differentiation, but probably *before* what was sought was more internal cohesion, the reconstruction of the community, whereas *now* what is sought is more differentiation from the border, and the construction of a local identity. In any event, the *recuperation* want more precisely a *national identity*, the difficult differentiation between one and another autonomous community, always based on the *differentiating* fact.

para ser europeos, hay que dejar atrás las tradiciones, las reliquias nostálgicas del pasado. Había que empezar de nuevo.

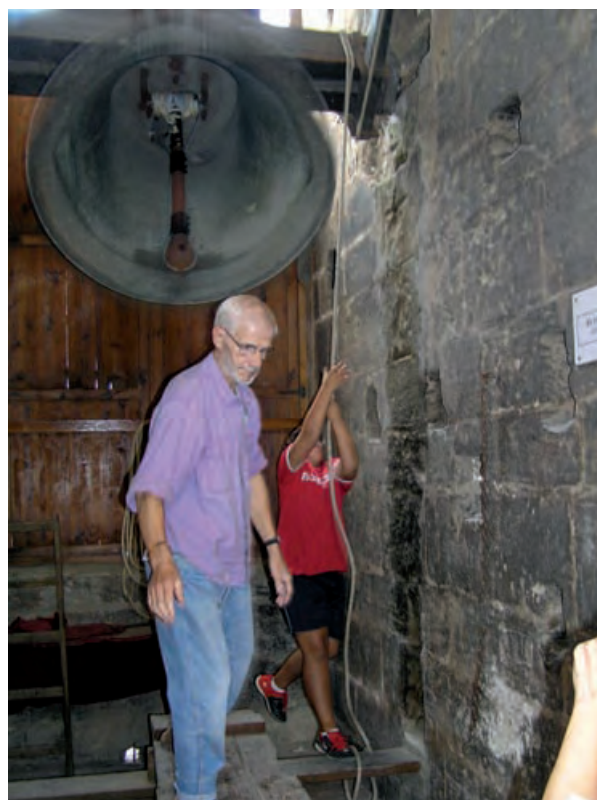
Sin embargo, en la década siguiente, y en las posteriores, los rituales renacieron, esta vez y sobre todo, como signos de identidad. Ciertamente, todo ritual comunitario es, siempre, un signo de identidad: la comunidad se reconstruye, se idealiza a sí misma, se refuerza frente al exterior.

Pero esta vez la identidad buscada era otra: se perseguía la diferencia, las más de las veces forzada, para mostrar que las nuevas identidades, sobre todo las autonómicas, tenían una consistencia cultural y patrimonial antiguas.

Precisamente ésta puede ser la gran contradicción. Los rituales antiguos y los modernos buscaban la cohesión y la diferenciación, pero probablemente *antes* se buscaba más la cohesión interna, la reconstrucción de la comunidad, mientras que *ahora* se buscaba más la diferenciación frente a la periferia, que la construcción de una identidad local. En todo caso, la *recuperación* buscaba más bien la *identidad nacional*, la difícil diferenciación entre una y otra comunidad autónoma, basándose siempre en los hechos *diferenciadores*.

Aquellas fiebres (de la desaparición primero, y de la recuperación después) parecen haber remitido, y se observa un cierto regreso a los orígenes, no tanto por la búsqueda de las tradiciones perdidas, cuanto por la consideración de la fiesta como signo de reconstrucción ideal, cíclica y necesaria de una comunidad. La referencia ya no son los otros, somos nosotros, y para nosotros hacemos la fiesta, para volvernos a sentir, aunque sea una vez al año, un mismo pueblo, una misma ciudad, una misma comunidad.

Pero estamos hablando, siempre, de fiestas. El fenómeno inmaterial ritual se limita, en gran parte, a lo festivo, trascendiendo y transformando antiguas creencias, pero recuperando viejas formas, ahora con contenidos bien diferentes. Ciertamente, los antiguos rituales eran un reflejo de una compleja vida espiritual, no solamente aunque sobre todo asociada a las creencias cristianas, y relacionada con aquello que los clásicos llamaban el ciclo vital, *de la cuna a la tumba*. Los rituales de los duelos han desaparecido prácticamente de nuestras tierras, y también los asociados con otros momentos cíclicos o de paso. La *primera comunión* deja de ser un ritual de abandono de la niñez y de paso a la adolescencia, una adolescencia comprometida con el trabajo y las responsabilidades de la edad adulta, algo bien diferente de los tiempos actuales. E incluso *los quintos*



Those fevers (first of the disappearance, and then the recovery) seem to have subsided, and one can see a certain return to the origins, not so much for the search for lost traditions, but rather for the consideration of the holidays as signs of ideal reconstruction, cyclic and necessary for a community. The reference is no longer the others, we are ourselves, and it is for ourselves that we hold this festivity, to once again feel, even if just once a year, the same people, the same city, the same community.

But we are always speaking of festivities. The intangible ritual phenomenon limits itself, to a large degree, to the festive, transcending and transforming old beliefs, but recovering old forms, now with very different content. The old rituals were without a doubt a reflection of a complex spiritual life, not just although above all associated to the Christian beliefs, and related with what the classics called the vital cycle, *from the cradle to the grave*. The ritual of mourning has practically disappeared from our land, as well as those associated with other moments of cycle or passage. *First communion* stops being a ritual of abandoning childhood and passage into adolescence, an adolescence compromised by work and responsibility of adulthood, something very different from current times. The *quintos* (literally “drafted”; socially the group with whom one shares military service) with military service no longer obligatory... even *weddings* have stopped being unique for many people and are repeated two or three times (with different individuals, of course) over the course of a life.

–sin servicio militar– o *las bodas* que han dejado de ser únicas para mucha gente y se repiten un par de veces o tres (con diferentes compañeros, es claro) a lo largo de la vida.

Las fiestas, por tanto, similares de forma, pero con otros contenidos, gozan, en gran parte, de buena salud. Lo que no ocurre con otros elementos del patrimonio inmaterial.

### El patrimonio tecnológico inmaterial

En nuestras reuniones de trabajo en Japón o en Corea, hemos visto, con gran envidia, el eficaz tratamiento de lo que ellos llaman *monumentos vivos*. Si en ambas naciones comenzaron con una docena de personas protegidas, en los primeros años cincuenta del siglo pasado, hoy cuentan con un millar de *monumentos vivos* en cada país.

Los responsables del patrimonio inmaterial japonés se preciaban de tener todo documentado y protegido, pero se quejaban de que solamente hacen una inspección anual a cada uno de los centros que conservan, transmiten y divulgan los conocimientos inmateriales, un patrimonio tecnológico tradicional que causa nuestra envidia y nuestra admiración.

The festivities, therefore, similar in form but with different content, enjoy good health for the most part. Something that doesn't happen with other elements of Intangible Heritage.

### Intangible Technological Heritage

In our working meetings in Japan or Korea, we have seen, with much envy, the efficient treatment of what they call *Living National Treasures*. If in both countries they began with a dozen protected people beginning in the 50s of the past century, they now count with a thousand *Living National Treasures* in each country.

Those responsible for Intangible Japanese Heritage boasted of having everything documented and protected, but they complained that only an annual inspection to each of the centers they protect was made, they transmit and disseminate the intangible knowledge, a traditional Technological Heritage which provokes our envy and our admiration.

We remember the vain attempts, a dozen long years ago, of instituting a few *Living National Treasures* in Spain, by initiative of the Ministry of Culture. Nothing was done. Neither was what the LSHH obliges applied, to our knowledge, that Intangible Heritage not be declared BIC but rather exhorts the documentation of all that knowledge, ritual, or techniques in danger of extinction.

Recordamos los vanos intentos, hace una docena larga de años, de instaurar unos pocos *monumentos vivos* en el Estado Español, por impulso del Ministerio de Cultura. Nada se hizo.

Tampoco se aplicó, a nuestro conocimiento, aquello que obliga la Ley del Patrimonio Histórico Español, que no se atreve a declarar BIC el patrimonio inmaterial, pero que exige la documentación de todos aquellos conocimientos, rituales o técnicas en peligro de desaparición. Documentación que pasaría por aquel ideal de los viejos etnólogos de recoger el hecho patrimonial de tal manera (gestos, conocimientos, actitudes) que pudiera ser reproducido en su integridad a partir de los datos recogidos, con toda la tecnología a nuestro alcance.

Las leyes autonómicas dieron un paso adelante, posibilitando la declaración del patrimonio inmaterial como Bien de Interés Cultural. Creemos que nuestra ley valenciana fue la primera en atreverse a homologar éstos con los restantes hechos patrimoniales. Lo inmueble y lo mueble, permanentes en el espacio y el tiempo, solamente se diferencian de lo inmaterial en esta continuidad. Pero lo inmaterial es, o suele ser, *estable en el espacio y el tiempo*, es decir determina el espacio y el lugar donde esas actuaciones, esas *representaciones* tienen sentido.



Sin embargo, a nuestro conocimiento, poca protección se ha dado a las actividades inmateriales. Muchas son las fiestas protegidas (como si lo necesitaran) pero escasas las actividades profesionales, los conocimientos o las técnicas que hayan sido declaradas bien patrimonial de una u otra manera. Y lo cierto es que esos conocimientos, esas actividades, serían doblemente necesarios: desde un punto de vista patrimonial (la conservación y la transmisión de saberes tradicionales) y desde un punto de vista funcional: ¡cuántas restauraciones de patrimonio no se pueden realizar de manera conveniente por la falta de profesionales de oficios perdidos!

Vamos a referir ahora nuestra experiencia de protección y difusión de los toques de campanas tradicionales.

### Los toques de campanas tradicionales

No es la primera vez que hablamos de los toques de campanas tradicionales. Hemos de confesar que, tras casi cuarenta años de experiencia en este campo, a cada encuentro de campaneros, a cada entrevista, descubrimos que muchas de nuestras certezas deben ser revisadas.

Para concretar: los toques de campanas son universales en nuestra cultura en cuanto a contenido: marcan el tiempo de la comunidad, definen el territorio,

reconstruyen, a la manera sonora, el grupo, especialmente en los momentos de paso y sobre todo para las muertes. Sin embargo las formas de los toques y la sonoridad de las campanas variaban (y varían) de manera radical de un lugar a otro. Incluso, la manera de tocar las campanas.

Con respecto al tiempo no hablamos de los relojes, aquellas máquinas inútiles que no saben indicar si es de día o de noche, si es día laboral o festivo. No, los toques tradicionales fueron creados y adaptados por una sociedad con limitaciones tecnológicas y más sometida al medio ambiente (¿o hemos de decir mejor adaptada?). Esos toques marcaban el principio, el medio y el final de la jornada, porque solamente con la luz del sol se podía trabajar, fuera y dentro de casas. Y el espacio donde ocurrían los acontecimientos significativos para el grupo, o la indicación del sexo, la edad y la pertenencia social de los difuntos. Pero también, y según los lugares, la regulación de las aguas de riego, el aviso del pastor o la llamada al concejo. Sin olvidar la protección de la comunidad frente al mal, que siempre viene de fuera, mediante los toques de tormentas.

La sonoridad varía enormemente de un lugar a otro, de un momento a otro. Recordemos que las campanas son, a nuestro conocimiento, el único objeto sonoro que suena igual a lo largo de los siglos.

Documentation which would pass for that ideal of the old ethnologists of collecting the heritage fact (gestures, knowledge, attitudes) that could be reproduced in their integrity based on the collected data, with all the technology in our grasp.

The Autonomous Laws took a step forward, allowing for the declaration of Intangible Heritage as BIC. We believe that our Valencian law was one of the first to dare make these equal with other types of types of Heritage. The only thing that differentiates moveable or immovable property, *fixed in space and time*, from the intangible is their permanence. But the intangible is, or could be, fixed in space and time, that is to say it determines the space and the place where these activities, these *representations* make sense.

Nonetheless, to our knowledge, little protection has been giving to immaterial activities. Many are the protected festivities (as if they needed it) but scarce are the professional activities, the knowledge, or the techniques which have been declared Heritage by one means or another. And what is certain is that this knowledge, these activities, will be doubly necessary: from the point of view of Heritage (the conservation and the transmission of traditional wisdom) as well as from a functional point of view: how many Heritage restorations can't be undertaken in a convenient manner due to a lack of professionals of lost trades!

We are now going to reference our experience with the protection and diffusion of traditional bell ringing.

### Traditional Bell Ringing

It is not the first time that we talk of traditional bell ringing. We must confess that, after almost forty years of experience in this field, at each meeting of bell ringers, at each interview, we discover that many of our certainties must be revised.

To be specific: the ringing of bells are universals in our culture in terms of content: they mark the time for the community, they define the territory, the reconstruct, in a sound way, the group, especially during moments of passage and in particular for the dead. Nonetheless the forms of ringing and the sounds of the bells varied (and will vary) radically from one place to another. Even the way of ringing them.

With respect to the time we don't refer to the clocks, those useless machines that don't know how to indicate if it is day or night, if it is a work day or holiday. No, the traditional rings were created and adapted by a society with technological limitations and more subject to the environment (or should we say better adapted?). These rings marked the beginning, the middle, and the end of the work day, because only with the light of the sun could one work, within the home or outside. And they marked where the

Sonoridad que se convierte, por tanto, en la única voz del pasado, siempre que se mantengan los demás elementos del instrumento musical que es la torre: la forma de la sala (que hace de caja de resonancia), el tipo de yugos (que permite unos u otros toques), la forma del badajo que incide sobre unos u otros parciales o armónicos.

Y tenemos que insistir en la diferencia de toques. Recorramos los tópicos: en Euskadi, en Navarra, en León o en Canarias las campanas están fijas, y se repican a gran velocidad. Algo parecido ocurre, por lo general, en Galicia, donde solamente una o dos campanas voltean, siempre pequeñas.

En Andalucía y Murcia voltean las pequeñas, muchas, en cada torre, mientras que las grandes están fijas. El caso extremo sería la torre de la Giralda en Sevilla, con 18 de volteo y 6 fijas, seguido por la catedral de Murcia con 17 de volteo y 3 fijas.

En Aragón ocurre lo contrario: las pequeñas están fijas mientras que voltean (allí llaman *bandea*, como en toda la Ribera del Ebro) la campana mayor. Y en València y en parte de Aragón y de Castilla la Mancha voltean *todas*. Pero en Catalunya, en las Balears o en la Diócesis Primada de Toledo las campanas oscilan hasta quedar invertidas: *aquí no dan la vuelta, aquí voltean*.



community's significant events took place, or they indicated the sex, the age, and the social position of the deceased. But also, and according to the place, the regulation of the irrigation water, the warning of the shepherd, or the call to council. Without forgetting the protection of the community in the face of evil, which always comes from outside, through the storm ringing.

The acoustics varies enormously from one place to another, from one moment to another. We note that bells are, to our knowledge, the only resonant object which sounds the same over the passage of the centuries. A resonance which has become, therefore, the single voice of the past, always so long as the other elements of the musical instrument that is the tower are maintained: the form of the chamber (which serves as the resonance box), the type of yokes (which allow for one or another type of ringing), the form of the clapper that falls upon one bell or other as partials or harmonics.

And we must insist on the difference in rings. We cross the stereotypes: in Euskadi, in Navarra, in Leon or the Canary Islands the bells are fixed, and peal at great speed. Something similar occurs, in general, in Galicia, where only one or two bells swing full circle ringing, always little ones.

In Andalusia and Murcia, the many small bells swing turning while the large ones remain fixed. The extreme case would be the tower of the Giralda in Seville, with 18 swinging and

6 fixed bells, followed by the Cathedral of Murcia with 17 swinging and 3 fixed.

The opposite takes place in Aragón: the small bells are fixed while the great bell rings full circle (there they call it *bandea*, as they do all along the banks of the Ebro). And in Valencia and in parts of Aragón and of Castilla la Mancha, all of them play full circle ringing. But in Catalunya, in the Balearic Islands, or in the Primary Diocese of Toledo the bells swing until they are inverted: *here they don't turn around, here they turn over*.

### The Mechanization of the Bells

This suggestive world, differentiated and antiquated, disappeared at the beginning of the 70s of the past century, until the present day, due to renovations and thanks to a few companies (some twenty of them) who acted without control, without knowledge, and without a plan, substituting to their technical whim yokes of old wood, secular bronze bells for other modern ones, and each of them imposing the way of ringing them that seems best to them (and it seems so because they keep acting, to large degree, without legal control).

This destruction of Heritage has such grave proportions that it seems impossible that no measures have been taken toward its control, except in specific instances. No one

## La mecanización de las campanas

Ese mundo sugerente, diferenciado y antiguo, desapareció, a partir de los años sesenta del siglo pasado, hasta nuestros días, por obra y gracia de unas pocas empresas (una veintena) que actúan sin control, sin conocimiento y sin proyecto, sustituyendo a su buen parecer técnico yugos de madera históricos, campanas de bronce seculares por otras actuales, e imponiendo cada uno la manera de toque que mejor le parecía (y le parece, porque siguen actuando, en gran parte, al margen de la supervisión de la Administración).

La destrucción patrimonial tiene tan graves proporciones, que parece imposible que no se hayan puesto medidas para su control, excepto casos puntuales. Nadie osaría acercarse a una pieza de orfebrería o un tapiz medievales, sin un estudio previo o un proyecto independiente de la empresa que vaya a realizar la intervención.

Con las campanas nada de esto ocurre. Si el instrumento es la torre, las campanas, las instalaciones y los toques, todo intrínsecamente relacionado y construido por la comunidad a lo largo de siglos, cualquier modificación supone una destrucción patrimonial a menudo irreversible.

---

would dare approach a piece of silver smiting or a Medieval tapestry, without a prior study or a plan independent of the company who are going to perform the intervention.

None of this occurs with the bells. If the instrument is the tower, the bells, the installations, and the rings, everything intrinsically related and built by the community over the centuries, any modification presupposes an often irreversible destruction of Heritage.

And that's without adding an architectural intervention in which, without documenting the existing remains, the graffiti, the ancient ringing mechanisms, in which an ideal image of the building is sought, dispossessed of its primary value, that is to say as support for and the resonance chamber for some bells that were thought to be the voice of the community.

The traditional rings, the bells, the installations, the very bell ringers were substituted by engines *without souls* and for installations that *replace the pitiful work of the bell ringers*. It would have been better for them to say *suppressed* because the old rings disappeared, substituted by others that, depending on the installation company, were the same in all the sites.

The phenomenon needs to be studied, but it is suggestive that half the companies chose overturning bells, exclusively,

Y no digamos si se añade una intervención arquitectónica, en que, sin documentar los restos existentes, los grafitos, los antiguos mecanismos de toque, se busca una imagen ideal del inmueble, desposeído de su principal valor, es decir de soporte y de caja de resonancia de unas campanas que fueron pensadas para ser la voz de la comunidad.

Los toques tradicionales, las campanas, las instalaciones, los propios campaneros fueron sustituidos por motores *sin alma* y por instalaciones que *sustituían el penoso trabajo del campanero*. Mejor hubieran dicho *suplantaban* porque desaparecían los toques antiguos, sustituidos por otros iguales en todos sitios, según la empresa instaladora.

El fenómeno está por estudiar, pero es sugerente como la mitad de las empresas se decantaron por el volteo, exclusivamente, mientras que casi tantas otras optaban por el repique, una opción mucho más económica y fácil de instalar. Unos pocos, limitados a Catalunya, sustituían, con gran aplauso colectivo, los seculares toques catalanes por otros alemanes, *més harmònics i musicals*. Como si los antiguos, durante siglos, hubiesen carecido de armonía y de musicalidad.

while almost as many others opted for chiming ones, a much more economic option and easy to install. A few, limited to Catalunya, substituted with great collective applause the secular Catalan rings for other German ones, *more harmonic and music*. As if the old ones, for centuries, have lacked harmony and musicality.

### **Restoration of Bells and Bell Ringing Groups: The Experience of the Valencian Community**

Since our return to Valencia in 1988 we begin to work on two complementary fronts for the normalization of that Intangible Heritage which we knew in our youth, the traditional bell ringing.

On the one hand, from our institutional activity, restoration on some of the bell towers (Cheste, Vilafamés) began that same year, establishing a plan of restoration and requiring the companies to fulfill it.

The model was simple, and remains useful: it concerns recovering the traditional sonority, of reproducing with advanced mechanisms the traditional rings, and that these installations don't impede manual ringing. It deals in short with replacing or restoring the wood yokes and the form of the bell chamber; of working with the diverse companies, both installers as well as manufacturers of mechanisms, so that these new apparatus, now operated by microproces-



sors, are capable of reacting with the bells as a bell ringer would, with only one difference. The bell ringer constantly makes embellishments and modifications so as not to become bored or be boring. In contrast, if a motor acts in an irregular fashion, it is malfunctioning.

But the primary aspect is the closed program of traditional rings, such that on starting the computer the original rings are reproduced, those which form part of the local tradition. With an essential complement: the possibility of manual rings. In many places it's certainly likely that *no one will ever again ring there*. But it is no less certain that if we don't offer the means, it will not be possible for anyone to *express themselves with the bells*.

In these twenty years, the Generalitat Valenciana has restored, in a different fashion, some twenty ensembles of bells. Through a line of annual subsidies, as well, it supports a dozen performances that serve in general to spur the local communities to complete the work begun. Said in another fashion: the institutional push to subsidize the restoration of one or two bells in a tower serves as the impetus so that, from the parish or the city council, the intervention is completed and the full range of bells is restored. In this way more than 2 million Euros have been invested by the Generalitat Valenciana in the restoration of bells, although the investment made by the diverse social agents exceeds 6 million, with more than 600 bells

restored, in a process that for now seems unstoppable. In parallel to this institutional activity we put into effect, together with various friends, the then called *Gremi de Campaners Valencians* (Guild of Valencian Bell Ringers), which has now converted into a type of federation of local groups. After the creation of the Guild, supported by the groups of the Cathedrals of Segorbe and Valencia, the development of some twentysomething groups in diverse regions of these dioceses took place. It does not cease to be worthy of reflection that in the south of the Valencian Community, where the Cathedral of Orihuela and the Pro-cathedral of Alacant are exclusively mechanized and lack groups of bell ringers, no association of manual bell ringers exist in their entire territory either.

#### **Els Campaners de la Catedral de València (The Bell Ringers of the Cathedral of Valencia)**

The group of bell ringers of the Cathedral of Valencia was formed as an autonomous association, contained within the Guild of Valencian Bell Ringers. Something similar has happened with the other local associations, which had to incorporate, the majority of them, in order to receive local subsidies and aid.

This is a very concrete way of maintaining Intangible Heritage. The *Campaners* are professional volunteers, and that is not in any way a contradiction. They don't receive

## Restauración de campanas y grupos de campaneros: la experiencia de la Comunitat Valenciana

Desde nuestro regreso a València en 1988 comenzamos a trabajar en dos frentes complementarios para la normalización de aquel patrimonio inmaterial que habíamos conocido en nuestra juventud, los toques de campanas tradicionales.

Por una parte, desde nuestra actividad institucional, se comenzaron, el mismo año, a restaurar algunas torres de campanas (Cheste, Vilafamés) aplicando un programa de restauración, y exigiendo que las empresas lo cumplieren.

El modelo era sencillo, y sigue siendo útil: se trata de recuperar la sonoridad tradicional, de reproducir con mecanismos avanzados los toques tradicionales, y que dichas instalaciones no impidan el toque manual. Se trata en suma de reponer o restaurar los yugos de madera y la forma de la sala de campanas; de trabajar con las diversas empresas, tanto instaladoras como fabricantes de mecanismos, para que estos nuevos aparatos, ahora gestionados por microprocesadores, sean capaces de reaccionar con las campanas como lo haría un campanero, con una sola diferencia. El campanero hace continuamente adornos y modificaciones para *no aburrir ni aburrirse*.

Por el contrario, si un motor se comporta de manera irregular, está averiado.

Pero el aspecto primordial es la programación cerrada de toques tradicionales, de modo que al pulsar el ordenador se reproducen los toques originales, aquellos que forman parte de la tradición local. Con un complemento esencial: la posibilidad de los toques manuales. Ciertamente, en muchos lugares se apunta que *nadie va a volver a tocar*. Pero no es menos cierto que si no ponemos los medios, tampoco será posible que nadie pueda *expresarse con las campanas*.

En estos veinte años la Generalitat Valenciana ha restaurado, de manera directa, una veintena de conjuntos de campanas. A través de una línea de subvenciones anual, asimismo, subvenciona una docena de actuaciones que sirven por lo general de acicate a las comunidades locales para completar el trabajo iniciado. Dicho de otra manera: el empuje institucional de subvencionar la restauración de una o dos campanas en una torre sirve de arranque para que, desde la parroquia o el ayuntamiento, se complete la intervención y se restaure el conjunto. De este modo se han invertido más de 2 millones de Euros por la Generalitat Valenciana en restauración de campanas aunque la inversión realizada por los diversos agentes sociales supera los 6 millones, con

---

payment for their work, the subsidies serve to finance their activities, principally of restoration. But they require a technical preparation, and a personal commitment, to confront the great bronze masses in movement or fixed, which can cause so much damage, to themselves and to others.

The personal participation in the conservation of the bells, the execution of the rings and their dissemination, serve above all to personally involve the volunteers with that heritage they are trying to conserve, promote, and educate. The *Campaners* take care of the bells and the installations because they are theirs and we do not refer to a legal title-hood, but a moral possession or even better a personal relationship with this Heritage.

The relationship with the bells (which can be valid for any other Heritage element) implies a triple action. On the one hand the rings: the bell ringers, they say, *don't know how to speak but rather they express themselves through the bells*. Rings which, on the other hand, have a component of personal satisfaction: it is an indescribable pleasure to *dominate* a bell of several hundred kilos of weight, or a heavy clapper, which responds to your impulses.

The second aspect is the conservation and the impulse for the restoration of the local bells. Each group does not merely take charge of the small maintenance, often the most effective in the preventative conservation of the heritage,

but they also incite, propose, and undertake activities so that *their bells*, those which they hold closest, be restored. This presupposes, in general, the recovery of the old wooden yokes, the installation of motors and other electronic mechanisms as well as computers that manage the rings, in a combination which is often initiated with a manual ring. *We are so modern, they say, that our bells have the most up-to-date technology, but can also be rung by hand.*

They also take care of personal dissemination, through articles, talks, guided visits, explanations of the rings, concerts (that is to say the performance and explanation of traditional rings in other bell towers and before an audience) as well as the use of the internet, through the WebPage <http://campaners.com> which serves as the mouthpiece of the association, and the work of its associates and any other study, work, article, audio or visual document, related to the bells and its manual rings. It is certainly a *weighty* webpage in terms of information and it is definitely monothematic in its contents: some 10,000 inventoried bells, 105,000 photographs of bells, some 200 videos and an equal number of mp3s, in addition to almost 3,500 articles and texts related to bells, their installations and the rings. An entire arsenal for the broadcasting, the education, and the making public and accessible of knowledge that as is only possible via the internet.



más de 600 campanas restauradas, en un proceso que de momento parece imparable.

De manera paralela a esta actividad institucional pusimos en marcha, junto con varios amigos, el entonces llamado *Gremi de Campaners Valencians*, que ahora se ha convertido en una especie de federación de grupos locales. Tras la creación del *Gremi*, apoyado por los grupos de las catedrales de Segorbe y València, tuvo lugar el desarrollo de una veintena larga de grupos en diversos lugares de estas diócesis. No deja de ser un motivo de reflexión que en el sur de la Comunitat Valenciana, donde la catedral de Orihuela y la Concatedral de Alacant, se encuentran exclusivamente mecanizadas, sin grupo de campaneros, tampoco existe ninguna asociación de campaneros manuales en su amplio territorio.

### Els Campaners de la Catedral de València

El grupo de campaneros de la catedral de València se constituyó como asociación autónoma, encuadrada en el *Gremi de Campaners Valencians*. Algo similar ha ocurrido con las otras asociaciones locales, que debieron constituirse, en su mayoría, para poder percibir las subvenciones y ayudas locales.

Es una forma muy concreta de mantener el patrimonio inmaterial. Los *Campaners* son unos voluntarios



### The Future of Bells, the Future of Intangible Heritage

The model of restoration and recovery of use of the bells, the installations, and their rings would not be innovative from a Heritage point of view. Or perhaps it would, given that the Heritage actuation, especially Ethnographic and Intangible, tend to conserve the objects, apart from its use, applying even current technologies and methods.

The prior documentation, the use of traditional technology, and above all the possibility that people can also enjoy the Heritage by acting upon it, can serve as a model for other interventions.

During these past twenty years our principal activity has been the *normalization* of the bells, in various senses: to *normalize* the process of restoration, applying the same models and concepts that are in use in other Heritage fields. To also *normalize* the activity of the bell ringers: this is not a case of old romantics, but rather ordinary people, concerned about their most immediate Heritage (if it is *normal* to be concerned about your most immediate Heritage).

This normalization also happens, and in an important way, through social recognition. It is a case of the community, in the most local sense, but also in other larger ones (the neighborhood, the city, the Autonomous Community) rec-

ognizing these performances of the bell ringers and integrating them as another Heritage activity, without difference or exclusion.

Of course the double model or even the triple model (to act with the companies, to act upon the mechanisms, and to act with the participants) is not useful for all the types of Intangible Heritage. But it seems that many of these association of voluntary windmillers of Netherlands, for instance, who take care of *their windmills* and keep them alive, in motion, transmitting not just their use but also certain techniques of work and conservation.

We should certainly apply similar models for our living monuments, those jobs and trades which we need to have remain alive, not just to include buildings, techniques, or uses, but also to use them in the processes of restoration. Although I am afraid that we are coming to this resolution too late.

Francesc Llop i Bayo (València - 1951) is an ethnology technician of the General Direction of Valencian Cultural Heritage of the Generalitat Valenciana. He is also president of the *Campaners de la Catedral de València* and is in charge of the coordination of the Webpage <http://campaners.com> which includes many of his inventories and articles related to the management of the bells, of its rings, and other Intangible Heritage.

profesionales, y no se trata de una contradicción. Ciertamente no reciben paga por su trabajo, las subvenciones sirven para financiar sus actividades, principalmente de restauración. Pero requieren una preparación técnica, y un compromiso personal, para enfrentarse a grandes moles de bronce en movimiento o fijas, que les pueden causar muchos daños, a ellos o a otros.

La participación personal en la conservación de las campanas, la ejecución de los toques y la propia difusión, sirve sobre todo, para implicar personalmente a los voluntarios con aquel patrimonio que tratan de conservar, promover y divulgar. Los *Campaners* cuidan las campanas y las instalaciones *porque son suyas* y no nos referimos aquí a una titularidad jurídica, sino a una posesión moral o mejor aún a una relación personal con ese patrimonio.

La relación con las campanas (que podría ser válida para cualquier otro elemento patrimonial) implica una acción triple. Por un lado los toques: los campaneros, dicen, *no saben hablar sino que se expresan a través de sus campanas*. Toques que, por otro lado, tienen una componente de satisfacción personal: es un gozo inenarrable *dominar* una campana de varios cientos de kilos de peso, o un pesado badajo, que responde a tus impulsos.

El segundo aspecto es la conservación y el impulso de la restauración de las campanas locales. Cada grupo no solamente se encarga del pequeño mantenimiento, a menudo el más eficaz para la conservación preventiva del patrimonio, sino que incita, propone y despliega actividades para que *sus campanas*, aquellas que tienen más cercanas sean restauradas. Eso supone, por lo general, la recuperación de los antiguos yugos de madera, la instalación de motores y otros mecanismos electrónicos así como de ordenadores que gestionen los toques, en un conjunto que a menudo es inaugurado mediante un toque manual. *Somos tan modernos –dicen– que nuestras campanas tienen la más moderna tecnología, pero también se pueden tocar a mano.*

También se encargan de la difusión personal, a través de artículos, conferencias, visitas guiadas, explicación de los toques, conciertos (es decir interpretación y explicación de toques tradicionales en otros campanarios y ante un público) así como la utilización de Internet, a través de la página <http://campaners.com> que sirve de portavoz a la asociación, a los trabajos de sus asociados y a cualquier otro estudio, trabajo, artículo, documento sonoro o visual, relacionado con las campanas y sus toques manuales. Se trata de una página Web ciertamente *pesada* en cuanto a información y ciertamente monotemática en cuanto a contenido: unas 10.000 campanas inventariadas; 105.000

fotografías de campanas, unos 300 vídeos y otros tantos MP3, amen de casi 3.500 artículos y textos relacionados con las campanas, las instalaciones y los toques. Todo un arsenal para la difusión, el conocimiento y la puesta en común de unos conocimientos que solamente es posible a través de Internet.

### **El futuro de las campanas, el futuro del patrimonio inmaterial**

El modelo de restauración y de puesta en uso de las campanas, las instalaciones y sus toques, no sería novedoso desde un punto de vista patrimonial. O quizás sí, ya que las actuaciones en patrimonio, sobre todo etnológico e inmaterial, tienden a conservar los objetos, fuera de todo uso, aplicando incluso tecnologías y métodos actuales.

La documentación previa, la utilización de tecnología tradicional y sobre todo la posibilidad de que las personas puedan gozar del patrimonio también actuando sobre él, puede servir de modelo para otras intervenciones.

Durante estos últimos 20 años nuestra principal actividad ha sido la *normalización* de las campanas, en varios sentidos: *normalizar* los procesos de restauración, aplicando los mismos modelos y conceptos que su utilizan en otros campos del patrimonio. También *normalizar* la actividad de los campaneros: no se trata de viejos románticos, sino de gente normal, preocupada por su patrimonio más inmediato (si es *normal* preocuparse de su patrimonio más inmediato).

La *normalización* pasa también, y de manera importante, por el reconocimiento social. Se trata de que la comunidad, en el sentido más local, pero también en otro más amplio (el barrio, la ciudad, la comunidad autónoma) reconozca esas actuaciones de los campaneros y las integre como otro hecho patrimonial más, sin diferencia ni exclusión.

Por supuesto el doble modelo o incluso el triple modelo (actuar sobre las empresas, actuar sobre los mecanismos y actuar con los intérpretes) no es útil para todos los aspectos del patrimonio inmaterial. Pero se parece mucho a esas asociaciones de molineros voluntarios de los Países Bajos, por ejemplo, que cuidan de sus molinos y los mantienen vivos, en movimiento, transmitiendo no sólo un uso, sino unas técnicas de trabajo y de conservación.

Ciertamente deberíamos aplicar modelos similares para nuestros *monumentos vivos*, aquellos trabajos y oficios, que necesitamos que sigan vivos, no solo para comprender inmuebles, técnicas o usos, sino para utilizarlos en procesos de restauración. Aunque mucho me temo que estemos haciendo tarde para esto.

# Reconocimiento del Patrimonio Inmaterial: “La Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial”

**Elisa de Cabo**

Subdirectora General Adjunta de la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico  
Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Ministerio de Cultura

Se trata de destacar que por primera vez el patrimonio cultural inmaterial es objeto de protección jurídica internacional. Se analizan brevemente los antecedentes jurídicos de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial reflejándose que es el resultado de un camino largo y cargado de buenas intenciones, señalándose que viene a llenar un vacío jurídico existente en la materia así como su carácter de instrumento jurídico multilateral de carácter vinculante. Seguidamente se expone el contenido de la Convención junto con las discusiones que originaron su redacción así como su desarrollo en las denominadas Directrices Operativas. Se finaliza con alguna consideración acerca de las dificultades que entraña la protección del patrimonio inmaterial porque en el fondo late el reconocimiento a las identidades y diferencias.

Retrato de una familia de Zorita de los Canes, Guadalajara, c. 1945. Archivo Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.



## Antecedentes

Si bien el patrimonio cultural y natural material ha sido claramente identificado y relativamente bien protegido desde hace más de treinta años gracias a la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de 1972, “los bienes inmateriales han sido desafortunadamente víctimas de la negligencia y el olvido”, tal y como señala Sid Ahmed Bagili, Asesor Cultural de la Delegación Permanente de Argelia ante la UNESCO.

Las consecuencias de este olvido son especialmente desafortunadas, y a ello hay que añadir que es más difícil proteger y transmitir los valores del denominado patrimonio inmaterial, un patrimonio que va más allá del patrimonio dominical. Tal y como dice Pérez de Cuellar, cuando hablamos de “patrimonio inmaterial” nos referimos a “aquellas obras colectivas, manifestaciones artísticas, formas de cultura tradicional y popular, que de ordinario no requieren cobijarse en la solidez de la roca o la perdurable plasticidad del mármol como soportes materiales sino que se legan y perennizan a través del hilo inmaterial de tradiciones orales, hábitos comunitarios, herencia artística o técnicas ancestrales, que como las aguas de un río subterráneo discurren de padres a hijos, de abuelas a nietas, de una generación a otra, en cualquier confín del planeta. Por ello, la vía de transmisión y protección de este patrimonio lo hace si cabe más frágil, más aún en un contexto de mundialización”.

Es necesario, por tanto, ampliar la mirada, ir más allá del patrimonio material, aparte de la indiscutible relación entre ambos patrimonios. De esta forma, no sólo se entenderá mejor el patrimonio material, sino que será posible desarrollar políticas de carácter integrador.

Pues bien, la acción normativa de la UNESCO en relación con el patrimonio inmaterial no dio comienzo hasta 1973, cuando el Gobierno de Bolivia propuso que se añadiera un Protocolo a la Convención Universal sobre Derecho de Autor, con el fin de ofrecer un marco de protección al folclore. Esta propuesta no fue finalmente aceptada. Seguidamente, en 1982 la UNESCO, junto con la OMPI, publicó las disposiciones tipo para las leyes nacionales sobre la protección de las expresiones del folclore contra la explotación ilícita y otras acciones lesivas. Tomando como base ese texto, en 1984 las dos organizaciones prepararon un proyecto de tratado que no llegaría a entrar en vigor.

Finalmente, la protección general del folclore se encomendó a la UNESCO, que aprobaría en 1989 la “Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular”.

A la derecha, público en la plaza de toros de Madrid, Archivo Ruiz Vernacci. NIA 10781. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.



Arriba, retrato de una familia de Azaila, Teruel, c. 1920-30. Archivo Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.

Esta Recomendación sentó un importante precedente al reconocer que la “cultura tradicional y popular forma parte del patrimonio”, al tiempo que fomenta la cooperación internacional y prevé las medidas que se podrían adoptar para su identificación, conservación, preservación, difusión y protección. Sin embargo, en las evaluaciones realizadas en distintos seminarios regionales, que culminaron en la Conferencia Internacional de Washington, celebrada en junio de 1999, se concluyó que varios aspectos de esta Recomendación, se deberían abordar en un instrumento nuevo o revisado, en particular las cuestiones terminológicas y el tipo de definiciones empleadas. Así se recomendaba que no se utilizar el término folclore y se buscara otro término más adecuado.

Junto a la actividad desarrollada por la UNESCO, otros organismos intergubernamentales han realizado también actividades vinculadas al patrimonio inmaterial. Entre ellos podemos destacar a la Organización Internacional del Trabajo (OIT), que en 1989 aprobó un Convenio sobre los pueblos indígenas y tribales en países independientes, el “Convenio sobre Diversidad Biológica” (1992) que estipula que cada Estado parte en el Convenio “con arreglo a su legislación nacional,



respetará, preservará, y mantendrá los conocimientos, las innovaciones y las prácticas de las comunidades indígenas y locales que entrañen estilos tradicionales de vida pertinentes para la conservación y la utilización sostenible de la diversidad biológica”.

Por su parte, la “Convención Universal sobre Derechos de Autor” (1952) y el “Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas” (1971) constituyen una normativa internacional que garantiza la protección jurídica a muchas formas de expresión artística, como la música, la danza, la pintura y la escultura.

Sin embargo, en posteriores reuniones se llegó a la conclusión de que la propiedad intelectual no protegía de manera adecuada las expresiones del folclore y que, por lo tanto, se debía prever un régimen específicamente ideado con ese propósito.

Es así como en 1999 la UNESCO crea el Programa de Obras Maestras de Patrimonio Oral e Inmaterial, tras una Consulta internacional sobre la preservación

de los espacios culturales populares. Los expertos internacionales que participaron en ella decidieron recomendar a la UNESCO que creara una distinción internacional sobre este patrimonio.

El programa tenía las funciones de sensibilizar al público, documentar el patrimonio, crear inventarios y fomentar la participación de los artistas en la revitalización de este patrimonio. Además establecía el procedimiento y los requisitos para que una manifestación pudiera ser Obra Maestra de Patrimonio Oral e Inmaterial. Cada país sólo podía presentar una candidatura nacional y cuantas quisiera multinationales. Se convocaba cada dos años y hubo tres convocatorias; la última de ellas tuvo lugar el 25 de noviembre de 2005. En lo que se refiere a España, se consiguieron dos declaraciones: el Misteri d’Elx en el año 2003, y la Patum de Berga en el 2005. Ambas candidaturas fueron elegidas como candidaturas nacionales en el seno del Consejo de Patrimonio Histórico (órgano de coordinación entre el Estado y las Comunidades Autónomas) por las propias Comunidades.

En definitiva, nos encontrábamos ante un marco jurídico internacional en el que los únicos instrumentos específicos para la protección del patrimonio inmaterial eran la “Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular” (1989), que por su propia índole no impone ninguna obligación a los Estados, y el Programa de Obras Maestras. Se puede afirmar, por tanto, que había un auténtico vacío jurídico internacional en la materia. Así en 1999, la Conferencia General de la UNESCO, tras el Informe “Nuestra diversidad creativa” y la Conferencia organizada en Washington en 1999 recomienda al Director General de la UNESCO la elaboración de un instrumento normativo que estuviera basado en la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

### **La Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial**

La Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial se aprobó por la Asamblea General de la UNESCO el 17 de octubre de 2003, después de una serie de reuniones intergubernamentales que comienzan en septiembre de 2002. Tras haber obtenido la ratificación de 30 países, entró en vigor el 20 de abril de 2006. De ello se desprende que el proceso de ratificación ha sido de una celeridad excepcional, lo que demuestra el interés de los Estados en la rápida protección de este patrimonio. Actualmente son 104 los países que han ratificado la Convención.

La Convención consta de un Preámbulo y de 40 artículos estructurados en torno a 9 capítulos.

En su Preámbulo, que recoge toda la filosofía de la Convención, se pone de manifiesto que se trata de un instrumento jurídico fundamentado en la “Declaración Universal de los Derechos Humanos” y surgido con la finalidad de solventar las repercusiones adversas de la mundialización, especialmente para las minorías y los pueblos indígenas. Se reconoce su inestimable función de intercambio y entendimiento entre los seres humanos y que las comunidades (en especial las indígenas), los grupos y los individuos son los principales agentes en la conservación y mantenimiento de este patrimonio.

En lo que se refiere a la definición de patrimonio inmaterial, la Convención señala en su Capítulo I que son los “usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos, reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”. Por otra parte, al ser un patrimonio vivo, se añadió a la definición que este patrimonio es “transmitido de generación en generación”. Seguidamente, se señala que este patrimonio se manifiesta en una serie de



ámbitos, efectuando a continuación una enumeración de los mismos que ha de considerarse meramente indicativa y no exhaustiva. Uno de los ámbitos en los que hubo mayor discusión por parte de los Estados, es el relativo a las “tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma” (Art.2.2.a). Así, una serie de Estados mantuvo que bajo los términos “expresión oral” estaba incluido el idioma, mientras que otros Estados consideraban que debía aparecer expresamente el término “lengua/idioma” como expresión indiscutible del patrimonio inmaterial. También se decidió por consenso no incluir referencia alguna a la religión en el ámbito de “usos sociales rituales y actos festivos”.

Otro de los aspectos fundamentales de la Convención es el relativo a la protección. En este sentido, la Convención diferencia entre las medidas de salvaguarda nacionales e internacionales (Capítulo III y Capítulo IV). Entre las medidas de salvaguarda nacionales hubo unanimidad en considerar a los inventarios como los instrumentos más adecuados para la protección. Dentro de las medidas internacionales de salvaguarda se opta por crear la Lista



Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial y la Lista de Medidas Urgentes de Salvaguardia.

La Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial también fue objeto de un amplio debate, puesto que había Estados que consideraban que esta Lista podía convertirse en una Lista excluyente en la que sólo se incluyeran aquellas manifestaciones de carácter excepcional, chocando de alguna manera con el carácter del patrimonio inmaterial, tan vinculado a la identidad de los pueblos. Sin embargo, se optó por el sistema de Lista, si bien dándole un significado globalizador y desarrollándose en este sentido en la Directrices Operativas de la Convención, como luego se verá.

El resto de los Capítulos se refieren a los Órganos de la Convención (Asamblea General de los Estados Parte, el Comité para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial y la Secretaría de la UNESCO),

Cooperación y Asistencia Internacional, Fondo del Patrimonio Cultural Inmaterial, en el que se establece que la contribución de los Estados no podrá exceder en ningún caso del 1 % de la contribución del Estado Parte al Presupuesto Ordinario de la UNESCO y por último Cláusula Transitoria y Disposiciones Finales

### **Desarrollo de la Convención de Protección del Patrimonio Cultural Inmaterial. Las directrices operativas**

En todo caso, la Convención requería un desarrollo para su puesta en práctica, ya que había muchos temas que no quedaba resueltos. Para ello, se realizaron una serie de encuentros y reuniones internacionales que dieron lugar a la elaboración de las denominadas Directrices Operativas, aprobadas en la segunda Asamblea General de la UNESCO (16-19 de junio de 2008).

Arriba, Burgos. Campanero de la iglesia de San Gil. Archivo Villanueva, V-7-24.

A la derecha, Burgos, Cartuja de Miraflores. Clausura. Repartiendo comida en una celda. Archivo Villanueva, V-14-17. Fotografías de Eustasio Villanueva, década 1920. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.

A nivel nacional, el Ministerio de Cultura de España organizó dos Encuentros en Barcelona y Antigua (Guatemala), en los que participaron especialistas en la materia, tanto españoles como iberoamericanos, así como miembros de la Secretaría de la UNESCO. En estos Encuentros se pusieron de manifiesto, entre otras muchas, las siguientes cuestiones:

- En muchas ocasiones, el patrimonio inmaterial es un patrimonio transfronterizo y común, es decir, va más allá de las demarcaciones geográficas, trasciende los límites territoriales establecidos. Pero, por otro lado, está asociado a un elemento de identidad muy fuerte (así en Venezuela, Costa Rica, Ecuador, Honduras aparece recogido en las propias Constituciones como un elemento de identidad de los pueblos). Habría por tanto que compatibilizar estas dos visiones.
- En materia de protección, el sistema de la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial es básicamente un instrumento de promoción mientras que los Inventarios son el instrumento real de protección. En este sentido, la experiencia de campo ha demostrado que las comunidades ven en la protección del patrimonio inmaterial la visibilización de sus realidades, el fortalecimiento de sus procesos autóctonos y locales así como un sistema para reivindicar los derechos de conservar las costumbres de determinados grupos. Por tanto, el inventario parece una herramienta adecuada para estos fines, máxime si son las propias comunidades las que participan en la elaboración de dichos inventarios.
- La sensibilización, el fortalecimiento de la concienciación con respecto a este patrimonio es una tarea fundamental, que deben desarrollar tanto los Estados como la comunidad internacional. En este sentido, un ejemplo excelente es la campaña realizada en Colombia con el lema “Patrimonio Inmaterial Colombiano. Demuestra quién eres”, con medios audiovisuales, anuncios en la radio, cuadernos explicativos, etc... Esta experiencia confirma además que muchas veces hay iniciativas que van por delante de la normativa.

En las reuniones internacionales organizadas por la UNESCO entre 2006 y 2008 en las ciudades de Argel, Chengdu, Tokio y Sofía para la redacción de las Directrices Operativas se profundizó en los siguientes temas:

- **Protección del Patrimonio Cultural Inmaterial.** Tras discutirse los criterios para la inscripción en la Lista de Medidas Urgente para la Salvaguardia y en la Lista Representativa de Patrimonio Inmaterial se llegó a la conclusión de que deberían ser concretos a la vez que flexibles para dar cabida a la gran diversidad del patrimonio cultural inmaterial, como se refleja en la redacción final (Art.11 de las Directrices Operativas.) También hubo un amplio debate en torno a si la



Castillo de Manzanares El Real y carro con bueyes.  
Fotografía de A. Passaporte. Archivo Loty, Fototeca del Patrimonio Histórico. IPCE, Ministerio de Cultura.

Lista Representativa de Patrimonio Inmaterial debe englobar el conjunto del patrimonio o limitarse a los elementos especialmente valiosos. La mayoría de





los Estados se decantó por un enfoque globalizador, de tal manera que no se ha limitado el número de candidaturas por país.

Se estableció el procedimiento y calendario para la inscripción en las Listas, llegándose a establecer la fecha de 31 de septiembre como fecha límite de

recepción de las candidaturas para las dos Listas evaluando el Comité de Patrimonio Inmaterial las candidaturas en octubre del año siguiente. (Art.33). En nuestro caso, España presentó en septiembre de 2008 (tras la decisión del Consejo de Patrimonio Histórico) el Silbo Gomero y el Tribunal de las Aguas de Valencia y el Consejo de Hombres Buenos de

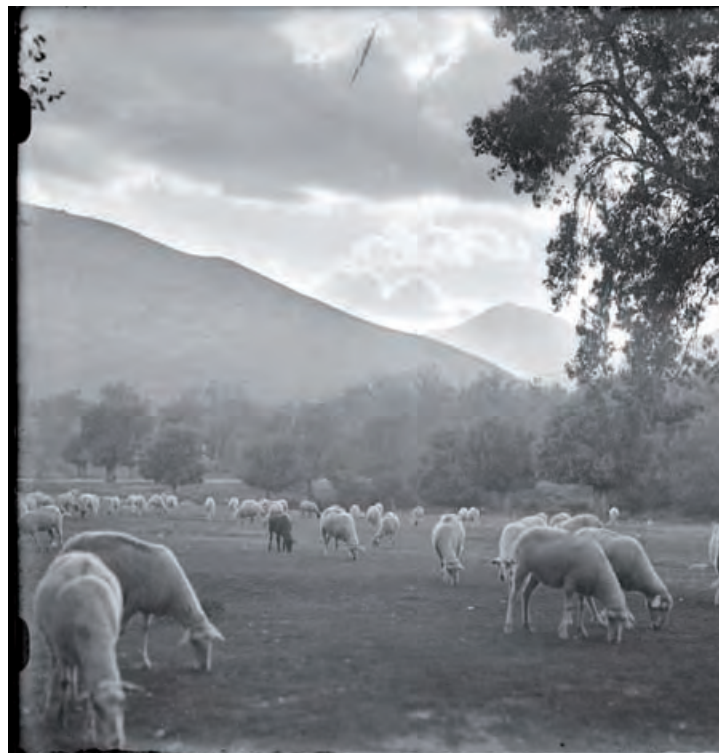
Murcia como candidaturas nacionales, y la Dieta Mediterránea como candidatura transnacional.

El Comité de Patrimonio Inmaterial decidió incorporar todos los elementos proclamados Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad en la Lista Representativa, con el fin de evitar distinciones entre las Obras Maestras y las manifestaciones recién inscritas.

Se puso de relieve por parte de muchas delegaciones la importancia del art.18 de la Convención que establece la elección y promoción por parte del Comité de las mejores prácticas de salvaguardia. Se hizo hincapié en que en la implantación de este artículo debería prestarse especial atención a los países en vías de desarrollo y se fijaron los criterios y mecanismos de selección.

■ **Fondo de patrimonio Cultural Inmaterial y Asistencia Internacional.** Se propuso que al menos el 70% de los recursos disponibles se destinaran a la asistencia internacional. El resto se asignaría a diversos propósitos, entre ellos, la participación en las reuniones del Comité de expertos en representación de los Estados parte, la participación de órganos e individuos privados a los que el comité deseara consultar y servicios de consultoría.

■ **Participación de los órganos consultivos.** Se decidieron las modalidades y el procedimiento de acreditación de los órganos consultivos. Se recalcó la importancia de que hubiera una amplia representa-



ción geográfica y que las organizaciones consultadas deberían ser no sólo las ONG sino también los expertos, centros e institutos de investigación. En este sentido las Directrices operativas establecen la necesidad de crear un órgano que facilite y coordine esta participación. (Art.76)

Finalmente, es importante subrayar que, aunque la Convención cubre uno de los aspectos del patrimonio inmaterial, el jurídico, el tema exige ser tratado desde múltiples perspectivas y desde la toma de posiciones en otras sedes. Se han dado por tanto los primeros pasos en un camino difícil de recorrer porque lo que late en el fondo del reconocimiento del patrimonio inmaterial es el reconocimiento de las distintas identidades y en definitiva el respeto a la diferencia, contrarrestándose así los procesos que puede acarrear la globalización así como las dinámicas impositivas de las culturas dominantes.

#### Bibliografía

UNESCO, Sección del Patrimonio Inmaterial. *El mensajero del Patrimonio Inmaterial*, números del 5 al 9.

Consejo ejecutivo de la UNESCO. Informe relativo al estudio preliminar sobre la conveniencia de reglamentar en el ámbito internacional la protección de la cultura popular y tradicional mediante un nuevo instrumento normativo.

*PH Cuadernos 17: Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, IAPH, 2005.

*Convention for Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: Basic Texts*, UNESCO, October 2000.

[www.unesco.org/culture/ich](http://www.unesco.org/culture/ich).

Sierra de Madrid. Fotografía de A. Passaporte. Archivo Loty. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.

Derecha, San Quirce (Burgos) Rincón para las gallinas. Fotografía de Eustasio Villanueva década 1920. Archivo Villanueva, V-30-12. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.



Atienza (Guadalajara) Tejedor frente al telar. Agrupación Fotográfica de Educación y Descanso de Guadalajara. Fototeca de Información Artística, IPCE, Ministerio de Cultura.



### THE ANNIVERSARY OF ITS RECOGNITION: 5 YEARS OF INTANGIBLE HERITAGE IN THE UNESCO

Elisa de Cabo

Council to the Assistant Director of the General Assistant Direction for the Protection of Cultural Heritage. General Direction of Fine Arts and Cultural Heritage. Ministry of Culture

This article highlights that for the first time the Intangible Cultural Heritage is the object of international legal protection. The legal antecedents of the Convention for the Safeguarding of the Intangible cultural Heritage are analyzed, reflecting that it is the result of a long process and weighted with good intentions, highlight that it comes to full a legal lacuna regarding the subject as well as its nature as a multilateral legal instrument of a binding nature. Then it explains the contents of the Convention together with the discussions which its redaction provoked, as well as its development in what are called the Operational Directives. It concludes with a consideration of the difficulties which the protection of the Intangible Heritage involves because at its heart it implies the recognition of identities and differences.

#### Precursors

If Cultural and Natural Material Heritage have been clearly identified and relatively well protected for more than thirty years thanks to the Convention Concerning the Protection of the World Cultural and National Heritage of 1972, "intangible works have been unfortunate victims of negligence and forgetting," as Sid Ahmed Bagili, Cultural Advisor of the Permanent Delegation of Algeria before UNESCO, highlights.

The consequences of this oversight are especially unfortunate, and to this one must add that it is more difficult to

protect and transmit the importance of the so called Intangible Heritage, a heritage which goes beyond the DOMINICAL Heritage. As Péz de Cuellar said, when we talk of "Intangible Heritage" we refer to "those collective works, artistic manifestations, traditional and popular forms of culture, which ordinarily don't need to shelter in the solidity of rock or the enduring plasticity of marble as material supports but rather which bequeath and perpetuate through the immaterial thread of oral traditions, community habits, artistic heritage, or ancestral techniques, which like the waters of an underground river flow from parents to children, from grandparents to grandchildren, from one generation to another, in any corner of the planet. Therefore, the means of transmission and protection of this Heritage make it if possible more fragile, even moreso in the context of globalization."

It is therefore necessary to wider our vision, to go beyond the Material Heritage, apart from the indisputable relationship between both Heritages. In this way, the Material Heritage will not merely be better understood, but it will be possible to develop politics of an integrated nature.

Now, the regulating action of UNESCO with regards to the Intangible Heritage did not begin until 1973, when the Government of Bolivia proposed that a Protocol be added to the Universal Copyright Convention, with the aim of offering a means of protecting folklore. This was ultimately not accepted. Later, in 1982, UNESCO, together with OMPI, published the prototype dispositions for national laws about the protection of the expressions of folklore against illicit exploitation and other injurious actions. Using this text as a base, in 1984 the two organizations prepared a treatise draft which never entered into effect.



Finally, the general protection of folklore was entrusted to UNESCO, which approved in 1989 the “Recommendation On the Safeguarding of Traditional Culture And Folklore.” This Recommendation set an important precedent on recognizing that “folklore and traditional culture forms a part of our Heritage”, at the same time it fosters international cooperation and anticipates the measures which could be adopted for its identification, conservation, preservation, dissemination, and protection. Nonetheless, in the evaluations held in different regional seminars, which culminated with the International Conference in Washington celebrated in June, 1999, it was concluded that various aspects of this Recommendation needed to be broached in a new or revised instrument, in particular the questions of terminology and of the types of definition used. Thus it was recommended that the term folklore not be used and they would search for a different more-appropriate term.

Together with the activity developed by UNESCO, other intergovernmental organs have also undertaken activities with regard to Intangible Heritage. Among these we can highlight the International Labour Organization (ILO), which in 1989 approved a Convention about the indigenous and tribal peoples in independent countries, the “Convention on Biological Diversity” (1992) which stipulates that each Country embark on the Convention “by correcting their national legislation, will respect, preserve, and maintain the knowledge, the innovations, and the practices of the indigenous and local communities that entail tradition-

al lifestyles appropriate for conservation and the sustainable utilization of biological diversity.”

For its part, the “Universal Copyright Convention” (1952) and the “Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works” (1921) constitute an international regulation that guarantees legal protection for many forms of artistic expression, such as music, dance, painting, and sculpture.

Nonetheless, in later meetings the conclusion was reached that intellectual property did not protect in an adequate fashion the expressions of folklore and that, therefore, a specific regimen created for this aim should anticipate this.

Thus it was that in 1999 UNESCO created the Program of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity, after an International consultation about the preservation of popular cultural spaces. The international experts who participated in it decided to recommend that UNESCO create an international distinction for this Heritage.

The program had the functions of sensitizing the public, documenting the Heritage, creating inventories, and fostering the participation of the artists in the revitalization of this Heritage. It also established the procedure and the requisites for a manifestation to be proclaimed a Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. Each country could only present one national candidate and as many multinational ones as they desires. It is convened every two years and there have been three such convocations; the last of these took place on November 25, 2005. With regards to Spain, two such declarations were achieved: the Mystery of Elche in the year 2003 and the Patum of Berga in 2005. Both candidates were chosen as national candidates in the heart of the Council of the Historic Heritage (coordinating organ between the Spanish State and the Autonomous Communities) by the Communities themselves.

In short, we found ourselves before an international legal frame in which the only specific instruments for the protection of Intangible Heritage were the “Recommendation On the Safeguarding of Traditional Culture And Folklore” (1989), which by its own disposition did not impose any obligation on the States, and the Program of Masterpieces. Therefore, one can declare that there was a true international legal lacuna with regard to this material. Thus in 1999, the General Conference of UNESCO, after the Report “Our Creative Diversity” and the Convention organized in Washington in 1999 recommended to the General Director of UNESCO the elaboration of a regulating instrument that was based on the Universal Declaration of Human Rights.

### **The Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage**

The Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage was approved by the General Assembly of UNESCO on October 17, 2003, after a series of intergovernmental meetings which began in September of 2002. After having obtained the ratification of 30 countries, it entered into effect on April 20, 2006. From this, one deduces that the process of ratification has been one of exceptional alacrity, which demonstrates the interest on the part of the

Arriba, Toledo. Mendigos a la puerta del convento.  
Fotografía de J. Laurent y Cía, c. 1862-70. Archivo Ruiz Vernacci, NIM 3070. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.

A la derecha, Córdoba. Mujer en el pozo. c. 1862-70. Archivo Ruiz Vernacci NIM 2367. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.

States in the prompt protection of this Heritage. Currently there are 104 countries which have ratified the Convention.

The Convention consists of a preamble and 40 articles divided into 9 chapters.

In its **Preamble**, which presents the overall philosophy of the Convention, it manifests that it proposes a legal instrument based on the “Universal Declaration of Human Rights” and arising with the aim of addressing the adverse repercussions of globalization, especially for minorities and indigenous peoples. Its inestimable function of interchange and understanding among human beings is recognized, and that the communities (especially the indigenous ones), the groups, and individuals are the principal agents in the conservation and maintenance of this Heritage.

In terms of the **definition** of Intangible Heritage, the Convention highlights in its Chapter I that they are the “practices, representations, expressions, knowledge, skills –as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith– that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage.” On the other hand, on being a Living Heritage, it adds to the definition that this Heritage is “transmitted from generation to generation.” Then it indicates that this Heritage manifests itself in a series of arenas, followed thereafter with an enumeration of some of these same which should be considered merely indicative and not exhaustive. One of the areas about which there was the greatest debate among the States, it the one pertaining to “oral traditions and expressions, including language” (Art. 2.2.a). Thus, a handful of States maintained that the language was included within the term “oral expression” while others considered that the express term “language or tongue” must appear as an indisputable expression of Intangible Heritage. It was also decided by consensus to not include any references to religion in the area of “social uses, rituals, and festive acts”.

Another of the fundamental aspects of the Convention related to protection. In this sense, the Convention distinguishes between national and international safeguarding measures (Chapters III and IV). Among the national safeguarding measures there was unanimity in considering the inventories as the most appropriate instruments for protection. Within the international safeguarding measures, they opted to create a *Representative List of the Intangible Cultural Heritage* of Humanity and a List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding.

The Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity was also the subject of much debate, given that there were States who considered that this List could become an exclusionary list in that it would only include those manifestations of exceptional character, conflicting in some way with the character of intangible heritage, so linked to the identity of the peoples. Nonetheless, the system of the List was elected, even if giving it a globalizing significance and developing it in this sense in the Operational Directives of the Convention, as will be seen later.

The rest of the Chapters refer to the Organs of the Convention (General Assembly of the States Party, the Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, and the Secretary of UNESCO), International Cooperation and Assistance, the Intangible Cultural Heritage Fund, in which it was established that the contribution of



the States could in no case exceed the 1% of the contribution of the State Party to the regular budget of UNESCO, and finally the Transitory Clause and Final Dispositions.

### **The Development of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: The Operational Directives**

In any event, the Convention would require a development for it to be put into effect, given that many subjects were not resolved. For this, a series of international meetings and gatherings were held which gave rise to the elaboration of the so-called Operational Directives, approved in the Second General Assembly of UNESCO (June 16-19, 2008).

On the national level, Spain's Ministry of Culture organized two Encounters in Barcelona and in Antigua (Guatemala), in which specialists in the matter, both Spaniards and Iberoamericans, as well as members of the Secretary of UNESCO, all participated. In these Encounters the following questions, among others, were raised:

-In many instances, the Intangible Heritage is a boundary-crossing and common heritage, that is to say, it goes beyond the geographic delimitations, transcending established territorial frontiers. But, on the other hand, it is associated with a very strong element of identity (thus in Venezuela, Costa Rica, Ecuador, and Honduras, it is recognized in their very Constitutions as an element of identity of the people). These two visions need to be made compatible therefore.

-In terms of protection, the system of the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity is basically an instrument of promotion whereas the Inventories are the real instrument of protection. In this sense, field experience has shown that the communities see in the pro-

tection of the Intangible Heritage the visibilization of their realities, the reinforcement of their autonomous and local processes, as well as a system to vindicate the rights of conserving the customs of specific groups. Therefore, the inventory seems a tool appropriate to these ends, with the proviso that the communities in question participate in the elaboration of these inventories.

- The sensitization, the strengthening of awareness with respect to this Heritage is a fundamental task, which must be developed both by the States as well as by the international community. In this sense, an excellent example is the campaign developed in Colombia with the slogan "Columbian Intangible Heritage. Show Who You Are", with audiovisual components, radio advertisements, explanatory posters, etc... This experience also confirms that there are often initiatives which are ahead of the legislation.

In the international meetings organized by UNESCO between 2006 and 2008 in the cities of Algiers, Chengdu, Tokyo, and Sofia for the elaboration of the Operational Directives the following terms were elaborated more profoundly:

**-Protection of the Intangible Cultural Heritage.** After debating the criteria for inscription in the List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding and the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, the conclusion was reached that they should be both flexible and firm in order to encompass the great diversity of Intangible Cultural Heritage, as is reflected in the final draft (Art. 11 of the Operational Directives).

There was also a wide-ranging debate as to whether the Representative List of Intangible Heritage of Humanity should encompass the entirety of the Heritage or limit itself to the especially-valuable elements. The majority of States opted for a global focus, in such a fashion that the number of candidates per country was not limited.

The procedure and calendar for inclusion in the Lists was established, coming to establish the date of September 31st as the deadline for receipt of candidates for the two Lists, with the Committee for Intangible Heritage evaluating the candidates in October of the following year (Art. 33).

In our case, Spain presented in September of 2008 (after the decision of the Council of Historic Heritage) the Gomeran Whistle, Valencia's Water Tribunal, and the Council of Good Men of Murcia as national candidates, and the Mediterranean Diet as our transnational candidate.

The Committee for Intangible Heritage decided to incorporate all the elements proclaimed Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity in the Representative List, with the aim of avoiding distinctions among the Masterpieces and the recently proclaimed manifestations.

Many delegations highlighted the importance of Art. 18 of the Convention which establishes the election and promotion on the part of the Committee of the best safeguarding practices. It was stressed that in the implantation of this article they should pay special attention to developing countries, and the criteria and selection mechanisms were established.

**-Intangible Cultural Heritage Fund and International Assistance.** It was proposed that at least 70% of the available resources be used for international assistance. The rest would be assigned to diverse ends, among them, the participation in the Committee meetings of experts representing the Spates Party, the participation of public organs and private individuals with whom the committee wishes to consult, and consulting services.

**-Participation of the Consulting Organs.** The method and the procedure for the accreditation of the consulting organs was established. The importance that there be generous geographic representation and that the consulted organizations should not be only NGOs but also experts, centers and investigation institutes was underscored. In this sense the Operational Directives establish the need to create an organ which facilitates and coordinates this participation (Art. 76).

Finally, it is important to highlight that, although the Convention covers one of the aspects of Intangible Heritage, the legal, the subject demands to be treated from multiple perspective and from the assumption of stands in other arenas. Therefore, the first steps have been taken along a difficult path to tread, because what underlies the recognition of Intangible Heritage is the recognition of the distinct identities and, in short, the respect for that difference, thereby neutralizing both the processes that globalization could bring with it as well as the dynamics imposed by the dominant cultures.



Toledo. Escena al borde del Tajo. Fotografía de J. Laurent y Cía. Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.

A la derecha, Murcia. Carro de la siega. Fotografía de J. Laurent y Cía., c. 1871. Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.

# Cultura oral y Patrimonio Inmaterial: investigación transnacional en el marco de los proyectos Mediterranean Voices y Medins<sup>1</sup>

Dr. F. Javier Rosón Lorente

Universidad de Granada. Laboratorio de Estudios Interculturales

El presente artículo pretende reflexionar sobre el trabajo llevado a cabo por la Universidad de Granada y el Laboratorio de Estudios Interculturales, en dos proyectos financiados por la Unión Europea: Med-Voices y MEDINS. En ambos casos, a través de la recopilación de testimonios orales, historias de vida y en general las memorias y “desmemorias” colectivas de los habitantes de las ciudades históricas del Mediterráneo, pretendimos complementar el excesivo énfasis en lo “monumental” y arquitectónico (la cultura oficial, vista “desde arriba”) con el legado oral, la memoria histórica y la praxis cultural de los propios ciudadanos (la cultura cotidiana, vista “desde abajo”).

Los sujetos sociales comienzan ahora a ser protagonistas indispensables en el objeto patrimonial, introduciendo sus prácticas sociales y sus tradiciones en los contextos reales de su vida diaria, en su día a día.





'ELCHE. (ALICANTE). 1964. Palmeras y huertanos. J. Laurent y C<sup>o</sup> Madrid  
En propiedad. Dupont



## Introducción

Desde mediados del siglo XX, tanto la teoría de los *Bienes Culturales* (1967)<sup>2</sup> como la UNESCO, venían defendiendo los valores inmateriales de los diversos tipos de patrimonio, pero haciendo especial hincapié en el patrimonio cultural material, en los monumentos, como muestra idealizada, inalterable y permanente de una época pasada. Esta tendencia que en cierto modo igualaba lo “monumental” a lo material y, a su vez, al concepto de patrimonio que durante siglos se había ido estableciendo, ha comenzado a modificarse paulatinamente en la última década. A raíz de esto, tanto a nivel local, nacional como internacional, se está desarrollando una nueva concepción de patrimonio ligado a la definición de patrimonio inmaterial e intangible que acota, dándole una nueva dimensión, la visión “opuesta”, pero a su vez complementaria, del patrimonio “inerte” anteriormente preestablecido. Alejándose de los “museos”, los sujetos sociales comienzan ahora a ser protagonistas indispensables en el objeto patrimonial, introduciendo sus prácticas sociales y sus tradiciones en los contextos reales de su vida diaria, en su día a día, y alejándose de la instrumentalización del legado cultural de las viejas regiones y naciones europeas.

En este contexto, y desde septiembre de 1998, la Unión Europea mantiene un programa denominado EUROMED HERITAGE<sup>3</sup>, destinado a promover la cooperación cultural en la cuenca del Mediterráneo a partir del fomento del patrimonio cultural compartido por los 27 países tanto septentrionales como meridionales de la cuenca del Mediterráneo, un patrimonio que por primera vez fue reconocido en 1995 por la Conferencia Euro-Mediterránea de Barcelona. Los objetivos generales de dicho programa de cooperación consisten en (a) recopilar, conservar y promover el patrimonio local en la región, (b) fomentar la idea de un patrimonio cultural compartido por toda la región mediterránea y (c) contribuir con ello al desarrollo de políticas de apertura, tolerancia, paz y estabilidad.

En el marco de dicho programa comunitario, la Universidad de Granada participó en un proyecto de investigación y difusión euro-mediterráneo. Este proyecto, *Mediterranean Voices: Oral History and Cultural Practice in Mediterranean Cities*, patrocinado por el programa EUROMED HERITAGE II de la Comisión Europea<sup>4</sup>, se llevó a cabo desde 2002 a 2006 en trece<sup>5</sup> ciudades de la región mediterránea, recopilando, analizando y comparando las prácticas culturales plasmadas en historias de vida, memorias y otros testimonios orales en los barrios multiculturales más característicos y emblemáticos de las ciudades históricas de cada una de las regiones representadas en el proyecto.

A la izquierda, Elche (Alicante) Palmeras y huertanos. Fotografía de J. Laurent y Cía., c. 1871. Archivo Ruiz Vernacci. NIM 867. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.

A la derecha, Córdoba. Pastor sentado. Fotografía de J. Laurent y Cía. Archivo Ruiz Vernacci. NIM 2363. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.



La experiencia práctica y teórica acumulada a través de Med-Voices, nos ayudó a “enfrentarnos” a nuevos desafíos. Aumentado la muestra objeto de estudio y focalizándolo en las distintas unidades domésticas de producción –íntimamente ligadas a la especificidad e idiosincrasia de la población<sup>6</sup>–, surge la posibilidad de participar en un nuevo proyecto europeo. *Identity is Future: Mediterranean Intangible Space* (MEDINS)<sup>7</sup>, en el marco del programa INTERREG III B– MEDOCC, pretendía llevar a cabo una innovadora propuesta de implementación de políticas de protección del patrimonio inmaterial en el ámbito Mediterráneo y, a través de distintos recursos multimedia, seguir las directrices de la UNESCO (2003) de difusión y salvaguarda del rico e “intangible” patrimonio cultural de la cuenca mediterránea.

En ambos casos, tanto en MEDINS como en Med-Voices, nuestro trabajo se centró en lo que la UNESCO ha acuñado como el “patrimonio intangible” (Declaración UNESCO 2003) de los pueblos, barrios, ciudades y regiones. Con la recopilación de testimonios orales, historias de vida y en general las memorias y “desmemorias” colectivas de los habitantes de las ciudades históricas del Mediterráneo, pretendimos complementar el excesivo énfasis en lo “monumental” y arquitectónico (la cultura oficial, vista “desde arriba”) con el legado oral, la memoria histórica y la praxis cultural de los propios ciudadanos (la cultura cotidiana, vista “desde abajo”).

Esto ha dado lugar a heterogéneos testimonios, presentados como estudios de caso monográficos y como comparaciones entre ciudades, en primer lugar, a través de una página web interactiva<sup>8</sup>, y en segundo lugar, a través de distintas plataformas multimedia<sup>9</sup>. En el caso de Granada, nos centramos en los barrios históricos del Albayzín y del Sacromonte, en sus tradiciones, costumbres y memorias (tanto de sus residentes autóctonos como de la población forastera), que de un modo u otro, se ha ido estableciendo en éste y otros barrios emblemáticos de la ciudad, llegando a generar la identidad de la Granada contemporánea.

Con cierta retrospectiva, es el momento adecuado para analizar tanto la praxis como la metodología llevada a cabo durante 5 años de investigación. A partir del breve acercamiento conceptual arriba expuesto, que centra el debate entre la definición de patrimonio cultural y patrimonio inmaterial en el ámbito europeo, nos centraremos, en primer lugar, en las características generales y en los objetivos que se han desarrollado para la puesta en marcha de los proyectos de investigación (cfr. cap 2). Una vez observados los aspectos teóricos que establecen las bases científicas de actuación, detallaremos, en segundo lugar, las principales líneas de investigación

que a nivel “micro” se han llevado a cabo en la ciudad de Granada y en los barrios del Albayzín y Sacromonte. Las fases del proyecto de investigación y su adaptación a las características específicas de los lugares y espacios objeto de estudio, así cómo, de la población residente en ellas, dará como resultado la categorización adoptada para la puesta en práctica del proyecto en la ciudad de Granada (cfr. cap. 3.1). Por último, el capítulo 4, nos mostrará el proceso metodológico seguido, así cómo, las diferentes guías de recopilación de datos necesarias para la obtención de “ejemplos tangibles” del patrimonio cultural intangible.

### **Patrimonio inmaterial: desafíos teóricos transnacionales**

El desafío teórico de un proyecto de investigación transnacional sobre patrimonio, se debe centrar, en la visión heterogénea que cada uno de los participantes tiene y/o concibe como legado cultural y como tradicional de su “propio grupo” (Dietz 2005). Llegar a un consenso sobre cuál es el canon cultural que una determinada sociedad considera digno de conservar, promover y transmitir a las generaciones venideras, puede llegar a ser problemático, no relacional o comparable. Esto se debe a que existen una serie de divergencias y/o contradicciones que se debaten entre los procesos de homogeneización y heterogeneización, y entre las fuerzas globales y las tendencias localistas, que llegan a constituir la especificidad identitaria y social de los sujetos y de los grupos.

En este sentido, tanto las prácticas culturales como las identidades individuales y colectivas de los distintos actores sociales implicados, deben desafiar la tradicional definición de patrimonio histórico de las naciones (Smith 1997), liberándose de sus dos principales sesgos: por un lado, la carga esencialista y homogeneizadora y, por otro lado, del tradicional paternalismo estatal (Carrea y Dietz 2005:8).

Desde este punto de vista, en ambos proyectos, pretendimos llegar a reconocer “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas” –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, llegando a infundirles un sentimiento de identidad que puede contribuir y promover el respeto hacia la diversidad cultural y la creatividad humana (UNESCO 2003). Esto supuso reflexionar



sobre la “mutabilidad de las interrelaciones entre el patrimonio cultural (tanto material como inmaterial), el cosmopolitismo, el “territorio”, y el *multiculturalismo*, en el contexto de las estrategias de la Unión Europea de intervención cultural en la cuenta mediterránea” (Bianchi 2005:87), y en el marco tanto del proyecto Med-Voices como MEDINS.

Surge aquí un nuevo desafío, en este caso práctico, marcado por la necesidad de ir más allá de la elaboración de “cajón de sastre” –base de datos o recursos multimedia contendores de experiencias particulares y colectivas–, avanzando en la idea de convertir la “historia”, los recuerdos, la memoria, la identidad o identidades, e incluso muchas veces la desmemoria o “amnesia” de la población, en hechos y datos tangibles capaces de ser mostrados, observados y, de forma transversal en todas las ciudades participantes en los distintos proyectos de cooperación transnacional, comparados y analizados por personas ajenas a esos contextos patrimoniales.

Para ello fue necesario utilizar las fuentes orales, a través de las cuales accedimos no sólo a una “sistemática” observación de las tradiciones en un espacio y un tiempo concreto, sino que nos ayudaron a descifrar, a conferir sentido, al pasado histórico de los distintos barrios, los hechos y acontecimientos que han marcado su vida y que delimitan en gran medida las relaciones *intra e inter* grupales, así como su interpretación del presente más reciente. Igualmente, a través de las entrevistas biográficas, de lo que se recuerda y de lo que se cuenta del presente y del pasado, hemos podido observar las huellas que el tiempo ha dejado en la actualidad, la manera en la que se interpretan los acontecimientos de la vida cotidiana y la forma en la que se construyen y se renuevan los imaginarios colectivos inexorablemente ligados a la patrimonialización de la identidad grupal, entendiendo la identidad cultural como un patrimonio, en todo su contexto global, ya sea material o inmaterial.

A raíz de esto, cada uno de los grupos y ciudades representadas en los proyectos de investigación, delimitaron una unidad geográfica significativa como objeto de estudio. En el caso de la ciudad de Granada <sup>11</sup>, situada en el sureste de Andalucía y al pie de Sierra Nevada, destacan sobre todo dos



GRENADE. 641. Gitanos ou Bohémiens devant leur habitation. (d'après nature) J. Laurent y Cia Madrid. La propiedad. Déposit.

barrios por sus raíces y tradiciones, que seleccionamos para este estudio de barrios históricos de composición multicultural: el Albayzín y el Sacromonte (cfr. Rosón 2008a:121). Estos barrios se enfrentan actualmente a amplios procesos de gentrificación y de diversificación cultural y religiosa, que se engloban perfectamente en el proyecto de investigación dada su especial significación y características culturales y étnicas. Igualmente, la población residente en estos contextos multiculturales, observada en su contexto patrimonial, nos ofreció la posibilidad de desarrollar el concepto de patrimonio inmaterial en relación a la totalidad de prácticas culturales que tienen lugar en el espacio urbano de las ciudades y barrios, a través de las siguientes fases de investigación, categorización/catalogación y/o recogida de material etnográfico, que abajo se exponen.

### Fases de un proyecto de investigación

Los proyectos de investigación que se llevaron a cabo en la ciudad de Granada, indagaron en la subjetiva construcción social del recuerdo <sup>12</sup>, de la identidad colectiva e individual de los residentes en los barrios del Albayzín y del Sacromonte, para de esta manera poder explicar el mecanismo dialéctico que surge entre las distintas personas que residen ambos barrios, así cómo dar respuesta a los siguientes interrogantes: 1) ¿Cómo se vive el patrimonio histórico en la ciudad? 2) ¿Cómo se comparten los espacios del barrio?, a través de las actividades públicas y el tiempo de ocio de los vecinos. 3) ¿Qué tipo de convivencia existe?, a través del estudio de las relaciones interétnicas. 4) ¿Qué tipo de fiestas, lugares y espacios de culto existen? 5) El proceso de “gentrificación” y conversión que está afectando a los barrios. 6) ¿Cómo se perciben los barrios históricos?, desde un punto de vista orientalista. 7) Y, por último, las “tradiciones en venta”: el turismo y la comercialización del legado cultural.

Para responder a las interrogantes propuestas a priori, fue necesario organizar y categorizar las historias orales y recopilaciones de material etnográfico, en el caso de Med-Voces, en torno a siete temas principales: la persona; la vida en común/vecindad; el trabajo; los juegos; la religión; los objetos; y los espacios. Cada uno de estos temas revelaba, a su vez, un tejido subyacente de temas secundarios y vínculos entrelazados dentro de y entre las distintas ciudades que formaron parte de la investigación. De este modo se dio paso al proceso de categorización.



A la izquierda, Granada. Gitanos del Sacromonte. Fotografía J. Laurent y Cia.c.1862-70. Archivo Ruiz Vernacci. NIM: 3046. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPCE. Ministerio de Cultura. A la derecha, arriba, Córdoba. Regreso del lavadero. Fotografía de J. Laurent c.1862-70. Archivo Ruiz Vernacci, NIM 1999. Debajo, Córdoba, Mujeres en la fuente. Fotografía de J. Laurent, c.1862-70. Archivo Ruiz Vernacci, NIM 3162. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.



### Categorización del patrimonio inmaterial

La categorización (que no catalogación) previa al trabajo de campo supuso un esfuerzo en definir y contextualizar aquello que el grupo de investigación entendía por patrimonio intangible, bajo la conceptualización preestablecida por la UNESCO (2003), adaptándolo a las particularidades específicas de cada uno de los barrios y/o ciudades objeto de estudio. En ese sentido, no todos los participantes en el proyecto podían llegar a cubrir de igual manera las distintas categorías establecidas a priori. Por ello era necesario realizar una adaptación explícita a las distintas realidades urbanas y/o barriales, sin perder el sentido de “conjunto comparable” de patrimonio inmaterial que se pretendía plasmar como uno de los objetivos del proyecto. La abundante bibliografía local sobre patrimonio, así como los pocos ejemplos que aportaba la antropología y la sociología sobre la población existente en el barrio, nos resultó de gran ayuda.

En ese contexto de heterogeneidad, surgieron dos modelos que pretendían “categorizar” el patrimonio intangible de los barrios y ciudades. Por un lado, en el

proyecto Med-Voces, se construyó una versión adaptativa, particularizada y consensuada, en base a siete categorías básicas, íntimamente relacionadas con las distintas fases y/u objetivos de investigación –las historias de vida y entrevistas etnográficas, la base de datos sobre patrimonio intangible y su “versión” visible en la página web antes mencionada–. A su vez, las categorías preestablecidas no se adoptaron como “compartimentos estancos”, sino que estaban íntimamente relacionadas unas con otras, así como, determinadas por la “tangibilidad” de los espacios geográficos “socialmente territorializados” (Rosón 2008a:) por los sujetos de estudio (vecinos y vecinas de los distintos barrios): 1) la persona, su trayectoria y su identidad; 2) la gente, la vecindad y la convivencia en el barrio; 3) el mundo laboral; 4) la vida de ocio y las fiestas; 5) los ritos y lugares de culto; 6) los objetos relacionados con la vida en el barrio; y 7) los espacios domésticos y públicos.

Arriba, Cuadrilla en el callejón. c. 1913-17. Archivo Ruiz Vernacci NIM 11061. A la derecha, Toreros y monosabios c. 1913-17. Archivo Ruiz Vernacci, NIM 10176. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.



Por otro lado, en el proyecto Medins y encuadrado en la acción *semantic framework*, se utilizó una versión más “universal” –menos particularista–, aunque más abstracta, basada en las directrices de la convención de la UNESCO (2003). De esta manera, se pretendió completar los ámbitos: 1) Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; 2) Artes del espectáculo (como la música tradicional, la danza y el teatro); 3) Usos sociales, rituales y actos festivos; 4) Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; 5) Técnicas artesanales tradicionales; 6) Los tesoros humanos vivos (UNESCO 2002).

El estudio en profundidad de cada una de las categorías establecidas para ambos estudios, no deja de ser una “construcción metodológica” que pretende dar sentido al contexto objeto de estudio. Aunque por razones de espacio no delimitemos exhaustivamente cada una de ellas <sup>13</sup>, es necesario apuntar que “la persona”, su trayectoria y su identidad, es la categoría central –y a su vez, transversal y/o adyacente a cada una de las otras categorías–, que vertebramos ambos proyectos. Sin embargo también es el concepto más abstracto y difícil de definir. La mejor forma de

comprender y conocer el tipo de sujetos sociales que residen en el barrio, es a través de la investigación etnográfica y de las distintas técnicas metodológicas de investigación antropológica, que a continuación detallaremos.

**Proceso metodológico: historia de vida, observación participante y entrevista etnográfica**

Para la puesta en práctica de los proyectos, en su vertiente local, se procedió a realizar un estudio en profundidad de la/s comunidad/es residente/s en el barrio del Albayzín y del Sacromonte. Para ello se utilizó la metodología cualitativa, indispensable a la hora de describir incidentes clave en términos descriptivos y funcionalmente relevantes, estableciendo una coherente relación con el contexto social en el que se vive (Erickson 1986). De esta manera, se recorrió al proceso de investigación etnográfica, definida como “un estudio descriptivo de la cultura de una comunidad, o de alguno de sus aspectos fundamentales, bajo la perspectiva de comprensión global de la misma” (Aguirre 1995:3). A través de la recopilación de datos etnográficos, audiovisuales y hemerográficos-bibliográficos intentamos “comprender” el

pasado, presente y futuro de los mundos de vida multiculturales, los discursos identitarios y las prácticas culturales de los diferentes y diversos grupos residen en los barrios y ciudades objeto de estudio.

Sin embargo, concretamente una aproximación holística, como parte de las posibles subdivisiones etnográficas, –dejando de lado a los clásicos como Malinowski, Boas, Radcliffe-Brown, etc. (cfr. Werner y Schoepfle 1993:121)–, la que abra una nueva tendencia, acompañada por estudios generales de comunidad, que analizará la organización social de la ciudad de Granada y el estudio en profundidad de alguno de sus barrios (Aguirre 1995:233ss).

Estos estudios de comunidad, englobados en el proceso de investigación de la antropológica urbana, en primer lugar, se distancian de la tradicional concepción antropológica del estudio territorial, privilegiando las relaciones sociales como elemento organizador clave del espacio urbano. En segundo lugar, se enfatizan, en el ámbito de la producción, el trabajo o la residencia, para llegar a definir los procesos simbólicos de visibilidad local y de participación ciudadana en los distintos movimientos sociales, y a su vez, descubrir cómo estos actores perciben y viven en torno al patrimonio de los barrios, centrándonos especialmente el lo que hemos llamado patrimonio intangible o inmaterial. En tercer lugar, a través del estudio de los “conflictos” entre la sociedad de acogida y los nuevos “pobladores”, se propone comprender la heterogeneidad cultural existente, dejando de lado los análisis que parten de un supuesto consenso y de una ficción homogeneidad cultural. En último lugar, los estudios antropológicos urbanos demuestran el engranaje social de las comunidades, lo que facilita la comprensión global de los procesos urbanos de distinta envergadura (Arias 1996:8).

Por lo tanto, la etnografía, como garante impulsor y propiciador del estudio y del análisis de otras culturas, y de “las formas exóticas por las cuales las personas de un grupo se ven a sí mismas y entienden sus relaciones con los otros y con el resto del ambiente que los rodea” (Werner y Schoepfle 1993:115), nos orientó en la interpretación cultural y en el análisis del discurso acerca de la visión sobre patrimonio intangible. Es en este momento cuando el patrimonio pasa de ser tangible a intangible, en el preciso instante en el que las personas entrevistadas comienzan a involucrarse en la investigación y comienzan a aportar su experiencia vital, sus historias de vida, sus recuerdos y añoranzas.

### Características de la muestra

El marcado carácter multiétnico y cultural de estos dos barrios, hacía necesario delimitar cada uno de

los grupos que posteriormente iban a formar parte del objeto de estudio. Este proceso se realizó a través de diferentes perspectivas de análisis: la perspectiva espacial-sincrónica, llevada a cabo a través de la elección de unidades geográficas territorialmente reconocibles (la “comunidad”, el barrio, etc.); la perspectiva temporal-diacrónica, a través de los procesos de transformación del espacio con el tiempo (la memoria histórica que nos aportaban los residentes en el barrio y las comunidades musulmanas asentadas en él, etc.); la perspectiva grupal-social, a través de la elección de unidades domésticas y de producción residentes en la unidad geográfica (comunidad musulmana, comunidad de artesanos, comunidad autóctona, etc.); la perspectiva individual-biográfica (individuos “autóctonos”, forasteros, etc.); finalmente, la perspectiva institucional (instituciones, organismos públicos y asociaciones), a través de la elección de informantes-clave que componen las unidades domésticas.

### El proceso de investigación

Reflejando el amplio número y la diversidad de las comunidades establecidas en la zona del Albayzín y del Sacromonte, se requería de una investigación de carácter heurístico y dialéctico para determinar la muestra de personas a entrevistar, así como los principios de articulación de preguntas, temas y subtemas antes mencionados.

Para ello se tuvo en cuenta diferentes criterios de selección, de la unidad geográfica, de las unidades domésticas y de producción, y de los informantes clave que dieron como resultado más de 80 entrevistas, historias de vida, llevadas a cabo entre diferentes grupos de población, residentes o no, en el barrio del Albayzín y del Sacromonte. Todas estas entrevistas se hicieron a través de un muestreo casual, tipo “bola de nieve” (Bernard 2005:192), aunque, una vez se hubo comenzado el trabajo de campo, se estructuraron y seleccionaron las fuentes atendiendo a diferentes grupos externos significativos –generación, sexo, edad, origen (autóctono/inmigrante “local”/nacional/ comunitario/extracomunitario), identificación étnica (payo/gitano), credo religioso (“musulmán”/“cristiano”), nacionalidad, actividad económica, grado y forma de integración y participación en el barrio y fuera de éste. Igualmente se tuvo en cuenta la “visibilidad” turística del patrimonio histórico, enmarcado en los principales enclaves de atracción turística –miradores como el de San Nicolás, San Cristóbal, Cuesta del Chapiz y Paseo de los Tristes, Calderería y Plaza Nueva; y las innumerables cuevas o casa-cueva que tradicionalmente alojan tablados de flamenco, Zambra, y que se encuentra principalmente en el Camino del Monte, y por último, la Abadía del Sacromonte–, en el caso concreto de Granada.



Del mismo modo que la unidad geográfica, han sido imprescindibles los criterios de selección para las unidades domésticas y de producción. No sólo los residentes del barrio según su ubicación eran necesarios para el proceso de investigación, sino que resultaba igualmente imprescindible realizar hincapié en los grupos de producción artesanal y/o empresarial, tradicional, que se establecían en el barrio.

Todo este proceso facilitó una amplia muestra objeto de estudio, imprescindible para la realización del trabajo de campo, que se nutría de todos los estamentos públicos y privados del barrio (organizaciones, asociaciones, ONGs, talleres, gremios, etc.), así como de la diversa población residente (inmigrantes, vecinos autóctonos, turistas, antiguos vecinos, “nuevos ricos”–nuevos residentes, etc.).

### Guías de recopilación de datos

Para llevar a cabo las entrevistas, historias de vida y observación participante, fue necesaria la puesta en práctica de una “triangulación” de métodos. Desde una perspectiva *etic*, se recogían los datos visualizables y/o sincrónicos, a través de la observación y la observación participante. A través de las entrevistas e historias de vida, a través de guías de entrevista semi-estructurada y desde una perspectiva *emic*, los datos verbalizables y/o diacrónicos.

Para la “búsqueda” de estos datos visualizables y verbalizables, fue imprescindible desarrollar diferentes guías de observación etnográfica dependiendo del tipo de material, persona, lugar, etc., observado: El “*survey* etnográfico” del barrio, la guía de observación de la vida en el barrio, la guía entrevista con informantes-clave y la recopilación de historias de vida, que se estructuraron en torno a las categorías antes descritas, dieron lugar a una amplia base de datos local, recogida a través del programa Filemaker, en la que se mostraba de forma organizada todo el material “multimedia” recabado en la fase de trabajo de campo, así como, las diferentes transcripciones y entrevistas llevadas a cabo. Esta base local de información sobre patrimonio intangible, que organizaba los contenidos y categorías objeto de estudio, nutrió sistemática y organizadamente la página web ([www.med-voices.org](http://www.med-voices.org)) en cada uno de sus puntos y/o categorías. En el caso concreto del proyecto MEDINS, el resultado final más visible, consistió en la elaboración de breves registros audiovisuales etnográficos, “documentales etnográficos”, llevados a cabo a través de entrevistas etnográficas semi-estructuradas focalizadas.



Madrid. El paseillo en la plaza de toros de la Puerta de Alcalá. Fotografía de J. Laurent c. 1865. Archivo Ruiz Vernacci, NIM 1698. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.

### Conclusiones

En el marco de las complejas discusiones contemporáneas sobre globalización (Beck 2000), turismo y diversidad cultural, los distintos proyectos llevados a cabo por la Universidad de Granada, han conseguido cuestionar el énfasis tradicional que se suele poner sobre el patrimonio monumental, a través de la creación de espacios de expresión interactiva, prestando especial atención a aquellas voces que con frecuencia son menos escuchadas, que permanecen “en silencio” o son “marginales” (Bianchi 2005:88), pero que sin embargo, son imprescindibles a la hora de observar el patrimonio intangible de los barrios y ciudades multiculturales. Reuniendo fragmentos de identidad cultural, los “sujetos sociales” –las vecinas y vecinos– se vuelven cada vez más visibles, facilitando y reinterpretando, tanto procesos de “recuperación de la memoria histórica” (Rosón 2008a:160), como procesos de territorialización y de “ocupación” del territorio, avivando un proceso unidireccional por el que se redefine constante la identidad del lugar y a su vez la del grupo. Este aspecto, que caracteriza a las nuevas sociedades, barrios y centros históricos de las distintas ciudades, confluye en la idea mostrar las diversas conciencias identitarias “enmarcadas” en lo que se ha denominado como “globalización”,

y “demarcadas” simbólicamente en fronteras regionales y locales, a través de las cuáles, los distintos actores sociales que las integran se distinguen entre sí generando fronteras nítidas de separación grupal e individual. Mientras que la región cultural/étnica, aparece íntimamente ligada a los acontecimientos históricos y emocionalmente anclada en las experiencias y en las tradiciones, se comienza a dar cabida a infinidad de rutinas locales/localistas que la configuran como “territorios intermediarios” (Moles y Rohmer 1972:100ss) de resignificación identitaria. En este momento surge la necesidad de autodefinirse y delimitarse de los aspectos “globales” desde los “locales”, re-arraigándose en tradiciones locales y/o regionales para sobrevivir de los embates de la hiper-modernidad imperante (Friedman 1999) <sup>14</sup>.

A través de distintos recursos multimedia, el resultado más tangible, aunque no el único, de estos proyectos de investigación, se puede vislumbrar cómo la noción “patrimonio euro-mediterráneo común” está determinada por una amalgama de continuidades de fondo y discontinuidades temporales que permiten captar la permeable naturaleza cultural y territorial que tradicionalmente ha alimentado el cosmopolitismo Mediterráneo, así como, las prácticas culturales multiétnicas que contribuyen en la “construcción” del patrimonio inmaterial de las regiones mediterráneas.

Sería iluso pensar que los resultados tangibles sobre patrimonio intangible obtenidos durante 5 años de investigación, han logrado mejorar sustancialmente la deseada convivencia ideal entre los distintos residentes de barrios multiculturales, convivencia en la que se reconozcan los valores comunes y se generen cauces de integración, de diálogo, tolerancia y cooperación intercultural euro-mediterránea. En su lugar, al poner en común el amplio abanico de representaciones etno-culturales, así como, de las dimensiones territoriales de los distintos barrios, se ha conseguido involucrar tanto a la sociedad civil como a las instituciones en un compromiso más amplio de salvaguarda y revalorización (UNESCO 2003), por el que tanto las políticas de intervención cultural como las asociaciones, especialistas e instituciones, comienzan a concebir el patrimonio inmaterial y la memoria colectiva de los pueblos como fundamentos de una arquitectura transregional de solidaridad (Bianchi 2005:96).

## Notas

**1** Este artículo pretende reflexionar sobre el trabajo que ha llevado a cabo la Universidad de Granada y el Laboratorio de Estudios Interculturales, en dos proyectos financiados por la Unión Europea. El primero de ellos, coordinador por el Prof. Doc. Gunther Dietz, se denominó *Mediterranean Voices: Oral History and Cultural Practice in Mediterranean Cities*, y fue coordinado por la *London Metropolitan University/Center for Leisure and Tourism Studies* y patrocinado por el programa “Euromed Heritage II” de la Comisión Europea. A través de la investigación etnográfica, trece ciudades del mediterráneo, se generó una base de

datos virtual (cfr. [www.med-voices.org](http://www.med-voices.org)) de la historia oral y cultural de determinados barrios. El segundo proyecto, coordinado por el Catedrático F. Javier García Castaño, se denominó *MEDINS: Identity is Future: the Mediterranean Intangible Space* (cfr. [www.invisiblemedins.org](http://www.invisiblemedins.org)), y fue desarrollado en el marco del programa INTERREG III B-MEDOCC. Diez países participaron en esta nueva iniciativa, coordinados por el *Assessorato dei Beni Culturali ed Ambientali e della Pubblica* (Región de Sicilia).

**2** Para más detalles cfr. Comisión Franceschini (1966).

**3** El primer programa Euromed Heritage I se puso en marcha en septiembre de 1998, cuando los ministros de Cultura de los países pertenecientes a la Asociación Euromediterránea (AEM) se reunieron en Rodas y dieron luz verde a 18 proyectos que se financiarían a través del programa de Medidas Financieras y Técnicas (de acompañamiento de las reformas de las estructuras económicas y sociales) (MEDA).

**4** En el año 2001 se lanzó el programa Euromed Heritage II, que constituía una inyección de dinamismo a partir de las lecciones aprendidas de Euromed Heritage I. Los nuevos proyectos continúan promoviendo el diálogo cultural, pero con un enfoque más temático, con la intención de crear corpus de conocimientos teóricos y prácticos. Actualmente, el programa Euromed ha comenzado a desarrollar una nueva convocatoria (Euromed Heritage IV 2008-2011) que se centrará en la apropiación del patrimonio cultural por la propia población y la educación y el acceso al conocimiento del patrimonio cultural.

**5** Para más detalles sobre las instituciones académicas que participaron en este proyecto cfr.: [www.euromedheritage.net/](http://www.euromedheritage.net/), consultada 22/12/2008.

**6** En su aspecto identitario, las vecinas y vecinos autóctonos del barrio se identifican plenamente con un “estilo local propio”, tanto en la producción artesanal como en los tipos de trabajos específicos (Rosón 2008a:254). Una pequeña muestra del material recogido a través de entrevistas etnográficas grabadas en video y posteriormente editadas como “documentales etnográficos”, se puede encontrar en [www.youtube.com](http://www.youtube.com), bajo la categoría MMMEDINS.

**7** Para más detalles acerca de los *partners* que participaron en esta investigación cfr.: [www.invisiblemedins.org/partners.html](http://www.invisiblemedins.org/partners.html), consultada 22/12/2008.

**8** Para más detalles cfr.: [www.med-voices.org](http://www.med-voices.org), consultada 21/01/2008.

**9** Para más detalles sobre el trabajo que se está realizando en el marco de los *Multimedia Laboratories* (MMMEDINS) cfr.: [www.youtube.com](http://www.youtube.com), [www.flickr.com/search/?q=mmmedins](http://www.flickr.com/search/?q=mmmedins), [www.communitywalk.com/medins-granada](http://www.communitywalk.com/medins-granada) y [www.invisible-medins.org/](http://www.invisible-medins.org/).

**10** La multiculturalidad es un legado histórico de nuestras sociedades, que se transforma especialmente en tiempos de globalización. En este proceso, la frontera entre lo que es considerado como propio y como ajeno se desdibuja y se redefine vertiginosamente. Como diría Canclini (1989) hoy “todas las culturas son de frontera”.

**11** Debido a la heterogeneidad y particularidad de los estudios locales llevados a cabo en el marco del proyecto Med-Voices y MEDINS, de aquí en adelante nos centraremos en el caso de Granada, y particularmente en los barrios del Albayzín y el Sacromonte. Para otros ejemplos, cfr. Rosón y Dietz 2004.

**12** En este proceso ocupa también un lugar significativo el olvido, aquello que de forma consciente o inconsciente se olvida. Ese olvido o “amnesia” ha sido y será un refugio tanto

Segovia. La Granja. Palacio de San Ildefonso. Fuente de los Baños de Diana. Fotografía de A. Passaporte, 1932 - 1936. Archivo Loty. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.



político como social, que delimite y a veces coarte la identidad individual y colectiva de un barrio y de sus vecinos.

13 Para más detalles acerca de las categorías utilizadas en el marco del proyecto MEDINS, cfr.: Rosón 2008b.

14 Citado por Carrera y Dietz, 2005:8-9.

### Bibliografía

- AGUIRRE BAZTÁN, Angel (1995): *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Barcelona: Boixareu Universitaria.
- ARIAS, Patricia (1996): “La antropología urbana ayer y hoy”. *Ciudades* 31, 2–11.
- BECK, Ulrich (2000): *What is Globalization?* Cambridge: Polity
- BERNARD, H. Russell (2005): *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches*. Walnut Creek, CA.: AltaMira Press.
- BHABHA, Homi (1994): *The Location of Culture*. London-New York, NY: Routledge.
- BIANCHI, Raoul (2005): “Patrimonio inmaterial y urbanismo cosmopolita en el Mediterráneo: una visión crítica desde el proyecto ‘Mediterranean Voices’”, en CARRERA, G. y G. DIETZ (2005): *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*. Colección Cuadernos IAPH. N° 17. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 84-97.
- CARRERA, Gema. (2005): “La Evolución del patrimonio (inter)cultural: políticas culturales para la diversidad”, en CARRERA, G. y G. DIETZ (2005): *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*. Colección Cuadernos IAPH. N° 17. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 14-29.
- COMISIÓN FRANCESCHINI (1966): “Relazione della Commissione d’ingagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio”, *Rivista Trimestrale di Diritto Pubblico* XVI (1), 119-244.
- DIETZ, Gunther (2004): “Frontier Hybridization or Culture Clash? Trans-national migrant communities and sub-national identity politics in Andalucía, Spain”, en *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 30, N° 6, 1087-1112.
- (2005) “Del multiculturalismo a la interculturalidad: evolución y perspectivas”, en *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*. Colección Cuadernos IAPH. N° 17. CARRERA, G., y DIETZ, G. (2005): *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 30-51.
- DIETZ, G., y F. J. ROSÓN (2004): “Granada”, en *Cabildo de Gran Canaria (ed.): Voices and Echoes: reminiscences of the Mediterranean by the Atlantic*, 87-96. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria & Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- ERICKSON, Frederick (1986): “Qualitative Methods in Research on Teaching”, en M., WITTRICK (ed.). *Handbook of research on teaching*. New York.
- FRIEDMAN, Jonathan (1999): “The Hybridization of Roots and the Abhorrence of the Bush”, en M. FEATHERSTONE y S. LASH (eds.): *Spaces of Culture: city, nation, world*, pp. 230-256. London: Sage.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (1989): *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: CNCA–Grijalbo.
- (1995): *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la Globalización*. México: Grijalbo.
- (1999): *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós
- GEERTZ, Clifford (1989): *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- MOLES, A., y E. ROHMER (1972): *Psicología del espacio*. Madrid: Aguilar.
- ROSÓN, F. Javier (2005a): “Diferencias culturales y patrimonios compartidos: la ‘Toma de Granada’ y la Mezquita Mayor del Albayzín”, en CARRERA, G. y G. DIETZ (2005): *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*. Colección Cuadernos IAPH. N° 17. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 98-107.



–(2005b): “Tariq’s return? Muslimophobia, muslimophilia and the formation of ethnicized religious communities in southern Spain”, en *Migration: European Journal of International Migration and Ethnic Relations (Special issue: From Emigration to Immigration to Transmigration? New research perspectives on Spain)*, Vol. 43, 87-95.

–(2008a): *¿El retorno de Tariq? Comunidades etnorreligiosas en el Albayzín granadino*. (Tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.

–(2008b): “Le Patrimoine Culturel Immatériel: Description, Catégories, Réseau Sémantique”, en F. T. BARATA, y VIDAL GONÇALVES, G (Ed.). *Patrimoine Immatériel. Base de Données et Organisation Sémantique. Mémoire descriptive*. Volumen 3. CIDEHUS, Évora Portugal, pp. 29-54.

SMITH, Anthony (1997): *La identidad nacional*. Madrid: Trama

UNESCO (1994): *World Heritage Committee’s Expert Meeting on the “Global Strategy” and thematic studies for a representative World Heritage List*, UNESCO Headquarters, 20-22.

–(2001): *Déclaration universelle de l’UNESCO sur la diversité culturelle: commentaires et propositions Paris*: UNESCO.

–(2002): *Guidelines for the establishment of Living Human Treasures systems*. Updated version. Seoul: UNESCO Section of Intangible Heritage, Korean National Commission for UNESCO.

–(2003): *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf> [Consultada 22/12/08].

WERNER, Oswald y SCHOEPFLE, Mark (1993): “Cuestiones epistemológicas”, en VELASCO, Honorio (ed.): *Lecturas de antropología social y cultural: la cultura y las culturas*. Madrid: UNED, pp. 113-182.

Burgos. Hospital del Rey. Cocina. Fotografía de Eustasio Villanueva, 1913. Archivo Villanueva, V-12-16. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.

## ORAL CULTURE AND INTANGIBLE HERITAGE: TRANSNATIONAL INVESTIGATION IN THE CONTEXT OF THE PROJECTS MEDITERRANEAN VOICES AND MEDINS<sup>1</sup>

Javier Rosón

Laboratory of Intercultural Studies. University of Granada

This article aims to reflect on the work realized by the University of Granada and the Laboratory of Intercultural Studies in two projects funded by the European Union: Med-Voices and MEDINS. In both cases, through the collection of oral testimonies, life histories, and in general the collective memories and “misrememberings” of the inhabitants of the historic cities of the Mediterranean, we hoped to complement the excessive emphasis on the “monumental” and the architectural (the official culture, seen “from above”) with the oral legacy, the historic memory, and the cultural praxis of the citizens themselves (the daily culture, seen “from below”).

The social subjects now begin to be vital protagonists in the patrimonial objective, introducing their social practices and their traditions in the real contexts of their daily life, in their day to day.

### INTRODUCTION

Since the middle of the Twentieth Century, both the theory of *Cultural Works* (1967)<sup>2</sup> as well as UNESCO have been defending the intangible values of different types of Heritage, but giving special emphasis to material Cultural Heritage, in monuments, as our idealized, inalterable, and permanent reminder of a past epoch. This tendency which to a certain degree equated the “monumental” to the material and, in turn, to the concept of Heritage which had been establishing itself for centuries has begun to change bit by bit in the past decade. As a result of this, both on a local and national level as well as on an international one, a new conception of Heritage is being developed, linked to the definition of Intangible and Immaterial Heritage, giving it a new dimension, the “opposite” (but at the same time complementary) vision of “inert” Heritage previously pre-established. Leaving behind the “museums,” the social subjects now begin to be the indispensable protagonists in the patrimonial object, introducing their social practices and their traditions in the real contexts of their daily lives, in the day to day, and leaving behind the instrumentalization of the cultural legacy of the old European regions and nations.

In this context, the European Union maintains a program called EUROMED HERITAGE<sup>3</sup> since September of 1998, whose goal is to promote cultural cooperation in the Mediterranean Basin through fostering the Cultural Heritage shared by the 27 countries both northern and meridional of the Mediterranean Basin, a heritage which was recognized for the first time by the Euro-Mediterranean Conference in Barcelona in 1995. The general objectives of this cooperation program are (a) to compile, conserve, and promote the local Heritage in the region, (b) to foster the idea of a Cultural Heritage shared by the entire Mediterranean region, and (c) to contribute to the development of politics of openness, tolerance, peace, and stability.

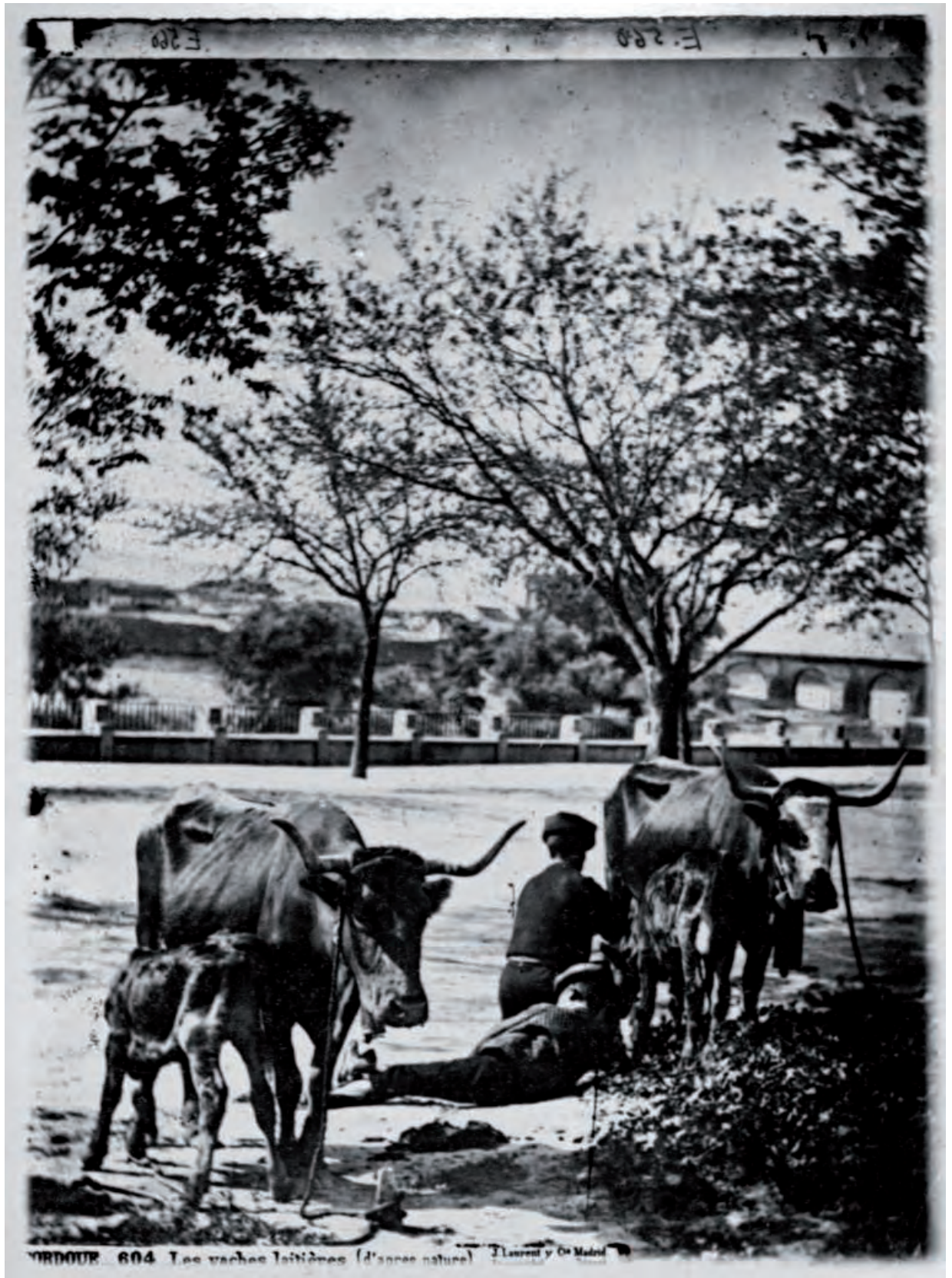
Zorita de los Canes (Guadalajara) Retrato de mujer con dos niñas. Fotografía de Juan Cabré c. 1945. Archivo Cabré. Fototeca de Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.



Within the context of this communitary program, the University of Granada participated in a Euro-Mediterranean project of investigation and dissemination. This project, *Mediterranean Voices: Oral History and Cultural Practice in Mediterranean Cities*, supported by the program EUROMED HERITAGE II of the European Commission<sup>4</sup>, was realized between 2002 and 2006 in thirteen<sup>5</sup> cities in the Mediterranean area, compiling, analyzing, and comparing the cultural practices reflected in life histories, memories, and other oral testimonies in the multicultural neighborhoods most characteristic and emblematic of the historic cities of each one of the regions represented in the project.

The practical and theoretical experience accumulated through Med-Voices, helped us to “confront” new challenges. Increasing the object sample of study and focusing it on the different domestic units of production –intimately linked to the specificity and idiosyncrasy of the population<sup>6</sup>– the possibility of participating in a new European project arises. *Identity is Future: Mediterranean Intangible Space* (MEDINS)<sup>7</sup>, in the frame of the program INTERREG III B-MEDOCC, hoped to realize an innovative proposal of implementation of politics of protection of the Intangible Heritage in the Mediterranean region and to follow the directives of UNESCO (2003) of disseminating and safeguarding of the rich and “intangible” cultural identity of the Mediterranean Basin through different multimedia resources.

In both cases, as much in MEDINS as in Med-Voices, our work centered on what the UNESCO had defined as “Intangible Heritage” (UNESCO Declaration 2003) of the peoples, neighborhoods, cities, and regions. With the collection of oral testimonies, life histories, and in general the collective memories



E. 290

E. 290

ORDOUE. 604 Les vaches laitières (d'après nature) J. Laurent y Co Madrid

and “misrememberings” of the citizens of the historic cities of the Mediterranean, we sought to complement the excessive emphasis the “monumental” and the architectural (the official culture, seen “from above”) with the oral legacy, the historical memory, and the cultural praxis of the citizens themselves (the daily culture, seen “from below”).

This has given place to heterogenic testimonies, presented as monographic case studies and as comparisons among cities, first through an interactive website<sup>8</sup>, and then through different multimedia platforms<sup>9</sup>. In the case of Granada, we concentrated on the historic neighborhoods of the Albayzín and Sacromonte, in their traditions, customs, and memories (both from their native residents as well as the transplanted population), which to one degree or another, have become established in this and other emblematic neighborhoods of the city, coming to create the identity of contemporary Granada.

Now with some perspective, it is an appropriate moment to analyze both the practice as well as the methodology undertaken during the 5 years of investigation. Starting from the brief conceptual approach outlined above, which centers the debate among the definition of Cultural Heritage and Intangible Heritage in the European area, we focus, in the first place, on the general characteristics and on the objectives that have developed to put into motion the investigation projects (see section 2). Once we’ve noted the theoretical aspects which establish the scientific base of the actuation, we’ll then detail the principal lines of investigation which on a “micro” level have been undertaken within the city of Granada and in the neighborhoods of Albayzín and Sacromonte. The phases of the investigation project and its adaptation to the specific characteristics of the places and spaces which are the object of the study, as well as of the population resident therein, will give as a result the categorization adopted for the implementation of the project in the city of Granada (see section 3.1.). Finally, Chapter 4 will show us the methodological process followed, as well as the different guides for collecting the necessary data for the obtaining of “tangible examples” of Intangible Cultural Heritage.

### INTANGIBLE HERITAGE: TRANSNATIONAL THEORETICAL CHALLENGES

The theoretical challenge of a transnational investigation project about Heritage should center, on the heterogeneous vision which each of the participants holds and/or conceives as cultural legacy and as traditional for their “own group” (Dietz 2005). Arriving at a consensus about what is the cultural canon that a determined society considers worth conserving, promoting, and transmitting to following generations can come to be problematic, not relational or comparable. This is due to the existence of a series of divergences and/or contradictions which are debated among the processes of homogenization and heterogenization, and among the global forces and localist tendencies, which come to make up the social and identity specificity of the subjects and of the groups.

In this sense, both the cultural practices as well as the individual and collective identities of the distinct implicated

social actors must defy the traditional definition of Historical Heritage of Nations (Smith 1997), liberating themselves from its two principal branches: on the one hand, from the essentialist and homogenizing connotation and, on the other, from the traditional paternalism of the State (Carrera and Dietz 2005:8).

From this point of view, in both projects we sought to come to recognize “the uses, representations, expressions, knowledge, and techniques” –together with the instruments, objects, artifacts, and cultural spaces for which they are inherent– which the communities, the groups, and in some cases the individuals recognize as an integral part of their Cultural Heritage. This Intangible Cultural Heritage, which is transmitted from generation to generation, is constantly recreated by the communities and groups in terms of their surroundings, their interaction with nature, and their history, coming to infuse them with a sense of identity which can contribute and promote the respect for cultural diversity and human creativity (UNESCO 2003). This supposed reflecting on the “mutability of the interrelations among the Cultural Heritage (both Material as well as the Intangible), the cosmopolitanism, the “territory,” and the multiculturalism<sup>10</sup>, in the context of the cultural intervention strategies of the European Union in the Mediterranean Basin” (Binachi 2005: 87), and in the context of both the Med-Voices project as well as MEDINS.

A new challenge arises here, in this case a practical one, marked by the need to go beyond the elaboration of a “mixed bag” –databases or multimedia recourses containing individual and collective resources– advancing the idea of converting “history,” the souvenirs, the memory, the identity or identities, and even many times the misremembering or “amnesia” of the population, into facts and tangible data capable of being shown and observed in a transverse fashion in all of the cities participating in the distinct projects of transnational cooperation, bought and analyzed by people outside of these Heritage contexts.

For that it was necessary to use oral sources, through which we access not only a “systematic” observation of the traditions in a concrete space and time, but they also helped us to decipher, to give meaning, to the historic past of the different neighborhoods, the events and occurrences that have marked its life and have to a large degree delimited the *intra*-and *inter*-group relations, as well as their interpretation from the more recent present. Equally, via the biographical interviews, of what is remembered and what is told of the present and the past, we have been able to observe the tracks that time has left on the present day, the way in which the events of daily life are interpreted and the form by which they are constructed and the collective imageries inexorably linked to the patrimonialization of the group identity, understanding the cultural identity as a type of Heritage, in all its global context, be it Material or Intangible, is renewed.

Due to this, each of the groups and cities represented in the investigation projects delimited a significant geographic area as the object of study. In the case of the city of Granada<sup>11</sup>, located at the foot of the Sierra Nevada mountains in the Southeast of Andalusia, two neighborhoods are notable above all others for their roots and traditions, which we selected for this study of historic neighborhoods of multicultural composition: Albayzín and Sacromonte (cfr. Rosón 2008a:121). These neighborhoods are currently facing broad processes of gentrification and of cultural and religious



diversification, which are perfectly encompassed in the investigation project given their special signification and cultural and ethnic characteristics. Likewise, the population residing in these multicultural contexts, seen through the patrimonial context, offered us the possibility of developing the concept of Intangible Heritage in relation to the totality of cultural practices which happen in the urban space of the cities and the neighborhoods, through the following phases of investigation, categorization/cataloging, and/or collection of ethnographic material, as explained below.

#### PHASES OF AN INVESTIGATION PROJECT

The investigation projects undertaken in the city of Granada explored the subjective social construction of memory<sup>12</sup>, of the collective and individual identity of the residents in the neighborhoods of Albayzín and Sacromonte, to in this way be able to explain the dialectic mechanism that arises among the distinct peoples who reside in both neighborhoods, as well as to answer the following questions: 1) how is the Historic Heritage in the city lived? 2) How are the neighborhood spaces shared? through the public activities and the leisure activities of the neighbors. 3) What type of socializing exists? through the study of the interethnic relations. 4) What types of festivals, places, and spaces of worship exist? 5) The process of “gen-trification” and conversion which is affecting the neighborhoods. 6) How are the historic neighborhoods perceived, from an orientalist point of view? And finally, 7) the “traditions for sale”: tourism and the commercialization of the cultural legacy.

To respond to these proposed questions a priori it was necessary to organize and categorize the oral histories and compilations of ethnographic material, in the case of Med-Voces, around seven principal themes: person; life in the neighborhood/community; work, games; religion; objects; and spaces. Each one of these themes revealed, in turn, an underlying fabric of secondary themes and ties interlinked within and among the different cities which formed part of the investigation. This gave rise to the process of categorization.

#### Categorization of the Intangible Heritage

The categorization (which is not the cataloging) before the field work presupposed an effort to define and contextualize that which the investigation group understood for Intangible Heritage, under the conceptualization pre-established by UNESCO (2003), adapting it to the specific partic-

ularities of each of the neighborhoods and/or cities objects of study. In this sense, not all the participants in the project could manage to cover in an equal fashion the different categories established a priori. It was therefore necessary to make an explicit adaptation to the distinct urban or neighborhood realities, without losing the sense of “comparable groups” of Intangible Heritage which we tried to shape as one of the objectives of the project. The abundant local bibliography about Heritage, as well as the few examples offered by anthropology and sociology about the population present in the neighborhood, were of great assistance to us.

In this context of heterogeneity, two models arose which sought “to categorize” the Intangible Heritage of the neighborhood and cities. On the one hand, in the project Med-Voces, an adaptive version, particularized and approved, was constructed based on seven basic categories, intimately related to the distinct phases and/or objectives of investigation—the life histories and ethnographic interviews, the database of Intangible Heritage, and its visible “version” in the webpage abovementioned. At the same time, the pre-established categories were not adopted as “static compartments”, but were intimately related ones to the others, as well as determined by the “tangibility” of the geographic spaces “socially territorialized” (Rosón 2008a) by the subjects of the studies (men and women from the different neighborhoods): 1) the person, their development, and their identity; 2) the people, the neighborhood and the socializing in the neighborhood; 3) the working world; 4) the festivities and leisure life; 5) the rites and places of worship; 6) the objects related to life in the neighborhood; 7) the domestic and public spaces.

On the other hand, a more “universal” version was used in the project MEDINS and framed in the *semantic framework* action—less particularist, although more abstract, based on the directives of the UNESCO Convention (2003). In this fashion, it was hoped to comprise the areas: 1) Traditions and oral expressions, including language as a vehicle for Intangible Cultural Heritage; 2) Spectacle arts (such as traditional music, dance, and theater); 3) Social uses; rituals; and festival activities; 4) knowledge and uses related to nature and the universe; 5) Traditional artisan techniques; 6) The living human treasures (UNESCO 2002).

The in depth study of each one of the categories set up for both studies doesn’t stop being a “methodological construction” which hopes to give sense to the context that is the object of the study. Although for reasons of space we do not exhaustively list each one of them<sup>13</sup>, it is necessary to highlight that “the person,” their development and their identity, are the central categories (and at the same time, transverse and/or adjacent to each one of the other categories) which are the backbone for both projects. Nonetheless, it is also the concept that is most abstract and difficult to define. The best way to understand and know the type of social subjects who reside in the neighborhood is through ethnographic investigation and from the various methodological techniques of anthropologic investigation, which we detail below.

Arriba, Matadores en el callejón, c. 1914. Archivo Ruiz Vernacci, NIM 10174. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura. Derecha, Dominguin y Rafael el Gallo en el callejón c. 1917. Archivo Ruiz Vernacci, NIM 11056. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE. Ministerio de Cultura.





## METHODOLOGICAL PROCESS: LIFE HISTORY, PARTICIPANT OBSERVATION AND ETHNOGRAPHIC INTERVIEW

For the implementation of the projects, in their local aspect, an in depth study of the communit(ies) in the neighborhoods of Albayzín and Sacromonte was undertaken. Qualitative methodology was used for it, indispensable at the moment of describing key incidents in descriptive terms and functionally relevant, establishing a coherent relation with the social context in which they live (Erickson 1986). In this fashion, the process of ethnographic investigation, defined as “a descriptive study of the culture of a community, or of some of its fundamental aspects, from the perspective of global comprehension of the same” (Aguirre 1995:3) was covered. Through the collection of audio-visual and hemerographic-bibliographic ethnographic data we sought to “understand” the past, present, and future of the worlds of multicultural life, the identity discourses, and the cultural practices of the different and diverse groups residing in the neighborhoods and cities objects of the study.

Nonetheless, as part of the possible ethnographic subdivisions –leaving aside the classics such as Malinowski, Boas, Radcliffe-Brown, etc. (see Werner y Schoepfle 1993:121)–, it is a holistic approximation which opens a new trend, accompanied by general studies of the community, which will analyze the social organization of the city of Granada and the in depth study of some of its neighborhoods (Aguirre 1995:233ss).

These community studies, included in the process of investigation of urban anthropology, distance themselves from the traditional anthropological conception of territorial study in the first place, privileging social relations as the key organizing element of the urban space. Moreover, they emphasize, in the realm of production, work or the residence to come to define the symbolic processes of local visibility and citizen participation in the different social movements, and in turn, to discover how these actors perceive and live in relation to the Heritage of the neighborhoods, centering especially on what we have called Intangible or Immaterial Heritage. In addition, through the study of the “conflicts” between the welcoming society and the new “populators”, we hoped to understand the existing cultural heterogeneity, leaving aside the analyses which start from an agreed-upon assumption and from a fictitious cultural homogeneity. And finally, urban anthropological studies show the social mechanisms of the communities, which aids in the global understanding of the urban processes of different complexities (Arias 1996:8).

Therefore, ethnography as motivating force and propitiator of the study and of the analysis of other cultures, and of “the exotic forms through which people from one group see themselves and understand their relationships with others and with the rest of the environment which surrounds them” (Werner y Schoepfle 1993:115) orients us in the cultural interpretation and the analysis of the discourse regarding the vision of Intangible Heritage. It is at this moment when the Heritage moves from being Tangible to Intangible, in the precise instant when the people interviewed begin to involve themselves in the investigation and began to offer their life experiences, the stories of their life, their memories and nostalgias.

## Characteristics of the Sample

The notable multiethnic and cultural character of these two neighborhoods made it necessary to limit each of the groups who later would come to form part of the object of the study. This process was undertaken through different perspectives of analysis: the spatial-synchronic perspective, realized through the choice of territorially recognizable geographic units (the “community”, the neighborhood, etc.); the temporal-diachronic perspective, through the processes of transformation of the space over time (the historic memory which the residents of the neighborhoods and the Muslim communities located there gives us, etc.); the social-group perspective, through the choice of domestic units and of production located in the geographic unit (Muslim community, artistic community, autochthonous community, etc.); the individual-biographical perspective (“autochthonous” individuals, strangers, etc.); and finally, the institutional perspective (institutions, public bodies, and associations), through the choice of key-informants who make up the domestic units.

## The Process of Investigation

The wide number and the diversity of the communities established in the area of the Albayzín and Sacromonte required an heuristic and dialectic investigation to determine the sample of people to interview, as well as the principles of articulation of the abovementioned questions, themes, and subthemes.

Different selection criteria was kept in mind for this: of geographic unity, of domestic unities and of production, and of the key informants that resulted in more than 80 interviews and life histories, realized among different population groups, resident or not, in the neighborhood of the Albayzín and Sacromonte. All of these interviews were made through a casual sampling, of a “snowball” type (Bernard 2005:1920), although, once the fieldwork began, they structured and selected the sources attended to different groups external signifiers –generation, sex, age, origin (autochthonous/“local”, immigrant/national, European/Extra-European), ethnic identity (“*payo*”/gypsy), religious creed (“Muslim”/“Christian”), nationality, economic activity, degree and form of integration and participation in the neighborhood and outside of it. The touristic “visibility” of the Historic Heritage was also kept in account, ENMARCADO in the principal enclaves of tourist attractions, which in the specific case of Granada include: viewpoints such as San Nicolás, San Cristóbal, Cuesta del Chapiz and Paseo de los Tristes, Calderería and Plaza Nueva; the innumerable caves or cave-homes which traditionally housed flamenco *tablaos*, Zambra, and which are found principally on the Camino del Monte; and finally, the Abbey of Sacromonte.

The selection criteria had been essential for the domestic and production unities in the same fashion as for the geographic unities. Not only the residents of the neighborhood according to their localization were necessary for the investigation process, but it was equally necessary to underline the groups of traditional artistic or business production which are established in the neighborhood.

Sevilla. Procesión de la Concepción de la Virgen pasando por la plaza de San Francisco. Fotografía de J. Laurent y Cia, c. 1880. Archivo Ruiz Vernacci. NIM 7305. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE, Ministerio de Cultura.



All of this process aided a wide sample object of study, necessary for the undertaking of the fieldwork, which fed all the public and private strata of the neighborhood (organizations, associations, NGOs, workshops, guilds, etc.), as well as the diverse resident population (immigrants, autochthonous neighbors, tourists, old neighbors, the “new rich”—new residents, etc.).

### Guides for the Collection of Data

It was necessary to put into effect a “triangulation” of methods to realize the interviews, life histories, and participant observation. From an etic perspective, visible or synchronic data was collected, through observation and shared observation. Via the interviews and life histories, through the semi-structured interview guides and from an emic perspective, the verbal and/or diachronic data.

For the “search” for these visualizable and verbalizable data it was necessary to develop different ethnographic observation guides depending on the type of material, persons, place, etc. observed: the “ethnographic survey” of the neighborhood, the observation guide for life in the neighborhood, the interview with key-informants guide, and the collection of life histories, which were structured around the beforementioned categories, gave rise to a wide base of

local data, collected through the program Filemaker, all of which organized all the “multimedia” material obtained in the fieldwork phase, as well as the different transcriptions and interviews. This local base of information about Intangible Heritage, which organized the contents and categories object of study, systematically and organizedly fed the webpage ([www.med-voices.org](http://www.med-voices.org)) in each one of its points and/or categories. In the specific case of the MEDINS project, the most visible final result consisted of the elaboration of short ethnographic audiovisual recordings, “ethnographic documents,” made through the focused semi-structured ethnographic interviews.

### CONCLUSIONS

In the context of the complex contemporary discussions about globalization (Beck 2000), tourism, and cultural diversity, the different projects undertaken by the University of Granada have managed to question the traditional emphasis which is usually placed on Monumental Heritage, through the creation of interactive spaces for expression, giving special attention to those voices which are often less heard, which remain “in silence” or are “marginal” (Bianchi 2005:88), but which are nonetheless essential at the moment of observing the Intangible Heritage of the multicultural neighborhoods and cities. Reuniting frag-

ments of cultural identity, the “social subjects”—the men and women of the neighborhood— are more visible every day, aiding and reinterpreting both process of “recovery of historic memory” (Rosón 2008a:160) as well as processes of territorialization and of “occupation” of the territory, rekindling a unidirectional process by which the constant identity of place is redefined and in its turn that of the group. This aspect, which characterizes the new societies, neighborhoods, and historic centers of the different cities, converges in the idea to show the diverse identity consciences “framed” in what has been called “globalization”, and symbolically “demarked” in regional and local boundaries, through which the different social actors who make them up distinguish among themselves generating clean frontiers of group and individual separation. While the cultural/ethnic region appears intimately linked to the historic ACONTECIMIENTOS and emotionally anchored in the experiences and traditions, it is beginning to give space to the infinity of local/localist routines that are configured as “intermediary territories” (Moles and Röhmer 1972:10055) of identity re-signification. Now the need to selfdefine and to limit the “global” aspects from the “local” arises, re-rooting itself in local and or regional traditions to survive the blows of the prevailing hyper-modernity (Friedman 1999)<sup>14</sup>.

Through different multimedia resources, the most tangible result (although not the only one) of these investigation projects can be discerned as the notion “Common Euro-Mediterranean Heritage” is determined by the amalgam of continuities of background and temporal discontinuities which allow for the capture of the permeable cultural and territorial nature which has traditionally fed the Mediterranean’s cosmopolitanism, as well as the multiethnic cultural practices which contribute to the “construction” of the Intangible Heritage of the Mediterranean regions.

It would be naive to think that the tangible results about Intangible Heritage achieved during 5 years of investigation have managed to substantially improve the desired ideal socializing among the different residents of multicultural neighborhoods, socializing in which the common values are recognized and which generate channels of integration, of dialogue, tolerance, and Euro-Mediterranean intercultural cooperation. In its place, on putting in common the wide array of ethno-cultural representations, as well as of the territorial dimensions of the different neighborhoods, it has managed to involve the civil society as well as the institutions in a wider commitment to the safeguarding and revaluing (UNESCO 2003), by which both the politics of cultural interventions as well as the associations, specialists, and institutions begin to conceive of Intangible Heritage and the collective memory of the peoples as fundaments of a transregional architecture of solidarity (Bianchi 2005:96).

#### Notes

1 This article tries to reflect on the work which has been undertaken by the University of Granada and the Laboratory of Intercultural Studies, in two projects financed by the European Union. The first of these, coordinated by Prof. Doc. Gunther Dietz, is called *Mediterranean Voices: Oral History and Cultural Practice in Mediterranean Cities*, and was coordinated by London Metropolitan University/Center for Leisure and Tourism Studies and supported by the program “Euromed Heritage II” of the European Commission. Through ethnographic investigation in thirteen Mediterranean cities, a virtual database of the oral and cultural history of certain neighborhoods was generated ([www.med-voices.org](http://www.med-voices.org)). The second project, coordinated by the chaired professor F. Javier García Castaño, is called *MEDINS: Identity is Future: the Mediterranean Intangible Space* ([www.invisiblemedins.org](http://www.invisiblemedins.org)), and was developed

in the framework of the program INTERREG III B- MEDOCC. Ten countries took part in this new initiative, coordinated by the *Assessorato dei Beni Culturali ed Ambientali e della Pubblica* (Región de Sicilia).

2 For more details see Comisión Franceschini (1966).

3 The first Euromed Heritage I program was put in motion in September of 1998, when the minister of Culture of the countries belonging to the Asociación Euromediterránea (AEM) met in Rodas and greenlighted 18 projects which they would finance through the program of Medidas Financieras y Técnicas (accompanying the social and economic structural reforms) (MEDA).

4 The program Euromed Heritage II was launched in 2001, adding an injection of dynamism based on the lessons learned from Euromed Heritage I. The new projects will continue promoting cultural dialogue, but with a more thematic focus, with the intention of creating theoretical and practical bodies of knowledge. Currently, the Euromed program has begun to develop a new call (Euromed Heritage IV 2008-2011) which will concentrate on the appropriation of the Cultural Heritage by the peoples themselves and education and access to the knowledge of the Cultural Heritage.

5 For more details about the academic institutions who took part in this project see: [www.euromedheritage.net/](http://www.euromedheritage.net/), consulted 22/12/2008.

6 In its identity aspect, the autochthonous inhabitants of the neighborhood identify fully with a “unique local style”, both in their artistic production as well as in the types of specific jobs (Rosón 2008a:254). A small sample of the material collected through the ethnographic interviews recorded on video and later edited as “ethnographic documentaries” can be found on [www.youtube.com](http://www.youtube.com), under the category MMMEDINS.

7 For more details about the partners who took part in the investigation see: [www.invisiblemedins.org/partners.html](http://www.invisiblemedins.org/partners.html), consulted 22/12/2008.

8 For more details see.: [www.med-voices.org](http://www.med-voices.org), consulted 21/01/2008.

9 For more details about this work which was undertaken in the context of the *Multimedia Laboratories* (MMMEDINS) see: [www.youtube.com](http://www.youtube.com), [www.flickr.com/search/?q=mmmedins](http://www.flickr.com/search/?q=mmmedins), [www.communitywalk.com/medins-granada](http://www.communitywalk.com/medins-granada) y [www.invisiblemedins.org/](http://www.invisiblemedins.org/).

10 Multiculturalism is an historical legacy of our societies, which is especially transformed in times of globalization. In this process, the frontier between what is considered one’s own and from outside is blurred and dizzily redefined. As Canclini would say (1989) today “all cultures are of borders”.

11 Due to the heterogeneity and the particularity of the local studies realized in the context of the Med-Voices and MEDINS project, from here on we will focus on the case of Granada, and particularly on the neighborhoods of Albayzín and Sacromonte. For other examples, see Rosón y Dietz 2004.

12 In this process forgetting also held a significant place, that which is forgotten consciously or unconsciously. This forgetting or “amnesia” has been and will be both a political and social refuse, which delimits and sometimes restricts the individual and collective identity of a neighborhood and its inhabitants.

13 For more details about the categories used in the context of the MEDINS project: Rosón 2008b.

14 Cited by Carrera and Dietz, 2005:8-9.

# Iniciativas para la salvaguardia del Patrimonio Inmaterial en el contexto de la Convención UNESCO, 2003: una propuesta desde Andalucía

**Gema Carrera Díaz**

Antropóloga del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Este artículo presenta una reflexión sobre las iniciativas o proyectos de protección del Patrimonio Inmaterial realizados en España, previo análisis del contenido de dicho concepto patrimonial expuesto en la Convención emitida en 2003 por la UNESCO. Se exponen asimismo en el texto las bases del proyecto del Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía, iniciativa de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía desarrollada por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Semana Santa Sevilla. Fotografía: Gema Carrera Díaz.





Procesión de San Marcos. Fiesta de San Marcos. Ohanes, Almería. Autora: Gema Carrera Díaz.

El concepto de Patrimonio Cultural, es una construcción social, cambiante y dinámica que ha ido evolucionando progresivamente desde su nacimiento en el siglo XVIII como instrumento para enaltecer los recién nacidos Estados Nación, iluministas y racionalistas reflejando el poder de sus élites ilustradas, hasta la actualidad. A lo largo de este devenir y como tal constructo social, ha sufrido importantes transformaciones que reflejan los cambios sociales, políticos y culturales acontecidos a nivel global.

Desde los años 50, pero fundamentalmente desde fines de los 80 hasta nuestros días, en diversos ámbitos de la tutela patrimonial, (sobre todo en la UNESCO), se introduce un nuevo concepto de patrimonio ligado al concepto antropológico de cultura<sup>1</sup>, que aporta nuevas perspectivas teóricas y nuevos protagonistas en el campo del patrimonio. Ello se debe a un triple movimiento que se retroalimenta: uno ligado directamente con el patrimonio y las políticas culturales, otro unido a las reivindicaciones y los movimientos sociales y el tercero relacionado con la producción científica de determinadas ciencias sociales, pero fundamentalmente, con la Antropología cultural. (Carrera Díaz, 2005).

El primero, o el de las políticas culturales que afectan al patrimonio, se da a partir de la constatación de la presencia de una visión eurocentrista del patrimonio cultural y la preeminencia de la suntuosa producción artístico-monumental relacionada con las élites eclesiásticas, militares o nobiliarias de occidente, en la mayor parte de los catálogos de protección de los diferentes países europeos, incluida la “Lista de Patrimonio Mundial”. El segundo, está relacionado con las crecientes reivindicaciones identitarias (fundamentalmente étnicas y de género), a la crisis del “Estado Nación”, unido a la evidencia de los costes sociales, culturales y medioambientales, que estaba comportando y comporta la globalización mercantilista. En este contexto, el concepto antropológico de cultura ha contribuido enormemente a cambiar o enriquecer el concepto de patrimonio histórico, tornándolo en patrimonio cultural, ampliándolo y convirtiéndolo en una herramienta de reivindicación de los grupos más desfavorecidos y hasta el momento, silenciados en las prácticas patrimonialistas. El patrimonio debe ser de todos y representar a la colectividad en su totalidad tanto en su devenir histórico como en su presente. La variable tiempo vinculada a estos testimonios patrimonializados no siempre ha de estar ligado a la antigüedad sino que también pueden ser elementos del presente: rituales, oficios, lengua. (Agudo Torrico, 2005).

### INITIATIVES FOR THE SAFEGUARDING OF THE INTANGIBLE HERITAGE IN THE CONTEXT OF THE 2003 UNESCO CONVENTION: A PROPOSAL FROM ANDALUSIA

Gema Carrera Díaz

Andalusian Historic Heritage Institute

This article presents a reflection on the initiatives or projects of protection of the Intangible Heritage realized in Spain, through the lens of the contents of this patrimonial concept set forth in the Convention

published by UNESCO in 2003. It likewise expounds the basis for the project of the *Atlas of the Intangible Heritage of Andalusia*, an initiative of the Council of Culture of the Junta de Andalucía developed by the Andalusian Historical Heritage Institute.

The concept of Cultural Heritage is a dynamic and changing social construction that has progressively evolved since its birth in the 18th century as a tool to exalt the recently-born United Nations –visionaries and rationalists reflecting the power of its enlightened elites– until the present. Over the course of this evolution, and as a social construct, it has undergone important transformations which reflect the social, political, and cultural changes that have taken place on a global level.

Since the 1950s, but principally since the end of the 1980s until the present, a new concept of Heritage linked to the anthropological concept of culture has entered different realms of Heritage guardianship (especially in the UNESCO) which offers new theoretical perspectives and new protagonists in the field of Heritage. This is due to a tripartite movement which retrofeeds it: one directly linked to the heritage and cultural politics, another united with the social movements and revindications, and a third related to the scientific production of certain social sciences, but principally with Cultural Anthropology (Carrera Díaz, 2005)

The first, or that of the cultural politics which affect the Heritage, arises from the recognition of the presence of a Euro-centrist vision of Cultural Heritage and of the preeminence of the sumptuous artistic-monumental production related with the Western ecclesiastical, military, or noble elites, to a large degree from the catalogs of protection of the different European countries, including the “List of World Heritage”. The second is linked to the growing movements for recognition of identities (principally of ethnicity and of gender), to the crisis of the “Nation State”, coupled with the evidence of the social, culture, and environmental costs which mercantilist globalization is causing and causes. In this context, the anthropological context of culture<sup>1</sup> has contributed enormously to change or enrich the concept of Historic Heritage, converting it into Cultural Heritage, expanding it and transforming it into a tool of reclamation

En todo este proceso, la UNESCO ha defendido, también de forma progresiva, la diversidad cultural y la identidad como “Patrimonio cultural” frente al concepto decimonónico del patrimonio “artístico-monumental” en sucesivas convenciones, informes y recomendaciones desde 1982 hasta la actualidad. <sup>2</sup>

A partir de estas situaciones se genera un nuevo concepto de patrimonio cultural que incluye también a lo que actualmente se ha venido a denominar “patrimonio cultural inmaterial”: *los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.* (art 2.1. UNESCO: Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial, París 2003.)

Con este concepto se valoran los siguientes aspectos relacionados con el patrimonio cultural: a) la importancia de los procesos por encima de los objetos; b)

la relación siempre presente entre lo material y lo inmaterial; c) la necesidad de reconocimiento no solo por los especialistas de las diferentes disciplinas, sino especialmente, por los propios colectivos sociales protagonistas como parte de su identidad y como autorreferencia; d) la transmisión generacional y continuidad; e) el carácter vivo, vinculación con la naturaleza, historia y entorno.

La definición de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Convención es, en definitiva, la “cultura” en sentido antropológico, reconocida en un orden normativo con rango de Tratado Internacional y que debe servir como instrumento útil para tutelar la diversidad cultural de la humanidad.

Algunos de los valores que caben destacar de la Convención de 2003 son el nuevo concepto de salvaguardia, el valor de continuidad y transmisión frente al de autenticidad; la representatividad frente a la excelencia y la importancia de la comunidad o colectivos sociales y los procesos frente a los objetos. (Bortolotto, C, 2008)

**1. Una idea renovada de Salvaguardia:** La idea más importante de la Convención es la asociación del imperativo de protección con la necesidad de transmisión y de continuidad. Se entiende por “salvaguardia” *las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad*

for the groups which have been most marginalized, group until now silenced in Heritage-related practice. The Heritage must be of all and represent the collective in its totality both in its historical past as well as in its present. The variable times linked to these **patrimonialized** testimonies need not always be linked to antiquity but can also be elements from the present: rituals, skills, language. (Agudo Torrico, 2005)

In successive conventions, reports, and recommendations from 1982 until the present, UNESCO has defended (in a progressive fashion as well) cultural diversity and identity as “Cultural Heritage” in contrast to the nineteenth-century concept of the “artistic-monumental” heritage <sup>2</sup>.

Based on these situations, a new concept of Cultural Heritage arises which also includes what has currently come to be called “Intangible Cultural Heritage”: the practices, representations, expressions, knowledge, skills –as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith– that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity.

(Art 2.1. UNESCO: Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Paris 2003.)

With this concept, the following aspects related to Cultural Heritage are valued: a) the importance of the processes over objects; b) the ever present relationship between the material and the immaterial; c) the need for it to be acknowledged not just by the specialists of different disciplines, but especially by the protagonist social collectives themselves as part of their identity and self-definition; d) generational transmission and continuity; e) a living nature, connection with the natural world, history, and the surroundings.

The Convention’s definition of Intangible Cultural Heritage is, without doubt, that of “culture” in an anthropological sense, recognized in a normative order with the weight of an International Treaty and which should serve as a useful instrument for safeguarding the cultural diversity of humanity.

Some of the values from the 2003 Convention worth highlighting are the new concept of safeguardianship; the value of continuity and transmission over that of authenticity; representation over excellence and the importance of the community or social collectives; and processes over objects. (Bortolotto, C, 2008)





Arriba, Danzantes. Romería de San Benito Abad. El Cerro de Andévalo (Huelva). Fotografía: Aniceto Delgado Méndez. Fondo IAPH.  
Abajo, Danzantes. Romería de la Virgen de Piedras Albas. El Almendro y Villanueva de los Castillejos (Huelva). Fotografía:  
Aniceto Delgado Méndez.





Mantillas. Fiesta de San Juan. Alosno (Huelva).  
Fotografía: Aniceto Delgado Méndez.

**1. A renewed idea of Safeguardianship:** The most important idea of the Convention is the association of the imperative for protection with the need for transmission and continuity. "Safeguarding" is understood to mean *the measures aimed at ensuring the viability of the intangible cultural heritage, including the identification, documentation, research, preservation, protection, promotion, enhancement, transmission, particularly through formal and non-formal education, as well as the revitalization of the various aspects of such heritage.* (Art.2.3)

The change in the definition of Cultural Heritage has also brought about a change in focus from the static idea of objects to a more dynamic one of cultural processes. *"It is the social process and not the object produced which is what should be preserved to guarantee the continued creativity of a community." ... "Above all, the desire to preserve much be focused to make possible that those who are repositories of traditional cultures continue offering alternative models of behavior and different criteria from the "success" of those embodied in the ways of life which compete with them."* (Prott 2001: 156-157).

The safeguardianship is directed to allow for the creation and cultural re-elaboration necessary for the continuity of the practices, reinforcing in this way the necessary cultural dynamic. Before the Recommendation of 1989, which was directed above all to experts for the necessary inventorying

*del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión –básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos.* (art.2.3)

El cambio en la definición de patrimonio cultural ha comportado un cambio de enfoque desde la idea estática de los objetos a una más dinámica de lo procesos culturales. *"Es el proceso social y no el objeto producido lo que se debe preservar para garantizar la creatividad continuada de una comunidad." ... "Por encima de todo, el deseo de preservación debe estar encaminado a hacer posible que quienes son depositarios de culturas tradicionales continúen ofreciendo modelos alternativos de comportamiento y criterios diferentes de "éxito" a los encarnados en las formas de vida que compiten con ella"* (Prott 2001: 156-157).

La salvaguardia va dirigida a permitir la creación y reelaboración cultural necesarias para la continuidad de las prácticas, reforzando de esta forma, la necesaria dinámica cultural. Frente a la Recomendación de 1989 que se dirigía sobretudo a los expertos para el necesario conocimiento e inventario de estas prácticas, la nueva convención se dirige a las instituciones para que sostengan y promuevan la creatividad de los actores sociales. El inventario se convierte no

and knowledge of these practices, the new Convention is aimed at institutions so they might sustain and promote the creativity of the social actors. The inventory becomes not an end in itself but rather a means of identification to accomplish the safeguarding, fundamentally understood as transmission and continuity. (2008:22)

**2. "Continuity" Versus "Authenticity":** The novelty of this perspective is in the fact that the safeguarding depends on the maintenance and the continuity of the creativity of its custodians, and privileges cultural dynamism over the conservation in a strict sense, allowing this Heritage its vitality and its openness to later changes and renovations. This perspective collides with the Western value of authenticity tied to the artistic Historic Heritage, constructed on the static idea of perennial permanence through the fight against degradation, destruction, or disappearance, introducing measures of recovery or restoration of reliquaries of the past. Nonetheless, this new model of safeguarding related to the intangible Heritage doesn't affect those objects but rather the process of reproduction and transmission to new generations. In this context, the concept of authenticity proposed in the Venice Charter (Icomos, 1964) ceases to have validity.

**3. "Representativity" Versus "excellence":** The idea of excellence so affixed in the collective imagination through terms like "treasures" or "masterpieces" predominates in

en un fin en si mismo sino en un medio de identificación para la consecución de la salvaguardia, entendida fundamentalmente como transmisión y continuidad. (2008:22)

2. “Continuidad” Versus “Autenticidad”: La novedad de esta perspectiva está en el hecho de que la salvaguardia depende del mantenimiento y la continuidad de la creatividad de sus detentadores, y privilegia frente a la conservación en sentido estricto, al dinamismo cultural, permitiendo a este patrimonio su vivacidad y su apertura a ulteriores cambios y renovaciones. Esta perspectiva choca de frente con el valor de autenticidad occidental ligada al patrimonio histórico artístico, construida sobre la idea estática de permanencia perenne mediante la lucha contra la degradación, la destrucción o la desaparición, introduciendo medidas de recuperación o restauración de reliquias del pasado. Sin embargo, este nuevo modelo de salvaguardia relacionado con el patrimonio inmaterial, no afecta a los objetos sino a los procesos de reproducción y transmisión a las nuevas generaciones. En este contexto, el concepto de autenticidad que propugnaba la Carta de Venecia (Icomos, 1964), deja de tener vigencia.

3. “Representatividad” Versus “excelencia”: La idea de excelencia tan bien radicada en el imaginario colectivo a través de términos como “tesoros” u “obras



Jamugueras. Romería de San Benito Abad. El Cerro de Andévalo (Huelva). Fotografía: Aniceto Delgado Méndez. Fondo IAPH.

the idea of Cultural Heritage promoted by UNESCO in many of its actuations and recommendations. Excellence which is normally linked to the valuation of an author or of the creative genius of an individual artistic personality. The importance of Japan in the conceptualization of the Intangible Heritage has allowed for their elitism to have penetrated into the programs elaborated by the UNESCO in the realm of the Intangible Heritage, also incorporating in this case the idea of the excellence of the individual creative genius: their program of Living Human Treasures; or in the program of the proclamation of the Master Works of the Intangible Heritage. This idea has recently been questioned because it is considered inappropriate for the understanding of cultural expressions which are the product of collective cultural practices, often threatened for being considered “ordinary”, with little aesthetic value or of low spectacle value, and to feed a sort of “Heritage” competitiveness. With the Representative List of the Intangible Cultural Heritage, in contrast to the previous programs at the Convention’s coming into validity, the UNESCO sought to eliminate the universal value of exceptional as a criteria for inclusion in the List. (2008:29)

4. Participation of the “communities” and “groups”: In March of 2006 a meeting of experts was held in Tokyo to elaborate recommendations for the definition of communities and groups in the context of the Convention; the participation of communities and groups in the definition, the

localization and the inventory of their Intangible Cultural Heritage; the way of assuring the widest possible participation of communities and groups in the activities of safeguarding; the ways in which the Intangible Cultural Heritage can serve as a factor to promote development.

At this meeting the “community” was defined “as networks of people who share a link or a feeling of identity based on a shared historic relationship and rooted in the practice and transmission, or fondness, of their Intangible Cultural Heritage”; and “groups” which are made up of people within the communities which share characteristics such as talents, experiences, and special knowledge and can perform specific functions in the present and the future through the practice, creation, and/or transmission of the Intangible Cultural Heritage as, for example, preserving the culture as professionals or apprentices.<sup>3</sup>

The importance of the community for the identification and safeguarding of the Intangible Heritage is fundamental according to the Convention: the very definition of I.H. is made in relation to the relevance for the identity of the community, groups, or individuals (Art. 2); the community must take part in the processes of identification and definition of their I.H. (art. 11.b); in the area of its activities of safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, each State Party will try to achieve the widest possible participation of the communities, the groups, and if appropriate, the individuals who create, maintain, and transmit this Heritage

maestras”, predomina en la idea de patrimonio cultural vehiculada por la UNESCO en muchas de sus actuaciones y recomendaciones. Excelencia que normalmente va unida a la valorización de un autor o del genio creativo de una personalidad artística individual. La importancia de la conceptualización del patrimonio inmaterial ha hecho que su elitismo haya penetrado en los programas elaborados por la UNESCO en el ámbito del patrimonio inmaterial importando también en este caso la idea de la excelencia del genio creativo individual: programa de Tesoros Humanos Vivientes; o en el programa de proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Inmaterial. Esta idea ha sido últimamente cuestionada porque se considera inapropiada para la comprensión de expresiones culturales que son el producto de prácticas culturales colectivas, muchas veces amenazadas por considerarse “ordinarias”, con escaso valor estético o de escasa espectacularidad y por alimentar una especie de competitividad “patrimonial”. Con la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial*, frente a los programas anteriores a la entrada en vigor de la Convención, la UNESCO se propone eliminar el valor universal excepcional como criterio de inclusión en la Lista. (2008:29)

**4. Participación de las “comunidades” y “grupos”:** En marzo de 2006 se celebra en Tokio una reunión de expertos para elaborar recomendaciones sobre la

definición de las comunidades y los grupos en el contexto de la Convención; la participación de las comunidades y los grupos en la definición, la localización y el inventario de su patrimonio cultural inmaterial; el modo de asegurar la participación más amplia posible de las comunidades y los grupos en las actividades de salvaguardia; las maneras en que el patrimonio cultural inmaterial puede servir de factor que impulse el desarrollo.

En esta reunión se definió la “comunidad” *“como redes de personas que comparten un lazo o un sentimiento de identidad a partir de una relación histórica compartida y que radica en la práctica y transmisión, o apego, a su patrimonio cultural inmaterial”*; y “Grupos” *que comprenden personas dentro de comunidades que comparten características como habilidades, experiencias y conocimientos especiales y pueden realizar funciones específicas en el presente y el futuro mediante la práctica, creación y/o transmisión de su patrimonio cultural inmaterial como, por ejemplo, preservando la cultura como profesionales o aprendices.*<sup>3</sup>

La importancia de la comunidad para la identificación y salvaguardia del patrimonio inmaterial es fundamental para la convención: la propia definición del Patrimonio Inmaterial se hace en relación a la relevancia identitaria para la comunidad, grupos o individuos (art.2); la comunidad debe participar en los

and to actively involve them in the management of the same. (Art. 15)

This idea of the community has various counterweights: a) it doesn't take into account the conflicts, tensions, and imbalances of power which exist within the communities, even within the smallest of them, and which can involve struggles of conflicting symbolic appropriation. Perhaps this is due to starting from the preconceived idea that the Intangible Heritage only represents the “popular” classes when in reality the richness of this Heritage is based in its polysemy and in its capacity to evoke different meanings within a community. Sometimes, even, it serves to reinforce the very unequal social structure and the actual power relations; b) it runs the risk of banalization, mercantilization, folklorization, or spectacle-ization from the instrumentalization on the part of certain groups; c) on occasions the communities are informal and are not organized to participate in the processes of safeguarding; d) the Convention understands the Nation States as homogeneous containers and does not consider the existence within them of a plurality of diverse cultural communities, as such it doesn't attribute cultural rights to the minorities or the autonomous communities, indigenous groups, or other minorities which their states don't recognize. The states are the ones who should make the proposals for inclusion in the List of Intangible Heritage; e) the resulting politicization from the processes of patrimonialization can end by

instrumentalizing the culture of the community which the Convention hopes to protect. (2008: 34)

### **The Adaptation of the Convention in Spain**

The Convention was ratified by Spain on October 25, 2006, six months after it entered into validity (25-04-06). The promises in terms of the Safeguarding which had to be realized by Spain for being a State Party are: a) to take the necessary measures to guarantee the safeguarding of the Intangible Cultural Heritage present in its territory; b) among the means of safeguarding mentioned in paragraph 3 of Article 24, to identify and define the different elements of the Intangible Cultural Heritage existing in its territory, with participation of the communities, the groups, and the relevant non-governmental organizations. (Art. 11)

In Spain, the majority of the Autonomous legislations are from before the Convention and in the majority of the texts, this Heritage is included within the titles of the respective laws dedicated to Ethnological or Ethnographic Heritage, almost always highlighting the values related to tradition and identity. In very few cases (only in Catalunya, Valencia, Cantabria and Navarra) does Intangible Heritage appear as its own category, on the same level as Moveable or Immoveable Heritage, beyond the disciplinary focuses which could affect its detection, study, analysis, or formulae of conservation.



Fiesta de Los patios. Córdoba. Fotografía: Gema Carrera Díaz.

**Law ■ Year ■ State/Autonomous Region ■ Title**

- 16 ■ 1985 ■ Spain ■ Ethnographic Heritage
- 4 ■ 1990 ■ Castilla-La Mancha ■ Ethnographic Heritage
- 7 ■ 1990 ■ Basque Country ■ Ethnographic Heritage
- 1 ■ 1991 ■ Andalusia ■ Ethnographic Heritage
- 9 ■ 1993 ■ Catalunya ■ Ethnologic/Intangible Heritage
- 2 ■ 1993 ■ Catalunya ■ Popular /Tradicional Culture
- 8 ■ 1995 ■ Galicia ■ Ethnographic Heritage
- 10 ■ 1998 ■ Madrid ■ Ethnologic Heritage
- 12 ■ 1998 ■ Balearic Islands ■ Ethnographic Heritage
- 4 ■ 1998 ■ Valencia ■ Intangible Heritage
- 11 ■ 1998 ■ Cantabria ■ Intangible Heritage
- 2 ■ 1999 ■ Extremadura ■ Ethnologic Heritage
- 3 ■ 1999 ■ Aragón ■ Ethnographic Heritage
- 4 ■ 1999 ■ Canary Islands ■ Ethnographic Heritage
- 1 ■ 2001 ■ Asturias ■ Ethnographic Heritage
- 12 ■ 2002 ■ Castilla y León
- 7 ■ 2004 ■ La Rioja ■ Ethnographic Heritage
- 14 ■ 2005 ■ Navarra ■ Intangible Heritage
- 14 ■ 2007 ■ Andalusia ■ Ethnologic Heritage

On very few occasions can one distinguish in these texts the innovations which the UNESCO proposes in terms of safeguarding in the Convention of 2003, which since it has

been ratified by Spain forms part of our internal mandate (according to article 96 of the Constitution) and must be applied in conjunction with the sectorial normatives of Cultural Heritage.

Some measures already existed before its entering into validity, such as the Proclamation of “Masterpieces of the Intangible Heritage” (2001, 2003, 2005) in which Spain has participated in its various occasions having achieved success with two proclamations: *The Mystery of Elche* (Valencia) and the *Patum of Berga* (Catalunya), in 2001 and 2003 respectively. Practices from two of the autonomous communities which had integrated in their legislations the concept of Intangible Heritage as its own category and who moreover have been at the forefront of important nationalist or regionalist movements which show their strong identity-based consciences.

Nonetheless, in the other autonomous communities, such as is the case of Andalusia, Galicia, Extremadura, the Canary Islands, etc... very interesting and pioneering measures have been undertaken in the realm of actuations of Ethnological or Ethnographic Heritage, not directly linked to the recommendations or charters of the UNESCO, but which were already working in this directions and in many cases have had as protagonists or artifices the communities or social collectives themselves, aided in larger or lesser degree by the relevant administrations responsible for cultural works.

procesos de identificación y definición de su Patrimonio Inmaterial (art. 11.b); en el marco de sus actividades de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, cada Estado Parte tratará de lograr una participación lo más amplia posible de las comunidades, los grupos y, si procede, los individuos que crean, mantienen y transmiten ese patrimonio y de asociarlos activamente a la gestión del mismo. (art 15).

Esta idea de comunidad tiene varias contrapartidas: a) no se tienen en cuenta los conflictos, tensiones y desequilibrios de poder que hay en el interior de las comunidades, incluso dentro de las más pequeñas y que pueden implicar conflictos de apropiación simbólica contrapuestas. Quizás esto se debe a que se parte de la idea preconcebida de que el patrimonio inmaterial representa solo a las clases “populares” cuando en realidad la riqueza de este patrimonio radica en su polisemia y en su capacidad para evocar significados diferentes dentro de una comunidad. A veces, incluso, sirve para afianzar la propia estructura social desigualitaria y las relaciones de poder vigentes; b) se corre el riesgo de banalización, mercantilización, folklorización o espectacularización a partir de la instrumentalización por parte de determinados grupos; c) en ocasiones las comunidades son informales y no están organizadas para participar en los procesos de salvaguardia; d) la convención entiende los Estados Nación como contenedores homogéneos

y no reconoce la existencia en su interior de una pluralidad de comunidades culturales diversas, por lo que no atribuye derechos culturales a las minorías o a las comunidades autónomas, grupos indígenas u otras minorías que sus Estados no reconozcan. Son los Estados los que deben realizar las propuestas de inclusión en la Lista de Patrimonio Inmaterial; d) la politización consiguiente a los procesos de patrimonialización puede terminar por instrumentalizar la cultura de la comunidad que la Convención pretende proteger. (2008:34)

### **La adaptación de la Convención en el Estado español**

La Convención fue ratificada por España el 25 de octubre de 2006, seis meses después de su entrada en vigor (25-04-06). Los compromisos en materia de Salvaguardia que deberían llevarse a cabo por parte de España en calidad de Estado Parte son: a) adoptar las medidas necesarias para garantizar la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio; b) entre las medidas de salvaguardia mencionadas en el párrafo 3 del Artículo 2<sup>4</sup>, identificar y definir los distintos elementos del patrimonio cultural inmaterial presentes en su territorio, con participación de las comunidades, los grupos y las organizaciones no gubernamentales pertinentes. (art 11).

Fiesta de San Marcos. Ohanes, Almería. Fotografía: Gema Carrera Díaz.

### **An Initiative for Safeguarding the Intangible Heritage in Andalusia**

Phenomena such as globalization and the acceleration of social transformations represent a notable threat in Andalusia as well, given that they pose risks of deterioration, disappearance, and destruction of the intangible values of our culture, as these are especially vulnerable to said dynamics. The point of inflexion in the transformation of the Andalusian society came about in the 1960s and this provoked the anthropological study of many aspects of Andalusian culture that were in the throes of processes of transformation or disappearance, principally on the part of the Anthropology Department of the University of Seville. In effect, the rapid capacity of transformation and the small number of works documented in a systematic fashion and/or protected until now calls into question the safeguarding of our Intangible Heritage.

Aware of this problem, the Consejería de Cultura of the Junta de Andalucía, through the Andalusian Historical Heritage Institute, is working with other collaborating institutions in the elaboration of the project called Atlas of the Intangible Heritage of Andalusia, in which parallel measures will be undertaken of documentation and registry; of broadcasting and enhancement; of safeguarding and promotion; of cooperation and collaboration.

This project intends to analyze the territorial distribution of the most significant aspects of Andalusian culture today, with the aim of detecting areas of particular interest which allow for improvements in the measures of management, broadcasting, enhancement, and protection of the Andalusian Cultural Heritage. The investigative and communicative nature of the AHHI and the collaborating organizations make them an ideal instrument to approach a project of this nature, allowing them to distribute in an adequate fashion knowledge about the Cultural Heritage of Andalusia, a geographically vast region, rich and culturally diverse, which requires a coordinated actuation to work in a systematic, complete, and joint fashion on a project of knowledge and broadcasting of the Intangible Cultural Heritage which has not been put into action in our community until now.

The general objectives of this project correspond to those highlighted by the Convention in its concept of safeguarding: knowledge/valuation/continuity. That is to say, to identify and register so that through the valuation and promotion of these practices they will allow for their continuity and make easier their transmission to new generations:

- To identify, register, and broadcast the ritual festivals, ways of expression, skills and knowledge, and other manifestations of Andalusian culture, paying attention as well to its territorial distribution;
- To place value on the Intangible Heritage to sensitize the social collectives who are the protagonists and generators

En España, la mayor parte de las legislaciones autonómicas son anteriores a la Convención y en la mayoría de los textos, dicho patrimonio se incluye dentro de los títulos de las respectivas leyes dedicados al patrimonio etnológico o etnográfico, destacándose casi siempre los valores relacionados con la tradición y la identidad. En muy pocos casos (solo en Cataluña, Valencia, Cantabria y Navarra) aparece

el Patrimonio Inmaterial como categoría propia, al mismo nivel que lo están el patrimonio inmueble o el patrimonio mueble, más allá de los enfoques disciplinares que pudieran afectar a su detección, estudio, análisis o fórmulas de conservación.

En muy pocas ocasiones se vislumbra en estos textos las innovaciones que en materia de salvaguardia

LEY	AÑO	ESTADO / AUTONOMÍA	TÍTULO
16	1985	ESPAÑA	PATRIMONIO ETNOGRÁFICO
4	1990	CASTILLA-LA MANCHA	PATRIMONIO ETNOGRÁFICO
7	1990	PAÍS VASCO	PATRIMONIO ETNOGRÁFICO
1	1991	ANDALUCÍA	PATRIMONIO ETNOGRÁFICO
9	1993	CATALUÑA	PATRIMONIO ETNOLÓGICO / PATRIMONIO INMATERIAL
2	1993	CATALUÑA	CULTURA POPULAR / TRADICIONAL
8	1995	GALICIA	ETNOGRÁFICO
10	1998	MADRID	ETNOLÓGICO
12	1998	BALEARES	ETNOLÓGICO
4	1998	VALENCIA	INMATERIALES
11	1998	CANTABRIA	INMATERIALES
2	1999	EXTREMADURA	ETNOLÓGICO
3	1999	ARAGÓN	ETNOGRÁFICO
4	1999	CANARIAS	ETNOGRÁFICO
1	2001	ASTURIAS	ETNOGRÁFICO
12	2002	CASTILLA Y LEÓN	
7	2004	LA RIOJA	ETNOGRÁFICO
14	2005	NAVARRA	PATRIMONIO INMATERIAL
14	2007	ANDALUCÍA	PATRIMONIO ETNOLÓGICO





propone la UNESCO en la Convención de 2003, que desde que se ratifica por parte de España, forma parte de nuestro ordenamiento interno (así lo recoge el artículo 96 de la Constitución) y debe aplicarse de forma conjunta a las normativas sectoriales de patrimonio cultural.

Con anterioridad a la misma y a su entrada en vigor, existían ya algunas medidas como la de Proclamación de “Obras Maestras del Patrimonio Inmaterial”<sup>5</sup> (2001, 2003, 2005) en las que España ha participado en las diversas ocasiones habiendo obtenido con éxito dos

Matanza doméstica. Elaboración de embutidos. Zufre (Huelva). Fotografía: Gema Carrera Díaz.

of this Heritage, as well as the society in general, of the importance of this Cultural Heritage. In this sense, in addition to print publications, much importance is given to the audiovisual register with the aim of creating televisive microspaces and documentaries to thus communicate the richness and plurality of Andalusian culture, breaking down the stereotypes and banalizations generated by the lack of knowledge and by the homogenizing tendencies of globalization which the mass media has contributed to create. The images which the mass media broadcasts about Andalusian festivals or culture generally give voice to few out of all the cultural expressions of Andalusia; images which wind up being imitated by other collectives from having been given protagonism, thereby eliminating the particularities of their own cultural expressions. In this fashion, the project hopes to diversify the image which is reflected in the mass media of what is Andalusian, from a scientific perspective and with a capacity of communication.

c) Attending to the demands and needs of the custodial groups of these expressions, offering, in this capacity, means which favor their continuity, making them active participants in these measures.

The efforts for the elaboration of the Atlas will be developed in four annuities divided into five phases: **Phase 0**, already completed, **extended from January 2008 until November of 2008**. In it, the documentation for the preparation of the next three phases was collected. **Phases 1 to 3:**

proclamaciones: El Misteri de Elche (Valencia) y la Patum de Berga (Cataluña), en el 2001 y 2003 respectivamente. Prácticas de dos de las comunidades autónomas que habían integrado en sus legislaciones el concepto de patrimonio inmaterial como categoría propia y que además han protagonizado movimientos nacionalistas o regionalistas importantes que denotan su fuerte conciencia identitaria.

No obstante, en otras comunidades autónomas, como es el caso de Andalucía, Galicia, Extremadura, Canarias,... se han llevado a cabo medidas muy interesantes y pioneras en el marco de actuación del patrimonio etnológico o etnográfico, no vinculadas directamente con las recomendaciones o cartas de la UNESCO, pero que iban ya encaminadas en esta línea y que en muchos casos han tenido como protagonistas o artífices a las propias comunidades o colectivos sociales apoyados en mayor o menor medida por las administraciones competentes en materia de bienes culturales.

### Una Iniciativa de salvaguardia del Patrimonio Inmaterial en Andalucía

En Andalucía también, fenómenos como la globalización y la aceleración de las transformaciones sociales, representan una notable amenaza, ya que comportan riesgos de deterioro, desaparición y destrucción de los

**from December 2008 to December 2011.** These will tackle the alphanumeric and audiovisual registry of the Intangible Heritage of Andalusia, following a territorial criteria and studying the following regions in each of the phases: in Phase 1, the regions of the Sierras; in phase 2, the countryside, plain, and valley of Guadalquivir; and in phase 3 the project will study the areas of the coast and the metropolitan regions. **Phase 4: will run from December 2011 to December 2012.** It will tackle the conclusion of the works and the publication of the Atlas as well as the tasks of broadcasting the material.

The ethnological, alphanumeric, and graphic documentation to generate on the part of the Andalusian Institute of Historical Heritage beneath an extensive and open territorial criteria will cover 62 territorial zones which group together the entire Andalusian region. Currently a team of 11 people (male and female anthropologists) are working on the acquiring of the information for the first phase of the register which will last until December 2009. The phases are annual to encompass the entire festival calendar and the traditional economic activities which respond to a seasonal or annual temporality. This team is distributed in the Andalusian territory assigned for the first phase of the registry and each member of the team must be responsible for the registering of the Intangible Heritage of Andalusia of one of the zones represented on the map.





valores inmateriales de nuestra cultura, siendo estos especialmente vulnerables a dichas dinámicas. El punto de inflexión en la transformación de la sociedad

andaluza se dio en los años 60 y ello suscitó el estudio desde la antropología, fundamente por parte del departamento de Antropología de la Universidad de

Rosas de miel. Fotografía: Aniceto Delgado Méndez.

An extensive and open territorial criteria is in effect, evaluation based on the in situ knowledge of the populations and collecting the dominant typologies of the most significant elements and expressions, giving attention to the identity value of the same and the value which are given to them by the population itself. The need to understand the Heritage as a collection of works, practices and process overlapping among themselves makes us also analyze the territorial, economic, symbolic, and political contexts where these practices are manifested on a daily or cyclical basis. Each of the assigned work zones will be understood as a contextual frame of reference. The works will be studied contextualized in the cultural and socioeconomic framework of the districts. This will allow for the establishment of comparative criteria among populations, reflecting the similarities and differences due to the diversity of natural resources and the richness of historical cultural experiences lived by the Andalusian people. Ecological characteristics, predominant economic activities, articulation of the urban nuclei, frontier situation, structure of the property, etc. will be taken into account.

In the ethnographic description they must collect both the intangible characteristics of the inventories expressions, as well as the material aspects of them and the relations among the different types of expressions, etc. To this effect, a different descriptive model has been developed and adapted to the characteristics of the four areas which have

been chosen in a first classification level, with the possibility of establishing multiple relationships among the same: Festive Rituals; Skills and Knowledge; Modes of Expression; and Daily Cooking. The modes of expression and the cuisines will principally be analyzed in the context of an activity framework such as a festive ritual, a family celebration, a local economic activity, etc., and not in the context of spectacles or professional practices. Which does not exempt from collection the oral testimonies of people possessing this knowledge and wisdom, although the contexts in which they were developed are no longer valid. In all cases, relationships among the different studied expressions could be established.

The elaboration of the Atlas of the Intangible Heritage of Andalusia will facilitate the documental base to transmit this knowledge to the society in general and to the collectives involved in these activities, through the appropriate media (print, audiovisual, electronic, etc. publications), offering measures which favor the continuity and safeguarding of the same according to the criteria of the UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Heritage of 2003 and of the Andalusian legislation in effect.

Sevilla, de muchos aspectos de la cultura andaluza que se encontraban en pleno proceso de transformación o desaparición. En efecto, la rápida capacidad de transformación y al escaso número de bienes documentados de forma sistemática y/o protegidos hasta el momento ponen en cuestión la salvaguardia de nuestro patrimonio inmaterial.

Consciente de esta problemática, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, junto a otras instituciones colaboradoras está trabajando en la elaboración del proyecto denominado *Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía*, en el que se llevan a cabo medidas paralelas de documentación y registro; de difusión y puesta en valor; de salvaguarda y fomento; de capacitación y formación; de cooperación y colaboración.

Se pretende analizar la distribución territorial de los rasgos más significativos de la cultura andaluza en la actualidad, con el fin de detectar áreas de especial interés que permitan mejorar las medidas de gestión, difusión, puesta en valor y protección del patrimonio cultural andaluz. El carácter investigador y comunicador del IAPH y los organismos colaboradores, los convierte en el instrumento idóneo para abordar un proyecto de esta índole que permita difundir de manera adecuada el conocimiento sobre

el patrimonio cultural de Andalucía, una región tan amplia territorialmente, rica y diversa culturalmente, que obliga a una actuación coordinada para abordar de forma conjunta, completa y sistemática un proyecto de conocimiento y difusión del patrimonio cultural inmaterial que hasta el momento no se había puesto en marcha en nuestra comunidad.

Los objetivos generales de este proyecto responden a los marcados por la Convención en su concepto de salvaguardia: conocimiento/valorización/continuidad. Es decir, identificar y registrar para a través de la valorización y promoción de estas prácticas permitir su continuidad y facilitar la transmisión a las nuevas generaciones:

- a) Identificar, registrar y difundir los rituales festivos, modos de expresión, oficios y saberes, y otras manifestaciones de la cultura andaluza atendiendo también a su distribución territorial;
- b) valorizar el patrimonio inmaterial para sensibilizar a los colectivos sociales protagonistas y generadores de este patrimonio así como a la sociedad en general de la importancia de este patrimonio cultural. En este sentido, además de las publicaciones en papel se le da mucha importancia al registro audiovisual con el objetivo de realizar microespacios televisivos y documentales para así comunicar la riqueza y pluralidad de la cultura andaluza rompiendo con algunos

## Notes

1 *When we speak of "culture," from an anthropological point of view, we are referring to the expression of a people's identity which arises as the result of the effort of adaptation to the physical and socioeconomic medium that all human groups make during the changing historical time.*

2 World Conference on Cultural Politics. 1982; Recommendations for the Safeguarding of the Traditional Culture and Folklore. 1989; First World Report on Culture. 1998. World Report on Culture 2000-2001. Cultural Diversity, conflict and Pluralism; UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity. 2001; Reports on the Specific Criteria to Select the Cultural Spaces or Forms of Cultural Expression Worth Proclamation by UNESCO as Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. 1998; Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. 2003.

3 Traducción de la autora.

4 "Safeguarding" is understood to be the measures meant to guarantee the viability of the Intangible Cultural Heritage, including the identification, documentation, investigation, preservation, protection, promotion, valuation, transmission (basically through formal and informal education) and revitalization of this Heritage in its different aspects.

5 After the Convention became valid, the Intergovernmental Committee which this establishes incorporated to the *Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity* the elements which, before it, had been claimed as "Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity" (Art. 31). This program had helped to popularize the concept, still lacking legal weight,

of Intangible Heritage within the local administrations, and provoked an important debate, still alive in the field of anthropology.

## Bibliography

Agudo Torrico, J. (2005): "Patrimonio etnológico. Recreación de identidades y cuestiones de mercado" (Ethnological Heritage: Recreation of Identities and Market Concerns) in Carrera Díaz, G y Dietz, G (editors): *Patrimonio Inmaterial y gestión de la diversidad. (Intangible Heritage and Diversity Management)* Sevilla. Consejería de Cultura.

Bortolotto, C (2008): "Il proceso di definizione del concetto di "patrimonio culturale immateriale". Elemento per una riflessione." in Bortolotto, C (editor) *Il patrimonio immateriale secondo la UNESCO: analisi e prospettive. Istituto Poligrafico e zecca dello stato. Rome.*

Carrera Díaz, G (2005): "La evolución del patrimonio (Inter)cultural: Políticas culturales para la diversidad." ("The Evolution of (Inter)cultural Heritage: Cultural Politics for Diversity") in Carrera Díaz, G y Dietz, G (editors): *Patrimonio Inmaterial y gestión de la diversidad. (Intangible Heritage and Diversity Management)* Sevilla. Consejería de Cultura.

ICOMOS (1964): International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (Charter of Venice, 1964)

PROTT, L. (2001) "Definición del concepto del "patrimonio intangible": retos y perspectivas" ("Definition of the Concept of the "Intangible Heritage": Challenges and Perspectives") in *Informe Mundial sobre la Cultura 2000-2001. Diversidad cultural, conflicto y pluralismo. (World Report on Culture 2000-2001: Cultural Diversity, Conflict and Pluralism.)* Madrid.

tópicos y banalizaciones generados por la falta de conocimiento y por las tendencias homogeneizadoras de la globalización que los medios de comunicación han contribuido a generar. Las imágenes que se transmiten en los mass medias sobre las fiestas o la cultura andaluza suelen dar voz a pocas expresiones culturales de Andalucía por todos conocidas; imágenes que por haberseles otorgado protagonismo terminan por ser imitadas por otros colectivos eliminando así las particularidades de sus propias expresiones culturales. Se pretende de esta forma, diversificar la imagen que sobre lo andaluz se refleja en los medios de comunicación, desde una perspectiva científica y con capacidad de comunicación.

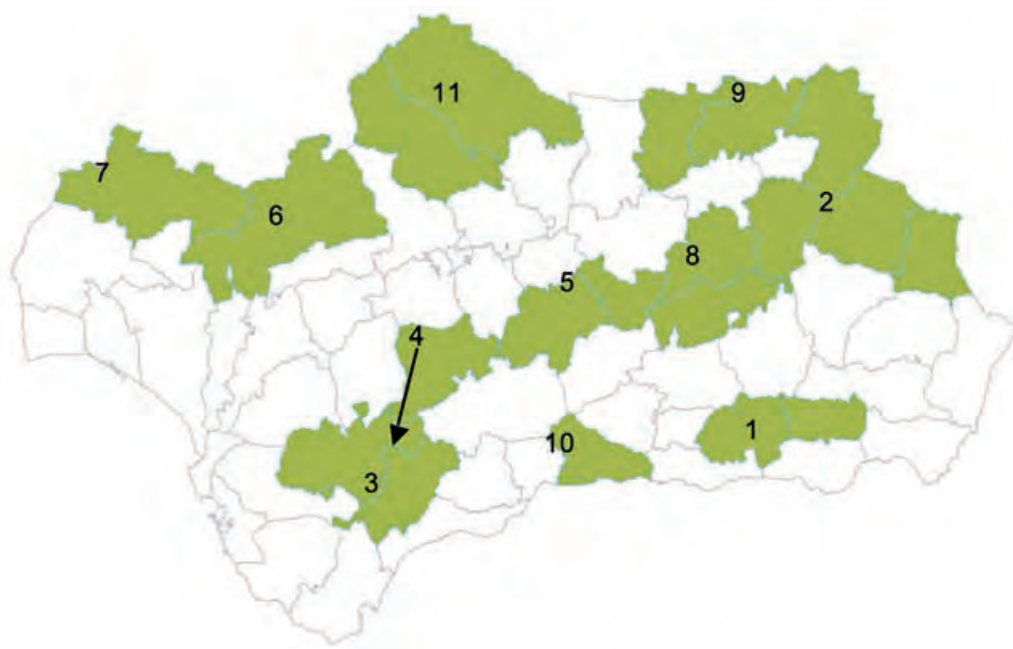
c) Atendiendo a las demandas y necesidades de los grupos detentadores de estas expresiones, aportando, en función de ello, medios que favorezcan la continuidad de las mismas, haciéndoles partícipes activos en estas medidas.

Los trabajos para la elaboración del Atlas se desarrollarán en cuatro anualidades divididas en cinco fases: Fase 0, ya concluida, comprende desde enero de 2008 hasta el mes de noviembre de 2008. En ella se ha recabado la documentación para la preparación de las tres fases siguientes. Fases 1 a 3: desde diciembre de 2008 a diciembre de 2011. Se abordará el registro alfanumérico y audiovisual del patrimonio inmaterial de Andalucía siguiendo un criterio territorial

estudiando las siguientes comarcas en cada una de las fases: en la fase 1, las comarcas de las zonas de sierra; en la fase 2, la campiña, vega y valle del Guadalquivir; y en la fase 3 se estudiarán las áreas de costa y áreas metropolitanas. Fase 4: comprenderá desde los meses de diciembre de 2011 a diciembre de 2012. Se abordará la conclusión de los trabajos y la publicación del Atlas así como las tareas de difusión del material.

La documentación etnológica, alfanumérica y gráfica a generar por parte del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico bajo un criterio territorial, extensivo y abierto, abarcará 62 zonas territoriales que agrupan a todo el territorio andaluz. Actualmente un equipo de once personas (antropólogos y antropólogas) está trabajando en el levantamiento de la información para la primera fase de registro que durará hasta diciembre de 2009. Las fases son anuales para abarcar todo el calendario festivo y las actividades económicas tradicionales que respondan a una temporalidad estacional o anual. Este equipo está distribuido en el territorio andaluz asignado para la primera fase de registro y cada miembro del equipo debe responsabilizarse del registro del patrimonio inmaterial de Andalucía de una de las zonas representadas en el mapa.

Rige un criterio de registro territorial, extensivo y abierto, valorativo a partir del conocimiento *in situ*



de las poblaciones y recogiendo las tipologías dominantes de elementos y las expresiones más significativas atendiendo al valor identitario de las mismas y la valoración que se les otorga por parte de la población. La necesidad de entender el patrimonio como un conjunto de bienes, prácticas y procesos imbricados entre sí, nos hace analizar también los contextos territoriales, económicos, simbólicos, políticos donde se manifiestan cotidiana o cíclicamente estas prácticas. Se entenderá cada una de las zonas de trabajo asignadas como marco de referencia contextual. Los bienes se estudiarán contextualizados en el marco socioeconómico y cultural de las comarcas. Ello permitirá establecer criterios comparativos entre unas poblaciones y otras, reflejando las similitudes y diferencias en razón de la diversidad de recursos naturales y riqueza de experiencias histórico culturales vividas por el pueblo andaluz. Se tienen en cuenta características ecológicas, actividades económicas predominantes, articulación de los núcleos urbanos, situación fronteriza, estructura de la propiedad, etc.

En la descripción etnográfica han de recogerse tanto las características inmateriales de las expresiones inventariadas, así como los aspectos materiales de las mismas y las relaciones entre los diferentes tipos de expresiones, etc. A tal efecto se ha desarrollado un modelo descriptivo diferente y adaptado a las características de los cuatro ámbitos que se han

seleccionado en un primer nivel clasificatorio, con posibilidad de establecer múltiples relaciones entre los mismos: Rituales Festivos; Oficios y saberes; Modos de expresión y Alimentación y cocinas. Los modos de expresión y las cocinas se analizarán fundamentalmente en el contexto de una actividad marco como un ritual festivo, una celebración familiar, una actividad económica vernácula, etc, y no en contextos de espectáculos o prácticas profesionales. Lo cual no exime de que se recojan los testimonios orales de personas portadoras de saberes y conocimientos aunque ya no estén vigentes los contextos en los que estos se desarrollaban. En todos los casos, se podrían establecer relaciones entre las diferentes expresiones estudiadas.

La elaboración del Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía facilitará la base documental para, a través de los medios adecuados (publicaciones en papel, audiovisual, electrónica.....), transmitir este conocimiento a la sociedad en general y a los colectivos implicados en dichas actividades, aportando medidas que favorezcan la continuidad y salvaguarda de las mismas según los criterios de la Convención de la Unesco para la Salvaguarda de Patrimonio Inmaterial de 2003 y la legislación andaluza vigente.

Fiesta de San Marcos. Ohanes, Almería. Fotografía: Gema Carrera Díaz.

UNESCO (1989) *Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*.

UNESCO (1998) *Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity: Guide for the Presentation of Candidature Files*.

UNESCO (2003) *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Paris, October 2003.

UNESCO (2006) *Expert Meeting on Community Involvement in the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Tokyo, Japan.

## Notas

1 Cuando hablamos de “cultura”, desde la antropología, nos estamos refiriendo a la expresión de la identidad de un pueblo que surge como resultado del esfuerzo de adaptación al medio físico y socioeconómico que todo grupo humano realiza durante el cambiante tiempo histórico.

2 Conferencia Mundial sobre políticas culturales. 1982; Recomendaciones para la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular. 1989; Primer Informe Mundial Sobre la Cultura. 1998. Informe Mundial sobre la Cultura 2000-2001. Diversidad cultural, conflicto y pluralismo; Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural. 2001; Informes sobre los criterios específicos para seleccionar los espacios culturales o formas de expresión cultural merecedores de que la UNESCO los proclame obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la Humanidad. 1998; Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. 2003.

3 Traducción de la autora.

4 Se entiende por “salvaguardia” las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión –básicamente a través de la enseñanza formal y no formal– y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos.

5 Tras la entrada en vigor de la Convención, el Comité intergubernamental que ésta establece incorporó a la *Lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad* los elementos que, con anterioridad a la misma, hubieran sido proclamados como “obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad” (art. 31). Este programa había ayudado a divulgar el concepto, todavía no normativo, de patrimonio inmaterial dentro de las administraciones locales, y suscitó un importante debate, todavía vivo en el seno de la disciplina antropológica.

## Bibliografía

Agudo Torrico, J. (2005): “Patrimonio etnológico. Re creación de identidades y cuestiones de mercado” en Carrera Díaz, G y Dietz, G (coord): *Patrimonio Inmaterial y gestión de la diversidad*. Sevilla. Consejería de Cultura

Bortolotto, C (2008): “Il proceso di definizione del concetto di “patrimonio culturale immateriale”. Elemento per una riflessione.” en Bortolotto, C (Coord) *Il patrimonio immateriale secondo la UNESCO: analise e prospettive*. Instituto Poligráfico e zecca dello stato. Roma.

Carrera Díaz, G (2005): “La evolución del patrimonio (Inter)cultural: Políticas culturales para la diversidad.” En Carrera Díaz, G y Dietz, G (coord): *Patrimonio Inmaterial y gestión de la diversidad*. Sevilla. Consejería de Cultura.

ICOMOS, (1964): Carta internacional para la conservación y restauración de monumentos y Sitios (Carta de Venecia, 1964)

PROTT, L. (2001) “Definición del concepto del “patrimonio intangible”: retos y perspectivas” en *Informe Mundial sobre la Cultura 2000-2001. Diversidad cultural, conflicto y pluralismo*. Madrid.

UNESCO. (1989) *Recomendaciones para la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular*.

UNESCO (1998) *Informes sobre los criterios específicos para seleccionar los espacios culturales o formas de expresión cultural merecedores de que la UNESCO los proclame obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la Humanidad*.

UNESCO (2003) *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París, Octubre de 2003

UNESCO (2006) *Reunión de expertos sobre la participación de las comunidades en la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Tokio, Japón.





# Proyectos de investigación, conservación y restauración

Radiografía de gran formato

**Tomás Antelo y Araceli Gabaldón**

Intervención arqueológica en el tramo sur de la muralla de Madinat al-Zahra. 2007-2008

**Antonio Vallejo**

Las intervenciones de los siglos XVI-XVII y XVIII en el Cantoral del Aula Salinas de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca. Un ejemplo de intervención histórica conservativa

**Ninfa Ávila Corchero**

La necesidad de una intervención mínima en la restauración de aceros especiales. Espadas japonesas

**Emma García Alonso**

La extracción de las pinturas murales neolíticas descubiertas en Tell Dja'de el Mughara (Siria).

**Margarita González Pascual**

La recuperación de un sueño. El Salón Saint-Saëns del Teatro Perez Galdós

**María Isabel Herráez Martín**

Pinturas de Ángel Nardi en el Monasterio de San Bernardo de Alcalá de Henares: proyecto de restauración de los cuadros de las capillas laterales de la iglesia.

**Rocío Bruquetas Galán**

Proyecto básico y de ejecución de las obras de ordenación, urbanización, ajardinamiento y restauración paisajística del embarcadero de El Hornillo, en Águilas (Murcia)

**Andrés Cánovas**

El Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León: últimas intervenciones.

**Milagros Burón Alvarez, Juan Carlos Martín García, Cristina Gómez González, Paloma Castresana, M<sup>a</sup> Luisa Matres, Cristina Escudero y Mercedes Barrera**

Recensión Bibliográfica: Conservación y restauración de bienes arqueológicos

Autores: Salvador García Fortes y Nuria Flos Travieso. Año de publicación: 2008.

**Soledad Díaz**

## LARGE SCALE RADIOGRAPHY

Tomás Antelo and Araceli Gabaldón  
Technical staff of the laboratories of the IPCE

This article analyzes the peculiar circumstances with which must be faced in the application of radiography to the study and protection of the Cultural Heritage; an application which is marginal and must therefore learn from the advances of the two great radiography sections: medicine and industry.

The industrial film model continues in rolls in light-proof containers, of different widths and lengths of up to 60 meters, allowing for the intervention on large formats, such as altarpieces, without needing to dismantle them and also covering aspects such as the supports and the architecture, which traditionally didn't provoke interest, but which now offer us truly valuable information. The intervention in the San Juan Altarpiece of the cathedral of Santo Domingo de la Cabeza, or the radiography of Picasso's Guernica, are examples of the new challenges and the new possibilities offered.





# Radiografía de gran formato

Tomás Antelo y Araceli Gabaldón

Técnicos de los Laboratorios del Instituto del Patrimonio Cultural de España

Este artículo analiza las peculiares circunstancias con que tiene que enfrentarse la aplicación de la radiografía al estudio y protección de bienes del Patrimonio Cultural; una aplicación que es minoritaria y por tanto debe nutrirse de los avances que se producen en los dos grandes sectores de la radiografía: la medicina y la industria.

El modelo industrial de película continua en rollo en sobre estanco a la luz, de distintos anchos y longitud de hasta 60 metros, permite intervenir sobre grandes formatos, tales como retablos, sin necesidad de desmontarlos y abarcando también aspectos como los soportes y la arquitectura, que tradicionalmente no despertaban interés, pero que nos ofrecen información sumamente valiosa. La intervención en el Retablo de San Juan de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, o el radiografiado del Guernica de Picasso, constituyen ejemplos de los nuevos retos y las nuevas posibilidades que se ofrecen.

Colocación de una placa para estimar la exposición de la radiografía de la obra. Fotografía del MNCARS.

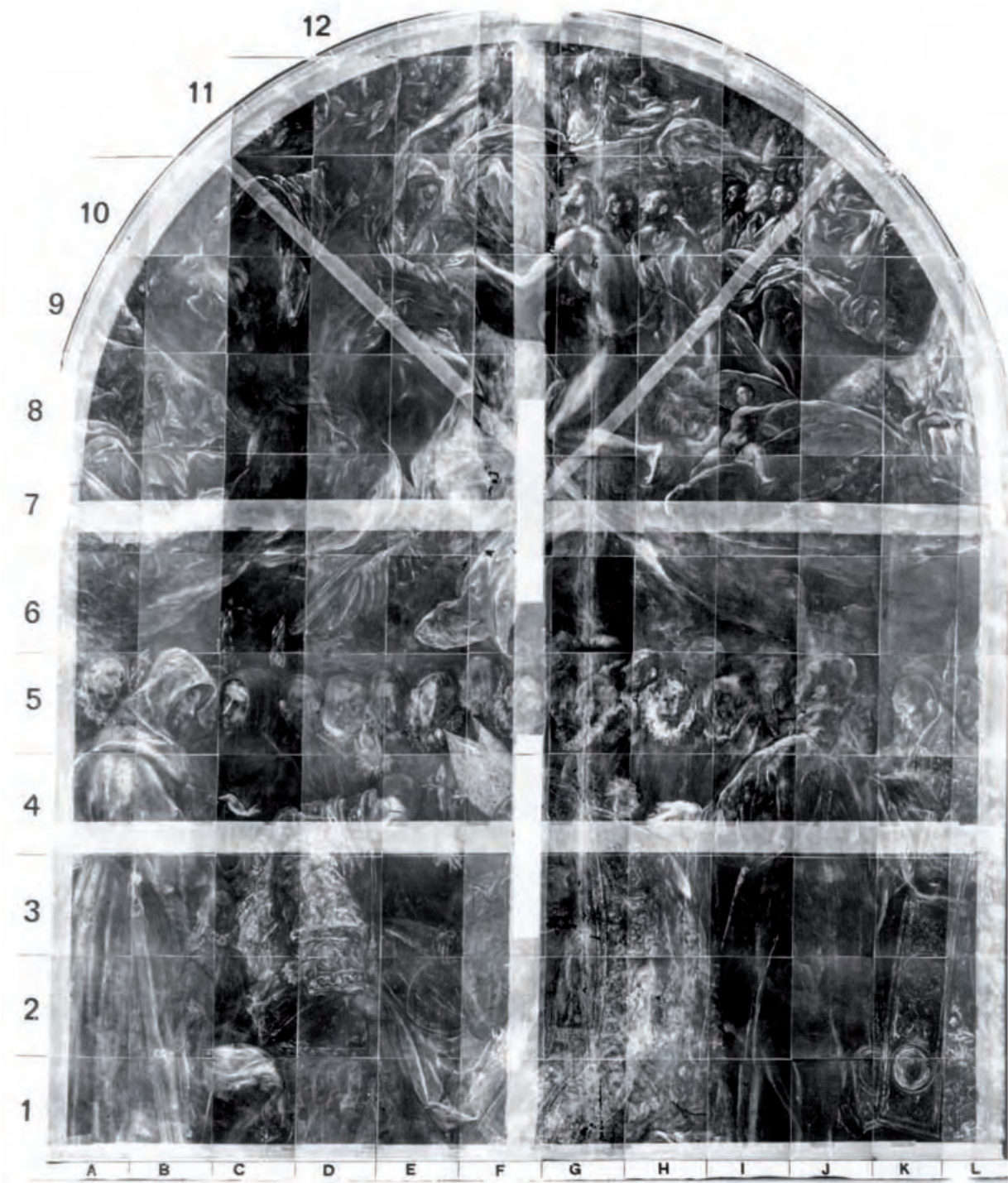
La radiografía ha sido empleada desde sus orígenes en el campo del arte y en la actualidad son cada vez más amplios y frecuentes los estudios radiográficos en obras patrimonio, lo que permite ahondar en el conocimiento de sus materiales constitutivos con todo lo que esto comporta.

Ahora bien, la diversidad de formas, tamaños y naturaleza de los objetos a los que puede ser aplicada esta técnica, así como las particulares condiciones de muchos de ellos, exige, tanto de los equipos como de los materiales utilizados, unas prestaciones específicas y establecer así mismo un método de trabajo que ofrezca la mejor respuesta posible en cada caso.

A nadie se le oculta que la radiografía en general, debe su desarrollo fundamental a la demanda de dos sectores básicos, medicina e industria, por lo que otras aplicaciones de menor implantación se nutren de los avances de las dos primeras. Es pues tarea de los escasos usuarios de nuestro sector adaptar, todos los elementos relacionados, de modo que en adecuada progresión se haga extensiva la aplicación de una técnica que tiene mucho que aportar en el estudio de los Bienes de Patrimonio.

Esta adecuación ha sido desde antiguo una prioridad dentro de la actividad común en el laboratorio de RX de IPCE, en el que se atienden trabajos radiográficos de obras de naturaleza tan dispar como tejidos y bronce y con tamaños tan extremos como miniaturas y retablos sin desmontar, sin olvidar que los procedimientos a emplear en la manipulación de estos objetos deberán tener en cuenta su estado de conservación, accesibilidad y en ocasiones la gran magnitud de sus dimensiones, en una palabra su excepcionalidad.

Además de nuestra experiencia personal, hemos podido contar con la de nuestros antecesores que trabajaron en el laboratorio de rayos X del que fuera primitivo Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte (ICROA). Fundado a principios de los 60, tenía un equipo de Rayos X médico transportable y dos industriales. La sala de radiación, contaba con un sistema formado por un gran bastidor diáfano, elevado en horizontal a 1 metro del suelo, sobre el que se situaba una cuadrícula de alambres; las dimensiones de cada uno de los recuadros eran ligeramente inferiores a las de la película radiográfica médica utilizada. La obra se iba radiografiando por partes, de manera que el sistema, servía tanto de sustentación como de guía para unir posteriormente los fragmentos radiográficos.



En ocasiones el método era híbrido, al usar equipo industrial y película médica. Con él se hicieron numerosas radiografías mayoritariamente de pintura, las cuales forman parte del archivo del IPCE. Este sistema se empleaba también en actuaciones “In Situ”, como la habida en la Iglesia de Santo Tomé de Toledo al radiografiar la obra del Greco “El entierro del conde de Orgaz” <sup>1</sup>, de 4,70m x 3,73m, para el que se utilizaron 133 películas de 43 centímetros de ancho por 37 centímetros de alto [Imagen 1].

La calidad de este trabajo, pese a estar realizado con el equipo médico transportable y película médica, es testimonio del buen hacer de sus ejecutores, al tiempo que en cierto modo acredita la validez del empleo en nuestro campo de los medios del sector médico. De hecho, es habitual que ante la necesidad de un particular de hacer una radiografía, por ejemplo a un cuadro, la primera idea es conectar con un médico. Ahora bien, cuando se trata de cubrir unas necesidades como las que se han descrito, debe tomarse en consideración lo siguiente.

Los requisitos del sector médico, están definidos por una serie de parámetros entre los que priman los relacionados con la protección radiológica, es decir mínima dosis. Por otro lado los tiempos de exposición deben ser cortos para neutralizar el posible movimiento del paciente, por lo que sus equipos no permiten la flexibilidad de manipulación en el control de la exposición que admiten los industriales, cuyos tiempos de exposición pueden ser considerablemente más largos.

Otro factor muy importante en los tubos de Rayos X es el material constitutivo de la llamada ventana de salida de la radiación. En los médicos, a excepción de los mamógrafos, son de un plástico que siendo válido para sus necesidades, limita la emisión de radiación blanda, muy útil para materiales de baja absorción radiográfica, en tanto que los equipos industriales pueden tener Berilio, material más ligero disponible, que va a permitir optimizar el contraste radiográfico.

En cuanto a las películas médicas, al margen de que se formulan atendiendo a las necesidades del sector, habitualmente se emplean en chasis de aluminio que incluyen pantallas de refuerzo de la exposición, lo que viene a añadir algo de granularidad al resultado, lo que puede y debe ser evitado en caso de necesitar el detalle más fino posible.

Evidentemente, dichas películas pueden emplearse en nuestro campo sin las referidas pantallas y en el caso de actuar sobre materiales ligeros, debe sustituirse el chasis de aluminio, que actuará de freno a la radiación blanda, por sobres de fino cartón negro.

Otro factor, y que en el caso de las obras de gran formato resulta crucial, es el tamaño de las películas médicas cuyo máximo está en 30 centímetros de ancho por 190 centímetros de largo. Al comienzo nuestra andadura, en la digamos nueva etapa del laboratorio de Rayos X, intentamos servirnos de estos formatos, componiendo mosaicos que en sobres de tamaños variables, permitiera obtener de un solo disparo la mayor superficie radiografiada posible.

Una vez más, en el sector industrial, encontramos la mejor opción ya que dispone de película continua en rollo en sobre estanco a la luz, de distintos anchos y cuya longitud puede alcanzar los 60 metros. Cortando bandas del largo de la obra y sellando sus extremos, puede componerse con luz ambiente una plancha sin límite de tamaño [Imagen 2].

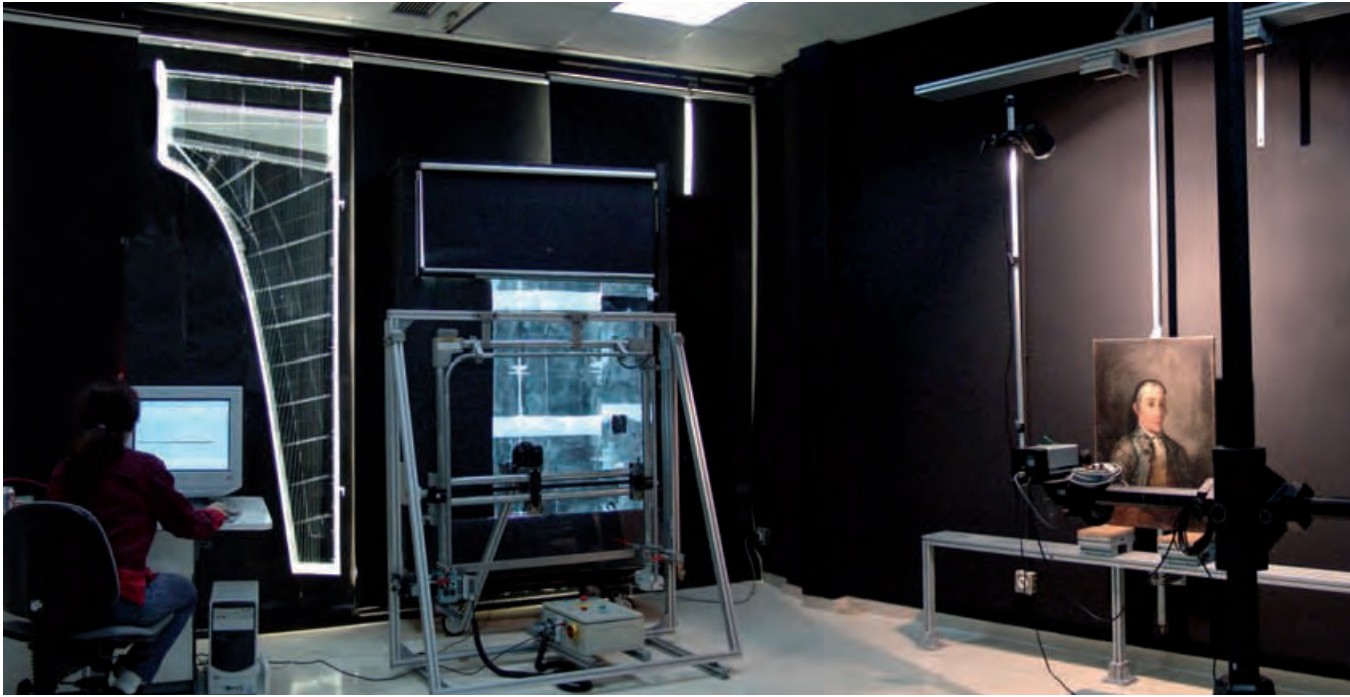
Armados con estos mimbres, el hecho de radiografiar cualquier objeto, no debería tener más limitación que la imaginación para idear el procedimiento más conveniente y así, en progresiva escalada se han ido resolviendo todo tipo de casos, ya sean objetos planos o de bulto [Imagen 3].

Las ventajas del empleo de películas en rollo son evidentes, ya que al margen del arduo proceso que supone exponer una a una las placas en casos como el citado del Entierro de Conde de Orgaz, existe el riesgo de incidencias que invaliden alguna de las tomas; a su vez, componer finalmente el mosaico, resulta un ímprobo trabajo sujeto a probables deficiencias en su montaje. Cuando se trata de piezas de bulto, los inconvenientes se multiplican debido a las



A la izquierda, Imagen 1. Montaje de la radiografía de la pintura sobre lienzo: El entierro del Conde de Orgaz.

Arriba, Imagen 2. Rollo de película y cizalla utilizados en el laboratorio del IPCE.



diferentes proyecciones de sus elementos volumétricos, lo que es un serio inconveniente para el reconocimiento y comprensión la información de carácter general que puede aportar la radiografía.

Pese a que en términos comparativos, la disponibilidad de medios con que cuenta este laboratorio pueda resultar en cierto modo envidiable, lo cierto es que nuestro desarrollo se ha efectuado en modesta progresión, debido fundamentalmente a la falta de recursos humanos. Dado que es tanto lo que puede y debe hacerse para avanzar en la aplicación de esta técnica en el campo que nos afecta, que ante la actual realidad debemos darnos por satisfechos con un modesto progreso, tratando de dar respuesta a las necesidades surgidas de los nuevos modos de trabajo, como es el caso de aquellas intervenciones en las que se actúa sobre retablos sin desmontar.

En nuestra última etapa, se afrontó el radiografiar sin desmontar, las pinturas pertenecientes al retablo de Sta. María de Trujillo en el que la parte trasera de dicho conjunto disponía de un espacio accesible [Imagen 4].

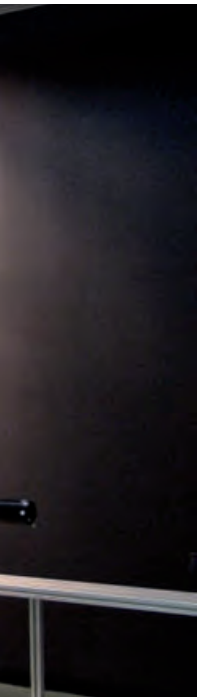
Aunque dicho trabajo acaba de ser publicado <sup>2</sup>, hace al caso, tomar este para clarificar lo apuntado a cerca de la gradual progresión para intentar resolver situaciones cada vez más complejas. Aunque se comenzó radiografiando una a una cada escena, en orden práctico se resolvió ya avanzado el trabajo, efectuar exposiciones que cubrieran hasta cuatro

pinturas de una vez, si bien las placas se ceñían solo a las escenas de pintura, excluyendo la arquitectura.

Pese al buen resultado de la operación, debe hacerse constar que desde antiguo, por razones que no hace al caso, la atención radiográfica sobre obras de pintura se ha centrado básicamente en esta y solo tangencialmente se ha prestado atención al soporte, y menos aún a las estructuras que eventualmente, de modo más o menos complejo, las enmarcan.

Sin embargo, la información que ofrecen todos estos aparejos es sumamente valiosa y por tanto en orden al progreso citado, incluirlos en la radiografía era algo que debía ser intentado. Por ello al surgir un nuevo caso, en concreto el del Retablo dedicado a san Juan sito en una de las capillas laterales de la Catedral de Sto. Domingo de la Calzada, obra a la sazón intervenida sin ser desmontada bajo la supervisión de IPCE, se estudió la posibilidad de radiografiar la mayor extensión posible, incluyendo por supuesto su arquitectura.

Este conjunto se eleva hasta una altura de 9 metros, y su anchura, de 4 metros, se extiende de muro a muro. Se sustentan los diferentes pisos sobre largueros empotrados en los muros laterales, con lo que salvo varios puntos de contacto existe un espacio diáfano entre la obra y el muro posterior. [Imagen 5]. Dicho espacio de unos 30 centímetros no permite, como en el caso de Trujillo, acceder a la trasera para la colocación de las películas.



A la izquierda, **Imagen 3**. Negatoscopio de gran formato del IPCE, obsérvese a la izquierda la radiografía de un clavecín.

En el centro, **Imagen 4**. Espacio accesible en la parte trasera del retablo de la Iglesia de Santa María de Trujillo.

Arriba, **Imagen 5**. Espacio entre la obra y el muro posterior.

Debajo, **Imagen 6**. Zona inferior del retablo de San Juan de la Catedral de Sto. Domingo de la Calzada. Obsérvese los apeos empotrados en los muros laterales que dificultaban el acceso de la película radiográfica.

Por otro lado, los apeos de refuerzo colocados sobre el altar [**Imagen 6**] hacían impracticable el acceso del sistema en la calle central, aunque por fortuna, en ella se alojaban las piezas de bulto y dado que para su restauración estaba previsto desmontarlas, su radiografiado, podría hacerse a pie de suelo. Por lo que la superficie a radiografiar se ceñía al ancho de las calles laterales.

Dadas las dimensiones disponibles para colocar la película detrás del retablo se diseñó un sistema basado en una estructura modular de tubos de aluminio que permitieran por secciones ir introduciendo la película continua.

Otro inconveniente a salvar era la embocadura disponible en cada costado ya que los apeos citados limitaban el ancho inicial de la placa, pero una vez salvados, podía ser desplegada una segunda sección de placas que superpuesta sobre la primera, se desplazara en paralelo, completando así el ancho necesario para cubrir las dimensiones de las calles correspondientes.

A tal fin se dispuso un sistema de rieles que, accionados desde la base, desplegaba la segunda sección una vez izado el conjunto a la altura prevista.

[**Imagen 7**].

La distancia existente para posicionar el tubo de RX frente a la obra quedaba restringida por las dimensiones de la capilla, por lo que se actuó en tres fases. La parte derecha se radiografió en dos acciones





Dibujo y abajo, **Imagen 7.** Elementos modulares que, insertados unos sobre otros, permiten introducir la película radiográfica por la parte inferior del retablo. (Dibujos extraídos del cuaderno de campo).



independientes y la izquierda en una, dado que los soportes del retablo al muro impedían en este caso acceder a la altura máxima, solo se pudo introducir una banda de 6 metros de longitud.

Puede decirse que este caso es un exponente bastante ilustrativo de las posibilidades que ofrece el

empleo de la película en rollo, ya que una situación tan extrema difícilmente podría resolverse con placas individuales o con los sistemas actuales de radiografía digital.

No obstante pese a las indudables ventajas que proporciona resolver la radiografía de grandes formatos



**Imagen 9.** Distintas secuencias del proceso de preparación de la radiografía. Fotografías del MNCARS.

en una sola exposición, o cuando menos en las superficies de mayor amplitud que las condiciones permitan, puede ocurrir que bajo determinadas circunstancias, la gran distancia entre foco y película requerida para este fin, obligue a determinar con mucha precisión los valores de exposición necesarios.

Tal es el caso que hubo de resolverse al ser invitado este laboratorio por el Museo Centro de Arte Reina Sofía, en mayo de 2006, para participar en el radiografiado completo de El Guernica, coincidiendo con el movimiento previsto de la obra a causa de la adecuación de la sala en que se albergaba.

Dejando a un lado la significación mediática de este lienzo, su propia magnitud hacía muy atractivo este proyecto, toda vez que la radiografía de mayores dimensiones realizada en una sola exposición por

este laboratorio a una pintura sobre lienzo no superaba los 12 metros cuadrados.

Aunque por las razones técnicas que se expondrán más adelante, hubiera sido aconsejable obtener el documento en diversos fragmentos, esto supondría una manipulación sobre la obra para cada una de las exposiciones parciales, lo cual no era aceptable, ya que con independencia de su estado de conservación, el movimiento de una pieza de esta magnitud comporta unos riesgos que deben ser evitados, por lo que en todo momento se tuvo presente que

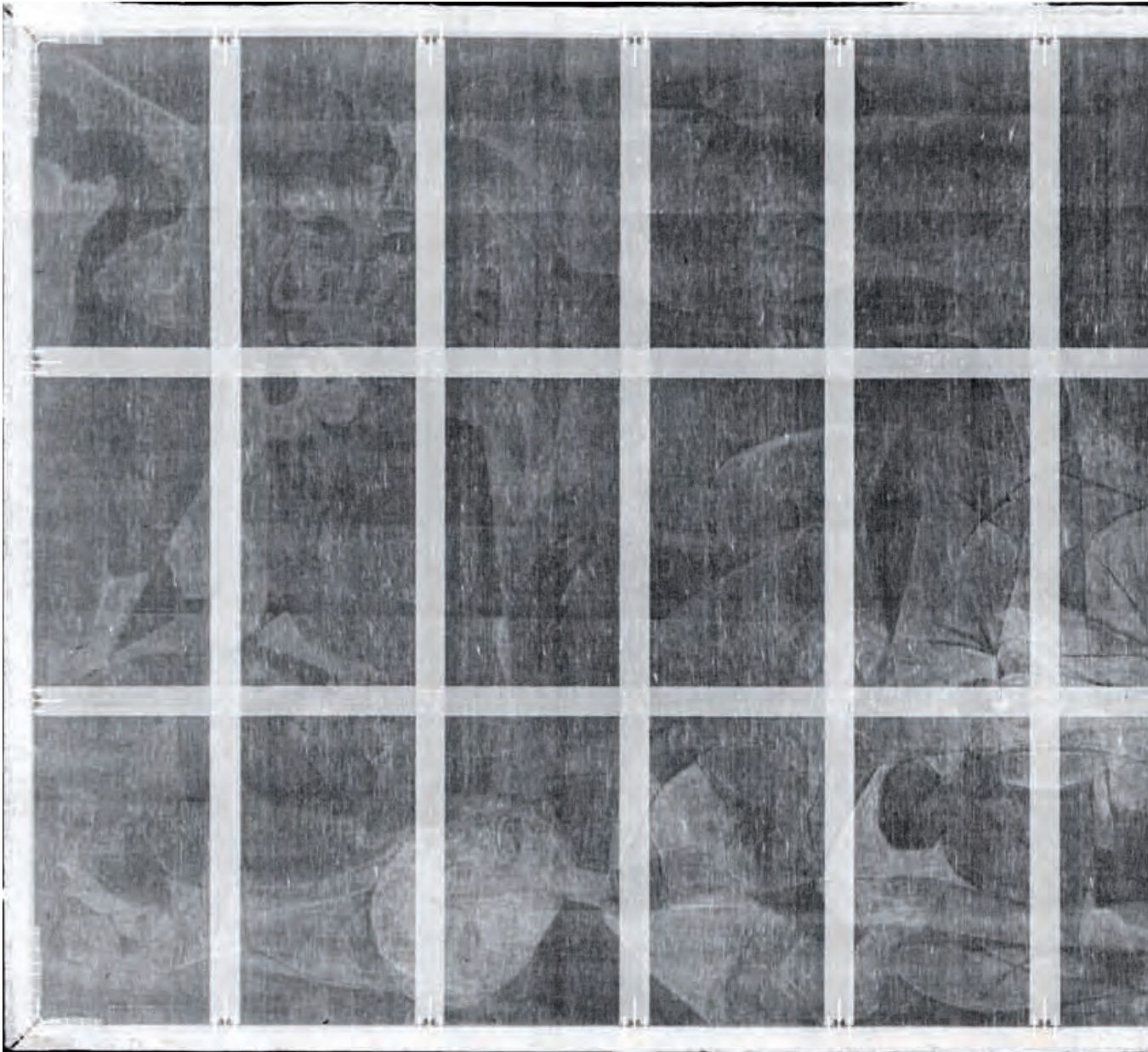
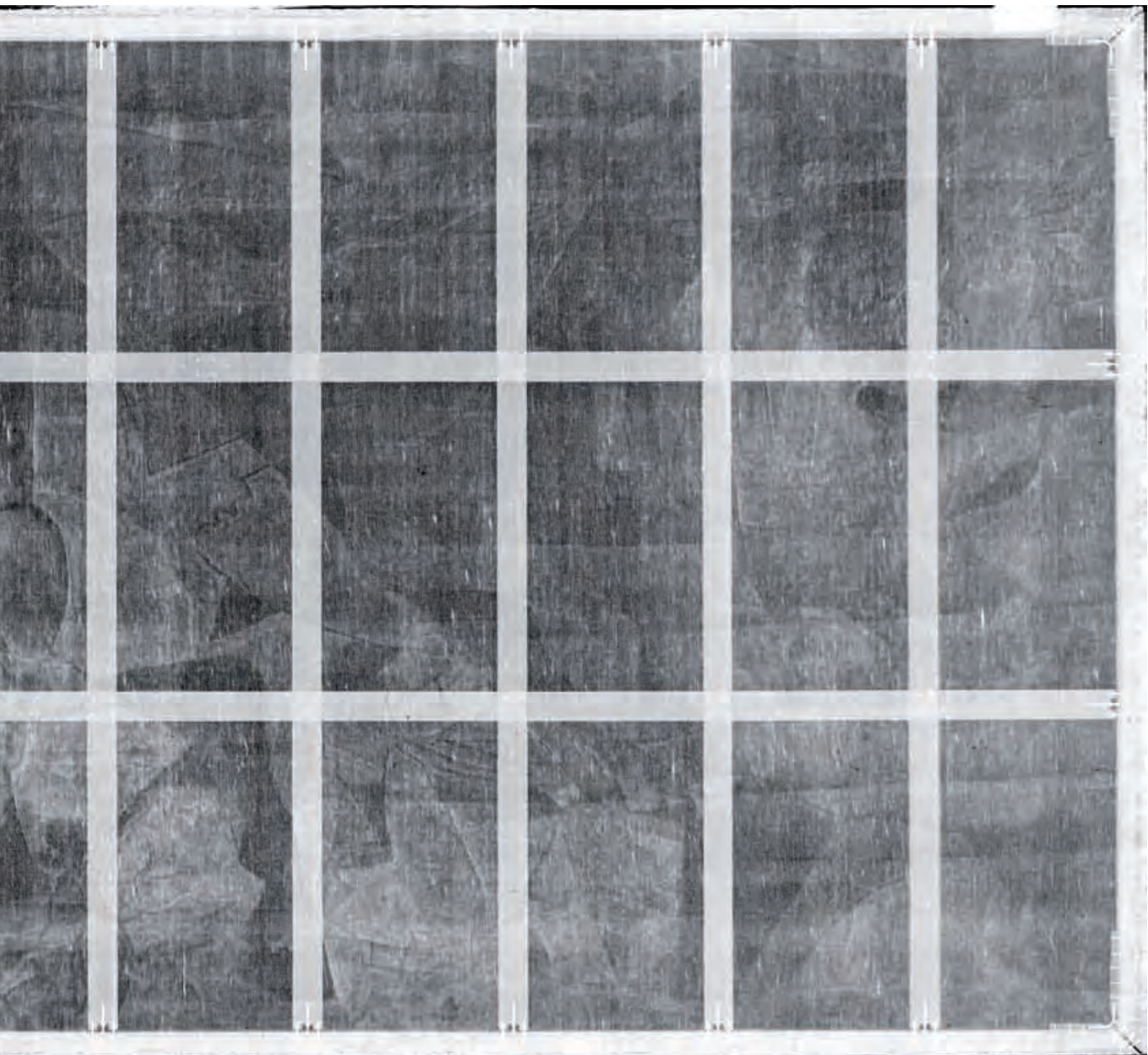


Imagen 11. Radiografía del Guernica.

el único practicado a la misma habría de ser el previsto de traslado interior y no como consecuencia de las necesidades surgidas por su radiografiado. Por ello la actuación diseñada desde este laboratorio, contemplo la toma radiográfica completa en un solo disparo, lo que dadas sus dimensiones, 3,50 metros por 7,76 metros, requería una distancia foco película de 13 metros.





Huelga señalar el compromiso que entraña una operación de este tipo ya que un cálculo erróneo de la exposición o de posicionamiento del tubo emisor pueden arruinar el resultado o cuando menos obtener una imagen defectuosa, por lo que previamente para la determinación de la exposición, se tuvo en cuenta que existían radiografías de varios fragmentos de esta obra realizados una vez instalada tras su

llegada a España, en el Casón del Buen retiro, su primera ubicación.

El estudio de estas radiografías así como los datos acerca de los materiales constitutivos, preparación, pigmentos, etc., aportados por la analítica ya efectuada<sup>3</sup>, fueron de gran ayuda para la determinación de la exposición. En base a estas informaciones se



**Imagen 10.** Torreta en la que se colocó el tubo de rayos X. Fotografías del MNCARS.

disponía de un margen realmente crítico, dado el bajo contraste radiográfico que la composición y empaste de los pigmentos auguraba, al tiempo que la preparación, de considerable absorción radiográfica en relación con la capa pictórica, restaría aún más contraste, merced a su conocido efecto de apantallamiento general.

Por otro lado, en el ámbito de la radiografía de pinturas, el conjunto de ambas capas,\* se encuentra dentro del rango considerado como de baja absorción radiográfica, necesitando una radiación de baja energía, la cual no es nada propicia para obtener el contraste radiográfico deseado y menos aun en un caso como el presente.

Atendiendo a este hecho, se consideró el empleo de película de máximo contraste, si bien, realizados los ensayos pertinentes, se determinó que el aumento de contraste que podría obtenerse con una película más contrastada era mínimo y por tanto no compensaba el aumento adicional de exposición requerido por este último factor, teniendo en cuenta ante todo el compromiso de realizar la exposición en un único disparo lo que como se ha señalado obliga a situar el tubo de Rayos X a una gran distancia.

Esto supone una exposición tan extremadamente larga que efectos despreciables a tensiones de trabajo más elevadas, si deben ser tenidos en cuenta en este caso, como la propia absorción del aire, o el fallo de ley de reciprocidad, al que como es obvio esta sujeto también el material radiográfico.

Abajo, Catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), imagen radiográfica del retablo de San Juan y radiografía de una de las esculturas.





Así pues, decantados por la película habitualmente empleada en nuestro laboratorio <sup>4</sup> y tras diferentes ensayos realizados en el mismo, se tomó la preceptiva muestra de la exposición estimada para el conjunto. Esta operación fue ejecutada en horario nocturno con la obra en su ubicación original e introduciendo las placas con sumo cuidado entre esta y el muro, por uno de sus extremos inferiores. [Imagen 8 ver pg. 202].

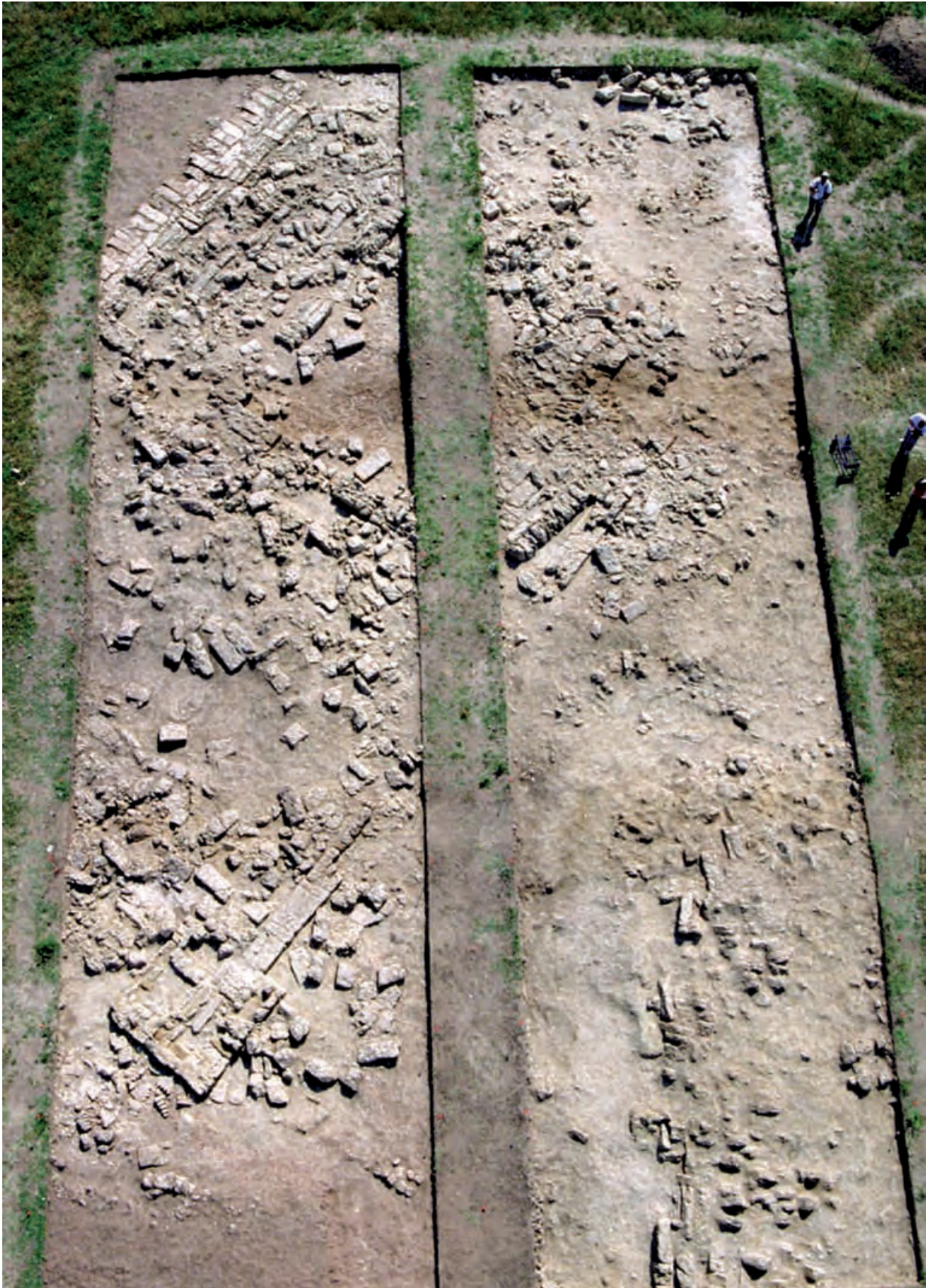
Para la radiografía completa se creó un panel de más de 27 metros cuadrados, compuesto por tiras de 30 centímetros de ancho por 3,60 metros de longitud, con el que se cubría la superficie total de la obra. Dicho panel se instaló sobre un gran caballete fabricado al efecto por encargo del museo. [Imagen 9]. Una vez instalada la pintura sobre el panel, se procedió a posicionar el tubo de Rayos X que estaba montado en una torreta. [Imagen 10].

La exposición <sup>5</sup>, de 2 horas de duración, se llevó a cabo fuera de horario de museo. El panel de película fue desmontado una semana más tarde una vez que la obra fue devuelta a su emplazamiento, ya realizadas las operaciones de adecuación previstas en la sala. [Imágenes 11 y 12] <sup>6</sup>.

#### Notas

- 1 Informes y trabajos del Instituto de Conservación restauración de obras de arte nº 13. 1977
- 2 Revista *Bienes Culturales* nº 8
- 3 Cabrera J.M. y Garrido M.C. Estudio técnico del Guernica. *Boletín del Museo del Prado* 1981, tomo 2 nº6. Estudio sobre el estado de conservación del Guernica de Picasso-Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998.
- 4 Tipo II norma ASTM: Structurix D-7 de Agfa
- 5 2h 15 minutos; 33kV; 10 mA; 13 m revelado 30°, 8 minutos
- 6 Queremos hacer mención del apoyo que se ha tenido en todo momento, por parte de nuestras compañeras del IPCE Carmen Vega y Miriam Bueso; así como el de los componentes del departamento de restauración del Museo Centro de Arte Reina Sofía, lo que ha permitido llevar a buen fin este trabajo.

Arriba, Imagen 12. Exposición de la radiografía del Guernica en el IPCE.



# Intervención arqueológica en el tramo sur de la muralla de Madinat al-Zahra. 2007-2008

**Antonio Vallejo**

Arqueólogo, Director del Conjunto Arqueológico de Madinat al-Zahra

La intervención arqueológica presentada en este artículo ha permitido la obtención de nuevos datos sobre la ciudad califal de Madinat al-Zahra, despertando gran interés en el seno de la comunidad científica pero también en la opinión pública. Los trabajos de campo, dirigidos por Antonio Vallejo, financiados por el Instituto del Patrimonio Cultural de España y supervisados por técnicos de dicha institución, finalizaron en septiembre de 2008 proporcionando como resultado más significativo la localización de una mezquita junto a la muralla. Se trata de un edificio que presenta un excepcional estado de conservación. Consta de un atrio que da paso al patio, desde donde se accede a través de tres puertas al espacio cubierto, distribuido en tres naves. En el muro de cierre de la mezquita o quibla se encuentra el mirhab de forma poligonal. En la esquina suroeste, junto a la entrada, se levanta el alminar, rematado por almenas. Todo el recinto está circundado por una acera construida con sillares de piedra.

A la izquierda, inicio de los trabajos arqueológicos en el corte 1.

## Introducción <sup>1</sup>

*Madinat al-Zahra* fue fundada por el primer califa de al-Andalus, *Abd al-Rahman III*, en el año 936. La nueva urbe se emplazó al oeste de Córdoba, a unos 8 kilómetros en línea recta de su amurallado occidental, en las últimas estribaciones de Sierra Morena que cierran por el norte el valle del Guadalquivir. La adaptación a esta ubicación de pie de monte determina la disposición de las edificaciones en tres grandes terrazas superpuestas, de las cuales, las dos superiores corresponden al Alcázar, en una situación preeminente sobre la terraza inferior, ocupada por el caserío urbano y la mezquita. Esta disposición de la ciudad queda enmarcada en un recinto geométrico casi perfecto que se destaca en la fotografía aérea y que posee unas dimensiones monumentales: 1515 metros de longitud en sentido este-oeste y 745 metros en sentido norte-sur.

Tras un periodo de intensa actividad, la ciudad comenzó su decadencia en las últimas décadas del siglo X y, entre los años 1010 y 1013, con el desarrollo de la *fitna*, se inició su destrucción. En repetidas ocasiones se utilizó como cuartel general de operaciones contra Córdoba de los distintos contendientes en litigio al título califal.

La sistemática expoliación de la arruinada urbe dio comienzo en ese momento y se acentuó tras la conquista castellana de Córdoba en 1236, que significó la explotación indiscriminada de los restos de la ciudad como cantera.

Las fuentes escritas se hicieron eco de esta situación corroborando el intenso proceso de expolio que afectó, en primer lugar, a las grandes construcciones palaciegas y al recinto defensivo. Así lo afirma Ambrosio de Morales quien ya en el siglo XVI se convierte en un testigo excepcional de esta actividad, describiendo también las estructuras que se mantenían a pesar del paso del tiempo y de la acción de los nuevos constructores. De este modo, alude a la muralla de la *madina* de la que pudo observar aún en pie parte de sus lienzos y torres.

Tras un infructuoso intento de excavación por Pascual de Gayangos y Pedro de Madrazo, a mediados del siglo XIX, habrá que esperar hasta la segunda década del siglo XX para que en *Madinat al-Zahra* se inicien los trabajos arqueológicos bajo la dirección del arquitecto Ricardo Velázquez Bosco. Esta actividad será continuada

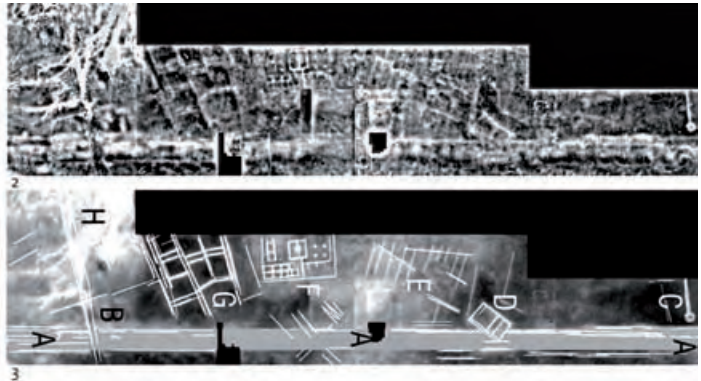
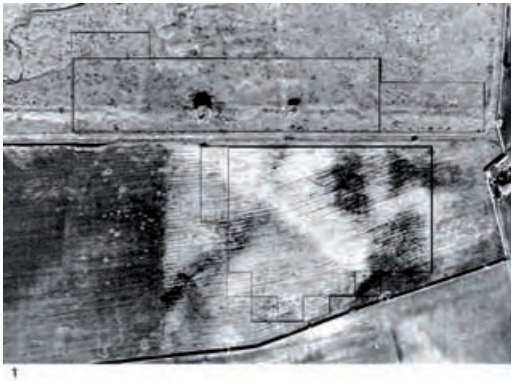
## ARCHEOLOGICAL INTERVENTION IN THE SOUTHERN SECTION OF THE WALL AT MADNAT AL-ZAHRA: 2007-2008

Antonio Vallejo

Archaeologist, Director of the Archaeological complex of Madinat al-Zahra

The archeological intervention presented in this article has made possible the obtaining of new data about the Caliphal city of Madinat al-Zahra, awaking tremendous interest within the scientific community but also in the general public. The most significant result of field work

finalized in September of 2008 is the localization of a mesquite against the wall. This concerns a building which offers an exception state of conservation. It consists of an atrium which leads to a courtyard, from where one can access the covered sections through three portals, leading to three naves. On the enclosing wall or quibla, the mirhab is found in a polygonal form. In the southeast corner, against the entrance, the minaret rises, finished off with merlons. The entire area is surrounded by a walkway constructed with stone ashlars.



en las décadas siguientes por Félix Hernández y, posteriormente, por Rafael Manzano.

Estos trabajos arqueológicos se desarrollaron con exclusividad en la zona del Alcázar. Al exterior de este ámbito excavado, el conocimiento de la medina era muy limitado y descansaba básicamente en el plano topográfico levantado en 1924 por F. Hernández, del que se desprende la existencia de una doble muralla y, más recientemente, en la restitución de la ciudad realizada por S. López-Cuervo a partir de las fotografías aéreas verticales.

En los últimos años, el recurso a la fotografía aérea con película infrarroja y a la prospección arqueológica ha venido a renovar este conocimiento. Especialmente importante ha sido la realización de una prospección geofísica en el tramo oriental de la muralla meridional entre los años 1996 y 1997, en la que se han combinado las técnicas de resistividad eléctrica y magnetometría. Los objetivos de esta prospección se centraron básicamente en tres aspectos:

- confirmar la localización de la muralla meridional y conocer su estructura.
- localizar una hipotética puerta en ese tramo y
- conocer el patrón de asentamiento existente en el interior de la medina en la contigüidad de la muralla.

Estos objetivos venían guiados por los intereses de la investigación y el conocimiento, pero no exclusi-

vamente. La construcción de la nueva sede institucional del Conjunto Arqueológico en una parcela situada al sureste de la ciudad califal, y fuera de su ámbito, suponía, además de una reorganización de la gestión interna del yacimiento, la posibilidad de ordenar las formas de aproximación e itinerarios de visita a Madinat al-Zahra. Se hacía necesaria, por tanto, una intervención arqueológica que respondiera a las cuestiones planteadas y que permitiera recuperar el acceso desde el sur, a través de uno de los caminos históricos a la ciudad califal, puesto que la nueva infraestructura se ha instalado en la proximidad del trazado de una de las vías principales que abordaban la urbe por la muralla meridional.

Entre otros resultados del mayor interés, la prospección reveló que la muralla englobaba un conjunto de estructuras mucho más denso de lo que previamente se había supuesto, pareciendo alguna de ellas anterior a la construcción del recinto murado<sup>2</sup>. En este sentido, se obtuvieron evidencias de una edificación que, por su orientación sureste, se identificó como un oratorio o mezquita<sup>3</sup>.

La prospección señaló también la presencia hipotética de dos puertas. Una, se sitúa aproximadamente en el centro de la muralla meridional, y su localización se define por ser el punto en el que el trazado de un camino interior intercepta con la cerca. Por su posición axial, correspondería hipotéticamente a la puerta principal de la ciudad. La segunda puerta



Página anterior, resultados de la prospección geofísica realizada por Terra Nova Ltd. entre los años 1996-1997:

- 1 Planteamiento de las áreas de prospección geofísica
- 2 resultado de la prospección
- 3 Interpretación de los resultados

A la izquierda, plano con la ubicación de los cinco sondeos arqueológicos.

Debajo, fotografía aérea de los resultados finales de la intervención arqueológica: Cortes 1, 2, 3 y 4.



se emplazaría supuestamente al este de la anterior, aunque es mucho más dudosa en la imagen geofísica. Las fuentes islámicas, por su parte, señalan sólo una puerta principal de comunicación de la ciudad con el exterior, se denomina *Bab al-Sura* (Puerta de la Estatua) y se abre en la muralla meridional, probablemente en su tramo central. Esta puerta constituía el acceso monumental y protocolario al interior de la medina califal y, por tanto, era la entrada obligada de las embajadas que llegaban a la ciudad desde Córdoba a través del llamado “camino de las Almunias”.

## 1. La intervención arqueológica

### Metodología

La metodología a seguir en esta intervención arqueológica debía de tener muy presente dos hechos fundamentales. En primer lugar, que era la primera vez que se excavaba en la medina propiamente dicha y, en segundo, que debía actuarse teniendo en cuenta los procesos bien documentados tanto de su fundación como de su posterior expolio y abandono. Ambos factores debían constituirse en un referente ineludible, puesto que la medina no fue ajena a los procesos ya estudiados para la zona del Alcázar.

La primera cuestión a resolver era la ubicación exacta de los sondeos arqueológicos. En función de los elementos evidenciados por la prospección geofísica se proyectaron cinco. Tres de ellos presentaban unas

dimensiones de 35x20 metros, mientras que los dos restantes se ampliaban a 50x20 metros. En principio, el mantenimiento de esa importante anchura en todos los sondeos se justificaba tanto por la necesidad de comprobar la posible existencia de caminos internos y de las torres exteriores, como por delimitar en planta las terreras procedentes del expolio histórico de la muralla junto a las estructuras intramuros.

El primero de estos sondeos se situó en la esquina oriental de la zona a excavar, para hacerlo coincidir con la estructura de orientación sudeste documentada mediante la prospección. A partir de éste, se ubicaron los restantes de manera lineal y equidistante entre ellos, dejando una separación de 10 metros.

Puesto que esta excavación suponía el inicio de los trabajos arqueológicos en la medina y desconocíamos, por tanto, la estratigrafía del yacimiento, se decidió la subdivisión del sondeo 1 en sectores, con el fin de conocer y evaluar mejor dicha estratigrafía, y en función de los resultados obtenidos plantear, en su caso, una modificación en la ubicación del resto de los cortes.

La rápida aparición de estructuras conllevó tanto la eliminación de los testigos como la confirmación de que el emplazamiento planteado desde el principio para los mismos había sido el correcto. Las estructuras documentadas conformaban un gran edificio que, por su orientación, se correspondía claramente con

una mezquita. De esta forma, se ratificaban los resultados aportados por la prospección geofísica. Esta orientación NE-SE implicó la ampliación del corte 1 con el fin de incluir la esquina norte del edificio.

Además de esta edificación se registraron otros restos constructivos de menor entidad y carácter doméstico junto con la muralla de la ciudad, uno de los objetivos prioritarios de la intervención arqueológica, y una gran calzada que se adosaba sobre la misma.

Las particulares características constructivas de cada uno de estos elementos y los distintos avatares sufridos a lo largo del tiempo determinaron un proceso de excavación complejo, que debía resolver dos cuestiones importantes. En primer lugar, el expolio de la muralla y la mezquita, y en segundo, el posterior derrumbe de las estructuras abandonadas cubriendo gran parte de las mismas.

En cuanto al expolio, tuvimos en cuenta el diferente grado sufrido por la muralla y la mezquita. En el primer caso, al tratarse de una estructura de carácter masivo, la gran calidad y el tamaño de los sillares empleados conllevó el robo de la estructura casi en su totalidad, alcanzando incluso, en algunos puntos, la cimentación. La mezquita, en cambio, presenta un grado de expolio considerablemente menor lo cual supone que, tras su abandono, el derrumbe de los muros no expoliados ocultó una buena parte de su planta.

La estrategia de intervención en la muralla implicó la delimitación de la fosa de expolio en planta, diferenciando bien el espacio correspondiente a los rellenos que la habían colmatado a lo largo del tiempo respecto del perteneciente a las construcciones de la medina.

En la mezquita, la situación era más compleja puesto que el proceso de expolio no había afectado por igual a toda la estructura. Procedimos, en primer lugar, a la delimitación en planta del edificio, que se encontraba parcialmente cubierta por los derrumbes de los muros. Estos derrumbes permitieron identificar el sistema de cobijo, mediante arcos singulares, de los vanos que comunicaban entre sí las naves del oratorio, pues sus dovelas caídas permanecían unidas por el mortero de cal. El siguiente paso fue la retirada de los sillares caídos que ocupaban toda la superficie, de manera que en ese momento se pudo documentar el expolio, hasta niveles de cimentación, de la *qibla* y el *mihrab*. Por el contrario, el resto de los muros conservaba, al menos, una o dos hiladas sobre el nivel de suelo.

Bajo el derrumbe se documentó la cubierta de teja casi completa de la mezquita, ocultando los suelos

de las naves y el pavimento del patio en las zonas limítrofes a sus muros.

Tras la excavación se hizo necesaria la protección de los restos documentados, realizando un tratamiento diferente en dos zonas, la correspondiente a la mezquita y la del resto, coincidente con los cortes 2, 3, 4 y 5. La mezquita se cubrirá con una estructura metálica y de policarbonato que garantizará su conservación y el acceso al edificio. Los demás cortes, por el contrario, han sido objeto de un proceso distinto consistente en el tapado de las estructuras con una lámina de geotextil y gravas de mediano tamaño, de manera que queden perfectamente diferenciados los restos arqueológicos de los aportes contemporáneos.

### El estudio carpológico y antracológico

De forma simultánea a la intervención arqueológica se procedió a la toma de muestras para el posterior estudio antracológico (análisis de los carbones) y carpológico (estudio de las semillas). El objetivo no es otro que determinar la vegetación existente durante el periodo de ocupación de la ciudad y su posterior evolución.

Para la recogida de estos restos se recurrió a un proceso de flotación de un porcentaje de las unidades sedimentarias documentadas durante la excavación. Como es sabido, este sistema consiste en la aplicación de una potente corriente de agua al sedimento que provoca que carbones y semillas, debido a su menor peso específico, floten y puedan recogerse para proceder, a continuación, a su secado y posterior estudio.

Al tratarse de la primera excavación en el ámbito de la medina, realizada con metodología científica, se procedió a la recogida de muestras de todas y cada una de las unidades estratigráficas identificadas y susceptibles de análisis. El esfuerzo que ha supuesto semejante sistematización tenía como objetivo la determinación de cuáles son las unidades más susceptibles de aportar este tipo de información, para así, en futuras campañas de excavación, poder ser más selectivos a la hora de plantear la recogida de muestras.

### Interpretación de los resultados

La excavación de los cinco sondeos arqueológicos ha aportado interesantes resultados para el conocimiento de la ciudad, que se plasman en diferentes estructuras arquitectónicas.

#### Muralla

Debido al intenso expolio sufrido a lo largo de los siglos, la muralla se encuentra completamente desaparecida. De hecho, tanto sus dimensiones como la secuencia seguida en la distribución de las torres





Ampliación del corte 1 con el objetivo de incluir la totalidad de la mezquita.

han sido inferidas a partir de la gran fosa de expolio documentada en todos los sondeos, puesto que sólo se conservan, excepcionalmente, algunos sillares de la primera hilada de dos torres en los cortes 3 y 4.

La cimentación de la muralla ha podido ser registrada en el corte 1. Se construye mediante sillares dispuestos a tizón cuyas juntas se rellenan con mortero de cal mezclado con cantos. Alcanza una anchura máxima de 2'66 metros y sobre ella se levanta el resto del alzado que, obviamente, debe de tener menor anchura, aunque no podemos precisarla con exactitud debido a su expolio.

Las torres son también de sillería y macizas, y mantienen el mismo aparejo que el resto de la muralla. Con pequeñas variaciones entre unas y otras, presentan unas medidas de 4 m. de largo por 2 m. de ancho, excepto en el caso de la situada junto al perfil oeste del corte 3, cuyas dimensiones son menores: 3'7 m. x 1'5 m. Además, existen diferencias en los intervalos de lienzo entre las mismas. En general, la separación se encuentra en torno a los 12 m., si

bien contamos con dos nuevas excepciones. La primera se produce entre las torres del corte 2, que se distancian 10'6 m., y la segunda, en el corte 3, donde el intervalo se sitúa en 11'6 m.

### Mezquita

Documentada en el corte 1, la mezquita se construye en su totalidad con sillería de piedra dispuesta en un aparejo de soga y tizón, cuyas piezas se traban con un mortero rico en cal. Los muros que la forman alcanzan un grosor de hasta 0'75 m. y se remataron al exterior con un cuerpo de almenas escalonadas de varios tamaños, de las que se han conservado 12 ejemplares en el entorno del alminar y otros 7 entre los derrumbes de las naves y del patio.

Su planta es rectangular y tiene unas dimensiones totales de 25 x 15'5 m. Se encuentra bien orientada hacia el sureste, de manera que mantiene una orientación astronómica semejante a la de la mezquita aljama de Madinat al-Zahra. Como en ésta, un amplio andén de sillería, de 1'20 m. de ancho, recorre el perímetro exterior del edificio.

El patio es también rectangular y posee un tamaño de 14 x 13 m. Lo más característico del mismo es la intencionalidad decorativa de su pavimento, formado por losas de calcarenita dispuestas de forma concéntrica que se calzan, de manera ocasional, con pequeños cantos. Posee un único pórtico, en el lado occidental, del que se conservan varios sillares que permiten identificar dos pilares situados frente al acceso oeste del edificio, confirmando su condición de pórtico. En su interior subsisten dos pequeñas estructuras adosadas en sus extremos, en una de las cuales podemos reconocer claramente un poquete del que desconocemos el tipo de cubrición.

El alminar es una torre de planta cuadrangular, de 3 m. de lado, situada en el ángulo suroeste del edificio y a la que se accede desde el patio. Se conserva la caja de la escalera con tres peldaños.

La sala de oración se distribuye en tres naves separadas por muros. Poseen una longitud interior de 10 m. y una anchura variable: la central, más ancha, alcanza 5 m. en tanto que las laterales se reducen a 4 m. Todas se pavimentan con suelos de tierra apisonada.

El *mihrab* se abre en el eje de la nave central y se proyecta al exterior del muro de *qibla* como una estructura de forma poligonal, en tanto que en el interior su forma es cuadrangular, con un ancho de 1'40 m. de lado.

En cuanto a los accesos, la mezquita posee seis puertas exteriores que se disponen a lo largo de sus muros. Tres de éstas se localizan en el patio, centradas en los lados norte, oeste y sur del mismo, y las otras tres en la sala de oración. De estas últimas, dos se abren en el promedio de la longitud de las naves, aunque una, la norte, fue cegada en virtud de una reforma, y la tercera se localiza en el muro de *qibla*, concretamente en la nave septentrional donde se conserva una quicialera *in situ*.

### Calzada

Uno de los elementos más sorprendentes, por inesperados, ha sido el descubrimiento de una gran calzada paralela a la muralla meridional y extendida a lo largo de los cinco cortes. Su anchura no ha podido ser determinada por continuar más allá de los sondeos, aunque podemos considerar un ancho mínimo de nueve metros.

De manera general, su estructura se conforma a base de losas de piedra calcarenita dispuestas formando cuadrículas que rellenan su interior con cantos rodados. Esta constante presenta algunas excepciones como las que se documentan en el sondeo 1, donde observamos dos tramos de calzada diferenciados.



Uno de ellos, junto al perfil este, se caracteriza por una división en cuadrículas construidas con losas de piedra de 1 m. de longitud, rellenas de una tierra roja muy arcillosa y compacta. Esta unidad se encuentra afectada por las labores de expolio de la muralla a la que iba adosada, por lo que no podemos conocer la forma exacta de las cuadrículas.

El segundo tramo de calzada se ubica en la esquina suroeste, bajo un amontonamiento intencionado de sillares procedentes del expolio de la muralla. Presenta una morfología diferente por los dos frentes en los que se ha podido documentar. Por el lado este del amontonamiento, la calzada se ejecuta con losas de piedra formando rectángulos rellenos con tierra apisonada, con una longitud de 3'30 m. en la zona en la que conservamos el rectángulo más completo y una anchura indeterminada al encontrarse rota por la fosa de expolio de la muralla; y en la parte norte, la calzada presenta una disposición de losas con forma de aspa, con un relleno de cantos en los espacios libres. Esta disposición radial se rompe en algún punto del testigo entre los sondeos 1 y 2, puesto que dentro de este último presenta ya la



A la izquierda, fotografía aérea de los resultados finales de la intervención arqueológica: Cortes 1, 2, 3, 4 y 5. Arriba, Mezquita ubicada junto a la muralla meridional.

característica forma de cuadrículas que se repetirá en los restantes cortes.

#### Estructuras domésticas

Contiguo al edificio religioso se configura un espacio intramuros de hábitat doméstico que evoluciona de forma considerable a lo largo del tiempo. Sus características constructivas son ajenas a las edificaciones ya descritas, pues el rasgo más peculiar de estas nuevas estructuras es su fábrica de mampostería trabada con tierra batida.

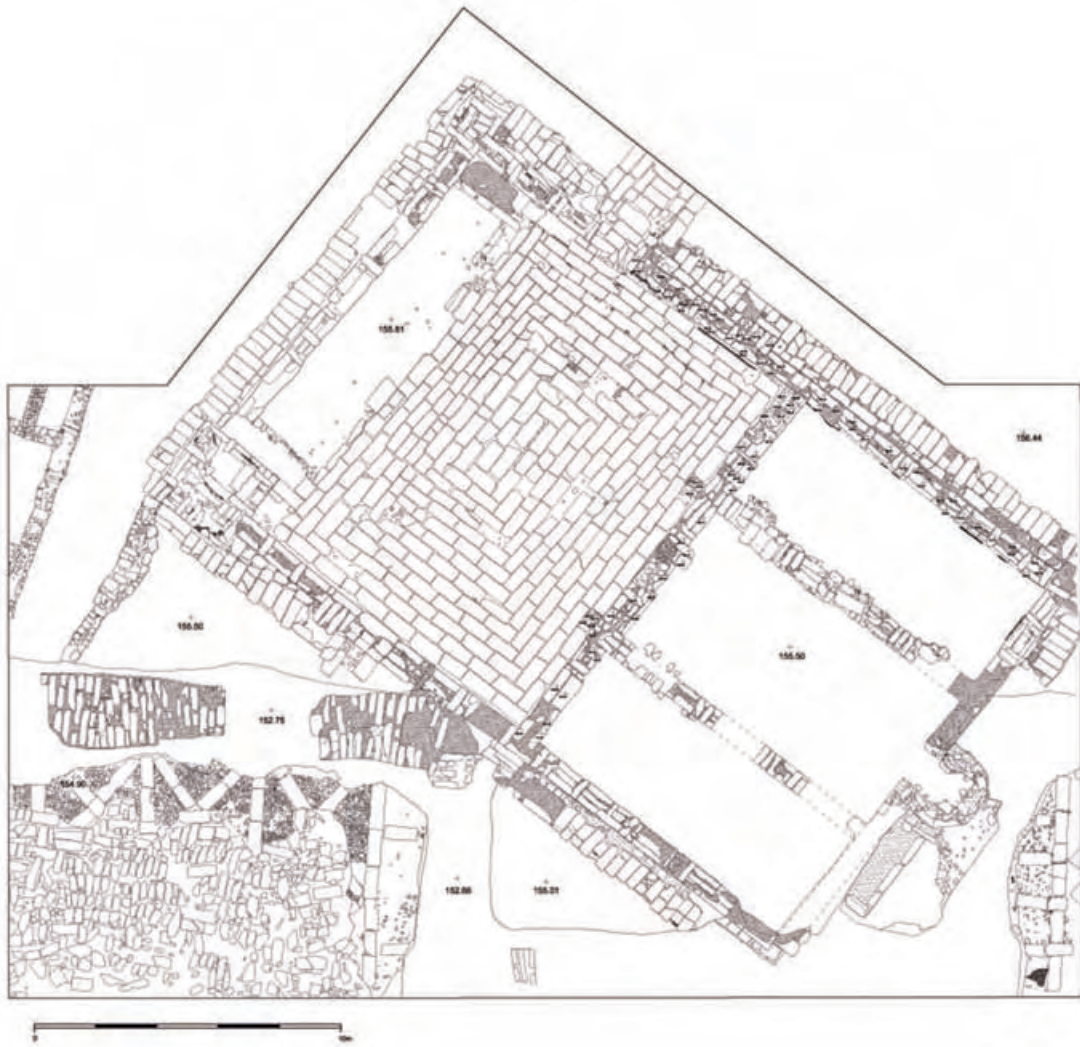
Tanto en su funcionalidad como en sus necesidades espaciales, se observa una progresiva modificación de estas estructuras en el tiempo, y estos cambios no son sino una muestra clara de la intensa vida que se desarrolla en el interior de la medina.

En cualquier caso, se constata una característica común en los muros que limitan estos espacios por

el sur y es su disposición paralela a la muralla y no adosada sobre la misma. Esta constante, sin embargo, no es óbice para que se produzcan distintos momentos de ocupación definidos por la superposición de estructuras.

En una primera fase, predominan las construcciones levantadas mediante mampuestos de pequeño tamaño que se colocan de forma regular. Con el tiempo se evoluciona hacia una mampostería de mayores dimensiones que distribuye espacios más amplios que los precedentes. Estos espacios se articulan junto a otros destinados al vertido de residuos y junto a varias letrinas.

Estas transformaciones deben relacionarse con un importante volumen de material cerámico aparecido en esos espacios. Mayoritariamente es una vajilla dedicada a un uso cotidiano en la que, sin embargo, destaca un significativo número de piezas reservadas



Planta final del corte 1.

para ocasiones puntuales. Se trata de los repertorios cerámicos fabricados mediante la técnica conocida como “verde y manganeso”, junto a otro conjunto importante de cerámica vidriada en tono melado con decoración en manganeso.

## 2. Interpretación global de Madinat al-Zahra

Los resultados obtenidos a lo largo de la intervención arqueológica son de una gran importancia para el conocimiento del proceso de fundación de la ciudad y de su posterior evolución. Este hecho cobra mayor

relieve si tenemos en cuenta que se trata de la primera excavación llevada a cabo en Madinat al-Zahra fuera de la zona del alcázar, lo cual nos ha permitido la identificación y documentación de elementos y estructuras constructivas inéditas hasta el momento.

Entre ellos destaca la muralla de la medina que, como la del alcázar, se levanta completamente en sillería dispuesta con un aparejo a soga y tizón. Esta constatación permite hacer nuevas valoraciones en torno a la capacidad económica del Estado califal para posibilitar tal obra y, al mismo tiempo, sobre la

explotación de las canteras de las que se extraen los sillares ya que, por primera vez, contamos con las dimensiones precisas de cada uno de los elementos que componen esta estructura. Además, su localización exacta confirma el área de extensión de la medina, al tiempo que permite plantear distintas hipótesis acerca de la ubicación de sus puertas en función, entre otros factores, de la diferencia entre las rasantes de sus espacios intramuros y extramuros, bien documentadas a lo largo de la intervención arqueológica.

En otro nivel, la excavación señala que la muralla no constituye el elemento final de la ciudad. Por el contrario, el espacio urbano sobrepasa sus límites mediante una gran calzada cuyas medidas superan los nueve metros de anchura. Se trata de una obra de dimensiones monumentales que termina por erigirse en un elemento consustancial de la medina.

En el espacio intramuros destaca la mezquita. Por sus dimensiones y características constructivas nos encontramos ante un edificio destinado a su uso por la comunidad que vive en sus proximidades, especialmente al sur del mismo, dada la posición del alminar en el ángulo meridional del patio. A pesar de este carácter de mezquita de barrio, mantiene rasgos y elementos comunes con la mezquita aljama de la ciudad. Uno de ellos, de primer orden, es su perfecta orientación sureste. Al mismo tiempo, el empleo de la sillaría y del aparejo a soga y tizón denotan, al igual que en la muralla, la inequívoca intervención del Estado en su edificación.

La relación posicional existente entre ambos elementos permite afirmar que la mezquita fue anterior a la construcción de la muralla, pues ésta la evita y modifica su trazado en ese punto, rodeándola por el sur para no acometer sobre la misma y destruirla. Desde el punto de vista cronológico, tanto la mezquita como la muralla deben fecharse en época califal, correspondiendo la primera a la fase fundacional de la urbe.

Íntimamente ligada a esas grandes construcciones, se constata una importantísima actividad de expolio, que conllevará la conversión de la ciudad califal en cantera de materiales pétreos. Por primera vez podemos fechar con precisión los inicios del proceso en este sector que hay que situar en el siglo XIII. A partir de este momento, se desarrolla una intensa actividad que se prolonga en el tiempo hasta alcanzar los siglos XIV y XV y cuya consecuencia inmediata es el desmonte de la mezquita y, en un grado muy superior, la muralla. Como testigo de este expolio contamos no sólo con la documentación de las fosas abiertas, sino también con un amontonamiento de sillares ubicado sobre uno de los tramos de la calzada

del corte 1. Se trata de una acumulación de piezas que se disponen de forma ordenada y cuyo fin último es el de su traslado para la reutilización en nuevas edificaciones.

Por último, resulta también de un extraordinario interés conocer, por primera vez, los espacios de carácter doméstico ocupados por los habitantes de la medina en ese sector. A través de esas estructuras podemos confirmar una ocupación continuada del espacio intramuros, que evoluciona sin interrupción a partir de un momento indeterminado del s. X –probablemente a partir de los años de la fundación de la ciudad– y hasta las primeras décadas del s. XI. Este proceso se evidencia en las distintas técnicas constructivas utilizadas para la creación de esas estructuras y en los diferentes usos que se asocian a esos espacios.

#### Notas

- 1 El equipo de arqueólogos que ha realizado la intervención ha estado integrado por: Irene Montilla Torres, Elena Ortuño Rodríguez y Francisco Melero García.
- 2 VALLEJO TRIANO, A.; ESCUDERO ARANDA, J. (1999): “Crónica del Conjunto. Años 1992-97”, *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, vol. 4, p. 242.
- 3 ACIÉN ALMANSA, M. (2000): “15 años de investigación sobre Madinat al-Zahra”, *Madinat al-Zahra 1985-2000. 15 años de recuperación*, Córdoba, p. 35.

#### Bibliografía

- VALLEJO TRIANO, A. (2004): *Madinat al-Zahra. Guía oficial del Conjunto Arqueológico*, Sevilla.
- ACIÉN ALMANSA, M. (2000): “15 años de investigación sobre Madinat al-Zahra”, en VALLEJO TRIANO, A. (coord.): *Madinat al-Zahra 1985-2000. 15 años de recuperación*, Córdoba, pp. 25-55.
- VALLEJO TRIANO, A.; ESCUDERO ARANDA, J. (1999): “Crónica del Conjunto. Años 1992-97”, *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, vol. 4, págs. 235-296.
- VALLEJO TRIANO, A. (1995): “El proyecto urbanístico del estado califal: Madinat al-Zahra”, en LÓPEZ, R.; GOYTISOLO, J.; GUICHARD, P. (eds.): *La arquitectura del Islam occidental*, Barcelona, pp. 69-81.
- VALLEJO TRIANO, A. (2001): “Madinat al-Zahra, capital y sede del Califato omeya andalusi”, *El esplendor de los Omeyas cordobeses. La civilización musulmana de Europa Occidental*, Granada, pp. 386-397.

um. **C** Apurificatiōe.  
vsque ad pascha  
Introitus.



**A** luc sic  
ta pa res

eni ra puerpera re

gem qui celum terra

inque re git in se

# Las intervenciones de los siglos XVI-XVII y XVIII en el Cantoral del Aula Salinas de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca. Un ejemplo de intervención histórica conservativa

Ninfa Ávila Corchero, Elisa Prato

Restauradoras del Instituto del Patrimonio Cultural de España

La obra objeto de este artículo procede de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca y en la actualidad se encuentra en el Servicio de Libros y Documentos del IPCE en proceso de restauración. Se trata de un antifonario de finales del siglo XVI que mandó copiar Francisco de Salinas (Burgos, 1513-Salamanca, 1590) célebre músico, compositor, humanista y catedrático de música de la Universidad de Salamanca.

Con este estudio se quiere poner de manifiesto la importancia de los datos materiales conservados en la obra y de cómo éstos puedan ser determinantes a la hora de su estudio y comprensión. El mínimo detalle será esencial para la valoración de la historia de un objeto y además puede aportar importantes indicaciones de las tecnologías presentes en su época.

En esta obra el estudio de su estructura interna ha permitido determinar la naturaleza de las intervenciones llevadas a cabo en el cantoral y las técnicas empleadas para realizarlas. Las características de la primera intervención, la que dio lugar a la incorporación de una nueva parte en el libro, son un bello ejemplo en la actualidad de conservación de la estructura de la encuadernación y de los elementos que la integran.

Imagen 28. Letra capital S en la hoja 63 (vuelto) donde aparece el nombre del miniaturista.

## Introducción

La obra objeto de este artículo procede de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca y en la actualidad se encuentra en el Servicio de Libros y Documentos del IPCE en proceso de restauración.

Se trata de un antifonario de finales del siglo XVI que mandó copiar Francisco de Salinas (Burgos, 1513-Salamanca, 1590) célebre músico, compositor, humanista y catedrático de música de la Universidad de Salamanca según nota manuscrita, que consta en el mismo volumen, del Racionero de la Catedral de Salamanca, Francisco de Herrera.

Estos datos indicarían que la obra pudo ser realizada entre 1581, año en el que Francisco de Herrera comienza a ser Racionero de la Catedral, y 1590, año del fallecimiento de Francisco de Salinas, datación que se verá posiblemente modificada por el estudio realizado.

Según la información aportada por la entidad tutelar la obra ha estado expuesta al público durante un largo periodo de tiempo sobre un mueble atril del Aula Salinas de la Cátedra de Música de dicha Universidad hasta pasar a la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca.

El cantoral presenta unas grandes dimensiones, 76,7 cm. de alto por 54,5 cm. de ancho y 14 cm de grosor, y la tipología propia de los códices litúrgicos musicales: recias tapas de madera y fuertes cosidos sobre gruesos nervios, cubierta en piel con herrajes metálicos y cuerpo del libro en pergamino. Pero de todas características, la que condicionará sus aspectos estructurales y de conservación, es su gran dimensión, debido a que la

## THE INTERVENTIONS OF THE 16TH-17TH AND 18TH CENTURIES ON THE CHOIR BOOK OF THE SALINAS ROOM OF THE GENERAL HISTORICAL LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF SALAMANCA. AN EXAMPLE OF CONSERVATIVE HISTORICAL INTERVENTION

Ninfa Ávila Corchero, Elisa Prato

Restorers. IPCE

The work which is the focus of this article belongs to the General Historical Library of the University of Salamanca and is currently found in the Books and Documents Department of the SCHI in the process of restoration. It concerns an antiphonal from the end of the 16th century which Francisco de Salinas (Burgos, 1513-Salamanca, 1590), celebrated musician, composer, humanist and music professor of the University of Salamanca, sent to be copied.

The aim of this study is to present the importance of the material data conserved in the Work and of how these can be determinants at the moment of its study and understanding. The minutest detail will be essential for the valuation of the history of an object and can also offer important indication of the technologies available in its time.

In this work, the study of its internal structure has allowed for the identification of the nature of the interventions undertaken on the choir book and the techniques used to make them. The characteristics of the first intervention, which gave way to the incorporation of a new section in the book, is a lovely example of conservation of the binding of the structure and of the elements which comprise it.

A la derecha **Imagen 1.** Esquema del sistema de costura sobre dobles nervios. Esquema de Ninfa Ávila Corchero

A la derecha, debajo **Imagen 2.** Lomo del libro, se aprecia la zona de cabeza deteriorada.

Abajo **Imagen 5.** Esquema del metido del nervio en tapa. Esquema de Elisa Prato

música recogida en sus páginas tenía que ser visible por todos los miembros del coro situados alrededor del facistol sobre el que se exponía.

### Características estéticas y estructurales de la encuadernación del Cantoral del Aula Salinas

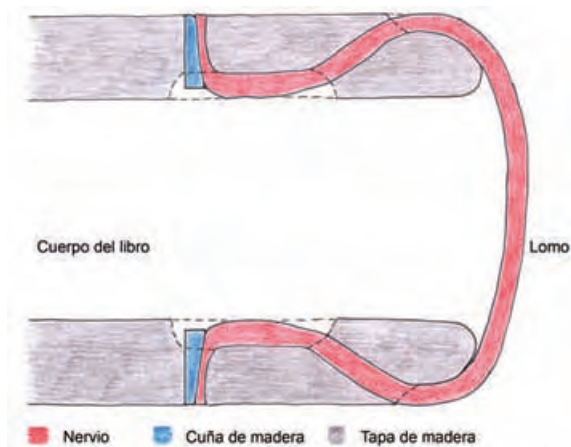
Este modelo de encuadernación se ha mantenido prácticamente invariable desde finales del siglo XV hasta el siglo XIX ya que cumplía, a la perfección, la misión inherente a toda buena encuadernación que es la protección del cuerpo del libro y la podemos encontrar desde finales del siglo XV hasta el siglo XIX.

Los materiales que tradicionalmente se han empleado en la confección de la encuadernación de los cantorales son: unas gruesas tablas de madera, para formar las tapas, y piel para cubrir las mismas y, sobre la superficie desnuda de la cubierta, la aplicación de unos elementos metálicos, cantoneras y bullones, para protegerla del roce durante la extracción del volumen de los armarios y en su colocación sobre el atril.

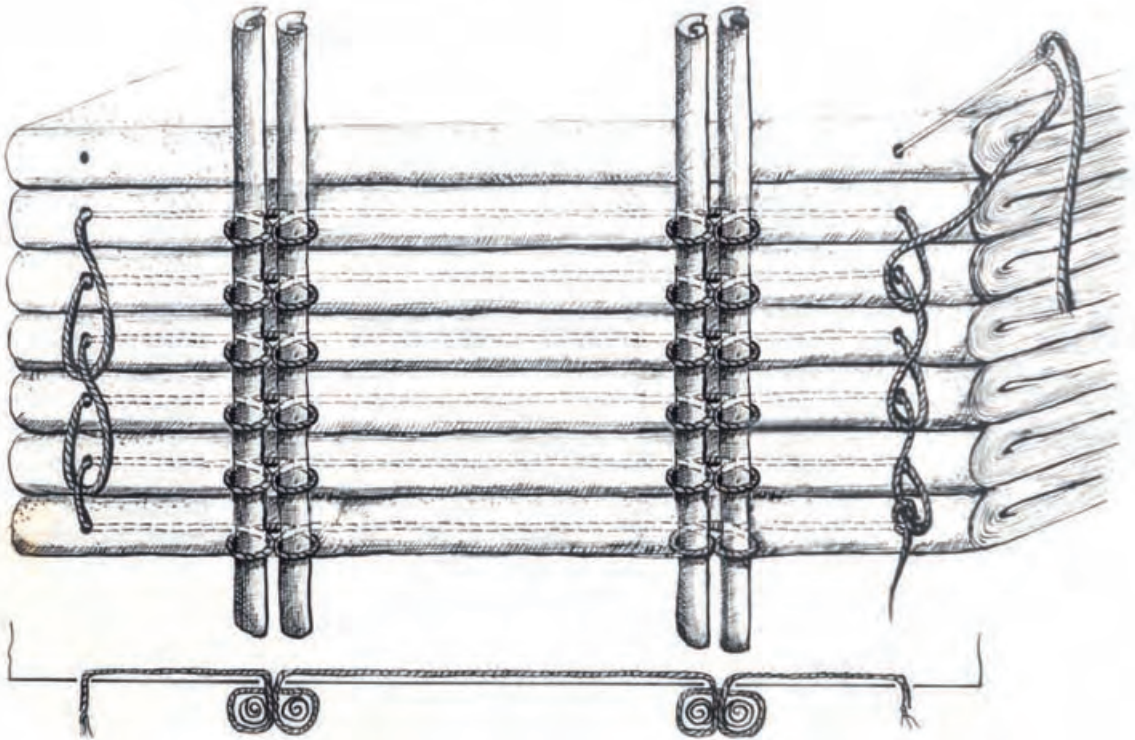
Para evitar deformaciones debidas a la elevada sensibilidad del pergamino que forma el cuerpo del libro, frente a las variaciones higrométricas, se aplicaban cierres o broches que, junto con las sólidas tapas de madera, impedían que las hojas de pergamino se

deformasen. Esto ha ocurrido en aquellas obras que carecen de cierres provocando que la obra se abra por delantera, produciéndose una gran deformación.

El cuerpo del libro está constituido por pergamino, material de gran resistencia y durabilidad y soporte tradicional en este tipo de volúmenes. Su uso está atestiguado desde muy antiguo, «*La primera mención se remonta al 2700-2500 a.C. Ctesia y Heródoto nos transmiten que era un material escritorio típico del pueblo persa. Estos pasajes nos confirman su amplio uso en la cuenca del Mediterráneo en el siglo V a.C., hecho probado suficientemente*»<sup>1</sup>. Además, este







soporte escriptoreo ofrece la ventaja de poder alcanzar grandes dimensiones, dependiendo del tamaño del animal, sin perder la resistencia mecánica.

Para dar unidad a los cuadernillos se realizó una costura a la española con cordel de cáñamo mixto a lino sobre ocho gruesos nervios dobles de badana enrollada sobre si misma de color blanco zumaque. [Imágenes 1-2]

La badana con la que se ejecutan los nervios presenta en su cara interior una peculiar coloración rojiza. Esto puede deberse a la aplicación de un pigmento, el rojo bermellón, que en la antigüedad se empleó como elemento de decoración de los cortes del libro

y como elemento preventivo al posible ataque de insectos bibliófagos.

Las cabezadas están realizadas sobre refuerzos de tela de lino y cada una de ellas tiene diferente material en el núcleo. La correspondiente a la cabeza es de cáñamo, mientras que la del pié es de piel de becerro, probablemente la misma de la encuadernación.

Las tapas tienen unas dimensiones de 76,7 cm. de alto por 54,5 cm. de ancho. Cada una está constituida por el ensamblaje de dos paneles de madera de pino, unidos a canto o a madera viva, mediante tres barrotes deslizantes en forma de cola de milano, [Imagen 3] sistema muy efectivo al fin de evitar





Arriba **Imagen 3**. Esquema del ensamblaje de las tapas de madera mediante un sistema de barrotes deslizantes en forma de cola de milano. Imagen de María Dolores Fuster.

Debajo **Imagen 4**. Esquema de las tapas de madera con cajeadado. Imagen de María Dolores Fuster.

A la derecha **Imagen 6 y 7**. Cubiertas delantera y trasera.





deformaciones. Además, presentan un cajeado en ambas caras, en los cuales se insertan los nervios y un sistema de cuñas de madera que sirven para fijarlo. [imágenes 4-5]

Como elemento de protección, sobre la cubierta de piel de becerro de color castaño, se encuentran unas piezas metálicas claveteadas. Los planos presentan cinco bullones, cuatro angulares y uno central cuyo motivo estilístico es la flor de lis, y los ángulos están protegidos mediante unas cantoneras de metal con el mismo tema decorativo de los bullones. Por último, la zona perimetral de las tapas está reforzada con chapas de latón claveteadas. También presenta dos cierres, elementos, que como ya hemos indicado, son fundamentales para mantener estable el cuerpo del libro, actuando como una prensa. [imágenes 6-7-8-9-10-11]

### Estudio de las intervenciones realizadas en la obra

Generalmente, los libros de coro han sufrido numerosas intervenciones ya que son obras de gran uso que han dado lugar a rústicas reparaciones de partes dañadas y con mucha frecuencia dolorosas mutilaciones, dada la riqueza de sus textos, lujosamente decorados con bellas iniciales y miniaturas.

Otro tipo de intervenciones muy comunes son las debidas a cambios de liturgia, ya que dentro de las

tareas encomendadas a los Maestros de Capilla, se incluían realizar nuevas composiciones para cada festividad, y por lo tanto era necesario modificar partes de las notaciones musicales y de los textos litúrgicos. Por ello, algunas partituras quedaban obsoletas y se reaprovechaban sus hojas para hacer reparaciones en la misma obra, como ocurre en este caso, en otras obras, para confeccionar encuadernaciones de cartera y en épocas más modernas hasta para fabricar pantallas de lámparas y objetos de decoración.

El estudio llevado a cabo sobre este cantoral ha permitido determinar que se han realizado, al menos, dos intervenciones que afectan tanto al cuerpo del libro como a su encuadernación.

### Primera intervención

Según los datos presentes en el texto del cantoral se deduce que esta obra sufrió una importante ampliación, con el añadido de varios cuadernillos. Esto se deduce de una anotación en tinta metalo-ácida de mano del Racionero de la Catedral de Salamanca, Francisco de Herrera (Racionero desde el 1581 hasta el 1595), que indica, al pie de la que fue última hoja del libro, la número 107 (vuelto)<sup>2</sup>, el número exacto de hojas y cuadernillos que constituían la obra cuando él la corrigió y enmendó, frente a las 146 hojas de que consta en la actualidad:



«Digo yo Francisco de Herrera Racionero de la cathedral de Salamanca que corregí y está enmendado por el brebiario y misal nuevo este libro de visperas y missas que por horden del señor maestro Salinas hizo Francisco Criado scriptor para la capilla de escuelas que lleva ciento y quinze fojas que son catorce quaderos y tres fojas y por que es verdad que yo lo corregí y en mi presencia se enmendó lo firmé. (firma) Francisco de Herrera.» [imágenes 12-13]

Además este dato se ve corroborado por una anotación manuscrita en tinta metalo-ácida en la hoja 1 (recto) del índice de la obra. Se trata de una llamada de atención en el margen que pone: «ojo la fiesta del Arcángel Miguel a ocho de mayo está al fim del libro en lo nuevo». [imágenes 14-15]

Esta ampliación, por lo tanto, fue incorporada al final de la obra, insertando los nuevos cuadernillos lo que supone un considerable aumento del cuerpo del libro que difícilmente habría podido insertarse en la encuadernación original. ¿Como solucionaron este problema sus contemporáneos?

Para contestar a esa pregunta será necesario analizar los elementos que constituyen la encuadernación y la técnica con la que se realizó.

En primer lugar, llama la atención la forma peculiar de los nervios, que presentan un curioso estrechamiento hacia el extremo próximo a la cubierta trasera, siendo en algunos esta característica más evidente que en otros. ¿Podría ser debido a un cambio

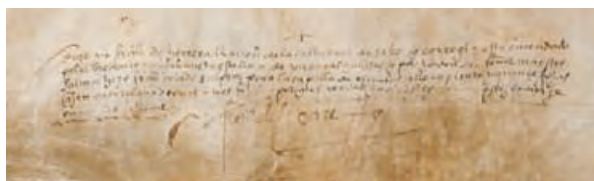


Página izquierda, arriba **Imagen 8**. Cierre con ambas piezas, macho y hembra, originales. **Imagen 9**. Cierre con un broche macho no original.

Página izquierda, abajo **Imagen 10**. Bullón de la cubierta trasera. **Imagen 11**. Cantonera de la tapa trasera donde puede apreciarse la presencia de una pieza de pergamino, con función decorativa, interpuesta entre la cantonera y la piel de la cubierta.

A la derecha **Imagen 12**. Hoja 107 (vuelto) donde a pie de página aparece una anotación del Racionero de la Catedral de Salamanca donde consta que corrigió y enmendó la obra.

Debajo **Imagen 13**. Detalle de la hoja 107 (vuelto).



de mano en la costura o a que el encuadernador haya apretado demasiado con la intención de insertar más cuadernillos de los que el ancho del lomo podía abarcar?

Pero, considerando la naturaleza del material con el que están realizados los nervios se llega a otra hipótesis, ya que la piel es un material elástico que al tensarlo se estira. ¿Podría el encuadernador haber intentado alargar los nervios sacándolos del cajeadado provocando el adelgazamiento de la parte terminal de los mismos?

Un dato confirma esta última hipótesis: el cajeadado de la tapa trasera presenta una evidente anomalía, tres agujeros en vez que dos, o sea un agujero de entrada del nervio, y dos de salida, habiendo sido practicado el tercer orificio más próximo al de la entrada, como a mitad del cajeadado, para ganar centímetros de piel. [**imágenes 16-17**]

Otras alteraciones de esta encuadernación no hacen más que confirmar esta hipótesis, ya que, debido a la pérdida de la cantonera que cubría la esquina inferior derecha de la tapa trasera, se puede observar la falta de una gran porción de piel, de unos dos centímetros de ancho. Esto se debe a un profundo corte en la piel que abarca toda la cubierta de un extremo a otro en la zona próxima al lomo, y que se encontraba oculta, en una primera observación superficial, por el elemento metálico que refuerza el

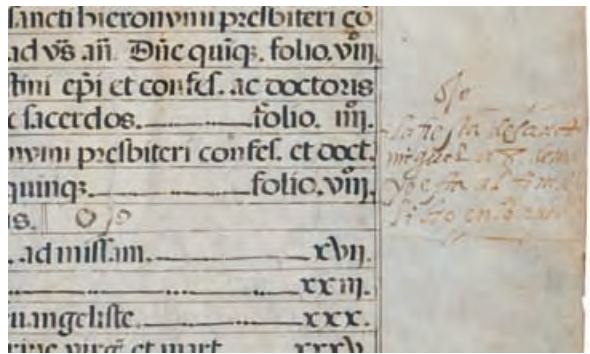
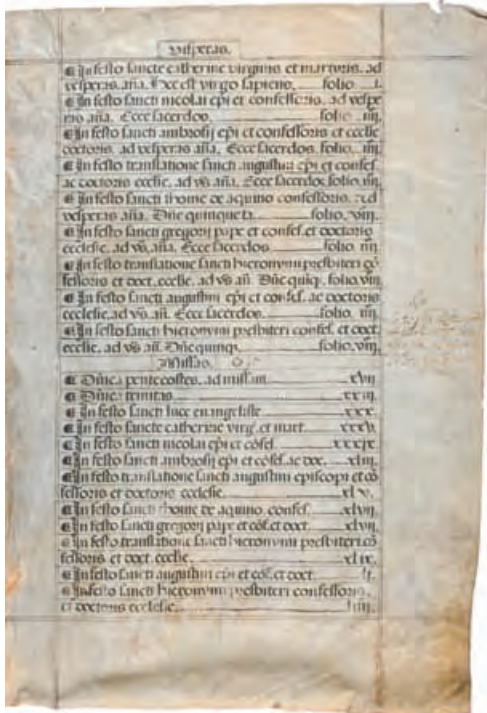
canto de la cubierta. ¿Qué puede indicar o haber determinado esta alteración?

Al haber alargado los nervios, los encuadernadores se encontraron con la necesidad de aumentar el ancho del lomo, para lo cual cortaron la piel de la cubierta en correspondencia a la zona del cajo, con lo que consiguieron desplazar la piel para cubrir el lomo, quedando oculta la falta de piel, en la cubierta trasera, por la chapa de metal y las cantoneras.

Esta hipótesis la confirman la sustitución de los clavos originales por otros de hierro en las cantoneras y la chapa metálica removidas en la operación anteriormente mencionada. Otro indicio del levantamiento de las cantoneras es la ausencia, en dos de ellas, del pergamino que se encontraba, a modo decorativo, entre la piel de la cubierta y el herraje y que está presente en los demás elementos metálicos.

El sistema utilizado por los autores de la reencuadernación del libro se debió de basar en la técnica usada en la época carolingia cuando todavía no se utilizaba el telar para realizar el cosido. Los nervios se insertaban en la tapa de madera de la cubierta previamente al cosido y se utilizaba la misma como base para realizar la costura<sup>3</sup>.

En cuanto a las cabezadas hay que observar un dato importante: el núcleo de la cabezada inferior es de piel, parecida a la de la cubierta, mientras que la



A la izquierda, Imagen 14. Hoja 1 (recto) donde aparece al margen una anotación manuscrita donde se recuerda que la fiesta del Arcángel Miguel se encuentra al final del libro en “lo nuevo”.

Arriba, Imagen 15. Detalle de la hoja 1 (recto).

Abajo Imagen 16. Esquema del cajeadado de la tapa delantera y de la trasera en la que se evidencia la presencia de tres perforaciones. Esquema de Elisa Prato.

Imagen 17. Cajeadado de la tapa trasera con dos perforaciones de salida.

superior está cosida sobre un núcleo de lino y cáñamo. Probablemente se encontraron con la necesidad de sustituir el núcleo de la cabzada superior porque estaba deteriorada, hecho muy común puesto que es el elemento del que se tira para extraer el volumen del armario. Puede también que lo sustituyeran por fibras vegetales dado que se sabía que las cabzadas de este material presentan una mayor durabilidad.

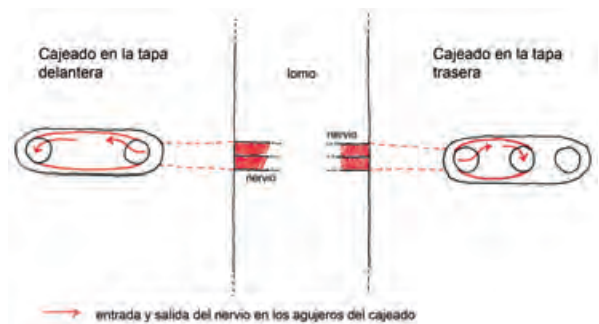
Esta intervención podemos datarla en fecha muy cercana a la realización de la obra, o sea, entre finales del siglo XVI o principio del XVII, puesto que la parte añadida al final del libro presenta las mismas características estilísticas y elementos sustentados que la obra primitiva.

### Intervención del siglo XVIII

En la actualidad, la obra consta de 146 hojas de pergamino, más dos de guarda adheridas a la contratapa. El cuerpo del libro está formado por 21 cuadernillos en los que varía el número de bifolios predominando el cuaternión, unidad básica original del cuerpo del libro. Las irregularidades en la formación de los cuadernillos se corresponden con el añadido de páginas, lo “nuevo” mencionado en la anotación a margen del índice de la obra, y con otras intervenciones llevadas a cabo, probablemente durante el S. XVIII, debido en unos casos al cambio de liturgia mencionados, que exigen una adaptación de los antiguos

textos y, en otros, posiblemente, a la extrema degradación que presentaban algunas hojas.

Los bifolios están formados por la unión de dos hojas mediante una pestaña ya que la dimensión no alcanzaba el tamaño que requería la obra. El pergamino es de cordero, variando su grosor en función tanto del animal como de las partes empleadas del mismo.





Arriba a la izquierda, **Imagen 18**. Caja de texto de una hoja del s. XVI.

A la derecha, **Imagen 19**. Caja de texto de una hoja del s. XVIII.



El libro presenta además 21 hojas añadidas con una técnica muy particular. Corresponden a la segunda intervención llevada a cabo probablemente en el siglo XVIII. Esta actuación es mucho más evidente, frente a la del siglo XVI-XVII, por ser la grafía y los elementos decorativos estilísticamente diferentes de las anteriores y porque la técnica empleada en su incorporación ha ocasionado evidentes deformaciones al soporte. [imágenes 18-19] Para llevar a cabo el añadido de las nuevas hojas se recortaron algunas páginas del cantoral manteniendo el margen de la lomera y el del pie y sobre estos restos de la página original se injertaron las nuevas, procedentes de otra obra o realizadas para tal fin, con un sistema como de almenas recortadas en la página a injertar. Para que el soporte no sufriera excesivas deformaciones se vieron obligados en poner unas tiras de papel como refuerzo de los márgenes de unión de las hojas. [imagen 20] Esta intervención probablemente no fue consecuencia de un deterioro de la obra, sino que debió estar motivada por una modificación en la liturgia. Posiblemente, a causa del cambio recogido en la encíclica *Annus qui* de 19 de febrero de 1749 del Papa Benedicto XIV. Las mismas hojas de guarda

confirman esta hipótesis, tratándose de originales del cantoral reaprovechadas y cuya numeración corresponde a la de dos hojas injertadas. [imágenes 21-22]

La datación de esta segunda intervención se ha basado en la técnica empleada para la incorporación de los nuevos folios. Uno de los elementos empleados en este proceso fueron unas tiras de papel verjurado para contrarrestar el tiro de las hojas injertadas. En ellas aparecen dos filigranas que han permitido, junto al tema estilístico de estas páginas injertadas, datar con mayor exactitud dicha intervención.

La primera filigrana se encuentra en el refuerzo de papel de la hoja 20 (vuelto), y se ha podido identificar como de origen catalán de 1730, perteneciente al molino de Antonio Cardús, y recogida en la obra de Oriol Valls y Subirà<sup>4</sup>. [imágenes 23-24] La segunda se halla en el refuerzo de papel de la hoja 82 (recto). Esta filigrana ha ocasionado mayores dificultades para documentarla debido a las manchas de hongos y adhesivos que la ocultan. Pero se puede afirmar que se trata de papel genovés fechado entre 1686 y 1717 de la que se han encontrado varias similares en la obra «*Marcas de agua en documentos de los archivos de Galicia*»<sup>5</sup>. [imagen 25]

Será en el momento de la restauración de la obra cuando se procederá a levantar los refuerzos de papel, puesto que ocasionan importantes deformaciones en el soporte, pudiéndose recuperar estas pie-



zas para examinarlas por transparencia y poderlas datar con más fiabilidad. Debido a que de las dos filigranas presentes en la obra, la más tardía es la de 1730 la intervención no pudo ser anterior a esa fecha.

#### Otros datos inéditos referentes a la obra

Durante la fase de estudio puede darse el afortunado descubrimiento de datos inéditos por encontrarse ocultos en la encuadernación o en el mismo cuerpo del libro<sup>6</sup> como en el caso de este cantoral en el que se han podido documentar algunos aspectos que hasta ahora habían permanecido inéditos. Un primer dato clave a la hora de la datación de la obra, es el descubrimiento de una fecha encontrada en la página 49 (vuelto) en el interior de una de las letras de inicio de capítulo donde aparece una anotación manuscrita con la fecha 1563 ó 1573 realizada con el mismo pigmento azul y con un rallado decorativo similar al empleado en la decoración de letras capitales e iniciales. Este dato lleva a creer que esta pudiera ser la datación real de la obra y que su corrección por mano del Racionero de la Catedral se llevó a cabo con posterioridad. [imágenes 26-27]

Igualmente, se han hallado otros datos hasta ahora inéditos acerca de las iniciales miniadas. En la página 63 (vuelto) se ha encontrado una inscripción dentro de una de las letras capitales donde aparece el nombre del autor de las mismas: «Antonio de Vega me fecit en Salamanca con Francisco Criado». Esta frase

A la izquierda, Imagen 20. Ejemplo de una hoja injertada donde se ha eliminado parte de los refuerzos de papel para poder observar el sistema de injerto.

Arriba, Imágenes 21 y 22. Guarda delantera y primera hoja del libro y última hoja del libro y guarda trasera.

manuscrita en letras azules y rojas es de muy pequeño tamaño y se desarrolla alrededor de la letra inicial del capítulo, estando muy bien mimetizada en el interior del motivo decorativo en rojo y azul. [imágenes 28-29]

La autoría del miniaturista aparece en más letras capitales, sobre todo, en aquellas que denotan una mejor factura. Se aprecian, al menos, dos manos en la ejecución de las letras capitales, una más exquisita, probablemente perteneciente a Antonio de Vega, y otra más tosca, probablemente de Francisco Criado, el escritor de la obra, u otro autor.

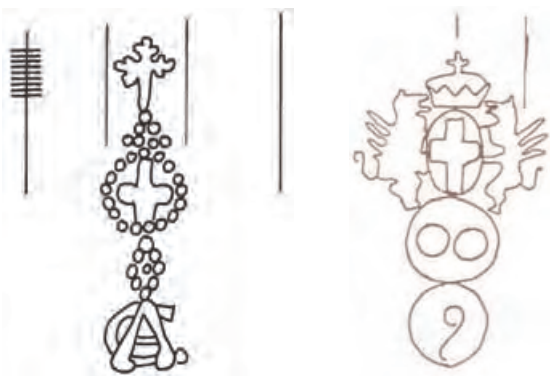
Un dato curioso, relacionado con la autoría de las miniaturas, lo encontramos en la hoja 42 (recto) donde, en la greca de una letra capital, aparece un rostro de perfil con una flor en la boca. ¿Se autorretrata el iluminador en la obra? ¿Es algún otro personaje de la época relacionado con la misma? No tenemos respuesta ante este hecho pero parece singular que esta sea la única imagen humana que se recoge en el cantoral y dado, que el iluminador muestra su



Arriba a la derecha, **Imagen 23**. Filigrana del refuerzo de papel en la hoja 20 (vuelto).

Abajo, **Imagen 24**. Dibujo de filigrana catalana de 1730, perteneciente al molino (o fábrica) de Antonio Cardús, recogida de la obra Oriol Vallés y Subirà.

En el centro, **Imagen 25**. Dibujo de filigrana genovesa en un documento sobre papel sin timbrar fechado entre 1686 y 1717, recogida de la obra Basanta Campos, J. L.



autoría reiteradamente, ¿Este retrato podría ser fruto de su vanidad? [imagen 30]

### **Conclusiones: un ejemplo de intervención conservativa de la materia de la obra**

Con este estudio se quiere poner de manifiesto la importancia de los datos materiales conservados en la obra y de cómo éstos puedan ser determinantes a la hora de su estudio y comprensión. El mínimo detalle será esencial para la valoración de la historia de un objeto y además puede aportar importantes indicaciones de las tecnologías presentes en su época.

En el momento del desmontaje de una obra es cuando tenemos acceso a la estructura interna de la misma, pudiendo, con la documentación valorar aspectos ocultos al estudioso y que colaborarán a un mejor conocimiento de las piezas y, por lo tanto, de la conservación de las colecciones de archivos y bibliotecas.

El restaurador tiene un gran privilegio frente a los investigadores del libro y es la posibilidad de analizar y estudiar las entrañas del mismo y en consecuencia es su deber y responsabilidad documentar todos aquellos elementos que por su estado de conservación o bien por formar parte de la estructura interna de la obra sean de difícil acceso para el investigador. Con este trabajo se ha querido poner el acento sobre la importancia de la fase de desmontaje de una obra, siendo un momento fundamental ya que en

esas operaciones se pueden observar los materiales que constituyen la encuadernación y deducir las técnicas que se han utilizado para ejecutarlo y ayudan a contextualizar tanto la obra como las diferentes intervenciones que puede haber sufrido.

En esta obra el estudio de su estructura interna ha permitido determinar la naturaleza de las intervenciones llevadas a cabo en el cantoral y las técnicas empleadas para realizarlas. Las características de la primera intervención, la que dio lugar a la incorporación de una nueva parte en el libro, son un bello ejemplo en la actualidad de conservación de la estructura de la encuadernación y de los elementos que la integran. Se respetaron el cosido y sus nervios adaptándolos al nuevo tamaño de la obra. En primer lugar levantaron la piel de la zona del lomo, lo que dejaba al descubierto la costura, los nervios y las cabezadas. Realizaron la costura utilizando los mismos nervios originales y para conseguir la dimensión de altura necesaria al añadir las nuevas páginas, readaptaron el metido en tapas reduciéndolo en su largura.

Este “respeto”, fruto del azar o la economía de invertir tiempo y materiales, debería ser un ejemplo en la actualidad, en la que en algunos casos se lleva a cabo el desmontaje de la obra de una manera un poco respetuosa, prestando escasa atención a los elementos que la constituyen perdiéndose datos de la estructura interna de gran importancia codicológica.



Izquierda, **Imagen 26.** Letra inicial en la hoja 49 (vuelto) donde aparece una fecha manuscrita.

Arriba, **Imagen 27.** Detalle de la fecha manuscrita en la letra inicial de la hoja 49 (vuelto).

Debajo, **Imagen 28.** Letra capital S en la hoja 63 (vuelto) donde aparece el nombre del miniaturista.

### Agradecimientos

A Oscar Lilao, Bibliotecario de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca.

A Carmen Hidalgo Brinquis, Jefa del Servicio de Libros y Documentos del IPCE.

A Carmen Martín de Hijas, Servicio de Laboratorio del IPCE.

### Notas

1 RUIZ, Elisa: *Manual de codicología*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Ediciones Pirámides, 1988, p. 48.

2 En este artículo todas las referencias sobre paginación utilizan la numeración realizada a lápiz en la fase de estudio de la obra y que aparece en el margen inferior izquierdo de las hojas.

3 BOZZACCHI, Giampiero: "Breve storia delle tecniche di legatura", en *Conservazione dei materiali librari archivistici e grafici*, Vol. II, Torino: Umberto Allemandi, 1999, pp. 163-168; BOZZACCHI, Giampiero: "Il codice come prodotto e come oggetto di restauro. Osservazioni di metodo", en *Bollettino dell'Istituto Centrale per la Patologia del libro*, 36, Roma: Istituto Centrale per la Patologia del Libro, 1980, pp. 313-336.

4 ORIOL VALLS Y SUBIRÀ: *El papel y sus filigranas en Catalunya*, tomo II, Ámsterdam: The Paper Publications Society, 1970, p. 28, n. 173.

5 BASANTA CAMPOS, J. L.: *Marcas de agua en documentos de los archivos de Galicia siglo XVII*, Tomo IV-VI, Fundación Pedro Barrié De La Maza Conde de Fenosa, 1998, n. 50.

6 HIDALGO BRINQUIS, María del Carmen: "Patrimonio recuperado en la restauración de documentos" en *Bienes Culturales*. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español, 6, Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2006, pp. 139-145.



Fotografías de Fernando Suárez, José L. Municio (IPCE) e Iván Camacho.



Arriba **Imagen 29**. Detalle de la letra capital S en la hoja 63 (vuelto).

Debajo **Imagen 30**. Greca con rostro de perfil en la hoja 42 (recto).



## Bibliografía

BASANTA CAMPOS, J. L.: Marcas de agua en documentos de los archivos de Galicia siglo XVII, Tomo IV-VI, Fundación Pedro Barrié De La Maza Conde de Fenosa, 1998.

BOZZACCHI, Giampiero: "Il codice come prodotto e come oggetto di restauro. Osservazioni di metodo", en *Bollettino dell'Istituto Centrale per la Patologia del libro*, 36, Roma: Istituto Centrale per la Patologia del Libro, 1980, pp. 313-336.

HIDALGO BRINQUIS, María del Carmen: "Patrimonio recuperado en la restauración de documentos" en *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, 6, Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaria General Técnica, 2006, pp. 139-145.

CONDE LÓPEZ, Rosa María: "Música Medieval en Campoo: fragmentos litúrgicos-musicales. Siglos XIII-XVI", en *Cuadernos de Campoo*, 32, Reinosa: Casa de la Cultura Sánchez Díaz, 2003.

LÓPEZ SERRANO, Matilde: *La encuadernación española*, Madrid: Anaba, 1972.

ORIO L VALLS Y SUBIRÀ: *El papel y sus filigranas en Catalunya*, tomo II, Ámsterdam: The Paper Publications Society, 1970.

RUIZ, Elisa: *Manual de codicología*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruiperez, Ediciones Pirámides, 1988.

GÓMEZ GONZÁLEZ, P.J., HERNÁNDEZ OLIVERA, L., MONTERO GARCÍA, J., VICENTE BAZ, R.: *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*, Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008.



Imagen 6. Tsuba. Shakudo, shibuichi y bronce dorado. Ya antes de la limpieza se aprecian abrasiones en las aleaciones de plata.

# La necesidad de una intervención mínima en la restauración de aceros especiales. Espadas japonesas

Emma García Alonso

Restauradora del Instituto del Patrimonio Cultural de España

Denomino aceros especiales a aquellos aceros resultantes de un tipo de forja especialmente elaborada, empleada para la fabricación de armas blancas y que constituyen el máximo exponente de las técnicas metalúrgicas del momento. Entre ellos se encuentran los aceros de Damasco, algunas armas filipinas o malayas y las espadas japonesas.

Las espadas japonesas, pequeñas maravillas metalúrgicas, están sometidas a complejas normas de fabricación, restauración, exposición e incluso fotografía. Su intervención implica el acercamiento a metales no convencionales y técnicas poco conocidas por los restauradores occidentales.

Abajo, Imagen 1. Arma desmontada.

Es exclusivamente la hoja de la espada la que determina la tipología, en base a su longitud y su forma. Su aspecto, tal como ahora lo conocemos, queda definitivamente establecido hacia la mitad del periodo Heian (794-1185) y se mantendrá casi inalterable hasta la Segunda Guerra Mundial, cuando tiene lugar la prohibición de su fabricación y la confiscación y destrucción masiva de armas. Hasta 1948 no se vuelve a autorizar la fabricación de espadas, autorización sometida a una serie de reglas, licencias y permisos del Gobierno. Actualmente la Sociedad Japonesa para la Preservación del Arte de la Espada (Nihon Bijutsu Token Hozon Kyokai, NBTHK) es la encargada de velar por su calidad y verificar que las espadas cumplen con la estricta normativa vigente.

En las colecciones españolas hay numerosos ejemplos anteriores a la primera guerra, procedentes de compras o donantes particulares de muy diferentes calidades y estados de conservación. (Imagen 1)



## THE NEED FOR MINIMAL INTERVENTION IN THE RESTORATION OF SPECIAL STEELS. JAPANESE SWORDS

Emma García Alonso

Restorer. IPCE

I call "special steels" those which are the result of an especially elaborate type of forging used in the manufacture of edged weapons and which is the apex of current metallurgic techniques. Among those one finds the steels of Damascus, some Philippine or Malaysian weapons, and Japanese swords.

Japanese swords, which are small metallurgical marvels, are subjected to complex rules of fabrication, restoration, exposition, and even photography. Their intervention implies the confrontation of unconventional metals and techniques little known to western restorers.



### Técnica de fabricación tradicional de la hoja

La fabricación de espadas se consideraba en Japón como una de las artes mayores. Objetos de culto, herencia familiar, inseparables del guerrero, y depositarias de su honor, según una visión antropomórfica su hoja se identificaba con el alma, la empuñadura con la cabeza, la vaina con el cuerpo y los demás complementos con el vestuario. Por eso, la fabricación de una espada merecedora de que el samurai ligase su alma a ella estaba sometida a un estricto ritual.

El herrero previamente se sometía a una intensa preparación espiritual mediante plegarias, abluciones y largas ceremonias de purificación, ya que se pensaba que las espadas adquirirían sus cualidades y defectos. Cada paso tenía asignada una temperatura exacta y un tiempo calculado. Al no haber instrumentos de medida de temperatura ni de tiempo, se observaba el color del acero como guía para el control de la temperatura durante la forja. Igualmente la medida del tiempo se conseguía mediante el recitado de pequeñas oraciones que les indicaban el punto en que se encontraban y su duración.

La selección del metal a emplear es importante ya que debe ser de alta calidad. Japón tiene muy pocas minas de hierro, pero sí gran cantidad de arenas ferruginosas con un contenido aproximado de hierro de un 85%. Para extraer el hierro de esta arena tradicionalmente se construía un horno de barro, alto

y rectangular, donde se quemaba la arena previamente lavada junto con madera y carbón, manteniendo la temperatura constante entre 1200/1500°C. El hierro se va fundiendo formando un bloque compacto, que, una vez frío, se extrae del horno y se reduce a fragmentos seleccionándose por contenido de carbono (entre un 0,6 y 1,5%).

Si la proporción de carbono es demasiado elevada el acero resulta duro no pudiendo forjarse fácilmente. Si es demasiado baja resulta blando y poco resistente.

Dependiendo de la longitud y peso del arma a forjar se toma una cantidad fijada de este acero que da como resultado la elaboración de una hoja perfecta sin que deba sobrar ni faltar metal alguno. El complejo sistema de forja consiste en sucesivos plegados tanto en horizontal como en vertical con el fin de repartir uniformemente el carbono y eliminar impurezas. La calidad final de la hoja y el dibujo que aparecerá sobre su superficie una vez pulida dependen de esta fase del trabajo. El número de veces que esta operación se repite depende del estilo de cada artesano y el resultado final debe ser una barra con un contenido en carbono de aproximadamente 0,6%.

Arriba **Imagen 2:** Línea de temple



Este acero es válido para la fabricación de armas cortas, como los *tanto* (de menos de 30 cm. de hoja aprox.) y los *wakizashi* (entre 30 y 60 cm). Para las *katanas* (más de 60 cm.) el proceso es aún más complejo. Las *katanas* están compuestas no de uno, sino de dos tipos de acero, uno con mayor contenido de carbono y el otro con menor contenido (entre el 0,2 y el 0,3%) que formaría el alma, la parte central interior de la hoja. La unión de los dos tipos de acero se realiza mediante una operación extremadamente delicada y precisa que conferirá al arma una vez terminada flexibilidad y dureza.

Después de aplicada la punta triangular, de configurar la curvatura y de eliminar las irregularidades superficiales se procede al templado. La operación de temple dará a la hoja su filo y calidad definitiva. Para ello se aplica una pasta compuesta por arcilla ferruginosa, cenizas de carbón de leña y polvo de arenisca mezclado con agua por toda la hoja, distribuyendo un mayor o menor espesor para aislar más o menos el metal, lo que dará como resultado la línea de temple. (**Imágenes 2 y 3**) Esta línea, de dibujo definido

por el maestro, constituye otra de las características visuales de la hoja terminada tras el calentamiento y el enfriado en agua. Una vez eliminada la arcilla se aplica una disolución de ácido nítrico y etanol para sacar a la luz los distintos matices de la recién creada línea de temple.

El acabado final o pulido revelará completamente la estructura de la hoja, su belleza y calidad. Tradicionalmente se realizaba con piedras de pulir de dureza decreciente, terminando con una pasta suavemente abrasiva a base de polvo de magnetita y aceite de clavo.

### Complementos

El maestro herrero es el encargado de la elaboración de la hoja, parte considerada más importante de una espada japonesa. Es en el resto del arma, la empuñadura, el guardamanos o shuba, la vaina y en los apliques decorativos, donde a los distintos artesanos se les permite una mayor libertad decorativa.

La empuñadura, siempre de sección elíptica, es una pieza compacta que a la vez que sujeta firmemente la hoja, debe desmontarse fácilmente. Consta de dos piezas de madera que rodean la espiga de la espada y que se fijan a ella por medio de un sistema tan sencillo como eficaz mediante un pasador, generalmente de bambú, hueso o marfil que se introduce en un orificio que para tal fin tienen espiga y madera. (**Imagen 4**)

Arriba a la izquierda **Imagen 3**. Detalle del acero en la línea del temple.

Arriba a la derecha **Imagen 4**. Detalle del pasador de fijación de la empuñadura con la hoja.

Debajo **Imagen 5**. Empuñadura. Piel de raya, cordón y aplique decorativo.



Su acabado exterior suele ser una rugosa lámina de piel de pescado curtida, generalmente raya o tiburón y un cordón anudado con uno de los más de 40 tipos de complejos nudos y lazadas cuya función es mantener sujeta la piel e impedir el deslizamiento accidental de la mano. (Imagen 5)

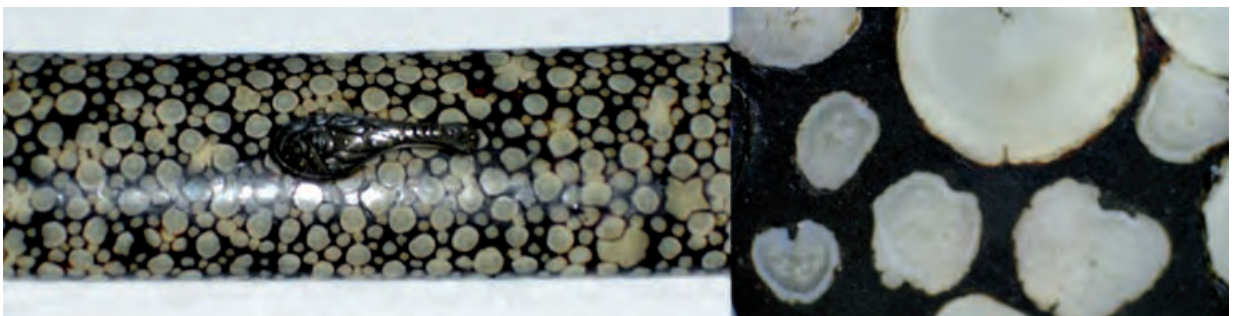
Es en las tsubas o guardamanos donde el artesano puede expresarse libremente. Aquí encontramos plasmadas leyendas, mitos, historias, paisajes, animales, flores o símbolos e incluso, en ocasiones, la firma de su autor (Imagen 6). De hierro o bronce, caladas, talladas o cinceladas, de forma ovalada o circular y sirviendo de separación entre hoja y empuñadura, pero con la parte más decorada mirando siempre hacia esta, aquí se juega con oro o plata y con los distintos coloreados sin pigmentos de las aleaciones tradicionales: cobre y plata –shibuichi– para producir tonos grises o marrones y cobre y oro (a

veces con plata) –shakudo– para tonos negros o púrpura. La coloración, superficial de la aleación, solo aparecerá después de hervirla en una solución acuosa a base de verdigrís, sulfato de cobre y alumbre. Al ser aleaciones costosas, su uso se limita a algunas zonas de las tsubas y a los pequeños apliques decorativos colocados en los extremos del arma (a modo de pomo y remate de la vaina) y los que sirven para esconder el pasador en la empuñadura. (Imagen 7)

La vainas tradicionalmente eran de madera de mag-nolio lacada con la resina del árbol urushi, aunque en algunas armas se encuentran otras resinas como

**Imagen 7.** Mango de cuchillo utilitario. Shakudo, cobre dorado y plata.

A la derecha **Imagen 8.** Vaina de piel de raya pulida. Detalle de los nódulos.







la goma laca, sandárac y copal. Esta laca podía ser de un color uniforme, pigmentada, con inclusiones de nácar o motivos decorativos o con la misma piel de raya pulida y lacada. (Imagen 8)

### Alteraciones y cuidados de la hoja

Las alteraciones más comunes de las hojas son las capas de protección envejecidas (aceites, ceras o resinas) (Imagen 9) que se eliminan fácilmente con disolvente, teniendo especial cuidado con la calidad del algodón utilizado para aplicarlas ya que incluso este puede producir arañazos superficiales.

La corrosión suele aquí tener un inicio filiforme, pudiendo llegar a formar masas compactas, aunque es también frecuente la corrosión derivada de tocar el acero con la mano descubierta y la producida por las tintas de los siglados y números de inventario que, afortunadamente cada vez con menos asiduidad, se dibujan sobre el metal y que si no están aisladas con alguna resina pueden llegar a producir una corrosión tan profunda que solo podría eliminarse mediante un pulido. (Imagen 10)

Otro factor de alteración lo constituyen las marcas producidas por las propias vainas o por una manipulación o almacenamiento poco cuidadoso.

La operación de pulimento que en muchos casos nos sentimos tentados a realizar, implica un conoci-

miento profundo de la técnica y de los distintos matices del acero que deben potenciarse, por ello se desaconsejan tanto las distintas piedras de pulir como el papel abrasivo, las pastas comerciales o las fresas de caucho ya que pueden originar abrasiones que destruyen el pulido original, y en los casos más graves la aparición de poros, pérdidas de líneas de temple o faltas de simetría en los bordes. Se recomienda la eliminación puntual de los focos de oxidación sin ninguna intervención en el resto de la hoja.

La espiga, parte de la hoja que penetra bajo la empuñadura es donde, de tenerlo, se encuentra el nombre del autor (Imagen 11). Es la única parte que originalmente no va pulida, debiendo continuar así. Su limpieza debe ser cuidadosa y nunca abrasiva.

### Alteraciones y cuidados de los complementos

Entre las alteraciones más comunes de la empuñadura está la pérdida de flexibilidad y la contracción de la lámina de piel de pescado lo que unido a la desaparición del poder adhesivo de la cola de arroz utilizada para mantenerla fija al soporte puede producir fisuras y desprendimiento de nódulos. (Imagen 12) No recomiendo desmontar el complejo entrelazado del cordón, sino simplemente aspirar la suciedad. Frecuentemente su tinte es soluble en agua, por lo que no debe utilizarse ningún tratamiento acuoso.



Arriba **Imagen 11**. Normalmente sólo hay un orificio para fijar la empuñadura. Este caso nos indica modificaciones en el tamaño del arma.

Abajo **Imagen 9**. Depósitos de resina envejecida.

Debajo **Imagen 13**. La coloración superficial ha desaparecido en algunas partes de la decoración.

Debo recordar aquí que el oro y la plata de la composición del shakudo y del shibuichi que frecuentemente aparecen en los guardamanos y en los apliques decorativos en combinación con otros metales son necesarios en la aleación para obtener unos colores característicos pero nunca para ser vistos individualmente. Al ser un coloreado superficial se desaconseja una limpieza excesivamente enérgica. (**Imagen 13**)

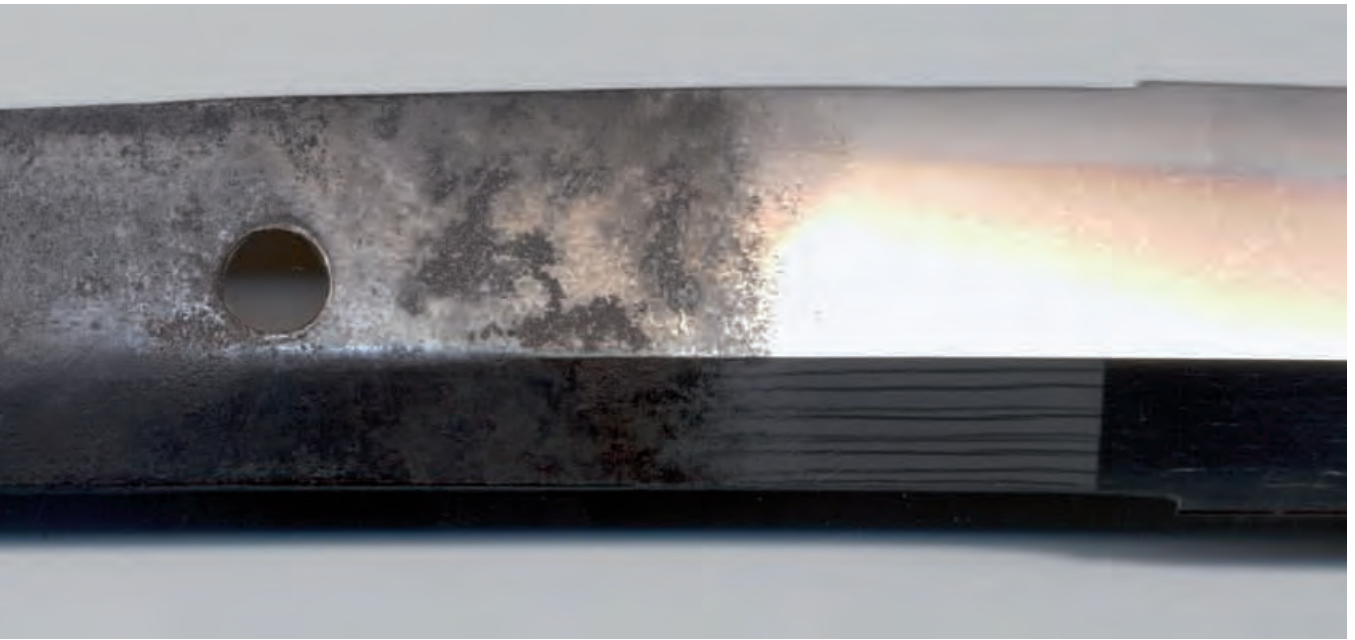
La higroscopicidad de la madera y el aumento de volumen de las corrosiones en las hojas pueden dar lugar a la apertura lateral de las uniones en las vainas con la consiguiente pérdida de lacado. (**Imagen 14**) Es conveniente determinar si este es urushi o una resina de otro tipo, aunque en uno u otro caso es prácticamente imposible hacer una reintegración puntual de las zonas de pérdida sin afectar a las áreas colindantes originales, que no deben verse afectadas por el aporte de disolventes ni de ningún tipo de resina actual. Es preciso limitarse a una intervención cromática con materiales inertes y de fácil reversibilidad.



### Conclusión

Las colecciones de armas blancas, generalmente de material compuesto, ilustran a la perfección la necesidad de adecuados planes de conservación preventiva que eviten la necesidad de intervenciones, en ocasiones traumáticas, de estos objetos singulares.





Abajo a la izquierda **Imagen 10**. Detalle de la huella dejada por un siglado en la hoja.

A la derecha **Imagen 12**. Pérdida de nódulos en la piel de raya.

Debajo **Imagen 14**. Apertura de los laterales de la vaina y pérdida de lacado.

El conocimiento y valoración de este tipo de armas es imprescindible para establecer una metodología de trabajo y reconocer nuestras limitaciones a la hora de enfrentarnos con el resultado de unas técnicas ancestrales prácticamente desconocidas en Occidente.





# La extracción de las pinturas murales neolíticas descubiertas en Tell Dja'de el Mughara (Siria)

Margarita González Pascual

Arqueóloga y Restauradora de pintura mural del Instituto del Patrimonio Cultural de España

Este artículo recoge los trabajos de extracción de las pinturas murales descubiertas en el sitio neolítico de Dja'de el Mughara, en el valle medio del Éufrates (Siria), llevados a cabo durante la campaña de excavación de septiembre y octubre de 2008. Esta actuación de salvamento ha sido posible gracias a la asistencia técnica del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) en colaboración con la Misión Arqueológica Francesa en Dja'de (Siria) del Ministerio de Asuntos Exteriores y Europeos de Francia, cuyo objetivo fue la conservación del testimonio pictórico más antiguo del mundo realizado sobre una construcción datado hace unos 11.000 años de antigüedad.

**Foto 6** Proceso de devastado del reverso del Panel 2 este (el muro oeste se aseguró con puntales). Fotografía: É. Couquenet.

El proyecto de la Misión Arqueológica Francesa en Dja'de el Mughara, financiado por el Gobierno de Francia a través de su Ministerio de Asuntos Exteriores y Europeos y con ayudas del Centre National de la Recherche Scientifique, es desde 1991 una importante contribución francesa a la cooperación internacional auspiciada por las autoridades sirias para el “Salvamento del Patrimonio Arqueológico de la cuenca alta del río Éufrates”, amenazado por la construcción de la presa Tchrine. Los trabajos arqueológicos llevados a cabo por un equipo interdisciplinar dirigido por el Dr. Éric Coqueugniot (investigador del CNRS) han permitido documentar la existencia de un poblado neolítico con una larga ocupación humana que se inicia en el neolítico precerámico B antiguo (segunda mitad del IX milenio cal. a.C) y finaliza en el bronce antiguo (tercer milenio a.C.).

## Estado de conservación y técnica de las pinturas

Las pinturas murales descubiertas en Dja'de el Mughara se hallaron en los niveles más antiguos del Tell (fase DJ I), con una profundidad entre 7 y 9 metros sobre la superficie actual. Arqueológicamente corresponden al horizonte cultural de transición entre el neolítico precerámico A (PPNA) y el neolítico precerámico B (PPNB), cuyas fechas por radiocarbono se remontan a los inicios del IX milenio a.C. (9.310-8.830 cal. a.C.).

Estas pinturas decoran las paredes internas, más o menos inclinadas, de un edificio singular de grandes dimensiones denominado “*Casa de las pinturas*”. Su planta, parcialmente excavada, ha sido interpretada como una construcción circular semienterrada, de uso colectivo, formada (por el momento) por tres macizos rectangulares que avanzan radialmente hacia el interior. En dos de estas estructuras arqueológicas es donde se ha conservado, de manera excepcional, su decoración pictórica (*Massif 666* y *Massif 667*), mientras que en la tercera (*St. 668*) se encontró totalmente derruida <sup>1</sup>.

La excavación arqueológica ha revelado que estos “macizos” están contruidos por un núcleo de bloques irregulares de piedra calcárea, de diverso tamaño, cuyas paredes externas fueron recubiertas por una gruesa capa de adobe (tierra batida en masa) de color marrón claro. Según los datos del análisis de laboratorio <sup>2</sup>, este revestimiento está compuesto por material arcilloso crudo (mayoritariamente illita, con presencia de hierro y titanio) mezclado con otros materiales minerales como granos de calcita y de cuarzo y, en menor proporción, partículas negras de carbón vegetal. Así mismo, se pudo apreciar, in situ, la existencia de multitud de impresiones de paja cortada de cereal, la cual fue añadida intencionadamente como desengrasante <sup>3</sup>. Su estado de conservación era bastante compacto, excepto en zonas puntuales de la cara este, las cuales

## THE EXTRACTION OF THE NEOLITHIC MURAL PAINTINGS DISCOVERED IN TELL DJA'DE EL MUGHARA (SYRIA)

Margarita González Pascual

Archaeologist and restorer of mural. IPCE

This article summarizes the work of the extraction of the mural paintings discovered in the neolithic site of Dja'de el Mughara, in the middle valley of the Euphrates (Syria), undertaken during the excavation campaign of September and October 2008. This rescue operation was made possible thanks to the technical assistance of the Spanish Cultural Heritage Institute (SCHI) in collaboration with the French Archeological Mission at Dja'de (Syria) of the French Ministry of Foreign and European Affairs, whose objective was the conservation of the oldest pictorial testimony in the world made upon a construction dated 11,000 years old.

mostraban serios desplazamientos y fracturas por la gran compresión sufrida durante el largo periodo de enterramiento. Asimismo, la cara oeste presentaba grandes cavidades y surcos profundos.

Sobre este revoco se aplicó un fino enlucido preparatorio blanco constituido por una capa homogénea de cristales de calcita (carbonato cálcico). Este enlucido sirvió de base de preparación, por una parte, para proporcionar luminosidad a los colores aplicados encima y, por otra, para conseguir un acabado, más o menos, uniforme y, así, poder realizar la pintura sobre este fondo de textura más lisa y menos porosa.

Sobre esta superficie blanca se realizó una peculiar composición geométrica <sup>4</sup> a base de rectángulos dispuestos en damero con cierta tendencia a la simetría y repetición rítmica, alternado dos colores: el rojo y el negro. Para pintar esta bicromía se usaron pigmentos naturales, así, para el color rojo se empleó ocre rojo compuesto por un mineral a base de óxido de hierro (hematites), que es el responsable del color, y por gran cantidad de inclusiones de granos de cuarzo <sup>5</sup>. En una muestra se ha detectado que, puntualmente, está también mezclado con pequeños granos negros de carbón vegetal. A simple vista, se ha observado la existencia de varios matices de rojo: desde el tono intenso hasta el anaranjado debido, tal vez, a la diferente cantidad de mineral aplicado en cada pincelada. Para el caso del color negro, la analítica ha demostrado que se aprovechó el carbón vegetal obtenido por la calcinación de madera. Este pigmento se conserva en peores condiciones, dada su delicada naturaleza, por lo que en muchas zonas apareció totalmente perdido.

No hay datos científicos sobre el tipo de aglutinante. No obstante, estimamos que la técnica empleada fue un temple, en donde los pigmentos, una vez molidos en morteros de piedra, fueron diluidos en un medio acuoso al que, probablemente, se le añadió algún tipo de médium orgánico <sup>6</sup>. Nuestra apreciación sobre el alto grado de pulverulencia y fragilidad de la capa pictórica hace pensar que apenas

queden restos de aquel ligante orgánico empleado, por lo tanto, nos encontramos con granos de pigmento débilmente adheridos a la capa de cal de preparación y con escasa cohesión intergranular, siendo, en consecuencia, aquella fácilmente deleznable al tacto.

En general, el estado de preservación de esta capa pictórica es heterogéneo. Así, nos encontramos zonas donde se ha conservado con un color muy vivo, mientras que en otras, ésta se muestra craquelada y desvaída, debido a la gran erosión y stress físico sufrido.

Tecnológicamente estos primitivos documentos murales son muy interesantes, ya que se enmarcan en el periodo de formación donde el hombre del neolítico empieza, por una parte, a manufacturar los primeros materiales de construcción: la arcilla, tanto para levantar muros como para revestir muros de piedra, y la cal <sup>7</sup> para enlucir dichas estructuras arquitectónicas. Y, por otra parte, también es el momento inicial de la pintura mural <sup>8</sup> con representaciones pictóricas, más o menos complejas, cargadas de un gran simbolismo. Por lo tanto, dentro del contexto cultural del neolítico del Próximo Oriente, estas pinturas murales son consideradas, como nos informa el Dr. É. Coqueugniot: "*las más antiguas conservadas actualmente*", sumándose a las ya conocidas manifestaciones pictóricas de Tell Halula (norte de Siria) y Çatal Hüyük (Anatolia, Turquía), si bien, éstas últimas con cronologías posteriores.

### Intervención realizada in situ

#### Antecedentes: primeras medidas conservativas

El primer contacto con las pinturas de Dja'de tuvo lugar en la campaña del año 2003, momento en que la Misión Francesa solicitó asesoramiento técnico al equipo de la Misión Española en Tell Halula <sup>9</sup> para realizar labores urgentes de consolidación sobre el "Massif 666" parcialmente descubierto. Más tarde, en la campaña del año 2006, se intervino de nuevo



sobre las nuevas pinturas que fueron apareciendo según iba progresando la excavación de dicha estructura. En ambas ocasiones, esta actuación pudo llevarse a cabo gracias a que coincidió con las tareas de salvamento de los descubrimientos pictóricos de Tell Halula <sup>10</sup>.

El objetivo de estos primeros auxilios fue conferir la máxima estabilidad posible a la pinturas murales que iban quedando expuestas a la luz. Hay que tener en cuenta que éstas debían permanecer in situ (en las mejores condiciones de conservación) hasta que la estructura fuera descubierta completamente. Estas medidas preliminares consistieron, en líneas generales, en la cohesión de la capa pictórica que se encontraba extremadamente frágil; adhesión de las zonas agrietadas y separadas con importantes desplazamientos y refuerzo del perímetro de las lagunas. (Véase más adelante la metodología adoptada en el apartado de descripción de las operaciones).

Izquierda, **Foto 1** Descubrimiento de las pinturas murales del Massif 667: proceso de limpieza mecánica. Fotografía N. Sarkis.

Derecha, **Foto 2** Cara norte del Massif 667: proceso de consolidación. Fotografía E. Couquegnot.

### **Campaña de 2008: el traslado de las pinturas murales desde el Tell al laboratorio de campo**

Durante la campaña de excavación de septiembre-octubre de 2008, la Misión Francesa programó la extracción de las pinturas murales que decoraban la estructura “Massif 666”, la cual se encontraba ya completamente excavada, presentando unas dimensiones aproximadas de unos 1,70 m de alto por 1,50 m de largo por 1,10 m de ancho, por lo que se había conservado, excepcionalmente, más de 4 m de pintura. Dada la necesidad urgente de extraer estos importantes hallazgos pictóricos <sup>11</sup>, el IPCE colaboró con la Misión Francesa para acometer esta intervención, la experiencia acumulada en similares trabajos de campo realizados en el citado Tell Halula hacía inmejorable dicha cooperación. No obstante, esta actuación debe entenderse como una primera fase enmarcada dentro del “Programa de excavación, restauración y valorización patrimonial” que la Misión Francesa y la Dirección General de Antigüedades y Museos de Siria han previsto hasta el año 2010.

### **Metodología: objetivos y descripción de las operaciones**

1. Limpieza. Los restos de tierras-arcillosas que permanecían todavía en la superficie tras su descubrimiento fueron eliminados por medios mecánicos en

seco. Se usó, sobre todo, palitos de bambú pero, sin descartar, el bisturí, si bien, éste último manejado siempre con la hoja en paralelo a la superficie para no arañar esta sensible pintura. De todos modos, nunca se realizó una limpieza exhaustiva sino que se dejó una ligera capa de tierra, (la cual estaba fuertemente adherida), para su completa y paulatina retirada en la segunda fase (una vez que la pintura esté transferida al nuevo soporte). [Foto 1]

**2. Consolidación y fijación de la capa pictórica.** El primer requisito era restablecer la cohesión de la capa pictórica pulverulenta y puntualmente con pérdida de adhesión a su capa de preparación. Ya hemos comentado que este tipo de pintura “sin apenas aglutinante” era extremadamente frágil y delicada. Se empleó una resina acrílica en emulsión acuosa (Primal AC 33 diluida según las necesidades de uso) aplicada por goteo, inyección o impregnación (pipeta, jeringuilla o pincel, respectivamente), según el grado de separación. En ocasiones, también se usó resina acrílica en disolución (Paraloid B-72 al 5% en acetona) aplicada puntualmente a pincel con ligeros toques. [Foto2]

**3. Refuerzo del perímetro de las pinturas.** El borde perimetral de las pinturas se reforzó con mortero de cal (Parrot Mix-4) de este modo se evitó posibles pérdidas o desprendimientos del contorno a la hora de proceder a su arranque.

**4. Relleno de las lagunas del soporte.** Todos los contornos de las lagunas de adobe fueron consolidados para, así, poder rellenarlas con mortero de cal mezclado con tierra tamizada de la propia excavación. Se prestó especial cuidado a las caras este y oeste, pues era donde se localizaban, como se comentó, los deterioros más severos. En estas zonas fue preciso inyectar mortero de cal fluido para unir fragmentos desplazados. La finalidad fue conseguir una superficie firme, más o menos, nivelada que facilitara la posterior aplicación del engasado protector.

**5. Consolidación general de la superficie pictórica.** Una vez terminada las anteriores operaciones, y como paso previo al engasado protector, se consolidó completamente toda la superficie pictórica con una impregnación de resina acrílica en disolución (Paraloid B-72 al 5% en acetona). [Foto 3]

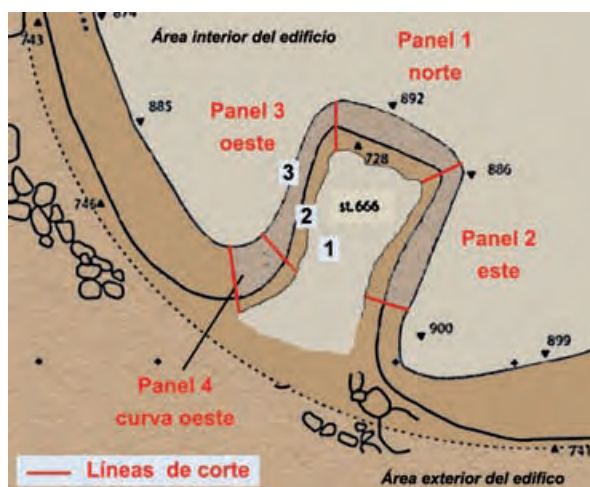
**6. Protección temporal de la superficie (facing).** Sobre la superficie de la pintura se adhirió una protección temporal y reversible compuesta por cuatro capas de gasas, las cuales se fijaron empleando el mismo producto anterior pero variando su concentración de disolución: Paraloid B-72 al 15 % en acetona en las primeras capas y al 20 % en las últimas, de este modo, se proporcionó mayor resistencia. En

nuestro caso se decidió no interponer una lámina de papel japonés <sup>12</sup>, ya que se comprobó que la gasa sola se adaptaba mejor a las múltiples irregularidades y rugosidades que presentaba la superficie del mural. Para asegurar la completa adhesión de la gasa y evitar que se quedaran atrapadas burbujas de aire, recortamos la gasa en pequeños fragmentos, los cuales se fueron solapando con sus bordes deshilachados, con objeto de evitar posibles marcas en la capa pictórica.

**7. Planificación de la extracción.** El método de extracción planificado fue el denominado “*stacco*”, es decir, nos propusimos arrancar la capa pictórica junto a su soporte de adobe. Debido a que este revestimiento se encontraba firmemente adherido y trabado a las piedras que formaban el núcleo del muro, se consideró la posibilidad de eliminar antes las piedras y dejar, así, aisladas dichas paredes. En consecuencia, tras el asesoramiento arqueológico, se decidió favorablemente vaciar el interior del macizo, facilitando, en gran medida, la operación de arranque de los murales.

A la hora de proyectar los cortes, tuvimos siempre en mente el criterio de incidir lo menos posible sobre la pintura, ya que, como de todos es sabido, el corte supone pérdida de materia original. En consecuencia, se decidió practicar las mínimas secciones imprescindibles, aunque ello supusiera aumentar el

A la derecha, Foto 3 Cara oeste del Massif 666. Proceso de consolidación. Fotografía: I. Hamoud.



Arriba, Gráfico 1 Esquema de la extracción de las pinturas murales del Massif 666 (extracto de la planta de la “Casa de las pinturas”, por E. Couquegniot, 2007) Autor: M. González.  
1. Interior del macizo vaciado.  
2. Revoco de adobe engasado por las dos caras.  
3. Superficie pictórica engasada (en talud).





tamaño de los fragmentos. De este modo, se planificó arrancar, en total, cuatro paneles que correspondían a las caras completas del macizo pintado, esto es: panel 1 (cara norte), panel 2 (cara este), panel 3 (cara oeste) y panel 4 (inicio de la curvatura de la cara oeste). [Gráfico 1]

8. Excavación arqueológica del interior del “Massif 666”. El proceso de vaciar el interior del macizo fue realizado por el equipo de arqueólogos, quienes fueron documentando cómo estaba construida esta interesante estructura. A medida que avanzaba la excavación se fue protegiendo los muros internos de adobe con un fuerte engasado adherido con una espesa emulsión de resina acrílica (Adit 6), de este modo aseguramos la estabilidad de las paredes que se estaban quedando libres de su apoyo estructural. Paralelo a estos trabajos, se comenzó a cortar las líneas por donde se iba a separar los fragmentos. Dado el gran grosor de la pared de adobe fue preciso realizar profundas incisiones con la ayuda del filo cortante de espátulas planas. [Foto 4 y Foto 5]

9. Proceso de extracción de los paneles. Una vez que el interior del macizo estuvo “vaciado”, las paredes se apuntalaron para, así, comenzar con el primer arranque (panel norte). Tanto por el exterior como por el interior fue necesario ir cortando completamente el perímetro del fragmento a arrancar, siendo ésta una operación muy costosa debido a la gran fortaleza que presentaba el adobe. Según avanzaba el arranque del panel se fue acoplado por el anverso un tablero de madera, el cual estaba debidamente acolchado con goma espuma. Sobre este soporte y, como se puede imaginar, con la ayuda de todo el equipo de la excavación, se fue volcando el “pesado” mural ya separado. [Foto 6 y 7]

El procedimiento descrito se repitió, más o menos, de la misma manera en la extracción de los restantes paneles, si bien con un poco más de dificultad debido a las mayores dimensiones de los mismos. No obstante, el último fragmento (panel 4 curva oeste), debido a su forma curvilínea, el arranque fue diferente, siendo necesario reforzar el exterior ya

engasado con otro entelado de arpillera y con un “contramolde”. Este último fue confeccionado con gasas escayoladas y listones de madera, interponiendo previamente cinta adhesiva como desmoldeante.

10. Embalaje y traslado al almacén de campo. Para facilitar el transporte de los fragmentos se decidió rebajar parte del adobe del reverso de las pinturas. De este modo, conseguimos reducir, en gran medida, el peso de los mismos. No obstante, esta operación no es definitiva ya que, esta superficie deberá ser regularizada, amorterada y consolidada en la segunda fase cuando se vaya a realizar el nuevo soporte.

Una vez empaquetados adecuadamente los paneles, fue necesario sacarlos de la excavación con el auxilio de una grúa. Finalmente fueron transportados a la casa-almacén donde están actualmente depositados a la espera de su segunda fase de intervención.

[Foto 8]

### Otros trabajos

Otros trabajos menores, pero no por ello menos importantes, son los que se realizaron sobre un conjunto de fragmentos pictóricos que se encontraban adecuadamente almacenados en cajas. Dichos restos habían ido apareciendo en el transcurso de las sucesivas campañas de excavación de manera aislada y dispersa pero, muy cercanos a la base de los *Massifs*. Por lo tanto, se sugiere la hipótesis que, tal vez, pudieran formar parte de un friso superior decorativo del edificio con una decoración diferente a base de grandes triángulos y puntos (datos aportados por É. Coqueugnot, Rapport 2007).

Las operaciones llevadas a cabo en el laboratorio de campo se resumen en: limpieza de la superficie pictórica empleando alcohol y acetona para eliminar los residuos de tierras adheridas; consolidación de las grietas con una emulsión acuosa de resina acrílica (Primal AC 33); protección de la capa pictórica por impregnación de resina acrílica en disolución (Paraloid B 72 al 5% en acetona) y, por último, refuerzo transparente del reverso con una fina manta de fibra de vidrio adherida con resina acrílica en emulsión (Plextol B 500).

Tampoco queremos olvidarnos de la urgente operación de consolidación que también se llevó a cabo sobre las pinturas, parcialmente descubiertas, de la segunda estructura denominada “*Massif 667*”. La metodología aplicada ha sido la misma a la ya descrita, a excepción de su extracción puesto que al no estar del todo excavada esta fase aún no es posible <sup>13</sup>.



### Conclusión

Aunque es de todos conocido el lema de “*la conservación empieza cuando se inicia la excavación*”, queremos hacer un llamamiento generalizado sobre la necesidad de la presencia obligatoria de un técnico restaurador en el campo, que forme parte del proyecto arqueológico desde sus inicios. Como se ha podido confirmar, esta experiencia es un ejemplo más, de los muchos que existen, de lo importante que es que la recuperación íntegra de los hallazgos materiales esté en manos de profesionales en conservación y restauración, cuya estrecha colaboración

Arriba Foto 4 Proceso de excavación del interior del *Massif 666* y corte por las líneas divisorias de los paneles.

Abajo Foto 5 Interior del *Massif 666* completamente vaciado con sus paredes de adobe reforzadas por un engasado.

A la derecha Foto 7 Proceso de extracción del panel 3 oeste. Fotografías: M. González.





con el equipo de arqueólogos es la vía más adecuada para la salvaguardia del Patrimonio Arqueológico de la Humanidad.

#### Notas

1 Datos recogidos del Informe científico de 2007, dirigido por el Dr. É. Coqueugniot.

2 Datos recogidos del estudio analítico cualitativo realizado por E. Van Elslande; 2003. (Informe facilitado por el Dr. É. Coqueugniot).

3 La paja tiene la función de crear una armadura interna que aumenta la compacidad y adhesión, al mismo tiempo que reduce, durante el secado, la contracción de la arcilla.

4 Siendo diferente el esquema para cada uno de los macizos conservados, recordando a los típicos diseños de los kilims, como ya sugirió J. Meellart en 1983 para las pinturas de Çatal Hüyük. (véase <http://www.marlamallett.com>. y <http://www.catal-hoyuk.com>.)

5 Este pigmento es de uso muy común en las pinturas prehistóricas, tanto paleolíticas como neolíticas, siendo empleado también en las pinturas de Tell Halula (véase Informe Laboratorio de Materiales del IPCE 1997 y 2008).

6 Entre los que podemos citar: cola animal, albúmina, resinas naturales o gomas vegetales. Sin embargo, no siempre se

puede detectar analíticamente su presencia debido a que con el tiempo se degrada y solamente se encuentran trazas de sus productos de transformación (RAMPAZZI, L. et al., 2007:560). En nuestro caso, con más de 11.000 años, la desintegración del componente orgánico sería un acontecimiento normal.

7 Sobre los inicios de la pirotecnología de la cal véase el informe de caracterización de las pinturas de Tell Halula, PÉREZ (2006) y <http://menic.utexas.edu/ghazal/ChapVI/grissom/statueintro.html>.

8 Existen otros excepcionales documentos arqueológicos en la zona del Levante dentro del horizonte cronológico del PPNB, en donde también se ha empleado el enlucido de cal pintado pero con fines decorativos diferentes, en unos casos fue aplicado para modelar grandes figuras escultóricas (Ain Ghazal en Jordania y Nahal Hemar en Israel) y, en otros, para remodelar cráneos humanos (Ain Ghazal en Jordania; Jericó, Kfar HaHorres y Beisamoun en Israel; Tell Ramad y Tell Aswad en Siria).

9 Sitio arqueológico donde la Misión Arqueológica Española trabaja desde 1990 con un equipo interdisciplinar de la Universidad Autónoma de Barcelona dirigido por el Prof. Dr. Miquel Molist, siendo un proyecto financiada a través del Programa de ayudas del Ministerio de Cultura que gestiona el IPCE.

10 Los documentos referidos son el “segundo pavimento pintado” (2003) con manchas rojizas que recuerdan a las figuras femeninas del “primer suelo” (1997) y los zócalos pintados (2006) con motivos geométricos, todos con una antigüedad de hace 8.500 años (MOLIST, 1998 y 2006).

11 Recordemos que el yacimiento de Dja' de es un sitio "no conservable", es decir, cuando termine su investigación arqueológica, éste será tapado y abandonado. En consecuencia, todos los vestigios desenterrados deberán ser extraídos del yacimiento para, así, asegurar su conservación.

12 Anotamos que cuando sea posible es mejor interponer una capa de tissue libre de ácido, la cual facilitará la retirada posterior de la gasa y evitará la posible impresión de su trama.

13 El sector de la excavación donde se encuentran estas pinturas, actualmente, está protegido por un techado provisional (Com. Pers. É. Coqueuniot).

## Bibliografía

BERDUCOU, M. Cl. (coord.): *La Conservation en Archéologie, Méthodes et pratique de la conservation-restauration des vestiges archéologiques*, Paris: Masson, 1990.

CAPOROSI, M.: *Prima interventi di conservazione sui Reperti Mobili nello Scavo Archeologico*, Oxford: British Archaeological Reports, 2002.

CONAN, J.: "La cola de colágeno, innovación del neolítico", *Mundo Científico* 167 abril 1996, pp. 309-310.

CORZO, A.M. (coord.) y HODGES, H. W. M. (ed.): *Conservación arqueológica In Situ*. Actas de la Reunión 6-13 abril de 1986 en México, Instituto Nacional de Antropología e Historia de México y la Fundación J. Paul Getty de California, 1993.

COQUEUGNIOT, É.: *Rapport scientifique: Dja' de el Mughara, 2007*. (Documento de trabajo).

CRONYN, J. M.: *The Elements of Archaeological Conservation*, London: Routledge, 1990.

ESCUADERO, C. y ROSELLO, M.: *Conservación de materiales en excavaciones arqueológicas*, Valladolid: Junta de Castilla-León y Museo Arqueológico de Valladolid, 1988.

FERNÁNDEZ IBAÑEZ, C.: *Guía de campo para la recuperación y conservación del material arqueológico "in situ"*, Asociación profesional de arqueólogos de Galicia: Tórculo edicions, 1990.

FERNÁNDEZ IBAÑEZ, C., CASTRO PÉREZ, L., y PÉREZ LOSADA, F. (coord.): *Arqueología y conservación*, Actas del curso de verano de la Universidad de Vigo celebrado en Xinzo de Limia 6-10 julio 1992, Excmo. Concello de Xinzo de Limia, 1993.

GARCÍA FORTES, S. y FLOS TRAVIESO, N.: *Conservación y restauración de bienes arqueológicos*, Madrid: Síntesis, 2008.

GONZÁLEZ PASCUAL, M.: "La conservación del suelo pintado con figuras humanas más antiguo del Próximo Oriente", *Pátina* 9, 1999, pp. 14-18.

GONZÁLEZ PASCUAL, M.: "La restauración y puesta en valor de la casa de las pinturas", en MOLIST, M.: *Tell Halula: Patrimonio del Neolítico*, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Agencia Española de Cooperación Internacional, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2004, pp. 35-41.

GONZÁLEZ PASCUAL, M.: "La conservación de campo en Tell Halula (Siria). Misión Arqueológica Española en el valle medio del Éufrates", *Jornadas sobre conservación de yacimientos arqueológicos: un enfoque integral, del 26 a 30 de noviembre de 2007*, Madrid: IPHE, Ministerio de Cultura, (en prensa).

MASETTI BITELLI, L. (coord.): *Arqueología. Restauración y conservación. La conservación y la restauración hoy*, Guipúzcoa: Editorial Nerea, 2002.

MOLIST, M.: "Des représentations humaines peintes au IX millénaire B.P. sur le site de Tell Halula (Vallée de l'Euphrate, Syrie)", *Paleorient* 24 (1), 1998, pp. 81-88.

MOLIST, M.: *Informe de la campaña de excavaciones y estudios arqueológicos en el yacimiento neolítico de Tell Halula, octubre 2006*. (Documento de trabajo).

MOLIST, M. (coord): *Tell Halula: 1995-2005. Un poblado de los primeros agricultores en el valle del Éufrates, Siria. Memoria científica*. (En prensa).

MORA, P. MORA, L. and PHILIPPOT, P.: *The Conservation of Wall Paintings*, London: Butterworth, 1985.

NAVARRO GASCÓN, J.V.: *Informe del análisis de muestras de un pavimento decorado procedente del yacimiento arqueológico de Tell Halula (Siria)*, Laboratorio del IPCE, 1997. (Documento de trabajo).

PEDELÌ, C. e PULGA, S.: *Pratiche conservative sullo scavo archeologico. Principi e metodi*, Servizio Beni Archaeologici della Regione Autonoma Valle d'Aosta, 2002.

PÉREZ, P. P. y SANZ, E.: *Informe de caracterización de los materiales constitutivos y técnica de ejecución de las pinturas murales de Tell Halula*, Laboratorio del IPCE, 2008. (Documento de trabajo).

RAMPAZZI, L.; Campo, L.; CARIATI, F.; TANDA, G. and COLOMBI-BI, M. P.: "Prehistoric Wall Paintings: the case of the Domus de Janas Necropolis (Sardinia, Italy)", *Archaeometry* 49 (3), 2007, pp. 559-569.

SCHNEIDER GLANTZ, R. (coord.): *Conservación in situ de materiales arqueológicos. Un manual*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, 2001.

SEASE, C.: *A Conservation Manual for the Field Archaeologist*. Archaeological Research Tools, vol. 4, Los Angeles: Institute of Archaeology, University of California, 1988.

STANLEY PRICE, N. P. (ed.): *La Conservación en excavaciones arqueológicas con particular referencia al área mediterránea*, Conferencia de Chipre organizada por el ICCROM en 1983, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

TUBB, K. W.: *Conservation of the Lime Plaster Statues of 'Ain Ghazal*, en BLACK, J. (ed): *Recent Advances in the Conservation and Analysis of Artifacts*, London: Institute of Archaeology, 1987, pp.387-391.

VAN ELSLANDE, E.: *Analyses d'échantillons. Campagne de fouilles 2002, Dja' de el Mughara (Syrie)*. Centre de Recherche et Restauration des Musées de France, Palais du Louvre. (Document de travail).

## Créditos

### Sitio

Tell Dja' de el Mughara. Valle Medio del Éufrates. Provincia de Alepo. Región del embalse de Tichrine (Norte de Siria).

### Responsable de la misión y dirección científica

Éric Coqueugniot, investigador del CNRS. Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Université Lumière Lyon 2. Archéorient UMR 5133. <http://www.archeorient.mom.fr/>

### Trabajos de restauración

#### Coordinación técnica

Margarita González Pascual, arqueóloga y restauradora de pintura mural del IPCE.

#### Equipo

María José García Martín (restauradora colaboradora), Intessar Hamoud (licenciada en Bellas Artes y doctoranda en prácticas), Nada Sarkis, (restauradora de la Dirección General de Antigüedades y Museos de Siria en Damasco), equipo de arqueólogos franceses y estudiantes sirios de arqueología, trabajadores sirios de la excavación.

**Foto 8** Proceso de traslado de los paneles con grúa.  
Fotografía: M. González.



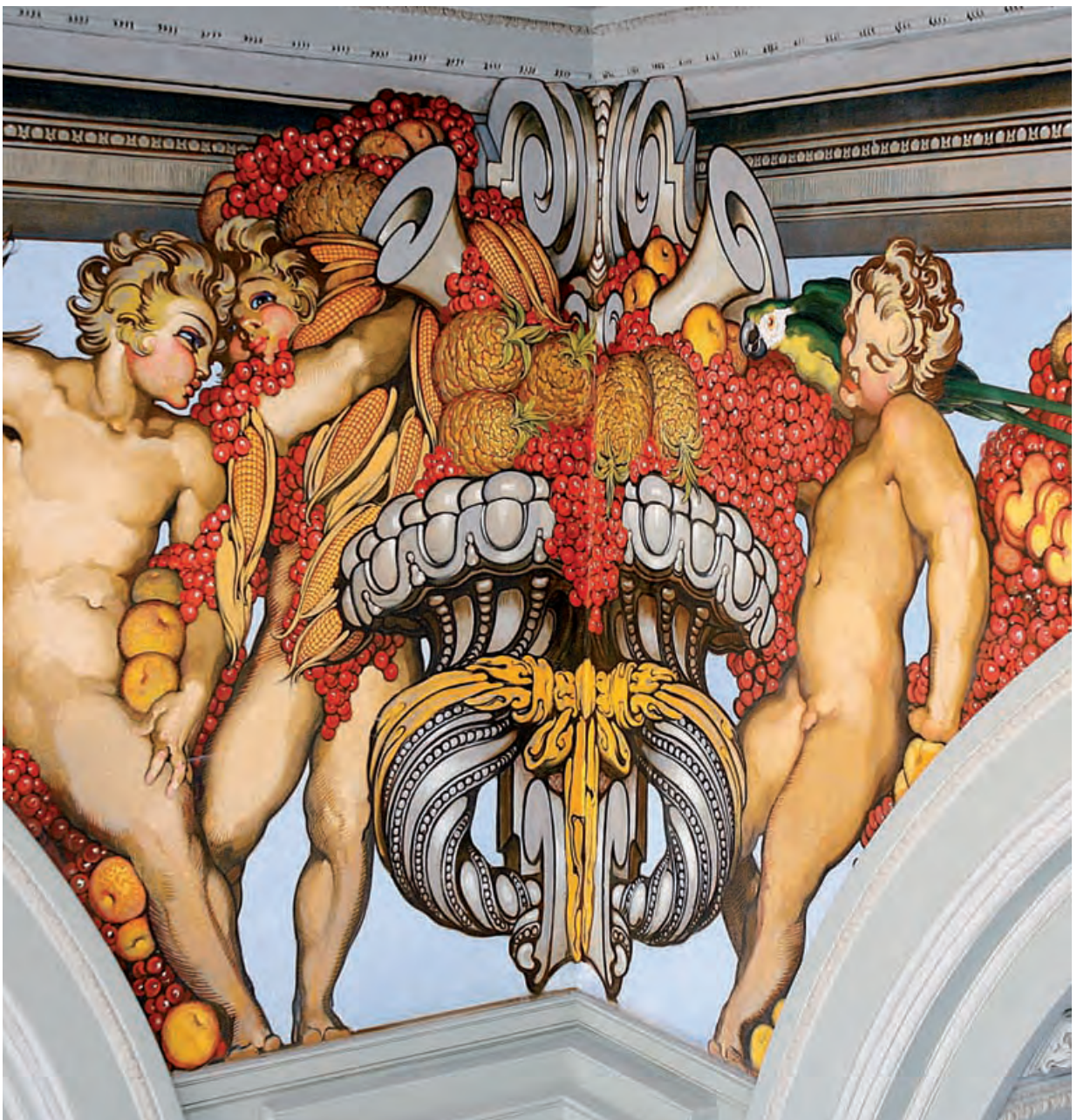
## RECOVERING A DREAM. THE SAINT-SAËNS ROOM OF THE PÉREZ GALDÓS THEATER

María Isabel Herráez Martín

Restorer. IPCE

The Pérez Galdós Theater of Las Palmas de Gran Canaria opened its doors in 1928. The architects Fernando Navarro and Miguel Martín Fernández de la Torre took part in its construction, based on the primitive plans of Francisco Jarreño y Alarcón. The interiors and decorative elements, such as paintings, glasswork, or carvings, were made by the modernist and symbolist painter Néstor Martín Fernández de la Torre. The whole ensemble was declared an Artistic Historic Monument in 1979 and BIC, with the category of Monument, in 1994.

The progressive deterioration of the building and its antiquated equipment necessitated its closure at the end of the nineties. The SCHI has undertaken an intervention of conservation-restoration of the Real Property of the Saint-Saëns Salon and cupola.



# La recuperación de un sueño

## El Salón Saint-Saëns del Teatro Pérez Galdós

**María Isabel Herráez Martín**

Restauradora del Instituto del Patrimonio Cultural de España

El Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria abrió sus puertas en el año 1928. En su construcción, sobre los planos primitivos de Francisco Jarreño y Alarcón, intervinieron los arquitectos Fernando Navarro y Miguel Martín Fernández de la Torre. Los interiores y elementos decorativos como pinturas, vidrieras o tallas fueron realizados por Néstor Martín Fernández de la Torre, pintor simbolista y modernista. El conjunto fue declarado Monumento Histórico Artístico en 1979 y BIC, con categoría de Monumento, en 1994.

El progresivo deterioro del edificio y su equipamiento anticuado, obligaron a su clausura a finales de los noventa. El IPCE ha llevado a cabo una intervención de conservación-restauración sobre los Bienes Muebles del Salón Saint-Saëns y lucernario.

Pinturas realizadas por Néstor Martín Fernández de la Torre, entre 1925-1928, para el Salón. Óleo sobre lienzo, adherido al muro. Fotografía: Sergio Bolaños.

### Introducción

El Teatro Pérez Galdós se construyó como respuesta a la demanda de la emergente ciudad de Las Palmas, que precisaba un centro cultural, social y político, adecuado al nuevo siglo y a la vocación atlántica y europeísta de la isla. El antiguo Teatro Cairasco resultaba pequeño, anticuado en sus instalaciones y no permitía la actuación de los grandes artistas y compañías que hacían escala en la isla de camino hacia sus giras por América. La sociedad de la época, con fuerte influencia europea, especialmente inglesa, precisaba de un lugar donde celebrar sus reuniones, bailes, comidas o actividades de carácter benéfico.

### Antecedentes

Estas aspiraciones empezaron a materializarse en 1859 cuando, mediante la venta de bonos y el apoyo económico de todas las clases sociales, comenzó la construcción del nuevo teatro para Las Palmas.

Se buscaba un solar que no resultara económicamente gravoso y de dimensiones adecuadas, donde se pudiera construir un gran edificio exento, moderno y elegante, céntrico, con espacio suficiente para calles o paseos y una plaza en la fachada que permitiera una visión amplia y un cómodo acceso del público al teatro. Se eligió un solar de propiedad municipal, frente al barranco del Guinguada, dando continuidad a la zona noble de la ciudad, la histórica Vegueta en Triana.

La elección del solar, conocido como Bocabarranco o de la pescadería, fue ampliamente discutida y de ello encontramos numerosas muestras en la prensa de la época. Un joven Benito Pérez Galdós realizó dibujos y escritos satíricos sobre el emplazamiento elegido para el nuevo teatro, refiriéndose a éste como el coliseo acuático. El solar, situado a la orilla del mar, se veía afectado en momentos de fuerte oleaje o con las crecidas del barranco y los secaderos de pescado contiguos, de donde emanaban fuertes y desagradables olores.

Sin embargo, la construcción continuó, abriéndose las puertas del nuevo teatro en el año 1890, con el nombre de Teatro Tirso de Molina. Se cree que el arquitecto elegido para la obra, Francisco Jarreño y Alarcón, ya había realizado los primeros bocetos de un teatro para otra localidad, con el nombre de Tirso de Molina, y que fueron rescatados para el encargo de Las Palmas.

Con el paso del tiempo, en 1901 y, por aclamación popular tras el estreno de *Electra*, el nombre cambió a Teatro Pérez Galdós.

La noche del 28 de Junio de 1918 se produjo un gran incendio que arrasó el Teatro. La luz del día permitió comprobar que el fuego había devorado el Teatro prácticamente en su totalidad, manteniéndose en buen estado los muros de cimentación y la fachada principal.

La reconstrucción se le encargó al arquitecto municipal Fernando Navarro que, conservando los elementos existentes, traza las líneas del nuevo edificio. En el año 1923 se produce un cambio en la dirección de obra, quedando como arquitecto director Miguel Martín Fernández de la Torre.

Miguel Martín introdujo algunas modificaciones a los proyectos de Jarreño y Navarro, entre ellas el cambio de diseño de la escalera de honor, adecuándolos a las tendencias del momento. El resultado final es un teatro “a la italiana”, con fachada simétrica de aspecto neoclásico, desarrollada en tres plantas y donde se mantienen los arcos de tendencia mudéjar que diseñó Jarreño.

Una de las principales aportaciones de Miguel Martín fue integrar en el equipo, en 1925, a su hermano

Néstor. Entre los dos diseñaron unos espectaculares acabados de los interiores ocupándose, desde la elección de la cerrajería hasta el diseño y realización de las vidrieras, pinturas o tallas en madera, dando lugar a un edificio muy especial, donde se conserva una de las pocas manifestaciones de pintura mural simbolista existentes.

Sus pinturas, las colaboraciones con la casa de vidrieras Maumejean, o como escenógrafo y diseñador de n Fernández de la Torre fuera en aquel momento un artista reconocido internacionalmente. Su estilo, propio e inconfundible, consigue integrar las pinturas, las tallas, vidrieras y otros elementos de diseño en un todo con la arquitectura del edificio.

Este emblemático edificio fue declarado Monumento Histórico Artístico en el año 1979 y alcanzó la declaración de BIC, con categoría de Monumento, en 1994.

El progresivo deterioro que sufría el edificio, junto con sus sistemas y equipamiento anticuados obligó a su cierre, produciéndose el desplome del falso techo del Salón Saint-Saëns en febrero de 2002.

#### **El salón Saint-Saëns**

Dedicado al director y compositor francés Camille Saint-Saëns que, por sus largas estancias en las Islas





y su integración en los círculos sociales y culturales, había sido nombrado Hijo Adoptivo de Las Palmas.

Situado sobre el follero de entrada, ocupa la fachada principal en toda su anchura y con vuelta a las calles laterales.

El salón era, y es, la pieza de descanso más importante del edificio, utilizada como sede de múltiples actos sociales. Miguel Martín Fernández de la Torre la consideraba la pieza arquitectónica más importante del Teatro. De planta rectangular, con dos pequeñas salas cuadradas en los extremos, se abre por medio de tres grandes arcos de medio punto al vestíbulo de la segunda planta y final de la escalera principal, formando un gran espacio elegante y suntuoso, de amplias dimensiones, diáfano, que da paso al anfiteatro y al palco de honor.

### Intervención

Las deficientes condiciones de conservación que presentaba el Teatro a principios del s.XXI, obligaron a realizar una amplia, profunda intervención en el edificio. Con ella no sólo se pretendía adecuar el edificio a las nuevas normativas, también actualizarlo y colocarlo entre las sedes culturales de primer orden, capaz de albergar grandes y complejos montajes escénicos. El aumento del aforo, la mejora de la

acústica y visibilidad, la comodidad y seguridad del público y artistas fueron los objetivos a lograr. Por añadidura, se trataba de un edificio declarado BIC, ampliamente conocido y valorado por los ciudadanos. Estas circunstancias exigían una intervención respetuosa con los Bienes, que permitiera su utilización en las mejores condiciones técnicas, pero manteniendo su identidad e integridad originales.

La intervención del IPCE se localizó en el edificio histórico, afectando al Salón Saint-Saëns y al lucernario sobre el patio de butacas.

Las obras de rehabilitación del edificio han recuperado la capacidad funcional del teatro y, junto con los cambios realizados en el tráfico urbano de la zona, con desaparición del “scalextric”, han colaborado a la reactivación de la zona, con creación de nuevos espacios urbanos.

### Intervención previa

El primer paso en la intervención del IPCE fue el diseño y realización de un sistema de protección de

A la izquierda, detalle de las pinturas.

Debajo, Salón Saint-Saëns en el Teatro Pérez Galdós.  
Fotografía: Sergio Bolaños.





Arriba, reconstrucción ideal del falso techo. En la fotografía puede observarse el nuevo cableado de la sala y la fijación de los plafones al forjado mediante varilla roscada. En la parte inferior se aprecia el sistema de protección temporal utilizado para cubrir las pinturas durante el proceso.

En el centro, detalle de la reconstrucción ideal del falso techo.

Abajo, detalle del proceso de lijado entre capas.  
Fotografías: Sergio Bolaños.



los paramentos mientras se llevaban a cabo los trabajos del techo y maderas. Todas las superficies se cubrieron con lámina de tisú, sujeta a las cornisas y tensada para evitar el más mínimo roce con las pinturas o el papel mural. Sobre esta se colocaron planchas de poliuretano recortadas y machihembradas, adaptadas a los perfiles arquitectónicos de las paredes y sujetas con cinta de cristalero. Previamente se habían perforado estas planchas para permitir que los papeles y pinturas “respirasen” y evitar posibles problemas de condensación de humedad en las superficies. Se apearon los ventanales, cerrando los vanos con tablex para no dejar el interior del Salón expuesto a los fenómenos meteorológicos, y protegiendo los vidrios con papel y cinta de cristalero. Por último, se cubrió el suelo con lámina de PE de alta densidad y se procedió al montaje del andamio sobre apoyos.

### Las maderas

El Salón Saint-Saëns se encuentra cubierto, en todo su perímetro, por un zócalo realizado con madera de caoba. En el momento de empezar la intervención la acumulación de barnices, ya oxidados, las marcas de uso y de ataque biológico le daban un aspecto mate, descuidado, ocultando la calidad y el tono de las maderas originales.

Se eliminaron mediante decapado con chorro a presión de silicato de aluminio, seguido de una reintegración de las pérdidas.

Su situación, dentro de un edificio público, llevó a la aplicación de protecciones contra el fuego y posterior barnizado.

### Las pinturas

Las pinturas que Néstor realizó para el Salón Saint-Saëns entre 1925 y 1928, son uno de los mejores trabajos del autor, aunque escandalizaron a la gente de la época. En la sala central representó, con gran fantasía y en una explosión de color, grupos de niños o jóvenes de aspecto andrógino portando una guirnalda vegetal, que recorre toda la estancia adaptándose al espacio arquitectónico. Las pinturas que, en su parte superior reproducen una cornisa de yeso, desbordan los lienzos y se pierden en los frisos reales, en un claro efecto de trampantojo. Las abundantes frutas como los plátanos, uvas, membrillos y los papagayos multicolores proporcionan al conjunto un aspecto claramente tropical.

La técnica utilizada en su ejecución es el óleo sobre tela, de cáñamo con ligamento tafetán. En la pared de la fachada van adheridas directamente al muro, y en las restantes sobre planchas de yeso unidas a la pared mediante madera, yeso y estopa. En todos

los casos se utilizó una cola animal y algunos clavos de refuerzo.

Los principales daños que se observaron en las pinturas fueron los derivados del aerosol marino, contaminación y el depósito grasoso del humo de los cigarrillos. Hay que tener en cuenta que la sala se utilizaba no sólo cuando había función, también para la celebración de otro tipo de actos de carácter cultural o social.

Muy localmente, la patología de la pared provocó manchas y cercos de humedad, con pérdida de la adherencia a la pared y arrastre de la capa pictórica. En estas zonas aparecieron algunos repintes con óleo. El desplome del techo causó pequeñas erosiones y pérdidas, con gran depósito de suciedad. Durante el proceso se pudieron observar algunos daños de origen como bolsas, por falta de adherencia entre la tela y la pared o telas mal ajustadas.

### Las vidrieras

Las vidrieras son uno de los elementos distintivos y particulares de la decoración del Teatro. Se utilizaron

Abajo, los barnices oxidados de las maderas se eliminaron con chorro de silicato de aluminio, con protección previa del suelo, papeles murales y ventanales.  
Fotografía: Sergio Bolaños.

como cierre de los 9 ventanales del Salón Saint-Saëns y en el lucernario sobre el patio de butacas.

Las vidrieras del salón recuerdan los motivos decorativos de las pinturas, con guirnaldas de frutas tropicales y caídas de paño rojo, aunque su estilo es ligeramente modernista.

La decoración se desarrolla en los paneles centrales, sobre vidrio catedral, cerrando el resto de los vanos con el mismo material. Podemos suponer que la razón de utilizar este vidrio opaco fue, además de matizar la luz, evitar la visión del barranco y el entorno. Realizadas sobre vidrio soplado, esmaltado, con grisallas y vidrio plaqué con trabajo al ácido.

Según la documentación antigua existente, los bastidores se realizaron con madera de "azafranillo" y herrajes de latón, posiblemente ingleses.

El lucernario, situado en un falso techo sobre el patio de butacas, favorecía la ventilación de la sala mediante unas pequeñas ventanas practicables cerradas con red metálica. Hasta ahora, era el elemento menos conocido por el público. El efecto de contraluz, causado por los focos que iluminaban la escena desde aquí, impedía su visión. La nueva instalación, con un equipamiento escénico actualizado, ha permitido recuperar este elemento al liberarlo de





Arriba, vidrieras del Salón Saint-Saëns apeadas de sus bastidores y con las protecciones previas a su traslado al taller.

Centro, estado de conservación del lucernario sobre el patio de butacas. Puede apreciarse la gran acumulación de suciedad ambiental, las pérdidas de materia y modificaciones realizadas para la colocación de focos en el anterior equipamiento escénico.

Abajo, detalle del proceso de desmontado de los paneles vitrales del lucernario. Fotografías: Sergio Bolaños.

la servidumbre de uso y descubriendo al público un nuevo elemento decorativo.

En los paneles de vidriera del lucernario se han localizado algunos cristales “doblados”, superponiendo dos y tres vidrios distintos, para obtener tonos o acabados especiales, lo cual nos podría sugerir una intervención muy directa de Néstor en la ejecución de la obra. Los motivos decorativos representan frutas tropicales sobre fondo azul, en cuatro series de cuatro paneles, en el perímetro inferior; y decoración geométrica de molduras y cartelas, en el superior.

Los paneles del Salón se encontraban en buen estado necesitando, solamente, un tratamiento de limpieza y consolidación en taller. Los vidrios catedral de enmarque perimetral se presentaban ligeramente erosionados y mates por efecto del aerosol marino.

El estado de conservación del lucernario era muy deficiente, presentando las huellas de un fuerte ataque biológico y fuerte corrosión de los plomos. Varios de los vidrios de “seguridad” que enmarcaban los paneles estaban fracturados, existiendo el riesgo de caída hacia el patio de butacas. Para la colocación de los focos se habían eliminado algunas de las ventanas de ventilación abatibles, rompiendo varios marcos y vidrios azules para colocar los focos. Su posición, sobre el público, obligaba a realizar una intervención en profundidad que garantizara su estabilidad mecánica y la seguridad.

Se apearon y desmontaron todos los paneles y, tras un adecuado proceso de limpieza, se colocaron un nuevo tinglado de plomo y enmasillado.

La empresa constructora ya había realizado un tratamiento de desinsectación del edificio antes de las obras, pudiendo continuar con la consolidación estructural del lucernario y reconstrucción del encapsulado de los paneles, con vidrios planos en los bastidores. Se reconstruyeron, de manera similar al original, las ventanas practicables y bastidores con vidrio azul perdidos; recuperando el halo de luz azul del lucernario.

Durante la intervención se detectaron varios paneles con un montaje incorrecto, con las grisallas invertidas o alteraciones en el orden de los paneles del lucernario. Al no encontrar ningún documento sobre una posible intervención durante la cual se hubieran producido estos cambios y, conociendo la personal implicación del autor en el diseño y realización de todos los elementos decorativos del Teatro, se decidió conservar la disposición actual de los ventanales y lucernario, interpretándola como intención de autor.

## Papel mural

Los papeles pintados se localizan en las dos pequeñas salas laterales del Salón, enmarcados por molduras decorativas de yeso dorado. Estas molduras reproducen los motivos empleados en vidrieras y pinturas con guirnaldas cubiertas de frutas y flores, cintas y borlas.

La amplia utilización del papel mural durante el s. XX, llevó a infravalorar un elemento de gran valor decorativo. A finales del s.XIX, principios del s. XX, se utilizaba como elemento ornamental en interiores de cierta relevancia, tanto públicos como privados. La imitación de telas, como brocados o terciopelos, permitía conseguir ambientes suntuosos con menor coste que un tapizado. También era frecuente la combinación de papel y textil con un mismo diseño y, aunque no se han conservado, en algunas fotografías antiguas puede apreciarse que existían cortinajes en el Salón.

Los papeles murales utilizados en este espacio del Teatro, posiblemente ingleses de pasta de madera, imitan un terciopelo dorado sobre fondo azul ultramar.

Abajo, Proceso de emplomado de los vidrios del lucernario tras su adecuada limpieza. Fotografía: Sergio Bolaños.

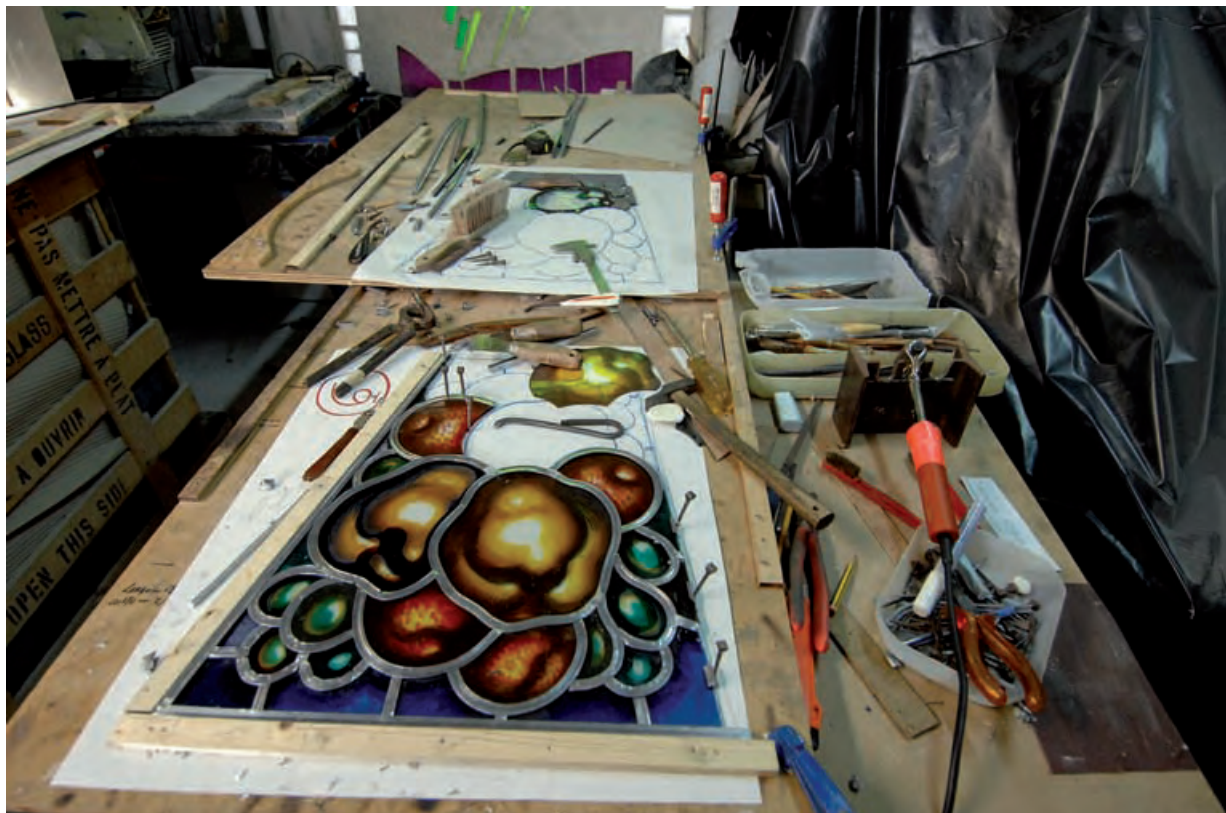
Las patologías que presentaba el edificio antes de la rehabilitación, causaron el deterioro irreversible de varios pliegos de la sala Este, que había sido reparada de manera muy burda.

La totalidad de los papeles presentaba numerosos daños, con múltiples erosiones y pérdidas de materia. Sin embargo, el principal problema de conservación se encontraba en la falta de adherencia del efecto terciopelo sobre el papel de base. Resultaban evidentes los puntos donde se había apoyado algún elemento, una mano, una escalera, utilizados para inspeccionar los techos y molduras ya que se había perdido el efecto terciopelo y aparecían áreas manchadas, de tonalidad oscura.

Las molduras presentaban un estado de conservación deficiente con gran acumulación de suciedad ambiental, numerosas pérdidas de materia, descamación de la capa pictórica, repintes y daños mecánicos por corrosión de elementos metálicos embutidos.

## Lámparas

Las lámparas y apliques del Teatro son el resultado de los diseños realizados por Néstor y su hermano Miguel. Se realizaron en latón, con alto contenido en plomo, cristales transparentes biselados y patina de color cuero.



En el Salón Saint-Saëns se localizan varias de ellas y, cinco unidades, resultaron seriamente dañadas con el desplome del techo.

La intervención sobre las lámparas recuperó todos los elementos posibles, reconstruyendo de manera mimética las pérdidas y aplicando una pátina color cuero similar a la que presentaban los originales. Durante el proceso se sustituyó el cableado y se adaptaron a las normas y materiales permitidos actualmente.

### Yesos

Los yesos reproducen los tipos clásicos en cornisas complejas, compuestas por ovas, casetones, cuentas de rosario, acanto, etc. El diseño original presentaba una serie de casetones centrales planos con las lámparas y otros perimetrales con gran desarrollo en altura. Pintado y con pátina de cera y oro.

Como ya se ha comentado, en el año 2002, se produce el desplome. Los problemas de humedad que presentaba el edificio, su cierre, provocaron contracciones del material, con aparición de fisuras y grietas. Por otra parte, la utilización de los sistemas tradicionales de fijación mediante madera y estopa, muy vulnerables al ataque biológico, no favorecieron su

conservación; siendo Canarias una zona climática de alto riesgo en ataque biológico.

Durante la intervención se completaron las cornisas de manera imitativa, dando continuidad a las conservadas y se reconstruyó idealmente el techo desplomado, utilizando fotografías antiguas (FEDAC). En este caso no se trató de copiar el original, se recuperaron las proporciones, distribución de espacios y volúmenes del primitivo, descargando de molduras el diseño final. El resultado es una ornamentación de yeso, de molduras compuestas, que se asemeja al original.

Las catas realizadas en varios puntos del Salón, nos permitieron elegir un tono de acabado similar al original. Se seleccionaron tres tonos de gris-verde, acabando con la aplicación de pátina en oro y color.

### Medidas preventivas

La redacción de un Plan de mantenimiento y la puesta en marcha de medidas preventivas, con personal especializado, son imprescindibles para lograr la conservación del conjunto. Un mantenimiento inadecuado o poco cuidadoso del edificio o de los

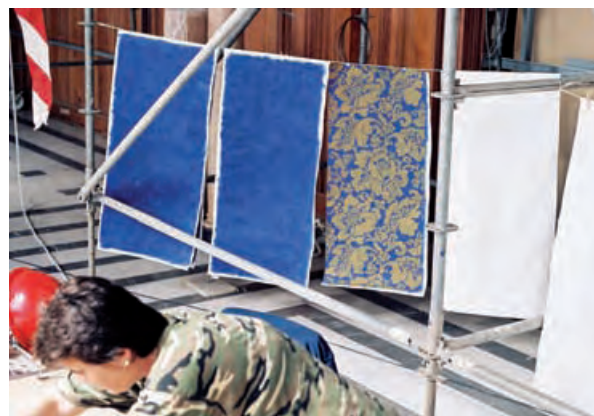


Arriba, proceso de consolidación del papel mural “in situ”, utilizando plantilla y aerógrafo.

Bienes puede dar lugar a daños graves, irreversibles. Teniendo en consideración que el Salón Saint-Saëns es un espacio para uso y disfrute del público, es necesario prever los posibles daños. Pequeñas actuaciones como la aplicación de la actual normativa, que prohíbe fumar en espacios públicos, y la utilización de barreras ligeras, impedirá el depósito de humo graso sobre los paramentos y evitará el acceso del público a los vitrales o paramentos.

### Observaciones

En las obras de rehabilitación del edificio se realizó la adecuación de las instalaciones a la actual legislación relativa a edificios públicos. El Salón, aprovechando la reconstrucción del falso techo, se cableó de nuevo según normativa y se colocaron el sistema de megafonía y las luces de emergencia. En ambos casos su presencia es discreta, con altavoces ocultos y lámparas de bajo impacto visual. También se procedió a la protección de los arrimaderos de caoba, atendiendo a la normativa, con barniz intumescente e ignífugo.



A la derecha, vista de la sala Este, afectada por humedades, con las pérdidas de materia en el papel mural y detalle del proceso de preparación de pliegos nuevos para la realización de injertos y reintegración mimética.  
Fotografías: Sergio Bolaños.



Arriba, detalle del proceso de reintegración del papel mural. Fotografías: Sergio Bolaños.



Arriba, estado de conservación de las molduras de yeso dorado, con gran acumulación de contaminantes ambientales, pérdidas de materia y oxidación de los pigmentos.  
Fotografía: Sergio Bolaños.

Abajo, estado de conservación de las cinco lámparas de la sala central del Salón tras el desplome del techo en 2002.  
Fotografía: M<sup>a</sup> Isabel Herráez.







### Equipo

María Cárdenes, Técnica Conservadora-restauradora del Servicio de Cultura y Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria.

Claudio Carbonell y Beatriz Galán. Restauración de pinturas.

Giraldo Estudio, S.L. Restauración vitral.

Cristina Cardín y Julia de las Heras. Aor, Clanumi. Restauración papel mural.

Antonio Utrero. Lucmalamp S.L. Restauración de lámparas.

Javier Alonso e Hijos, Restauración de maderas.

José Luís Agreda. Decoracan. Yesaires.

Realje, S.A. Pintura y pátinas.

Larco Química y Arte. Analítica.

Sergio Bolaños. Fotografía.

### Agradecimientos

FEDAC. D. Gabriel Betancor Quintano.

Ricardo A. Montero e Iván Redondo. U.T.E. Dragados S.A. y Ortiz Construcciones y Proyectos.

Arriba, vista de una de las lámparas reconstruidas colocada "in situ", en la reconstrucción ideal del falso techo. Fotografía: Sergio Bolaños.

### Bibliografía

ALEMÁN, Saro: *El pintor Néstor Martín Fernández de la Torre, 1887-1938*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria; Colección Guagua, 1991.

*Arquitectura Teatral en España*, Madrid: MOPU, 1985.

*Conservation at the end of the 20th century*, Lyon: ICOM-CC, 1999.

*Conservation within historic buildings*, Londres: IIC, 1980.

*El Museo de Néstor: catálogo*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1988.

HERRERA PIQUÉ, Alfredo: *Las Palmas de Gran Canaria. Patrimonio Histórico y Cultural de una Ciudad Atlántica*, Madrid: Rueda, 1977.

JUAREZ RODRÍGUEZ, Agustín: *Nuestro Teatro Pérez Galdós. Una historia de su arquitectura*, 1ª ed., Las Palmas de Gran Canaria: Patronato de la Fundación Canaria Teatro Pérez Galdós, 2007.

MATHIEU, Jean-Noël, *Il recupero dei monumenti*, Milán: Silvana Editoriale, 2004.

*Memoria final Restauración de Bienes Muebles del Teatro Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria*, Las Palmas de Gran Canaria: U.T.E. Dragados S.A. / Ortiz de Construcciones y Proyectos, S.A., 2007. Inédita.

*Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990.

## **PAINTINGS BY ÁNGELO NARDI IN THE BERNADINE CONVENT OF ALCALÁ DE HENARES: PROJECT OF RESTORATION OF THE PAINTINGS OF THE LATERAL CHAPELS OF THE CHURCH**

Rocío Bruquetas Galán

Restorer of Painting. IPCE

The article describes the work of conservation and restoration undertaken between 2007 and 2008 on the group of six oil paintings signed by the Italian painter Ángelo Nardi in 1620. These paintings belong to the Monastery of Saint Bernard of Alcalá de Henares, and are located in the altarpieces of the lateral chapels of the church. The project consists of a first phase of another general one which will include the rest of the Church's paintings, the tabernacle-temple and the altarpieces of the chapels, whose start has been postponed until the restoration work of the church has been completed.

The singularity of the temple of Saint Bernard and its decorative program, conserved almost in its entirety, as an integral group of the first Madrid Baroque work conserved in situ, led the then Spanish Historical Heritage Institute to include, among its mid-range projects, the technical study and the directing of its restoration. In the article the objectives outlined in the project of conservation and restoration are set forth, and the criteria established for their selection, a synthesis of the results achieved in the studies and the treatments applied to the paintings.



# Pinturas de Ángelo Nardi en el Monasterio de San Bernardo de Alcalá de Henares: proyecto de restauración de los cuadros de las capillas laterales de la iglesia

**Rocío Bruquetas Galán**

Restauradora de pintura del Instituto del Patrimonio Cultural de España

## Antecedentes del proyecto

Entre mayo de 2007 y marzo del 2008 se restauraron seis pinturas sobre lienzo ubicadas en los retablos laterales de la iglesia del Monasterio Cisterciense de San Bernardo de Alcalá de Henares. Estos cuadros forman parte de un conjunto de treinta y tres pinturas que realizó el pintor italiano Ángelo Nardi entre 1619 y 1620 por encargo del Cardenal Sandoval y Rojas, Arzobispo de Toledo y fundador del convento. En el mismo proyecto decorativo, emprendido al poco de terminarse la iglesia, se integra el templete-tabernáculo de madera dorada y policromada, obra atribuida al jesuita Francisco Bautista, cuyas esculturas se adjudican a Herrera Barnuevo y las pinturas del banco a Nardi.

A la izquierda, Fachada del Monasterio de San Bernardo de Alcalá de Henares.

La iglesia, realizada por el arquitecto Juan Gómez de Mora, es de planta elíptica, con cúpula con linterna y una serie de óculos que iluminan generosamente la nave central. A su alrededor se ubican las capillas radiales, en donde se encuentran los seis retablos con los lienzos de Ángelo Nardi recientemente restaurados. Los temas representados en estos cuadros son La Adoración de los Pastores, La Epifanía, La Circuncisión, La Resurrección de Cristo, La Ascensión y La Asunción de la Virgen, todos ellos firmados: *Angelo Nardi ft. 1620*. De los paramentos del presbiterio, presidido por el templete-tabernáculo, cuelgan otra serie de cuadros de diversos tamaños con escenas de santos y de la Virgen.

El interés por este proyecto arrancó de una visita realizada en mayo de 2002 con el historiador del Instituto, Juan Morán Cabré, en la que pudimos observar el avanzado estado de deterioro de algunos de los cuadros, y del dorado y policromía del templete-tabernáculo. El edificio, cuyo titular es el Arzobispado de Alcalá de Henares, permanecía sin uso y la iglesia cerrada al culto desde el año 2000, fecha en que la comunidad religiosa de Bernardas se trasladó a otro convento. Su importancia artística –el templo y convento fue declarado Monumento Histórico Artístico por Real Orden de 10 de enero de 1924– y su singularidad como conjunto íntegro del primer barroco madrileño conservado in situ aconsejó al entonces Instituto del Patrimonio Histórico Español a incluir entre sus proyectos a medio plazo el estudio técnico y la dirección de su restauración.

El objetivo inicial era acometer de forma integral la conservación y restauración del conjunto de retablos y pinturas de la iglesia. Sin embargo, el estado del edificio, que presentaba los problemas de conservación propios del estado de abandono en que se encontraba desde entonces –humedades en las cubiertas, suciedad, instalaciones eléctricas inadecuadas, excrementos de aves y nidos en el interior, cristales de ventanas rotos...– aconsejaba retrasar esta intervención en tanto no se subsanaran los problemas expuestos. El Arzobispado tenía previsto realizar una rehabilitación íntegra del edificio conventual y adecuar su funcionalidad al nuevo uso que se le otorgaría. El proyecto de restauración de pinturas y retablos se postergó, pues, en espera de que se estableciera el plan director y fueran realizadas las obras necesarias de adecuación de la iglesia.

El mal estado de algunos cuadros, en especial La Asunción y La Adoración de los Pastores, que presentaban un grado muy elevado de desprendimientos y de pérdida de adherencia de los estratos, y la dilatada espera de las obras de la iglesia –el Plan Director se ha firmado recientemente– hizo replantear la propuesta inicial y en el 2005 se decidió acometer por separado la restauración de los seis cuadros de las capillas. Una vez restaurados se instalarían provisionalmente en el Palacio Arzobispal en tanto no estuvieran terminadas las



obras de la iglesia. Tanto las arquitecturas de los retablos como el baldaquino y las pinturas del presbiterio se dejarían para un proyecto final.

### Planteamiento del proyecto. Criterios y objetivos

El proyecto se diseñó, según está especificado en el pliego de prescripciones técnicas, como una recuperación y puesta en valor de un conjunto de bienes en el que, además de aplicar los tratamientos de conservación y restauración estrictamente necesarios para estabilizar su estado material, frenar el proceso

Arriba a la izquierda, interior de la iglesia con el templete-tabernáculo.

Arriba a la derecha, interior de la iglesia con las capillas laterales.

Abajo a la izquierda, vista de una de las capillas en el inicio de los trabajos.

Abajo a la derecha, Retablo de la Ascensión antes de iniciarse los trabajos de restauración.

Página derecha, estado inicial de La Epifanía.





de deterioro y recuperar su valor histórico y estético, se pretendía también profundizar en el conocimiento de sus características técnicas y materiales y en el estudio histórico-artístico de las obras y su autor.

Estos objetivos requerían iniciar una investigación documental que ampliara el conocimiento de las obras y proporcionara información sobre su historia material, investigación que comenzó a hacerse antes de la intervención por la historiadora Nuria Torres Ballesteros. El estudio de los materiales y técnicas de ejecución y de las alteraciones que presentaban los cuadros, se abordó, también de forma previa a la intervención, mediante exámenes visuales, análisis físico-químicos y apoyo documental y bibliográfico. Para la observación visual sobre los sistemas de montaje, las características de los soportes, la estructura pictórica, las adiciones posteriores y los problemas de conservación

De izquierda a derecha, estado inicial del cuadro de La Adoración de los Pastores.

Estado inicial de La Circuncisión.

Estado inicial de La Resurrección.

Abajo, radiografía de La Adoración de los Pastores, en la que se puede apreciar el gran desgarro de la tela.



que presentaban nos apoyamos en la colaboración del grupo de becarios que trabajaron, durante su estancia en el IPCE noviembre de 2004, en la identificación y el registro de daños y en la propuesta de estrategias de intervención y tratamientos necesarios. La información obtenida constituyó la base para la redacción del proyecto final, como también lo fueron los análisis químicos previos realizados por la química Ruth Chércoles, bajo la dirección de Marisa Gómez, del laboratorio del IPCE, para identificar los materiales y la técnica, en los que se determinó la composición y secuencia de las capas pictóricas (aglutinantes, pigmentos, adhesivos, consolidantes, barnices, etc.) y se identificaron las fibras. Durante el trabajo se continuaría con el análisis material de las obras por parte del IPCE con vistas a mantener un seguimiento del proceso y completar el diagnóstico previo, apoyado ahora en la información proporcionada por los estudios físicos. Estos estudios (Fluorescencia Ultra Violeta, Infrarrojos y Rayos X) también eran necesarios para el conocimiento de las características técnicas y la identificación y registro de las alteraciones que sufrían los cuadros. Pero, por necesidades del Servicio de Laboratorios, tanto la documentación gráfica como los exámenes comparativos preliminares relativos a los estudios físicos estarían a cargo de la empresa adjudicataria y se realizarían una vez iniciado el proyecto 3.



### Descripción técnica

Los cuadros, rematados en medio punto, tienen unas dimensiones aproximadas de tres metros de alto y dos de ancho. Las telas están clavadas perimetralmente sobre unos tableros de madera de pino compuestos de varias tablas que se unen entre sí por medio de travesaños y tacos de refuerzo. Al desclavar las telas se descubrió que en el anverso de dos tableros había dibujos a carboncillo. Uno representa una Inmaculada copiada de la del cuadro, también de Nardi, que cuelga en el presbiterio, y otro la figura de un soldado que aparece en el lado derecho del cuadro de la Resurrección, ambos a tamaño real. La falta de información documental no permitió identificar la autoría de estos bocetos ni tampoco fecharlos. Hay que tener en cuenta que, como luego se verá, los lienzos inicialmente estaban montados en bastidores y estos tableros se colocaron más tarde, por lo que no es probable que los dibujos sean contemporáneos a la pintura. También se descubrieron diseños menores de unas columnas y otros motivos arquitectónicos, así como números de inventario a tiza y etiquetas de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional.

Las telas empleadas son de lino, cuatro con ligamento simple (Ascensión, Circuncisión, Resurrección

y Ascensión de la Virgen), y tres del tipo sarga, los llamados “manteles” formando diseño de rombos (Adoración de los Pastores y Adoración de los Reyes). Las piezas tienen un ancho considerable, pues no presentan costuras ni orillos, lo cual es normal entre los “manteles”, pero no en las de tipo tafetán, que suelen tener un ancho en torno al metro.

La caracterización de los materiales realizada por el Laboratorio de Química ha ayudado a definir con bastante precisión las características de ejecución de estos cuadros<sup>4</sup>. La preparación de las telas es la habitual en la pintura de esta época: impregnación con cola animal, sobre la que se aplicaron dos capas de imprimación de color rojizo oscuro (la superior de color más pardo) hecha con una tierra natural compuesta de hematites, silicatos y sulfatos, y aglutinada con un aceite no secante. Una capa de composición variable y ligeras variaciones tonales que podrían corresponder a fondos locales o a un primer bosquejo. Esta y la capa pictórica propiamente dicha están realizadas al óleo con aceite de linaza y de nueces, éste para los blancos y otros colores claros.

Los pigmentos identificados forman una paleta más bien reducida: albayalde, carbonato cálcico, amarillo de plomo y estaño, un amarillo orgánico, azul esmalte como único azul, cardenillo como verde, bermellón, tierra roja y laca roja, tierra de



sombra y negro carbón. Nardi demuestra una gran maestría a la hora de realizar veladuras rojas y verdes, colores que destacan por su belleza e intensidad casi inalterada. Para ello empleó laca roja fijada sobre alúmina y cardenillo, en ambos casos tanto en veladura como mezclado con otros pigmentos más cubrientes para conseguir tonos compactos. Los azules, por el contrario, han perdido su tonalidad original a causa de la alteración, muy pronunciada en estos cuadros, en que suele derivar el esmalte al mezclarse con óleo: azules opacos, mates y agrisados en las luces, y pardos oscuros y brillantes en las

Arriba a la izquierda, reverso de La Adoración de los Pastores, con un antiguo parche aplicado en el desgarro.

Arriba a la derecha, deformaciones de la tela en La Epifanía.

Abajo a la izquierda, cuarteado prematura. Detalle de La Epifanía.

Abajo a la derecha, detalle del cuarteado de La Epifanía.

Página derecha, estado inicial de la Ascensión.









sombras. Esta degradación, que saltaba a la vista de manera muy evidente, correspondía a un repinte que se extendió sobre los azules originales, también realizados con esmalte. Los análisis verificaron que la capa original se había agrisado, lo que probablemente motivó la necesidad de repintar este color.

Además de las inclinaciones claroscuroscistas de la pintura del momento, hay que señalar algunas condiciones materiales que han podido influir en los fuertes contrastes de luces y sombras que llaman la atención en estas pinturas. Las sombras se han obtenido

Arriba a la izquierda, detalle del estado de conservación de La Asunción.

Arriba a la derecha, detalle de Pérdidas y levantamientos en La Asunción.

Abajo a la izquierda, detalle de La Ascensión.

Abajo a la derecha, Detalle de La Circuncisión.

Página derecha, estado inicial de la Ascensión.





con capas muy delgadas de color, a veces finas veladuras, que favorecen la transparencia del fondo oscuro y contrastan con las zonas de mayor empaste y corporeidad correspondientes a las luces y los retoques. La propia evolución del óleo incrementa la transparencia de la imprimación y, por tanto, los contrastes de luces y sombras, acentuando así el sentido dramático de la luz y del color que se percibe en algunos cuadros, en especial en los de ambiente nocturno.

Los estudios físicos realizados (radiografía, infrarrojos y fluorescencia ultravioleta) permitieron observar algunas superposiciones y cambios en la composición. El hecho de que los cuadros hayan sufrido una intervención antigua, como luego se verá, no muy posterior a la fecha de ejecución original, inclina a pensar que quizá en ese momento los cuadros fueron parcialmente repintados por razones de gusto, pues hay rasgos pictóricos que no parecen pertenecer a la misma mano.

Por último, los análisis han detectado la presencia de aceite de lino y de nuez aplicados como capa de protección, costumbre habitual en épocas pasadas

Abajo, deterioro del azul del manto de la Virgen en La Adoración de los Pastores. **4.** Azul esmalte. **3.** Blanco de plomo o albayalde. **2.** Capa negra más orgánica: negro carbón y pequeñas cantidades de albayalde. **1.** Azul esmalte.

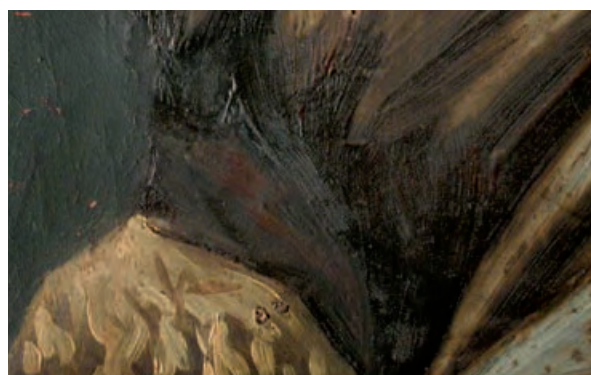
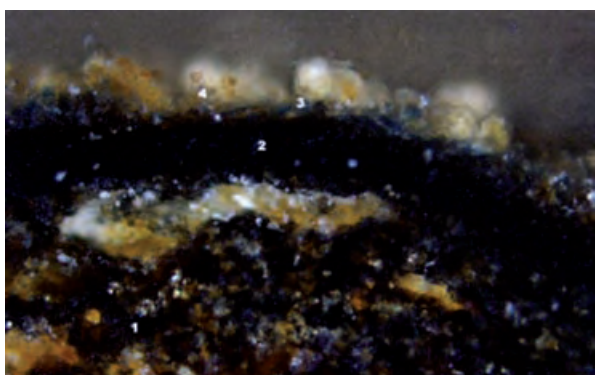
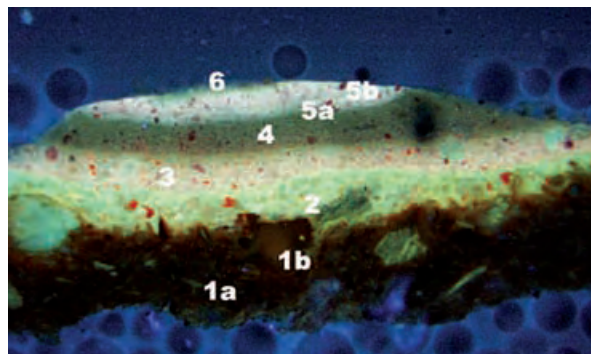
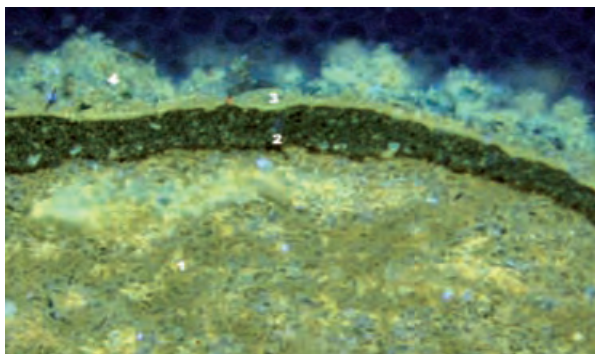
para “refrescar” la pintura. Sólo se ha encontrado un barniz de restauración en el cuadro de La Asunción de la Virgen.

### Historia material

La labor documental realizada por Nuria Torres Ballesteros, consistente en la recopilación y análisis de información escrita, gráfica y oral sobre las obras, ha servido para reconstruir parcialmente su evolución a lo largo de los siglos y conocer mejor las diversas condiciones a las que se han visto sometidas, condiciones que han podido afectar a su conservación o alterarlas formal o materialmente <sup>5</sup>. La documentación más antigua no ha proporcionado apenas información sobre posibles movimientos o intervenciones en los retablos. Sí ha sido muy útil la secuencia de fotografías realizadas en distintos momentos del siglo XX que han aportado datos sobre la evolución de las obras, como las realizadas por Mariano Moreno en torno a 1915-1920 <sup>6</sup> para el

Abajo, estratigrafía tomada en el rojo oscuro de la túnica de la Virgen, en La Adoración de los Pastores. **5a y 5b.** capa roja muy oscuras en dos manos de fluorescencia diferente: laca roja. **4.** capa rojo oscuro intenso: laca roja. **3.** capa roja de color intenso: albayalde, tierras, laca roja y bermellón. **2.** capa roja opaca de base: tierras, albayalde y granos de bermellón. **1a y 1b.** preparación o imprimación en dos manos.

Debajo, alteración del azul esmalte.



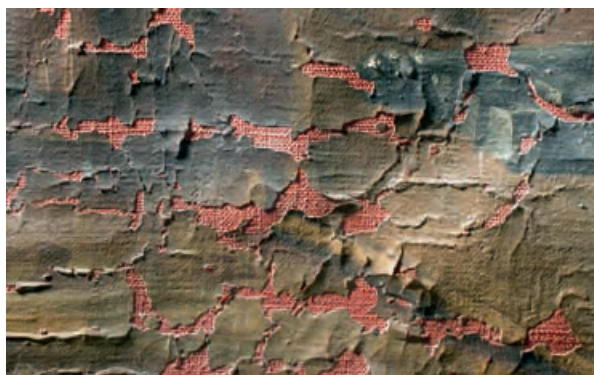
catálogo monumental de la ciudad de Alcalá de Henares, las que se hicieron en el Museo del Prado cuando fueron trasladados por la Junta Delegada del Tesoro Artístico durante la guerra civil, o las proporcionadas por el Archivo Mas de Barcelona, tomadas probablemente entre 1941 y 1947, una vez devueltas las obras al finalizar la contienda. En efecto, durante la guerra civil española todo el conjunto de retablos, cuadros del presbiterio y templete-tabernáculo, fueron desmontados y trasladados al Museo del Prado, que se había organizado como depósito para salvaguarda del patrimonio artístico <sup>7</sup>. Se devolvieron al convento en marzo de 1941, excepto La Asunción, que lo hizo unos meses más tarde al permanecer en el museo para una exposición realizada con motivo de su reapertura.

También fueron fundamentales las fuentes orales utilizadas para documentar la historia material de las obras. Según manifestaciones de la última abadesa del convento, la Hermana María Jesús Robles <sup>8</sup>, en 1952 los cuadros estaban colocados provisionalmente en la Sala Capitular y no se montarían en los retablos de las capillas hasta 1955, año en que el Padre Palero, capellán de las monjas, se encarga de ello. Sin embargo, en el Archivo General de la

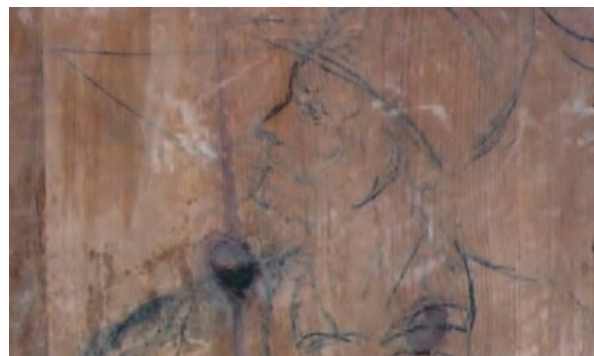
Administración consta un expediente de obras de la iglesia con un proyecto para montar los retablos en las capillas con fecha de 1961 <sup>9</sup>. Según el propio testimonio del Padre Palero podemos conocer el carácter de las operaciones de limpieza, consolidación y retoques por él efectuadas en el cuadro de La Asunción y algunos de los materiales que empleó, y atribuir a esta poco afortunada intervención –por ejemplo, uso de productos cosméticos, limpiadores faciales y tónicos para la limpieza, o pegamento *Imedio banda azul* inyectado para consolidar las capas desprendidas– algunos de los daños que presenta el cuadro.

A pesar de las indagaciones documentales, no ha habido mayores frutos sobre otras intervenciones más antiguas en los cuadros. Sin embargo, las propias obras dejan constancia de que sí las hubo. La Adoración de los Pastores presentaba un enorme parche que cubría casi la mitad inferior, aplicado para estabilizar un gran desgarro en forma de “U” invertida. El azul esmalte empleado para repintar el manto de la Virgen orienta sobre los límites cronológicos de esta intervención, ya que este pigmento deja de usarse en el segundo tercio del siglo XVIII y no se suele encontrar a partir de esta fecha.

Abajo, proceso de unión de roturas de tela.  
Debajo, levantamientos de capa pictórica en La Asunción.



Abajo, dibujo a carbón de uno de los tableros.  
Debajo, proceso de colocación de bandas perimetrales de tensión.



Por otro lado, en el reverso de las telas se apreciaban unas huellas o marcas de bastidor con travesaños que no corresponden a los tableros sobre los que estaban montados los cuadros, lo que indica que hubo un antiguo cambio de montaje. Las monjas llegan al Convento en 1626, cuando estaba aún sin cubrir parte de la iglesia, mientras que los cuadros están firmados en 1620, por lo que es probable que no se colocaran en los retablos hasta pasado un tiempo, ello explicaría este cambio de montaje de bastidor a tablero. Quizá en este momento La Adoración de los Pastores sufrió algún accidente que provocó el desgarro, lo cual, unido a la alteración de los azules de esmalte, empujó a repintar los azules y otras zonas.

### Descripción de los daños

Las telas estaban destensadas y con pronunciadas ondulaciones, muy rígidas, quebradizas y expuestas a rasgaduras. De hecho presentaban numerosos orificios y desgarros, algunos reparados anteriormente con parches. Esta falta de flexibilidad pudo haberse producido por el incremento de la acidez que ocasionaron las impregnaciones de aceite. De igual modo, tanto la preparación como la capa pictórica ofrecían un aspecto reseco y muy poroso, debido quizá a una técnica de ejecución inadecuada (el aparejo, por ejemplo, realizado con un aceite no secante). La falta de adhesión de las capas era especialmente

grave en La Asunción, que tenía numerosos levantamientos, ampollas y pérdidas, y también lo era, aunque en menor medida, en La Adoración de los Pastores, en La Resurrección y en La Ascensión. Otro aspecto que hay que atribuir a la técnica son los pronunciados craquelados prematuros que tienen la mayoría de los cuadros, concentrados sobre todo en los colores oscuros, en las sombras y en los carmines, y que en algunos casos aparecen asociados a pérdidas de capa pictórica.

### Intervención realizada

El trabajo se inició en mayo de 2007 con la empresa de restauración Talleres de Arte Granda. Con excepción de los trabajos previos de documentación, desmontaje y protección, que se realizaron en las propias capillas de los retablos, la mayor parte del trabajo se desarrolló en un ala del coro del convento habilitada como taller.

Tras las actuaciones previas al desmontaje previstas en el proyecto (documentación gráfica, registro del estado de conservación y características técnicas daños y cartografía, radiografías y fluorescencia ultravioleta), se realizaron las operaciones de protecciones

Detalle final de La Adoración de los Pastores.



y preconsolidaciones necesarias para el desmontaje y traslado al taller de las obras.

En primer lugar se realizó un tratamiento completo de fijación y consolidación de los estratos pictóricos, tras lo cual se desmontaron los lienzos de sus bastidores para completar la consolidación de la capa pictórica y proceder al tratamiento necesario para estabilizar el soporte: limpieza del reverso, eliminación de parches, eliminación de deformaciones de la tela, aplicación de bandas perimetrales de refuerzo, injertos, uniones de roturas de la tela y otras medidas que se consideraran necesarias. Aunque se intentó evitar el entelado, fue necesario recurrir a él <sup>10</sup> en el cuadro de la Adoración de los Pastores al descubrirse un enorme desgarro de la tela que había sido reparado con un parche. A pesar de las operaciones de estabilización de las telas, hay que señalar que estas resultaron extremadamente sensibles a los cambios de humedad relativa y los movimientos sufridos traían consigo la aparición de fisuras de la capa pictórica que hubo que corregir en numerosas ocasiones a lo largo del trabajo.

Los lienzos se tensaron sobre unos bastidores nuevos de madera con cuñas de tensión, pues el sistema

antiguo de los tableros no garantizaba el tensado correcto y no mantenían una superficie lisa de apoyo para las telas. Estos se limpiaron y consolidaron estructuralmente con el fin de guardarlos hasta su colocación en la parte trasera de los retablos como testimonio del antiguo montaje.

La limpieza se realizó en fases tras realizar las pruebas preliminares pertinentes para seleccionar los sistemas y disolventes adecuados. En una primera se eliminó la suciedad superficial, para continuar después con la de los barnices amarillentos y los repintes más recientes. Para ello fue fundamental la labor de seguimiento mantenido por el Laboratorio de Química, cuyos análisis permitieron descartar la eliminación de los repintes de azul esmalte tan alterados, pues habían sido aplicados –posiblemente con aceite caliente– de modo que habían hecho cuerpo con la capa original subyacente, haciendo imposible su separación. Para las pérdidas de capa pictórica, se optó por los tratamientos convencionales de nivelados con yeso y cola y retoques con acuarela y pigmentos con barniz, para acabar con barnizados con resina dammar, a brocha para saturar y en spray para igualar y matizar.

La probada sensibilidad de las telas a los cambios de humedad indujo a modificar la idea inicial de guardar los cuadros, una vez restaurados, en el Palacio Arzobispal, en donde resultaría más difícil asegurar

Detalle final de La Circuncisión.



la estabilidad de las condiciones climáticas que en la propia iglesia. Por esta razón, y porque no había aún fecha para el comienzo de las obras de la iglesia, se optó prudentemente por volver a colocar los cuadros en sus capillas, aun cuando sea necesario volver a desmontarlos cuando se restauren los retablos

Durante el periodo que duró el trabajo se registraron las condiciones de humedad relativa, temperatura e iluminación del lugar de exposición habitual de los cuadros con el fin de comprobar su idoneidad y redactar un plan de mantenimiento de las obras. Esta información, sin embargo, no es indicativa ya que a lo largo de este tiempo se subsanaron los problemas de humedad de la iglesia con reparaciones puntuales de las cubiertas. No obstante, esta información, junto con el estudio histórico artístico, los resultados de los análisis de materiales, la descripción de la obra y de sus características técnicas, los diferentes tratamientos aplicados, se han reunido en una memoria final junto con la documentación gráfica generada.

Abajo, detalle final de de la Ascensión.

A la derecha, detalle final de La Epifanía.

#### Notas

1 Angulo, D. y Pérez Sánchez, A. *Historia de la Pintura Española. Escuela Madrileña del Primer Tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969, pp. 271, 276, 278, 282, 283. Lams. 207-222.

2 Pérez Sánchez, A., "Alcalá de Henares. Convento de San Bernardo de Monjas Cistercienses vulgo Bernardas. Baldaquino". En *Los Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, 1995. pp. 181-182.

3 Fueron realizados por el laboratorio Rayxart Investigación S.L. bajo la supervisión del Laboratorio de Estudios Físicos del IPCE.

4 Una síntesis de la investigación documental y los resultados analíticos en Chércoles, Ruth y Torres, Nuria, "Proyecto de restauración de las pinturas de Nardi en las capillas laterales de Las Bernardas de Alcalá de Henares", III Congreso del GEIC, *La Conservación Infalible: de la teoría a la realidad*, Oviedo, 21, 22 y 23 de noviembre de 2007. Oviedo, GEIC, 2007, pp. 89-101.

5 Una síntesis en op.cit. Chércoles, R. y Torres, N., 2007, pp. 89-101.

6 Madrid, Archivo Moreno, NIM: 36116-B, IPCE, Ministerio de Cultura.

7 Archivo Central del IPCE, Informes de José María Lacarra, Visitas caja 1, Alcalá de Henares, Fol. 1-4; Actas de Incautación, Zona Centro, legajo 33, nº 1-7; Caja 18, nº 10, Acta de devoción 1229.

8 Testimonios recogidos por Nuria Torres Ballesteros. *Informe Histórico-Artístico del conjunto de seis pinturas de Ángelo Nardi de las capillas laterales de la iglesia del Monasterio de San Benito, Alcalá de Henares*. Madrid, Servicio de Documentación IPCE, diciembre, 2007.

9 A.G.A. Caja (03) 116 26/0357 Antigua C/71.177].

10 Se hizo con el sistema tradicional de engrudo de harina y cola animal.







**BASIC PLAN AND EXECUTION PLAN FOR THE WORKS OF ORDENATION, URBANIZATION, LANDSCAPING,  
AND LANDSCAPE RESTORATION OF THE JETTY OF EL HORNILLO IN ÁGUILAS (MURCIA)**

Andrés Cánovas

Architect

Jutting from the port of Águilas, the mineral jetty of El Hornillo was built in the 19th century. It is located to the east of the city, in a cove of considerable depth protected from the Levant winds by the islet of Fraile, on a coast of slate rocks and deep vertical cuts. The loading area rises above a constructed breakwater which emerges perpendicular to the coast and supports two railway tracks.

The aim of the project is the landscaping recovery of the Jetty of El Hornillo, in Águilas, Murcia. The proceedings would concentration on the ordination and enhancement of the Patrimonial Heritage, protecting it from immediate real estate pressure and generating a spotlight of attention.



# Proyecto básico y de ejecución de las obras de ordenación, urbanización, ajardinamiento y restauración paisajística del embarcadero de El Hornillo, en Águilas (Murcia)

**Andrés Cánovas**

Arquitecto

Dependiendo del puerto de Águilas, se construyó en el s. XIX el embarcadero de minerales del Hornillo. Está situado al Este de la ciudad, en una ensenada de bastante profundidad defendida de los vientos de Levante por el islote del Fraile, en costa de rocas pizarrosas y grandes cortes verticales. El cargadero se eleva sobre un espigón de obra que avanza perpendicular a la costa y soporta dos vías de ferrocarril.

El objeto del proyecto que a continuación se expone ha sido la recuperación paisajística del Embarcadero de El Hornillo, en Águilas, Murcia. La actuación se ha centrado en la ordenación y puesta en valor del bien patrimonial, protegiéndolo de la presión inmobiliaria inmediata y generando un foco de atracción.



Se plantea así un proyecto en varias fases que pretende el acondicionamiento paisajístico de la zona, generando nuevos recorridos peatonales, zonas de estancia a la sombra, y zonas de ajardinamiento sin tener un elevado coste. Se pretende completar el proyecto en futuras fases hasta llegar a recuperar el propio embarcadero, y los túneles de mineral, integrando todo el área en el área urbana de águilas.

## Propuestas generales

### Topografía y Vegetación

La vegetación es el mejor medio de proteger una topografía artificial como la creada en este entorno. Obviamente hasta la consolidación de esta deberían disponerse redes y geotextiles en ciertos puntos que presentan un riesgo a nuestro juicio de desprendimiento y lavado de las capas superficiales.

El programa vegetal que se propone para futuro parte de esta necesidad histórica de consolidación de la topografía, pero consideramos este espacio un lugar privilegiado para una propuesta de un parque autóctono que sea representativo de la flora local y murciana.

Proponemos dos tipos principales de parque coexistentes, ambos de carácter autóctono pero diferen-

ciados en la necesidad de cuidados y en la necesidad de variación de las condiciones climatológicas y/o edáficas. Desde un punto de vista de jardinería uno sería aquel que no requiere prácticamente de control, y que por su carácter autóctono es capaz de desarrollarse en el presente medio. Pero teniendo en cuenta las condiciones del entorno, su proximidad al mar, esto limitaría el programa vegetal, por lo que aparecen ciertas zonas controladas, donde se vuelcan los esfuerzos del ámbito de la jardinería. Estas zonas “controladas” representarán otros ámbitos presentes en el litoral murciano pero que requieren por ejemplo de unas condiciones de humedad mayores.

### Accesos y Conexiones

Existe un recorrido de las instalaciones mineras, siguiendo las vías del tren, que se ha conservado casi en su totalidad, quedando cortado en el punto de conexión del Puente del Hornillo con la estación de trenes de Águilas. En esta zona la topografía artificial se ha desmontado para crear una calle nueva paralela a la rambla de las culebras. En la propuesta global hemos incluido una recuperación de este acceso, que queda supeditado a la rehabilitación del puente que cruza la rambla. En este acceso se propone a largo plazo un “pabellón del Hornillo” que situado estratégicamente en el límite de lo urbano, de las vías y del propio parque pudiese acoger ciertos







Tal y como se ha explicado anteriormente en el apartado de conexiones, la restauración del acceso histórico a través del puente pasa por su completa rehabilitación.

#### Depósitos o silos de material

Los depósitos o silos están situados en la parte más alta del conjunto industrial, a una cota de 20,5 metros.

Constan de dos grandes silos longitudinales, para almacenamiento del mineral al aire libre, que se sitúan entre las tres vías superiores que llegan desde el Puente del Hornillo. Se encuentran a unos 280 metros del Puente del Hornillo, poseen una longitud de 150 metros y acaban en el muro situado en la boca de los túneles que dan a la explanada, conectando con el embarcadero.





Como se detallaba en el apartado de conexiones, dado que se prevé disponer pasarelas sobre las vías será necesario proceder a un estudio detallado del estado de los perfiles metálicos y sustituir o reforzar aquellos que estén demasiado degradados. Comprobando a su vez el estado de anclajes y elementos de unión.

#### Túneles de acceso al embarcadero

Los túneles de acceso al embarcadero se sitúan estratégicamente cumpliendo una doble función; primera la de conectar la estación de Águilas con el embarcadero a una cota inferior, y en segundo lugar, la de situarse debajo de los silos de almacenamiento para el fácil cargado de los trenes. Existen dos bocas de acceso a los túneles situadas a unos 230 metros



del Puente del Hornillo en un trazado casi horizontal. El tercer túnel no posee conexión con el puente y sólo sirve para el cargado desde los silos.

Una vez se hayan determinado los usos y programas mas adecuados dentro de los propuestos de manera general en el presente proyecto se acometerá:

- Los accesos, eliminando las actuales tapias de bloques de hormigón
- Limpieza del interior de los túneles
- Rehabilitación bóvedas
- Proyecto de iluminación

#### Edificio Estación del Hornillo y anexos

Para dar acceso al embarcadero del Hornillo se crea una explanada que se sitúa al borde del mar, entre las bocas de salida de los túneles y la estructura creada para cargar los barcos. En ella se sitúa el edificio de la Estación del Hornillo y varias piezas arquitectónicas







que se colocan pegadas a las rocas, una de ellas cerca de la escalera de conexión con la parte alta de los silos, y otra, de mayor dimensión, al lado de la escalera de bajada a la cimentación de hormigón del embarcadero. También existe una pequeña caseta de obra, que se sitúa delante de los túneles, destinada a depósito.

#### Embarcadero de EL HORNILLO

El Embarcadero del Hornillo es el punto final del conjunto industrial, desde donde se embarcaba, mediante un sistema de tolvas y contrapesos, el mineral a los barcos. Consta de una base de hormigón que se adentra en el mar, y sobre la que una estructura metálica se levanta para llegar a la cota de la explanada por la que los trenes circulaban hasta el embarcadero.



**THE CENTER FOR CONSERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL WORKS OF CASTILLA Y LEÓN:  
RECENT INTERVENTIONS**

Milagros Burón Álvarez, Juan Carlos Martín García, Cristina Gómez González, Paloma Castresana, M<sup>a</sup> Luisa Matres, Cristina Escudero and Mercedes Barrera

This article details the principal functions and activities undertaken by the Center for Conservation and Restoration of Cultural Works of Castilla y León, assigned to the General Direction of Cultural Heritage of the Department of Culture and Tourism. It also presents some reflections on the criteria and procedures which it has followed in some of the recent interventions made by the departments of painting and sculpture, graphic documents, and inorganic material, all of them notable for their interdisciplinary nature, and always oriented to the investigation in greater depth and the wider broadcasting of the Heritage of the Community.



Virgen del Oratorio tras la intervención.

# El Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León: últimas intervenciones

El Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León

**Milagros Burón Álvarez**

Directora del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León

La recuperación de la imagen gótica de Nuestra Señora de Carejas

**Juan Carlos Martín García y Cristina Gómez González**

Departamento de Pintura y Escultura

Proceso de restauración de nueve pergaminos (siglo XIII al XV) procedentes del Archivo Histórico Provincial de Soria

**Paloma Castresana y M<sup>a</sup> Luisa Matres**

Departamento de Documento Gráfico

Terracota: la Virgen del Oratorio del Museo Diocesano Catedralicio de León.

La restauración como proceso analítico

**Cristina Escudero y Mercedes Barrera**

Departamento de Inorgánicos y Laboratorio CCRBC

En este artículo se dan a conocer las principales funciones y actividades que desarrolla el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León adscrito a la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura y Turismo. También se plantea una reflexión sobre los criterios y procedimientos que se han seguido en algunas de las últimas intervenciones realizadas por los departamentos de pintura y escultura, documento gráfico y material inorgánico, marcadas todas ellas por su carácter interdisciplinar, y dirigidas siempre a profundizar en la investigación y la difusión del patrimonio de la Comunidad.

El Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León comenzó su andadura en 1987 ocupando su sede actual en la localidad de Simancas (Valladolid). Su creación se recoge en la Ley 10/1994, de 8 de julio, de *Museos de Castilla y León*, haciéndose depender orgánicamente de la Consejería de Cultura y Turismo y, en concreto, de la Dirección General de Patrimonio Cultural. Su estructura, funciones y régimen de prestación de servicios se regula a partir del Decreto 98/1998, de 21 de mayo.

El Centro tiene asignada la función de conservar y restaurar el patrimonio cultural de Castilla y León, fundamentalmente los bienes muebles. Entre ellos se ocupa de aquellos que se custodian en centros gestionados por el Gobierno de la Comunidad Autónoma, como Archivos, Bibliotecas y Museos de Castilla y León, así como todos aquellos que cuenten con un régimen especial de protección como Bienes de Interés Cultural o incluidos en el Inventario de Bienes del Patrimonio Cultural de Castilla y León. Además, el Centro contribuye a la conservación de aquellos bienes que se encuentran en instituciones tuteladas por la Iglesia Católica, colaborando con las Delegaciones Diocesanas para la conservación de ese legado patrimonial.

Los criterios de intervención sobre el patrimonio histórico de Castilla y León se recogen en el Acuerdo 37/2005, por el que se aprueba el *Plan PAHIS* que diseña una estrategia básica para todas las actuaciones que se desarrollen durante el periodo 2004-2012. Dentro de este marco general, una de las directrices fundamentales que orienta las acciones del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales es la investigación. El Centro cuenta con un laboratorio de física y química desde donde se realizan todos los análisis previos para caracterizar los diferentes materiales así como para valorar la complejidad de determinadas técnicas empleadas en la producción de las distintas obras y también para establecer la idoneidad de los tratamientos que se requieran para su conservación.

Además, en colaboración con otros centros de investigación y universidades se han desarrollado programas específicos para avanzar en el conocimiento de los bienes del patrimonio cultural mediante la aplicación de nuevas tecnologías. Algunos se han encuadrado en el ámbito de la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología o dentro del Plan Nacional

I + D, además de convenios y colaboraciones con las Universidades de Salamanca, Oviedo, Granada, la Politécnica de Cataluña, la Escuela Superior de Arquitectura del Vallés o el Instituto de Patrimonio Cultural de España. Entre estos proyectos destacan especialmente la utilización de técnicas nucleares para determinar la acción producida por el láser en la limpieza de superficies metálicas, proyecto desarrollado conjuntamente con la Universidad Autónoma de Madrid. También se han empleado otras técnicas novedosas como la Espectrografía Raman o la Mösbauer con el apoyo de la Universidad de Valladolid, que permiten un mejor conocimiento de las técnicas de manufactura y el proceso de producción artística de obras como la Virgen del Oratorio de la Catedral de León, cuya intervención se da a conocer en estas páginas.

El CCRBC cuenta con varios departamentos especializados en las áreas de: documento gráfico, pintura y escultura, materiales inorgánicos y tejidos. Además de sobre este tipo de materiales se desarrollan intervenciones sobre piezas de orfebrería, cuero, patrimonio etnográfico y mobiliario. Los Departamentos cuentan con el apoyo de un laboratorio de fotografía y un taller de carpintería y ebanistería. Desde el primero de ellos se efectúa una documentación gráfica completa, a partir del momento de ingreso en el Centro y a lo largo de todo el proceso de actuación. Además en el laboratorio fotográfico se realizan reflectografías y fotografías con luz polarizada, transmitida y ultravioleta que se utilizan también para investigar sobre el proceso de producción de las obras y contribuyen a conocer las técnicas específicas utilizadas, fundamentalmente en el caso de la pintura. Desde el taller de carpintería y ebanistería se trabaja directamente sobre la estructura de las piezas, y especialmente en el tratamiento de los soportes que emplean madera en su constitución.

El CCRBC ha sido pionero en la aplicación del láser al proceso de limpieza y restauración de bienes culturales dentro de nuestro país. Aparte de su tradicional utilidad para desincrustación fotónica aplicada a limpieza de soportes líticos, se ha probado e investigado su aplicación a otro tipo de soportes menos habituales, algunos de naturaleza inorgánica, como los metales, pero fundamentalmente para determinados materiales de origen orgánico, como los celulósicos, los brocados o los textiles.

También es preciso destacar la labor realizada por el Centro en cuanto a la realización de estudios o análisis previos relacionados con la protección y conservación de bienes inmuebles. Desde el Departamento de Material Inorgánico, y en colaboración con el Laboratorio de Física y Química se han llevado a cabo los estudios que han precedido al diseño de una estrategia de intervención o de proyectos de restauración específicos en el Pórtico Occidental de la Catedral de León, la fachada de la Iglesia de San Pablo en Valladolid, el Trascoro de la Catedral de Burgos y, más recientemente, el sepulcro de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta en la Iglesia de San Vicente en Ávila. En la actualidad el Centro participa también en varios proyectos de investigación relacionados con bienes inmuebles de carácter arqueológico. Entre ellos podemos aludir al que se desarrolla en colaboración con la Universidad de Salamanca sobre “Interacción entre la roca soporte y pinturas rupestres prehistóricas frente a procesos de alteración y degradación” que abarca en su toma de datos varios yacimientos de arte rupestre de especial significación dentro de la Meseta, como los de Las Batuecas en La Alberca (Salamanca).

Desde el Departamento de Pintura y Escultura y desde el de Documento Gráfico se coordina y desarrolla el “Plan de Restauración de manifestaciones artísticas de la Semana Santa de Castilla y León”. Este es uno de los Planes de intervención sobre bienes muebles que la Consejería de Cultura y Turismo ha puesto en marcha mediante la cooperación y concertación con las Juntas Locales y Hermandades de Semana Santa en diversas poblaciones de Castilla y León que cuentan con la distinción de haber sido declaradas de interés turístico nacional o regional. Este plan se articula merced a la firma de una serie de protocolos de colaboración mediante los cuales se procede a la selección de las obras artísticas y bienes del patrimonio relacionados con la Semana Santa que deben ser restaurados. El personal del CCRBC presta su apoyo técnico para realizar la selección de piezas y las valoraciones necesarias, al igual que para efectuar los estudios y análisis previos para determinar un diagnóstico y una planificación de las intervenciones. Todas las actuaciones son supervisadas por una Comisión de Seguimiento en la que se integran miembros de los dos organismos cofinanciadores de las intervenciones: la Administración Autonómica y las Juntas de Cofradías y Hermandades. Este ambicioso programa ha contribuido a mantener el significado y la función litúrgica de muchos de los pasos procesionales fechados desde el s. XIV hasta el XX, así como también ha posibilitado la conservación del legado documental y patrimonial custodiado por las Cofradías de Castilla y León desde la Edad Media.

Las intervenciones que se realizan desde el Centro siguen los criterios de integridad, singularidad y excelencia. Las obras que se tratan requieren generalmente de la acción de profesionales para detener el proceso de deterioro en el que se han visto inmersas por efecto del paso del tiempo, de los agentes biológicos y antrópicos. Pero, en todos los casos, además, el propio proceso de intervención constituye en sí mismo una investigación. Uno de los ejemplos que hemos elegido para ilustrar esta faceta es la intervención realizada sobre la Virgen de Carejas. Esta imagen del S. XIII, patrona de la población de Paredes de Nava, había sido notablemente transformada a lo largo del tiempo con la adición de policromías superpuestas a la original, pero sobre todo con elementos auxiliares relacionados con su significado y con su función procesional, como manto, coronas, diversos sistemas de sujeción y anclaje, etc. El estudio histórico realizado, junto a la exhaustiva documentación sobre la fisonomía original de la pieza desarrollada en paralelo a la consolidación y restauración, ha posibilitado mantener la originalidad de la talla gótica, y además, construir una serie de elementos desmontables y “no invasivos” que se añaden a la estructura de la pieza para dar continuidad a su uso devocional.

En otros casos, las intervenciones se ciñen a una conservación de carácter curativo, siguiendo la terminología de ICOM <sup>1</sup>, es decir, para mantener la integridad y dotar de estabilidad a determinados materiales bastante sensibles a los agentes biológicos, como sucede a menudo con las colecciones documentales, como la de varios privilegios reales y cartas de confirmación procedentes del Archivo Histórico Provincial de Soria. Dentro de estas actuaciones juega un papel determinante el establecimiento de un protocolo de conservación y almacenamiento y manipulación de los documentos a medio plazo, que forma parte de la labor de asesoramiento técnico con la que cuenta el Centro respecto a Archivos, Bibliotecas y Museos de la Comunidad Autónoma.

Sin embargo, siempre existen obras que, debido a su singularidad, tanto desde el punto de vista de su soporte matérico, como por su originalidad artística, requieren de un proceso más reflexivo y elaborado. Entre ellas hemos seleccionado la Virgen del Oratorio de la Catedral de León, obra de terracota policromada fechada en el s. XVI. Los métodos instrumentales han resultado fundamentales para conocer determinados aspectos técnicos como variaciones de temperatura y la atmósfera durante el proceso de cocción que afectaban a la estabilidad estructural de la pieza. Lo mismo sucede con la disposición y la técnica de policromado empleada que se sirve de diversos lacados sobre pigmentos de distinta naturaleza para conseguir efecto de transparencia sobre las superficies doradas. A esta dificultad de

reconstrucción del proceso de manufactura se une también, la necesidad de facilitar la lectura de las intervenciones históricas sobre la pieza –como las incorporaciones de pierna y brazo de madera del niño, fechadas en el s. XVIII– al mismo tiempo que se garantiza su integración y la uniformidad de la percepción global sobre el conjunto escultórico.

Finalmente no podemos dejar de aludir a las funciones de difusión y divulgación que se realizan desde el Centro. Bianualmente se dan a conocer las obras intervenidas en la serie “*Castilla y León Restaura*” editada por la Consejería de Cultura y Turismo, así como en diversos encuentros de carácter cíclico especializados en materia de restauración, como el Congreso Nacional de Restauración o el Congreso Internacional desarrollado durante la feria ARPA del Arte y la Restauración, al que se presentan ponencias y comunicaciones. Igualmente es habitual la participación del Centro en la Conferencia Internacional Lacona (“*Lasers in the conservation of artworks*”), así como en diversos foros científicos especializados en la utilización de nuevas tecnologías al servicio de la restauración, así como en numerosos, congresos, *simposia*, etc de carácter nacional e internacional. También el Centro contribuye a difundir sus actuaciones mediante clases en diversos cursos, jornadas especializadas y másters, así como con las visitas guiadas que periódicamente se realizan a la sede del mismo previa petición.

En el mes de octubre pasado tuvo lugar una Jornada técnica específica en la VI edición de la Feria ARPA del Arte y la Restauración sobre “Institutos y Centros de Conservación del Patrimonio como modelo de gestión” a la que asistieron representantes del Instituto Centrale per il Restauo de Roma, el Instituto Real de Patrimonio Artístico de Bélgica, o el Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico de Portugal. Dentro de nuestro país estuvieron representados el Instituto del Patrimonio Cultural de España, el Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia, el Instituto de Patrimonio Histórico Andaluz, así como el Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. El encuentro efectuado ha servido de base para estrechar lazos y crear una plataforma común que servirá para fomentar futuras colaboraciones. Durante la feria Arpa se ha procedido, además, a la firma de un protocolo de colaboración en materia de restauración de tallas barrocas y procesionales entre la Consejería de Cultura y Turismo de Castilla y León y el ente homónimo de la Comunidad Autónoma de Murcia.

Igualmente la Consejería de Cultura y Turismo de Castilla y León ha firmado en el año 2008 un protocolo de colaboración con el Instituto Real de

Patrimonio Artístico de Bélgica para cooperar en la transmisión de información, técnicas y conocimientos, así como en la difusión de todas aquellas investigaciones y colaboraciones que se realicen conjuntamente entre ambas instituciones. Esta iniciativa parte de la existencia de un pasado histórico común entre ambos territorios, así como de la posibilidad de intercambiar criterios y técnicas de proceder sobre uno de los testimonios más valorados de nuestro legado artístico como es la pintura flamenca.

#### Notas

1 Resolución presentada en la XVª Conferencia Triannual de ICOM-CC. Nueva Delhi, septiembre 2008.

Página siguiente, arriba, vista general del conjunto, tal y como llegó al CCRBC de Castilla y León.

Abajo, montaje expositivo del documento aparecido en el interior de la peana de la imagen gótica de Nuestra Señora de Carejas.

A la derecha, detalle de las mutilaciones, añadidos y deterioros de la imagen en su parte central. Modo de sujeción del Niño a la Virgen.

## La recuperación de la imagen gótica de Nuestra Señora de Carejas

Juan Carlos Martín García y Cristina Gómez González

Departamento de Pintura y Escultura

La restauración de la Virgen de Carejas es el resultado de un trabajo en el que se ha pretendido conjugar el marcado carácter devocional de la imagen, con una intervención que recuperase los restos originales de una talla mariana mutilada a lo largo de su historia, por su uso y cambios de gusto de la época, para finalmente ser mostrada dignamente.

La Virgen de Carejas, patrona de Paredes de Nava (Palencia), es venerada en su ermita a las afueras de dicha localidad. Durante una labor de mantenimiento de escasa importancia y al levantar un tejido del siglo XVIII o XIX, ceñido a la imagen, salió a luz la talla primitiva. La imagen está colocada sobre dos peanas, una de ellas con policromía barroca y la otra de mayor tamaño, de madera toscamente labrada. A ambos lados, la imagen tiene unas tablas de madera, añadidas a modo de candelero, para armar las vestiduras.

La imagen hallada es de madera policromada, sentada, con el Niño sobre las rodillas. Aunque el tipo con el que se relaciona esta iconografía tiene sus raíces en la época románica, la forma compleja de los pliegues del manto, los bordes diagonales del mismo, así como la moderación en el apuntamiento del calzado, indican que la imagen fue realizada ya en el siglo XIII, probablemente en fecha anterior al último tercio. Su estado de conservación es muy deficiente, ya que ha sido retallada brutalmente para convertirla en imagen de vestir.

En lo que se refiere a la figura de María, ha sufrido la pérdida de la corona de reina que tendría inicialmente tallada, y en su lugar se fijó el anclaje para adaptar una corona metálica; asimismo, el tronco y las rodillas de la Virgen fueron desbastados rudamente para separar al Niño y acentuar la cintura de la imagen, con el fin de colocar los vestidos.

El Niño Jesús, separado de la Virgen, pertenece al grupo original aunque también muy modificado, tiene retallada la parte del pelo y presenta unos brazos de



época barroca clavados a los hombros. El Niño Jesús se mantenía unido a la Virgen mediante una cinta <sup>2</sup>.

El tratamiento de restauración ha consistido en el desmontaje de todos los elementos ajenos a la obra original, la consolidación de la madera, el asentado y limpieza de policromías (respetando la superposición de estratos), y la reintegración cromática (ciñéndose exclusivamente a las faltas en las carnaciones y estucos, tratando de minimizar su predominancia sobre la policromía de la talla) <sup>3</sup>.

Durante el desmontaje de los elementos añadidos se descubrió, en el interior de la peana barroca, un documento del siglo XVIII en el que hace referencia a las reformas efectuadas en la imagen en ese momento. Dicho documento se intervino adecuadamente en el Departamento de documento gráfico, se tradujo el texto y se preparó un montaje expositivo para poder mostrarlo junto con la imagen y explicar su hallazgo.

Se ha realizado una estructura para presentar la imagen en el museo de la iglesia parroquial de Santa Eulalia de Paredes de Nava. Con este montaje se pretende recuperar una pieza del siglo XIII, mostrando exclusivamente los elementos originales de la talla, manteniendo la impronta que han dejado las numerosas intervenciones realizadas sobre ella (mutilaciones, faltas de soporte, repolicromados,...). Por tanto, no se han colocado los brazos de la Virgen, ni del Niño, el pelo de éste, la peana barroca, ni la estructura de madera que servía de refuerzo para el manto, ya que todos son considerados elementos ajenos al original.

El 24 de agosto de 2008 se celebró la Coronación Canónica de la Virgen de Carejas. Para este acto, y con el fin de poder manipular el conjunto correctamente sin tocar la talla original, se realizó una estructura sobre la que colocar todos los elementos ornamentales necesarios y poder ser sacada en procesión en sus andas, sin que todo ello afectara al estado de conservación de la imagen.

Se realizó una peana de madera de cedro, que mantenía la altura total que traía la imagen con sus añadidos a su llegada al C.C.R.B.C de C. y L., ya que ésta era necesaria para poder colocar el manto. En esta peana se insertó una estructura donde irían colocados todos los elementos de ornamentación y sujeción de la imagen.

En la parte inferior de la peana se recolocó la pletina que se usaba como anclaje de la talla a las andas. En la cara superior se practicaron dos orificios en los que se aloja una pieza en madera de cedro teñida, con dos espigas, que se ajusta perfectamente al

ahuecado interno de la imagen. Además para mayor estabilidad de la Virgen se ha realizado una pequeña pieza en resina epoxi que completa una falta de soporte en la parte frontal de la talla; sujetándola de este modo, sin necesidad de intervenir sobre el original.

La nueva peana tiene insertada una barra roscada de 10 mm.Ø y 40 cm. de largo, que actúa como eje principal de la estructura. En la parte inferior de esta barra se ha colocado una pieza de aluminio con los bordes redondeados y en ambos extremos unos orificios para alojar sendas barras roscadas de 10 mm.Ø y 66,5 cm. de largo, dispuestas en sentido oblicuo, y que funcionan como método de sujeción del manto. Por la parte superior, van ancladas a otra pieza de aluminio ligeramente girada hacia arriba, ajustándose cada barra mediante una tuerca.

En la parte superior de la barra roscada principal, se ha diseñado una pieza de aluminio con forma de "L" invertida, para sujetar la cabeza aprovechando la barra roscada del anclaje de la corona de la Virgen.

En la zona central de esta barra se ha colocado una pieza con una forma adaptada, de modo que no toque con la talla, a la que se ha practicado un orificio, en el que va introducida otra barra roscada que se aloja en la trasera del Niño.

Las únicas piezas que invaden la talla son los casquillos de rosca interna introducidos en las cabezas de la Virgen y del Niño, para sujetar las coronas. Estos pernos son fácilmente removibles y es a través de ellos por los que se garantiza la sujeción de la imagen.

El modo de anclar unas piezas con otras de la estructura, se realiza en la mayor parte de los casos mediante tuerca y contratuerca.

Se ha evitado en todo momento el empleo de tornillos u otros elementos metálicos directamente en la imagen. Todos los anclajes, varillas, barras y demás elementos de la estructura se han protegido para evitar cualquier tipo de roce o deterioro en la talla.

La intervención realizada ha permitido, por un lado, devolver a la imagen su fisonomía original del s. XIII y, al mismo tiempo, se ha respetado la memoria de todas las intervenciones históricas –algunas de ellas documentadas– para permitir que se mantenga su significado y su uso procesional. La investigación desarrollada ha servido, además, para idear mecanismos novedosos para hacer que los accesorios de la pieza relacionados con su uso litúrgico puedan hacerse compatibles con su valor artístico y museográfico.





Arriba, detalle inicial y final del rostro de la Virgen.

Abajo a la izquierda, estructura expositiva, con la Virgen restaurada.

Abajo a la derecha, vista general de la imagen montada en la peana y con la estructura diseñada para el día de la Coronación.

#### Notas

1 Los datos históricos proceden del informe histórico redactado por los profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, Clementina Julia Ara Gil y Ramón Pérez de Castro, encargado por los responsables de la Cofradía para intentar ubicar cronológicamente la imagen.

2 La documentación fotográfica, analítica y carpintería fue realizada por el equipo del CCRBC de C y L.:

Fotógrafo: Alberto Plaza Ebrero. Química: Mercedes Barrera del Barrio. Analista de laboratorio: Isabel Sánchez Ramos. Carpintero-ebanista: Jesús Angulo Maldonado.

El estudio radiográfico y el proceso de restauración fue realizado mediante encargos de asistencia técnica:

Técnica radiográfica: María Teresa Jover de Celis. Restauración: Consuelo Valverde Larrosa.



## Proceso de restauración de nueve pergaminos (siglo XIII al XV) procedentes del Archivo Histórico Provincial de Soria

Paloma Castresana y M<sup>a</sup> Luisa Matres

Departamento de Documento Gráfico

A continuación presentamos un conjunto de pergaminos depositado en el Archivo Histórico Provincial de Soria, sobre el cual se ha desarrollado una de las últimas intervenciones del Departamento de Documento Gráfico. Entre ellos se incluían:

- Tres Privilegios Rodados concedidos por los monarcas Alfonso X (1256), Sancho IV (1258) y Fernando IV (1304).
- Siete cartas de Confirmación de Privilegio otorgados por los reyes Fernando IV (1302), Alfonso XI (1315), Juan I (1380), Juan II (1408), Juan II (1420), Enrique IV (1456) y Don Fernando y Doña Isabel (1483).
- Una Carta abierta del Infante Don Juan (1378).

Estos documentos constituyen un testimonio importante de la historia ya que contienen una información de gran valor documental. Concretamente, se trata de varios Privilegios Rodados, el documento más solemne de las cancillerías reales, tanto castellanas como aragonesas, de gran perfección técnica y una extraordinaria belleza, que hacen de él un testimonio singular por su característica decoración sobre todo en el crismón y la rueda como *signum* regio donde figuran los escudos de Castilla y León, así como la leyenda donde consta el nombre del monarca reinante quedando validado con el sello pendiente de plomo, que se unía al documento mediante hilos de seda de colores.

Las obras presentan diferentes dimensiones y formatos –lámina y cuaderno-. Están manuscritos en castellano con diferentes tipos de letra –minúscula

diplomática, minúscula redondeada, gótica redonda, gótica cursiva, dependiendo de los casos– con tinta de naturaleza metaloácida sobre soporte de pergamino. El texto se distribuye a línea tirada dentro de la caja de escritura mediante pautado para enmarcar correctamente el espacio lineal y área correspondiente a los márgenes, realizado mediante: punta seca, mina de plomo o aguada a tinta, según el documento.

Las obras conservan la plica con sistema de aposición triocular, cuyas perforaciones presentan formas triangulares o romboidales. Algunos documentos mantienen restos del enlace, mediante cordón de hilos de seda donde se combinan colores como rojo, amarillo, azul, naranja, blanco, verde y morado, utilizados indistintamente según los documentos.

Ninguna de las obras conserva el sello de autenticidad pendiente del documento, debido a una mutilación de forma intencionada o bien por la rotura del enlace motivado por el propio peso del sello y la ausencia de medidas de conservación.

Los análisis químicos efectuados sobre las diferentes tintas, realizados bajo la premisa común de extracción mínima de muestra, incluyen tests microquímicos y observación “in situ” al microscopio de sus características cristalográficas bajo luz reflejada, transmitida, polarizada y ultravioleta. La tinta de escritura es en todos los documentos una tinta ferrogálica. Al no existir fórmula estándar ó normalizada de estas tintas se han confeccionado numerosas recetas que, con la evolución del complejo ferro-tánico





Página izquierda, Privilegio Rodado de Alfonso X. 1256. Fotografías del estado inicial y final.  
Arriba, Privilegio Rodado Fernando IV. 1304. Detalle inicial y final del signum regio.

formado, han originado tinta de diversas coloraciones que abarcan desde un tono marrón oscuro casi negro hasta un marrón pálido tal y como aparecen en los diferentes privilegios. Diversas anotaciones que en ocasiones aparecen por el reverso se han realizado con tinta ferrogálica reforzada con negro de humo. La tinta roja de los márgenes, igual que la tinta de la inicial, está compuesta por pigmento rojo de hierro y es insoluble en agua. Respecto a las tintas pictóricas utilizadas en la rueda están compuestas por verde de hierro, albayalde, ocre, azul azurita, verde de cobre, rojo orgánico tipo laca de granza, rojo de hierro, amarillo de plomo y negro de humo. El aglutinante de los pigmentos es de naturaleza oleosa. Un tono marrón claro se obtiene aplicando una mano de cola animal o similar (proteico) produciendo un craquelado que no se observa en otros colores.

Los hilos del enlace son de seda natural teñida en verde, rojo, anaranjado, azul y amarillo. El análisis se realiza mediante cromatografía en capa fina, hidrolizando la muestra, extrayendo el colorante con unas gotas de metanol, sobre placa de gel de sílice, empleando como disolventes una mezcla de tolueno, formiato de etilo y ácido fórmico (5/4/1) y utilizando como revelador 2-aminoetildifenilborato. La

medida del Rf comparando con patrones conocidos, nos identifica al color rojo con el colorante granza, el azul es azul índigo y el amarillo parece identificarse con cúrcuma. Este último se muestra como el colorante más afectado por la radiación presentando un aspecto descolorido. El color verde se consigue con una mezcla de amarillo gualda y azul índigo.

El soporte de pergamino presentaba una alteración físico-mecánica por uso, manipulación, deficiente instalación y sistema de plegado dejando marcas visibles sobre el mismo. Existían depósitos superficiales y partículas sólidas de suciedad en toda la superficie.

En algunos documentos, se verificaban mutilaciones intencionadas en la zona correspondiente a la plica desapareciendo los enlaces y sellos pendientes de validación. Otros documentos aún conservaban la plica y restos del enlace.

La incidencia de humedad-temperatura, factor decisivo para la conservación de estos materiales proteicos, ha motivado deshidratación, falta de flexibilidad, distensiones, arrugas, grietas, alabeamientos, exfoliación y fragmentaciones.

Además, se han registrado alteraciones de origen biológico, roedores e insectos bibliófilos que han provocado pérdidas de materia al utilizar el sustrato como nutriente.

Las tintas caligráficas mostraban empaldecimiento asociado intrínsecamente a la inestabilidad química de sus componentes básicos. También se apreciaban alteraciones mecánicas por roce entre superficies al haberse conservado plegados.

Respecto a las tintas pictóricas, existían craquelados y pequeñas zonas levantadas de la policromía por contracción-dilatación del soporte, así como desvanecimiento, decoloración de pigmentos y migración de tintas originado por factores desfavorables de humedad.

El enlace textil presentaba suciedad general, fragilidad, fragmentación, pérdida de torsión y degradación de la intensidad cromática por envejecimiento y desgaste.

Teniendo en cuenta estos datos, los procesos de conservación-restauración aplicados consistieron en:

- Limpieza mecánica, para eliminar la suciedad superficial, mediante gomas de distintas durezas, brochas y bisturí empleando microaspirador.
- Limpieza local, para eliminar suciedad acusada en zonas concretas mediante hisopos de algodón humedecidos en agua y Etanol (30/70 %).
- Fijación local con Paraloid B-72 al 2 % en Acetona aplicado mediante pincel, para pigmentos con problemas de solubilidad.
- Estabilización higroscópica mediante inmersión en baño de agua y Etanol (30/70 %) respectivamente que además actúa como agente desinfectante.
- Secado y aplanado paulatino entre secantes y tableros bajo presión controlada.
- Unión de grietas, desgarros y reintegración de zonas perdidas mediante injertos manuales con pergamino homogéneo y estable, empleando como adhesivo Acetato de Polivinilo A34-K3.

g) El enlace textil, fue tratado mediante microaspiración del polvo para eliminar la suciedad superficial. Limpieza e hidratación de los hilos de seda con vapor frío de agua.

h) El montaje final, se realizó encapsulando los documentos con Mylar mediante sellado por termofusión. Además, se realizaron carpetas de conservación adaptadas a cada documento.

La intervención efectuada ha permitido estabilizar y recuperar varios privilegios reales, uno de ellos otorgado por el monarca Alfonso X el Sabio, así como varias cartas de confirmación de privilegio que se extienden hasta el reinado de los Reyes Católicos, depositados en el Archivo Histórico Provincial de Soria. Los estudios y análisis previos desarrollados han contribuido a determinar los tratamientos más idóneos en función del soporte, el tipo de tintas de escritura y los pigmentos empleados. Su gran formato, así como la calidad de su factura y la caligrafía que presentan, los convierten en documentos de primer orden dentro de la Diplomática del territorio castellano-leonés.

#### Bibliografía

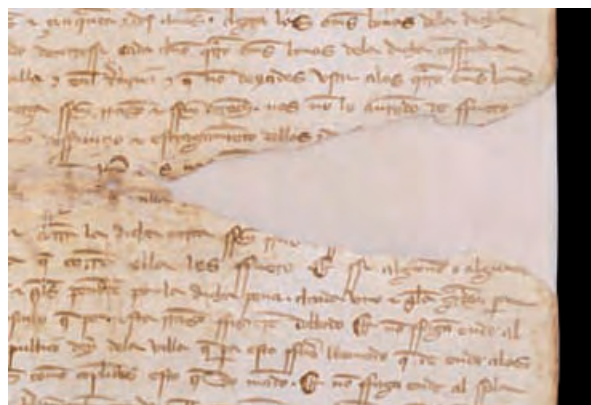
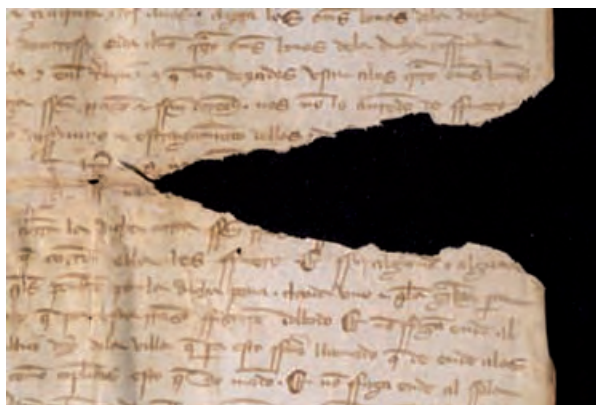
ESPEJO ARIAS, T.; BUENO VARGAS, J. VÍLCHEZ QUERO; J.L. 2003: "Aplicación de Nuevas Tecnologías a la Conservación y Restauración del Documento Gráfico y Material de Archivo: Proyecto de Investigación Desarrollado en Tres Archivos de Granada (España). *Informes, Estudios, Trabajos y Dictámenes*. 2003.

HAINES, B. M. 1999: *Parchment: the physical and chemical characteristics of parchment and the materials used in its conservation* Northampton: Leather Conservation Centre.

LOPEZ MONTES, A.M.; BUENO VARGAS, J. Y ESPEJO ARIAS, T. 2006: Metodología para el Estudio y Restauración de la Colección de Pergaminos del Archivo Histórico de la Diputación Provincial de Granada. *XVI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* (16). Num.16. Valencia. XVI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Pag. 573-582.

*The Paper Conservator, the Journal of the Institute of Paper Conservation. Vellum and Parchment*, Volume 16, 1992. Institute for Paper Conservation, Leigh Lodge, Leigh, Worcestershire, England.

Abajo, Confirmación de Privilegio de Alfonso XI. 1315. Pérdida y reintegración del soporte.



La restauración de la Virgen del Oratorio del Museo diocesano-catedralicio de León, es el último ejemplar intervenido dentro de una línea de trabajo que, sobre escultura en terracota –poco habitual en la tradición artística de nuestra comunidad– ha elaborado el departamento de materiales inorgánicos del CCRBC.

Dicha línea, iniciada con la restauración de la obra en barro cocido de Juan de Juni que se conoce en Castilla León <sup>4</sup>, permite establecer los procesos de manufactura y las soluciones específicas aportadas por cada autor, que deben conjugar, de manera magistral, los conocimientos técnicos que se requieren para llevar a buen término una escultura de estas características, con las cualidades expresivas de tan dúctil material: la arcilla.

En el caso que nos ocupa, la intervención <sup>5</sup> se ha articulado como un estudio en sí mismo para la obtención de datos de diversa índole que han permitido correlacionar los aspectos técnicos de la manufactura –desentrañados gracias al acercamiento que propicia la restauración– con aspectos estilísticos presentes en la forma escultórica y las alteraciones detectadas, apuntando, gracias al estudio histórico realizado, la autoría de Mateo de Perin “*Ymaginero de las ymágenes de barro*” <sup>6</sup>.

Los estudios analíticos realizados sobre la pieza, han sido un complemento determinante para la

caracterización integral de soporte y policromía, así como la verificación científica de las alteraciones sufridas por la pieza a lo largo del tiempo, aplicando varias técnicas, alguna de ellas no convencionales, con el fin de extraer la máxima información posible.

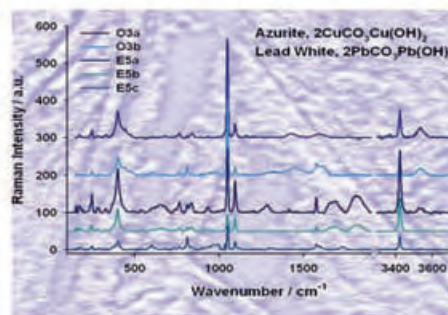
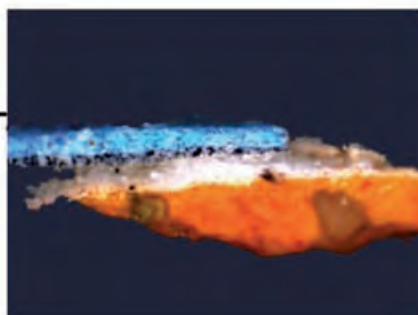
### El soporte: La arcilla

De entre todos los métodos instrumentales útiles en la caracterización de una arcilla cocida, con objeto de evaluar posibles fallos para la obtención de la pieza, se ha seleccionado la microscopía electrónica de barrido con análisis elemental, la difracción de rayos X, la espectroscopia Mössbauer <sup>7</sup> y la cromatografía de gases <sup>8</sup>. La información aportada por cada una de ellas ha resultado ser concordante, caracterizando completamente el material.

Estamos ante una arcilla ilitica. La composición elemental obtenida mediante EDX reveló la presencia en todas las muestras de elementos típicos de los minerales arcillosos tales como Si, Al, Fe, K, Ca, Na, Mg y Ti apareciendo el S como constituyente minoritario. Los resultados SEM/EDX confirman el empleo de una arcilla de características similares para toda la escultura. Los rangos de concentración de Fe, Ca y Mg indican el empleo de arcillas ferríticas, no calcáreas y los de Si, Al y K, son compatibles con la presencia de la illita y feldespatos (ambos identificados por DRX).



Abajo, Confirmación de Privilegio de Alfonso XI. 1315. Pérdida y reintegración del soporte.



Los difractogramas confirman la presencia de cuarzo, illita, feldespatos y hematita. El cuarzo se utiliza como desgrasante y el óxido de Fe, al igual que el feldespato, como fundentes para disminuir la temperatura de fusión. En lo referente a estabilidad térmica se sabe que el cuarzo resiste temperaturas superiores a 1.000°C y que el feldespato potásico es estable hasta los 900°C, mientras que sobre los 800°C se inicia la deshidroxilación de la matriz illítica que resulta destruida por completo a 900-950°C. Según esto el pico de illita es indicativo de temperaturas de cocción inferiores a 850°C, las muestras que presentan menor grado de cocción se concentran en la parte inferior de la imagen.

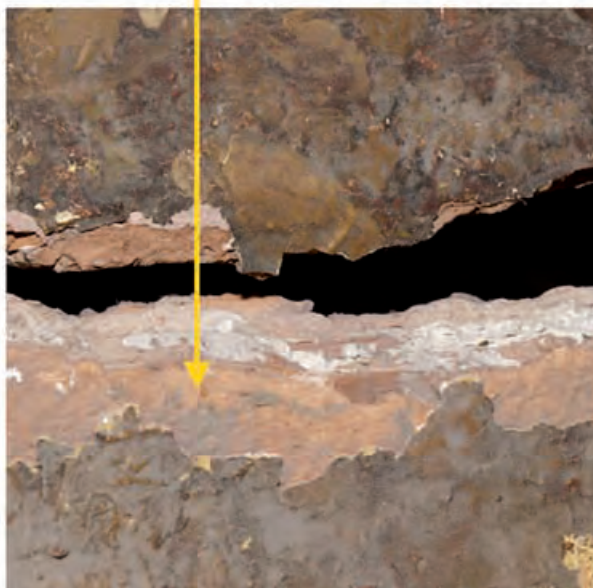
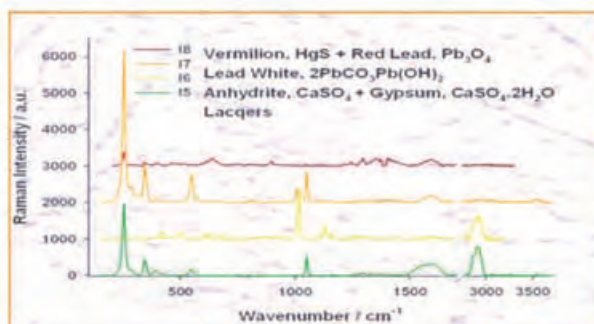
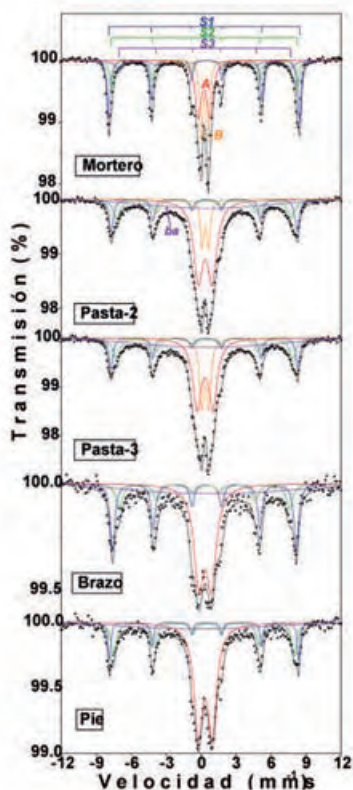
La espectroscopia Mössbauer, técnica experimental para el estudio de materiales magnéticos, nos ha proporcionado información acerca del estado de oxidación del hierro presente en la arcilla la cual suele contener oxihidróxidos y óxidos de Fe, así como otros minerales asociados a la arcilla, que también presentan iones Fe sustituyendo al Si o al Al de la red. Por ello, la componente magnética del espectro Mössbauer de una cerámica está constitui-

da por sextetes, generalmente debidos a los óxidos de Fe formados durante la cocción de la cerámica, bien por reacción de los iones Fe que se segregan de la estructura de los minerales arcillosos o por la deshidratación y recristalización de los oxihidróxidos y óxidos de Fe originalmente presentes en la arcilla. La reacción cerámica produce también transformaciones de los compuestos y minerales de Fe cuyo producto final son especies de Fe no magnéticas que dan lugar a dobletes en el espectro correspondiente. La observación de estos espectros se corresponde con el catión  $Fe^{3+}$  en coordinación octaédrica en la red de silicatos.

El estudio comparativo de los espectros indica una proporción de óxidos de hierro mayor en la mitad superior de la escultura, diferencias debidas a variaciones en las condiciones de la cocción, ya que en el interior del horno, y según la disposición del tiro de ventilación, la temperatura y la atmósfera no son homogéneas. La ausencia de especies ferrosas en todos los espectros permite deducir que la cocción fue llevada a cabo en atmósfera oxidante.

Espectros Mössbauer para el estudio de pastas cerámicas y morteros de unión y reparación.

Espectro Raman de mortero de reparación.



## Proceso de manufactura

Para la elaboración de una escultura en terracota, el escultor precisa de un importante bagaje de conocimientos técnicos sobre el material: la arcilla, manipulando la masa convenientemente para la homogeneización de los componentes, modelándola según estrictas reglas encaminadas a la obtención de una forma en hueco de paredes homogéneas y evaluando el grado de encogimiento del material y las tensiones diferenciales que propicia, por lo que deben de controlarse adecuadamente los procesos de secado y cocción.

La complejidad de la técnica, sujeta a las transformaciones de la arcilla, acaba generando problemas que se traducen en la aparición de grietas, fisuras y roturas que el propio taller debe resolver.

La virgen del Oratorio es un buen ejemplo de lo expuesto, ya que presentaba graves daños derivados de problemas de ejecución que han afectado a su estabilidad estructural desde el momento de su realización por el tipo de modelado realizado, trabajado en hueco mediante grandes placas<sup>9</sup> y por secciones, las cuales se deben unir de manera cuidadosa<sup>10</sup>, si

no, durante el proceso de secado, y sobre todo en el momento de la cocción, estas uniones se resquebrajan y terminan por romper, como así ha ocurrido.

La observación del interior de la terracota mediante endoscopia<sup>11</sup> permite ver el proceso de creación, que se inicia con el banco donde se sienta la figura femenina, realizando incluso el lado que queda tapado por las piernas, quedando en el interior de la escultura a modo de tabique.

Esta estructura interna permite recrecer y repartir el peso de la figura, el cual acaba siendo excesivo –sobre todo si tenemos en cuenta que la figura del Niño se modela aparte y se acopla sobre la rodilla derecha de la Virgen con la arcilla todavía húmeda–, añadiendo más peso a la zona, lo que repercute sobre las uniones realizadas, que tienden a abrirse y romper.

Estas lesiones, tras la cocción, fueron reparadas por el propio taller a base de diversos preparados: un adhesivo de color blanco para unir fragmentos, la cromatografía de gases indica la presencia de un componente orgánico –aceite de ricino– con yeso como carga inerte; y una pasta de tono anaranjado –yeso con arcilla como sustancia pigmentante– para

Abajo, pérdida de extremidades derechas en la figura del Niño.



A la derecha, Aspecto final de la operación



ocultar las imperfecciones de las uniones así como algunas grietas. La espectroscopía Mössbauer indica la composición exacta a base de cuarzo, anhidrita, basanita y hematita. La presencia de basanita prueba que esta arcilla empleada no ha sufrido calentamientos a temperaturas superiores a los 180°C. A pesar del volumen de la escultura, que mide más de un metro de altura, está cocida en bloque, no presentando orificios para la salida de los gases y vapores de cocción.

### Ornamentación: Policromía original

La policromía original, propia del siglo XVI, elabora unas complejas relaciones cromáticas mediante la combinación de diversas técnicas, como son corlas, estofados y carnaciones a pulimento, atendiendo a las diferencias de texturas y brillos para establecer las cualidades de los diversos tejidos del ropaje de la imagen.

Brazo, antigua reintegración en madera.  
Debajo, proceso de integración de los elementos en madera.



Para estudiar en profundidad los estratos ornamentales, se ha combinado el análisis estratigráfico con la espectroscopía Raman, identificando con claridad, sobre las secciones transversales los siguientes pigmentos y materiales:

La preparación blanca es de yeso y anhidrita. La túnica roja se elabora dorando al agua (el bol contiene arcillas férricas y bermellón) y aplicando un rojo orgánico (laca roja sobre calcita) que permite, por su transparencia sumarse a los brillos metálicos del oro; este efecto se repite en el reverso del manto en el que se empleó una laca con verde de cobre. La manga correspondiente al vestido o camisa es un tono turquesa obtenido con azurita y albayalde, aplicado sobre una imprimación grisácea de yeso, albayalde y negro carbón. El estofado azul del manto presenta azurita y trazas ultramar. Las carnaciones acabadas a pulimento se realizan con albayalde y bermellón.

**La restauración: articulación de las acciones antrópicas de carácter histórico que concurren en la obra.** Como se ha podido ver, la Virgen del oratorio presenta daños derivados de los procesos de manufactura y de las intervenciones que con objeto de solventarlas ha sufrido en el tiempo, reparaciones más o menos afortunadas a las que hay que añadir modificaciones para la inserción de nuevos elementos (coronas de plata que provocan daños en el velo de la Virgen), daños accidentales (perdidas de dedos, brazo y pierna derecha del Niño Jesús, etc), intentos de reactualización de la imagen con aplicación de repintes puntuales y repolicromados parciales (vestido virgen) y reintegración de volúmenes, como la inserción, en la figura del niño, de un brazo y pierna de madera para reponer los perdidos.

Estas intervenciones previas, se establecen como punto a tener en cuenta a la hora de definir la intervención a realizar, centrándonos en dos vertientes:

- La restauración como acción curativa:  
Encaminada a resolver los problemas estructurales y reestablecer la estabilidad de la figura mediante la consolidación del soporte en áreas deleznable por cocción defectuosa y el recrecido de volúmenes perdidos en la zona de apoyo.
- La restauración como sistema de presentación de la información: Encaminada a la ordenación de las diversas intervenciones que han dejado su impronta en la obra en función a la importancia del núcleo de partida.

Como ejemplo de esta vertiente destacamos el trabajo que hemos efectuado en el brazo y pierna de madera del Niño, intervención acotada en torno a siglo XVIII y que debió ser realizada por un escultor



muy dotado que pone todo su ingenio al servicio de la imagen, adaptándose perfectamente al estilo, y –aunque de manera casual– con un criterio muy actual en el empleo de materiales discernibles del original.

Es evidente que eliminar esta reintegración supondría una importante sustracción de los valores históricos que se han ido superponiendo a la imagen, su sustitución por otra de factura reciente realizada en materiales más adecuados no le aportaría nada substancial, y enmascarar la misma a base de aparejos y policromía supondría falsear la realidad del objeto.

Es en base a esta reflexión crítica se ha optado por integrar estos elementos de madera –entendidos como un original por sí mismos– igualando cromáticamente la zona de encuentro entre dos materiales tan dispares. La entonación se va diluyendo gradualmente hasta dejar visible la madera, permitiendo su lectura como tal, sin distorsionar la contemplación del conjunto.

#### Notas

4 El conjunto de las terracotas atribuidas a Juan de Juni intervenidas por el CCRBC comprende: Conjunto de S. Jerónimo y S. Sebastián en Medina de Rioseco (Valladolid), relieve de la piedad del Museo Catedralicio de Valladolid y escultura de S. Mateo y relieve de la Piedad del Museo de León.

5 Restauración: C. Escudero. Estudio histórico: Joaquín García Nistal. Coordinación de trabajos analíticos: Mercedes Barrera, Fotografía: Alberto Plaza.

6 LAGUNA PAUL, T.

7 EDX y Mössbauer: Mercedes Gracia, Instituto de química y física Rocasolano. CSIC.

8 ARTELAB.

9 En otros casos la escultura se elabora compacta, con estructuras internas ajustadas al volumen y tamaño de la obra que deben retirarse antes del secado total, una vez alcanzada la denominada “dureza de cuero”.

10 En húmedo y empleando “barbotina”.

11 Realizada gracias a Jesús de Enrique Chillon, de Karl Storz Endoscopia Ibérica.

#### Bibliografía

BOWEN L.H., “Mössbauer spectroscopy of ferric oxides and hydroxides”. *Mössbauer Effect Data Journal* 2, 76-94 (1979).

COEY J.M.D., “Clay minerals and their transformations studied with nuclear techniques; the contribution of the Mössbauer spectroscopy”. *At. Energy Rev.* 18, 73-124 (1980).

ESCUADERO REMIREZ. C. “La restauración de la obra en terracota atribuida a Juan de Juni: análisis de los procesos de manufactura” en *Actas del Congreso Internacional Restaurar la Memoria*. Valladolid 2000.

GRAZIA VACCARI, M. Ed “La scultura in terracotta” Firenze 1996.

HEIMANN R.B., “Firing Technologies and their posible Assessment by Modern Analytical Methods”, en *Archaeological Ceramics*, pp. 89-96. J.S. Olin y A.D. Franklin, eds. Smithsonian Institution Press, Washington (1982).

HERNANDEZ DIAZ, j. “Mas sobre Maestre Miguel, imaginero” en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1934.

LAGUNA PAÚL, T. “Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla. Maestre Miguel o la fortuna artística de in Imaginero de barro” en *Archivos de la Iglesia de Sevilla*. Cajasur.

Virgen del Oratorio tras la intervención.



# Recensión Bibliográfica

Soledad Díaz

Restauradora del Instituto del Patrimonio Cultural de España



# Conservación y restauración de bienes arqueológicos

## Ficha Bibliográfica

### Título

Conservación y restauración de bienes arqueológicos

### Autores

Salvador García Fortés y Nuria Flos Travieso

### Lugar y fecha de edición

Madrid 2008

### Editado por

Editorial Síntesis

Dentro de la línea que habitualmente sigue la editorial Síntesis, cuyo principal objetivo es ofrecer a la comunidad universitaria textos académicos y técnicos elaborados generalmente por profesores e investigadores, aparece esta nueva publicación que constituye un resumen de la metodología a seguir en materia de conservación y restauración del yacimiento arqueológico.

El tema no es inédito. Cuenta con el inconveniente de ser una cuestión demasiado amplia y compleja debido esencialmente a la diversidad de factores y elementos que convergen en una excavación. Existen varios precedentes, que abordan esta materia, editados a partir de mediados de la década de los 80 del pasado siglo. En esta época la arqueología española se transforma, desde el planteamiento historicista, hacia nuevos métodos y posicionamientos teóricos, acordes con el cambio social y político que se produce en el país. Una de las consecuencias de este avance es la creciente necesidad de conservación de los yacimientos in situ.

Por otro lado, en este periodo se acuña el término “*cultural*” que adquiere una connotación más ligada a términos económicos que no son del todo divergentes ni convergentes con la acepción de la palabra *cultura* (formulada y concebida como acopio de erudición). Este nuevo posicionamiento produce cambios en la percepción social e incide directamente en la

conservación de los enclaves arqueológicos como un importante recurso de la industria del ocio; específicamente del turismo cultural.

La creciente demanda por conservar y restaurar físicamente los yacimientos arqueológicos generó por entonces un buen número de publicaciones sobre el tema. Básicamente ofrecían una amplia documentación metodológica con el objetivo de facilitar el análisis y la resolución del problema de la conservación in situ. La que más influencia obtuvo por tratarse de una publicación necesaria e innovadora fue la editada en Roma por el ICCROM (Stanley-Price, N. P., 1984); con tal aceptación y repercusión entre los profesionales de la arqueología y de la conservación-restauración que, el entonces Ministerio de Cultura y Deportes, lo tradujo y reeditó en español tres años después. El interés que esta cuestión despertó en la comunidad arqueológica se pone de manifiesto por el elevado número de divulgaciones sobre el tema publicadas (Amitrano Bruno, R. 1984 y Escudero, C. y Roselló, M. 1988). Otros compilatorios que actuaron como libros de texto entre los conservadores-restauradores en periodo de formación y como consejeros imprescindibles entre los profesionales del sector fueron los de Corzo, M. & Hodges, H. (1987), Cronyn, J.M. (1990) y Berducou, M.C. (1990); así como algunas guías de campo de primeros auxilios para conservar estructuras y extraer con garantía los materiales de las excavaciones arqueológicas aparecidas: Fernández

Ibáñez, C. (1990); Fernández Ibáñez, C. Pérez Losada, F. Castro Pérez, L.(1993); y una década después, el texto mexicano editado por el INAH (Schneider Glantz, R. 2001).

Actualmente la arqueología y la sensibilización social ante el tema de la conservación de los enclaves arqueológicos han evolucionado. Muchos yacimientos forman parte indisoluble de los perfiles urbanos o de los paisajes arqueológicos; además, durante este periodo, se ha desarrollado una extensa normativa jurídica de protección al Patrimonio Arqueológico, legislación nacional y sobre todo legislación autonómica, que incide directamente sobre factores de conservación así como transformaciones y adaptaciones metodológicas (planteamientos urbanísticos, cartas de riesgo etc.). Pero estas modificaciones transcendentales apenas aparecen esbozadas en el texto analizado.

Como en anteriores publicaciones, afloran factores comunes como la articulación de los contenidos por materiales, y la mayoría de las ilustraciones extraídas de otros textos. Con tantos antecedentes y la complejidad que presenta el sintetizar todas las características que requiere el tema, el análisis crítico sobre esta divulgación se centra en que el manual no ofrece una puesta al día que muestre las herramientas metodológicas e innovaciones científicas aplicadas en la actualidad. Si bien, sí expone aspectos de conservación y restauración arqueológica, y esto requiere explicar el origen, la estructura, composición material y los factores de degradación desde el procedimiento científico. Además, el texto presenta un glosario y una bibliografía útil para los noveles en el tema. En consecuencia, el libro analizado queda como una compilación de trabajos ya presentados.

### Los autores

Salvador García Fortés, es decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y profesor del Departamento de Pintura. Es profesor asociado de Conservación-Restauración de Materiales Arqueológicos. Responsable del proyecto ANECA.

Nuria Flos Travieso, es profesora titular del departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, donde imparte en la actualidad la asignatura optativa de segundo ciclo: Conservación y Restauración de Material Arqueológico.

Ambos autores han colaborado en varios artículos relacionados con conservación.

### Trabajos citados

Amitrano Bruno, R. (1984). *El rescate de los materiales arqueológicos. Primeros auxilios en la excavación*. Revista de Arqueología nº 39. Madrid.

Berducou, M. Coord. (1990) *La conservation en Archéologie. Méthodes et pratique de la conservation restauration des vestiges archéologiques*, Masson, Paris.

Corzo, M. & Hodges, H., eds. (1987) *In Situ Archaeological Conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute Press.

Cronyn, J. M. (1990) *Elements of Archaeological Conservation*. Routledge, London.

Eiroa J.J. Coord. (1999) *Nociones de tecnología y tipología en Prehistoria*. Ed. Ariel Historia, Barcelona.

Escudero, C. y Roselló, M. (1988). *Conservación de materiales en excavaciones arqueológicas*. Museo Arqueológico de Valladolid. Junta de Castilla y León, Valladolid.

Fernández Ibáñez, C. (1990) *Guías de campo para la recuperación y conservación del material arqueológico "in situ"* Tórculo Ediciones. ISBN 84-86728-47-9.

Fernández Ibáñez, C. Pérez Losada, F. Castro Pérez, L. (1993). *Arqueología y conservación*: (Actas del curso de verano de la Universidad de Vigo, celebrado en Xinzo de Limia, 6/10 julio 1992) Concello de Xinzo de Limia, ISBN 84-606-1227-9.

Schneider Glantz, R. comp. (2001) *Conservación "in situ" de materiales arqueológicos: un manual*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México ISBN 970-18-5075-0.

Stanley-Price, N. P. Edit. (1984). *Conservation on archaeological excavations: with particular reference to the Mediterranean area*. International Centre for the Study of the Preservation and the Restoration of Cultural Property, Rome.

Stanley Price; [traductora: V. Seguel Q.] (1987) *La conservación en excavaciones arqueológicas: con particular referencia al Área del Mediterráneo*. Madrid: ICCROM, D.L.

Toma de datos con el espectrómetro de fluorescencia de rayos x por dispersión de energías (EDXRF) en la Dama de Baza. Fotografía de Elena González Arteaga, Laboratorios, IPCE. Ministerio de Cultura.





Sede del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Subdirección General dependiente de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura. Jesús Herrero. Fototeca Digital del IPCE.



**Presentación**

**Editorial**

**Carta de El Bierzo para la Conservación del Patrimonio Industrial Minero**

A propósito de La Carta de El Bierzo para la Conservación del Patrimonio Industrial Minero

**El Patrimonio Inmaterial a debate**

La construcción mental del Patrimonio Inmaterial

Frente al espejo: lo material del Patrimonio Inmaterial

El tratamiento de los bienes inmateriales en las leyes de Patrimonio Cultural

El Patrimonio Inmaterial y los derechos de propiedad intelectual

Un patrimonio para una comunidad: estrategias para la protección social del Patrimonio Inmaterial

Reconocimiento del Patrimonio Inmaterial: "La Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial"

Cultura oral y Patrimonio Inmaterial: investigación transnacional en el marco de los proyectos Mediterranean Voices y Medins

Iniciativas para la salvaguardia del Patrimonio Inmaterial en el contexto de la Convención UNESCO, 2003: una propuesta desde Andalucía

**Proyectos de Investigación, Conservación y Restauración**

Radiografía de gran formato

Intervención arqueológica en el tramo sur de la muralla de Madinat al-Zahra. 2007-2008

Las intervenciones de los siglos XVI-XVII y XVIII en el Cantoral del Aula Salinas de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca. Un ejemplo de intervención histórica conservativa

La necesidad de una intervención mínima en la restauración de aceros especiales. Espadas japonesas

La extracción de las pinturas murales neolíticas descubiertas en Tell Dja'de el Mughara (Siria)

La recuperación de un sueño. El Salón Saint-Saëns del Teatro Perez Galdós

Pinturas de Ángel Nardi en el Monasterio de San Bernardo de Alcalá de Henares: proyecto de restauración de los cuadros de las capillas laterales de la iglesia

Proyecto básico y de ejecución de las obras de ordenación, urbanización, ajardinamiento y restauración paisajística del embarcadero de El Hornillo, en Águilas (Murcia)

El Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León: últimas intervenciones

**Recensión Bibliográfica**

Conservación y restauración de bienes arqueológicos

