

VALORACIÓN Y AUTENTICIDAD DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO: EL COMPONENTE INMATERIAL

Valuation and authenticity of Architectural Heritage: the intangible component

GUILLERMO LUIS LÓPEZ MERINO
Universidad de Córdoba
orcid.org/0000-0002-9024-8549

Recibido: 24/09/2019
Revisado: 18/03/2020

Aceptado: 06/04/2020
Publicado: 05/07/2020

RESUMEN

El presente artículo pretende analizar el Patrimonio Arquitectónico desde un enfoque poco común, centrándose fundamentalmente en sus valores inmateriales. El estudio viene motivado por la vital importancia de este tipo de bienes para la conformación de la identidad de un determinado pueblo. A través del análisis de una serie de hitos arquitectónicos de distintas culturas y diversa naturaleza, hemos puesto en evidencia la dificultad que entraña la restauración de este tipo de Patrimonio, pues los límites de cada actuación dependerán de la correcta identificación del conjunto de valores que caracterizan a cada monumento. A pesar de que el Patrimonio Arquitectónico se presenta a la sociedad a través de su materialidad, en ocasiones son otro tipo de valores los que adquieren mayor importancia. Es entonces cuando el valor inmaterial resulta clave, pues determinará la verdadera “autenticidad” de los edificios. La Carta de Nara de 1994 ha tratado esta problemática de forma genérica, permitiendo respetar la enorme disparidad de culturas que habitan nuestro planeta, así como la manera de enfrentarse a la conservación de su Patrimonio Arquitectónico.

PALABRAS CLAVE

Autenticidad; restauración; inmaterial; conservación; Patrimonio Arquitectónico.

ABSTRACT

This article aims to analyze the Architectural Heritage from a rare perspective, focusing mainly on its immaterial values. The study is motivated by the vital importance of this type of property for the shaping of the identity of a particular society. Through the analysis of a series of buildings of different cultures and diverse nature, we have highlighted the difficulty involved in restoring this type of heritage, because the limits of each action will depend on the correct identification of the set of values that characterize each monument. Despite the fact that the Architectural Heritage is presented to society through its materiality, it is sometimes another type of value that acquires greater importance. It is then when the immaterial value becomes key, as it will determine the true “authenticity” of the buildings. The Nara Charter of 1994 has dealt with this problem in a generic way, allowing to respect the enormous disparity of cultures that inhabit our planet, as well as the way to face the conservation of its Architectural Heritage.

KEY WORDS

Authenticity; restoration; intangible; conservation; Architectural Heritage.

INTRODUCCIÓN: LA AUTENTICIDAD DE NUESTROS MONUMENTOS

En la cultura occidental el concepto de autenticidad se suele asociar con la originalidad material, que debe ser conservada tal y como llegó a nosotros. Esta consideración responde a una evolución teórica que ha sido desarrollada sobre todo en contexto europeo. En el resto del mundo encontramos en cambio ejemplos que contradicen, o al menos ponen en tela de juicio, la manera de obrar que se plantea desde occidente en ámbito restaurador. En la mayor parte de las culturas no occidentales, el concepto de Patrimonio está más próximo a lo inmaterial, como por ejemplo sus formas de comunicación, tradiciones, técnicas artesanales y un largo etcétera. De esta manera, los monumentos son valorados no tanto por el componente físico, sino más bien por su poder simbólico o representativo. Es por ello que la conservación de su Patrimonio Arquitectónico no implica necesariamente la preservación de la materialidad, pues la autenticidad de este no se expresa a través de sus muros, sino de la capacidad para evocar la identidad de su pueblo (González Moreno-Navarro, 1996, 16).

La Carta de Venecia de 1964 menciona el concepto de autenticidad no para establecerlo categóricamente, sino más bien para evitar el falseamiento histórico de algunas restauraciones monumentales, e introducir cierto rigor en las metodologías planteadas (Carta de Venecia, 1964). Aun así, el respeto a la materialidad dominaba el término, y por ello el ICOMOS, en su 30 aniversario, planteó una definición respetuosa con las mentalidades de las diversas culturas del planeta, además de conjugar la gran cantidad de nuevas tipologías patrimoniales que han entrado en escena. Por este motivo, los documentos internacionales en materia patrimonial suelen huir de especificaciones técnicas en las obras de restauración, aludiendo simplemente de manera genérica al concepto de autenticidad. Este hecho queda perfectamente reflejado en la Carta de Nara de 1994, en la que, sin concretar, se plantea la obligación moral (que no legal) de transmitir el patrimonio monumental en toda su integridad, material e inmaterial (Carta de Nara, 1994; González Moreno-Navarro, 1996, 17).

Pero para descubrir realmente qué significa este concepto hemos de concretar qué ofrece un monumento a la sociedad y dónde radica verdaderamente su valor. Esta consideración puede, obviamente, atender a diversos aspectos: formal, material o fun-

cional, pero siempre habrá alguno que sobresalga por encima del resto. Localizar este valor puede suponer una ventaja fundamental a la hora de establecer un correcto criterio de intervención en nuestros monumentos. Con ello no queremos decir que se olviden facetas del edificio relevantes, sobre las cuales también recae el peso de su autenticidad, pues un monumento es a la vez documento histórico, artístico, arquitectónico, técnico e incluso científico. Lo adecuado es analizar profundamente qué nos ofrece este, pues de lo contrario podemos diseñar una estrategia de actuación que termine mutilando parte de su esencia, cambiando para siempre su relación con la sociedad que lo ha generado.

El historiador del arte Alois Riegl realizó una interesante aportación al respecto, otorgando un carácter de relatividad histórica a las creaciones artísticas. En *Culto moderno a los monumentos* (1903) sistematizó una serie de valores que podían determinar la manera de intervenir en los edificios. Con ello quería evitar el conflicto entre los valores históricos y el de antigüedad. Los primeros aludían al carácter representativo del monumento de una etapa determinada de la historia, siendo de mayor valía cuanto menor hubiera sido el desgaste sufrido. En cambio, el valor de antigüedad era mayor cuanto más hubiera actuado la erosión en la forma y color del monumento, expresando así su ciclo vital. Ambos constituían los valores rememorativos, a los cuales había que añadir los de contemporaneidad: el valor instrumental o de uso, en el que prevalecía el sentido utilitario del monumento, permitiendo actuar sobre él; o el valor artístico, que durante el siglo XIX fue el que animó la rehabilitación de gran número de monumentos, devueltos pretendidamente a su estado original de génesis (Ordieres Díez, 1995, 147-149; Rivera Blanco, 2008, 108).

No obstante, saber identificar lo más significativo no es tarea sencilla, y de ahí la necesidad de definir qué criterios aplicaremos en la valoración de cada monumento. Conviene para ello conocer el llamado "horizonte de expectativas", a través del cual se puede integrar el carácter histórico y estético de las obras artísticas, además de señalar la variabilidad de su comprensión a lo largo del tiempo (Martínez Justicia *et al.*, 2008, 38). El filósofo Hans-Georg Gadamer afirmaba que comprender un texto no era sólo reconstruir su génesis, sino que también se insertaban las ideas del intérprete (Gadamer, 1993, 238; Busso, 2012, 53). Esta idea es retomada por Hans Robert

Jauss (Jauss, 1981), para quien la relación artista-espectador es un proceso de fusión de dos horizontes: el “horizonte de expectativas de la obra” y el “horizonte de expectativas del receptor”. El primero está conformado por las orientaciones que acompañan a la obra, así como la forma y temática de obras anteriormente conocidas. El segundo está constituido por la comprensión previa del mundo por parte del espectador (Jauss, 1987; Busso, 2012, 54). Así, la experiencia estética estará ligada a una secuencia histórica de interpretaciones parciales y diferentes entre sí, pero no por ello menos válidas (Busso, 2012: 54), siendo el espectador el responsable de la atribución de significados (Borrás Castanyer, 2004, 272).

Según esta reflexión, la interpretación de la arquitectura estará puesta tanto en el edificio como en la sociedad que lo ha realizado. Nuestros monumentos serán completados desde el “horizonte de expectativas” del espectador, ya que su significado y valoración no estarán fijadas, sino que, como dice Jauss, son “entidades relativas” que se actualizan en cada “acto de lectura”, abriendo la posibilidad de pensar en la obra desde una dimensión social (Busso, 2012, 54). En toda intervención restauradora debemos reflexionar por tanto sobre cuál es el valor principal en este “horizonte de expectativas”, lo que significa estudiar el proceso histórico que ha conformado el monumento y las valoraciones intermedias que han construido la imagen que las distintas culturas del mundo tienen sobre su Patrimonio Arquitectónico (Martínez Justicia *et al.*, 2008, 38).

La Carta de Nara de 1994 cuestionó para siempre el pensamiento tradicional restaurador, ampliando el concepto de autenticidad, que debía garantizar el respeto por los valores sociales y culturales de todos los pueblos, ayudando a comprender la memoria colectiva de la humanidad. Se reconoció así la diversidad de culturas y patrimonios existentes en el mundo, y la conservación en todas sus formas y períodos históricos se fundamenta en los valores que esas culturas le atribuyen (Carta de Nara, 1994). Estos pueden diferir incluso dentro de la misma cultura, y por ello no pueden basarse en criterios fijos, debiendo ser considerados en el contexto cultural al que pertenecen. La Carta de Nara establece una serie de criterios que ayudan a enfrentar este concepto de autenticidad, cuya naturaleza puede estar basada en: concepto y forma, materiales y sustancia, uso y función, tradición y técnicas, situación y emplazamiento, espíritu y sentimiento, y otros que pueden

ser internos o externos a la obra. Será por tanto fundamental establecer qué criterios prevalecen en cada caso concreto, para determinar una correcta estrategia de actuación que permita restaurar un monumento sin borrar los valores que lo identifican en la cultura a la que pertenece (Carta de Nara, 1994).

LA AUTENTICIDAD DE LO TRADICIONAL

A nivel internacional, la defensa del patrimonio tradicional se remonta a la llamada Declaración de Ámsterdam de 1975. Su principio nº1 recoge que el Patrimonio Arquitectónico europeo está formado no sólo por sus monumentos más importantes, sino también por los conjuntos que constituyen las ciudades y pueblos tradicionales en su entorno natural o construido (Declaración de Ámsterdam, 1975). Este tipo de patrimonio plantea auténticos retos en su conservación, pues las amenazas son numerosas y de hondo calado. El proceso de industrialización del que ha sido objeto Europa en los últimos siglos ha incidido de manera especial en el Patrimonio Arquitectónico vernáculo de multitud de pueblos y ciudades del viejo continente, mientras que, en otras partes del planeta menos “contaminadas” por la influencia eurocéntrica, este patrimonio lucha por sobrevivir a la continua introducción de nuevos materiales y técnicas constructivas (Barbero Barrera y Maldonado Ramos, 2013, 103).

Tal es el caso de ciertas regiones africanas, donde las especiales características de sus edificios hacen que la degradación por causa de los agentes atmosféricos se acelere (Barbero Barrera y Maldonado Ramos, 2013, 103). La movilidad que caracteriza a muchas sociedades tribales africanas implica un tipo de viviendas con un marcado carácter de temporalidad, debido a la naturaleza cazadora y recolectora de sus economías. Esta itinerancia les obliga a emplear materiales locales, que tan directamente influyen en el aspecto final de sus construcciones. La religión animista tampoco ha ayudado a la edificación generalizada de grandes lugares de culto, sus creencias presuponen que la naturaleza está poblada de espíritus con los que el hombre puede entrar en contacto sin necesidad de rituales elaborados, jerarquías religiosas o recintos predeterminados; y otro tanto ocurre con el gobierno de las aldeas, que, por norma general, no requiere de lugares con características especiales. Lo que sí resulta habitual es la construcción de recintos destinados a usos comunes, como casas de reunión donde se discuten

asuntos relacionados con la marcha de la aldea. Por otra parte, el carácter igualitario de estas sociedades ha impedido la aparición de una clase social alta que pudiera desarrollar una arquitectura de entidad. Las viviendas sencillas marcan la configuración de los poblados, compuestos de chozas erigidas según la tradición local, en consonancia con el entorno y adaptadas a las condiciones geográficas y climáticas (Cortés López, 2017, 18-19). Y es que, tal y como dice Alfredo González Ruibal:

“(…) Los cambios en la vivienda tradicional de un pueblo suelen implicar graves trastornos en la cultura y la pérdida general de valores. Mediante la continuación de las formas tradicionales de vivienda, los individuos ratifican su pertenencia a una cultura y se distinguen de los demás grupos. En lugares de intensa fragmentación étnica y continuas migraciones, como es África, el papel identitario de las viviendas resulta especialmente marcado” (González Ruibal, 2001).

A pesar de su heterogeneidad, estas construcciones tienen una característica común, y es su bajo nivel de perdurabilidad. De hecho, la arquitectura que ha sobrevivido ha sido aquella de carácter militar importada desde Europa, como fortalezas y castillos, instalados sobre todo en la costa africana. Con todo, a pesar de la escasa monumentalidad que, por norma general, presenta la arquitectura tradicional africana, existen algunos casos destacables, aunque hayan sido contruidos con técnicas tradicionales. Tal es el caso de Malí, que conserva algunos de los mejores ejemplos de arquitectura en barro de toda África, como la Mezquita de *Djenné* (figura 1), el edificio sagrado más grande del mundo realizado con este material. Se tiene constancia de que existió una similar entre 1180 y 1330, pero la actual data del siglo XX¹. La mezquita se puede encuadrar dentro de la arquitectura sudanesa, caracterizada por el empleo de barro, vigas de madera y la línea recta como eje vertebrador de su estructura, junto con torretas piramidales y pilastras que rompen la horizontalidad (Cortés López, 2017, 29-30; Hernández Pocero, 2016, 6).

A pesar de que muchas de estas construcciones no son las originales, su apreciación no resulta menor. Sin duda, es en la preservación de materiales y técnicas constructivas tradicionales donde radica su auténtico valor, quedando en un segundo plano el componente material. Lo verdaderamente llamativo

1 La mezquita está contruida con la técnica de banco: mezcla de tierra arcillosa y paja (Hernández Pocero, 2016, 6).



Figura 1.

de estos edificios es que nos hablan de una manera de vivir y entender la arquitectura en sintonía con la naturaleza. Desde esta perspectiva de renovación continua, sin atender a criterios restauradores europeos, se antoja muy difícil hablar de conceptos como el de “falso histórico” o “falso arquitectónico”.

Resulta interesante la reflexión del historiador de arte Frank Willett, quien establece una escala con nueve niveles, desde una obra completamente auténtica hasta la más absoluta falsificación. Para Willett, las obras de arte africano más reales son las realizadas por un africano para ser utilizadas también por un africano. Esta reflexión es clave, pues vemos como se enfatiza el componente funcional, lo que a su vez significa que la autenticidad radica en el uso que cada sociedad le dé al objeto artístico. En nuestro caso, una típica choza africana no tendría ningún sentido si no estuviera habitada ni sirviera para lo que fue creada, ni hubiera sido contruida por los propios indígenas. Es el componente identitario que una cultura encuentra en el arte que realiza, como sus esculturas o viviendas tradicionales (Kerchache *et al.*, 2005, 47-48).

En los últimos puestos de la escala encontramos las obras realizadas por un extranjero, aun imitando el estilo tradicional de un pueblo africano. De nuevo Willet parte de los mismos preceptos, pues, desde su punto de vista, la autenticidad de una obra de arte reside en la vertiente inmaterial. Esta inmaterialidad puede estar representada por la capacidad evocadora de la obra, su carácter mágico, componente identitario o cualquier otra función que desempeñe, consecuencia de la forma de vida de la sociedad que la genere. Es decir, parte de una concepción funcionalista del arte, en la que lo importante no es el in-

dividuo creador, como ocurre en el arte occidental, sino el grupo social al que pertenecen tanto la obra como los usuarios del producto artístico (Kerchache *et al.*, 2005, 48-49).

Si bien este criterio puede ser puesto en duda, lo realmente interesante es la distinta valoración que se aplica al arte africano, no contaminada por criterios vertidos desde otros contextos geográficos. La sencillez de su arquitectura ha ayudado a adoptar el mantenimiento continuo como manera principal de conservar los edificios. Uno de los ejemplos más sorprendentes es precisamente la Mezquita de *Djenné*, revestida cada año con un revoco de estiércol de vaca, tierra y paja. Incluso en este hecho queda patente la importancia del aspecto inmaterial del edificio, pues la aplicación de esta mezcla se convierte en un ritual en el que participa todo el pueblo (Hernández Pocero, 2016, 27).

LA AUTENTICIDAD DE LA DESTRUCCIÓN

No sólo en el continente africano existen culturas con esta manera tan relativa de enfrentarse a la conservación y restauración de su patrimonio. En Japón encontramos el caso de *Ise*, santuario situado en la península de *Kii*. El conjunto está formado por 109 templos con formas primitivas, que cada 20 años son destruidos para ser reconstruidos en un solar adyacente. Esta curiosa práctica está relacionada con el animismo sintoísta y se repite desde al menos el siglo VIII (Falero, 1998, 1-2; Vegas y Mileto, 2003, 14; García Gutiérrez, 2004, 24).

Su origen está ligado con la religión ancestral del pueblo japonés, denominada *shintó*², emparentada con el antiguo credo animista basado en el culto a la naturaleza y que rinde veneración a espíritus o *Kami* que habitan rocas, árboles y montañas. De acuerdo con este precepto, los templos sintoístas más antiguos no contaban con edificio alguno, sino que centraban su adoración en un elemento natural, marcando la consagración del entorno con un portal de madera o *torii*. Sin embargo, este culto primitivo fue sustituido con la llegada de la agricultura y la vida sedentaria, cuando se empezaron a construir estructuras para agradecer a los dioses las buenas cosechas, como si de graneros sagrados se trataran. La estructura de estos templos parece haber derivado de los templetos en andas o *mikoshi*, utilizados

² La palabra *shintó* puede traducirse como “el camino de los dioses” (Luparia y Uehara, 1997, 3; Vegas y Mileto, 2003, 15).

en las procesiones de los festivales japoneses (Falero, 1998, 1; Vegas y Mileto, 2003, 15-16; García Gutiérrez, 2004, 23).

El conjunto de santuarios de *Ise*, denominado *Ise Jingu*, está compuesto por el santuario interior *Naiku* y el exterior *Geku*, dedicados a la diosa del sol y la diosa de la agricultura; además de 14 santuarios auxiliares y 109 menores, todos ellos delimitados por un recinto sagrado que simboliza el carácter inviolable de las construcciones. El conjunto incluye dos solares adyacentes idénticos, que desde el siglo VII d.C. han sido el escenario de una interesante reconstrucción ritual: diversas reliquias simbólicas son trasladadas en procesión nocturna desde los antiguos edificios hasta los nuevos, construidos a imagen de los anteriores en el solar contiguo. Sólo durante un breve periodo, ambos solares permanecen edificadas (figura 2), creando una imagen duplicada cargada de simbolismo, antes de que el ritual siga su curso y se proceda a la demolición final de las estructuras antiguas. Este ciclo ceremonial ha sido visto como una alegoría de la agricultura y la reproducción de especies vegetales a partir de sus semillas (Falero, 1998, 1; García Gutiérrez, 2004, 47; Vegas y Mileto, 2003, 17-20).

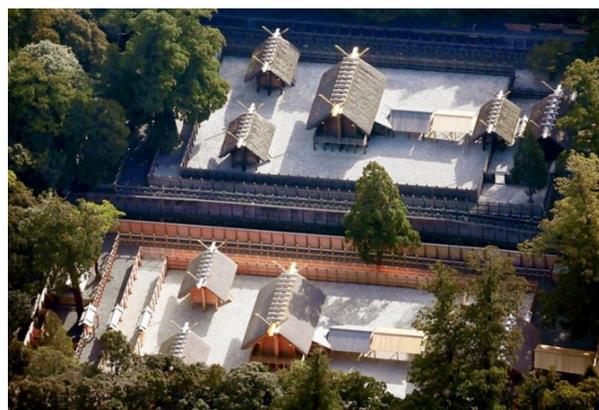


Figura 2.

Tradicionalmente todos los santuarios sintoístas eran objeto de reconstrucción periódica, pero *Ise* es actualmente el único que continúa esta antigua práctica, debido al alto costo del ceremonial y los nuevos materiales empleados. Aun así, lo realmente interesante es cómo esta práctica pone en solfa los conceptos de restauración, conservación y autenticidad vertidos desde occidente. El propio idioma japonés articula el concepto de restauración en diversos niveles: el más general es el *fuku-gen* (recu-

perar-original), que implica una recomposición con los mismos materiales; pero también pueden referirse a una copia mediante el término *fuku-seihin* (recuperar-copia), o incluso a la conservación íntegra, utilizando el vocablo *ho-zen* (conservación-totalidad). Estas no son las únicas categorías: poseen términos para referirse a casi cualquier situación, como en el caso de destrucción por incendio o desastre natural. El propio lenguaje da muestras de la distinta mentalidad que el pueblo japonés tiene acerca de la protección y conservación de su patrimonio, mucho más jerarquizada y menos ambigua (Vegas y Mileto, 2003, 22; Palacios Díaz, 2015: 6).

Para el caso de *Ise*, se utiliza el verbo *zo-hai* (realizar cambio), ya que el verdadero sentido del acto destructor-constructor está lejos de cualquier consideración restauradora occidental, pues parte de un contexto religioso que le imprime un sentido de pureza. La relación con la materia es simbólica, y lo que realmente interesa no es el edificio, sino la conciencia de este, manifestado a través de su estilo, lo único verdaderamente indestructible. Por otro lado, se deduce toda una filosofía de mantenimiento, aplicada no tanto al objeto físico, sino a las técnicas constructivas, al igual que ocurría con los países africanos y sus arquitecturas populares (Luparia y Uehara, 1997, 10; Vegas y Mileto, 2003, 22; Palacios Díaz, 2015, 6-7).

El patrimonio aquí conservado es realmente el intangible, personalizado en los carpinteros, maestros y discípulos que participan en el proceso constructivo y que atesoran técnicas tradicionales transmitidas de generación en generación (Vegas y Mileto, 2003, 31; Palacios Díaz, 2015, 7). Aun cuando la legislación occidental también incorpora niveles de protección legal para con este tipo de patrimonio inmaterial, lo curioso es la preeminencia de estos valores intangibles en un edificio con características materiales tan sobresalientes, que en cualquier otro contexto lo harían susceptible de ser conservado íntegramente.

A pesar de lo paradigmático de *Ise*, los japoneses también atienden a la conservación del componente material de sus edificios históricos. Bien es cierto, sin embargo, que esta manera de pensar no se aplica de forma tan radical como en occidente, donde incluso la arquitectura popular se intenta hacer pervivir mediante su más absoluta protección. En Japón este debate no existe, y la arquitectura residencial común es renovada sin preocupación

patrimonial, ya que es considerada en su condición estrictamente práctica (Vegas y Mileto, 2003, 35).

A esta mentalidad se une la fragilidad de la arquitectura monumental japonesa, construida con materiales como la madera, lo cual obliga a una continua reparación y mantenimiento, llegando incluso a reconstrucciones parciales. La preocupación de este tipo de acciones está en conservar la funcionalidad del edificio, mediante una serie de operaciones respaldadas por las Cartas Internacionales en materia de restauración. Se trata de apostar por el mantenimiento cotidiano como esencia de la cultura japonesa con respecto a la conservación de sus monumentos históricos, lo cual permite frenar su deterioro a la vez que se respeta la pátina del tiempo³. Sin embargo, estos preceptos no son compartidos en el Santuario de *Ise*, donde asistimos a una reconstrucción sin paliativos. De hecho, es curioso como entre la nómina de monumentos japoneses protegidos no se encuentra *Ise*, pues chocaría directamente con Ley de Patrimonio vigente en el país, que impide la destrucción de monumentos declarados (Vegas y Mileto, 2003, 36-37).

Es cualquier caso, resulta evidente que el objetivo último de la restauración y conservación monumental japonesa es el de recuperar el estado prístino del edificio, considerado como el más significativo. Si bien el material debe ser antiguo en la medida de lo posible para considerarlo auténtico, la idea del edificio es más importante que el propio material, pudiendo estar sujeto a sustitución o incluso eliminación con tal de alcanzar ese estado primigenio (Vegas y Mileto, 2003, 38).

A pesar de la distancia cultural y geográfica de Japón con respecto a Europa, su concepto de restauración se basa en preceptos similares, y persigue los mismos objetivos de autenticidad que marcaron los siglos XIX y XX en la disciplina restauradora europea. Sin embargo, esta manera de entender el problema emana de las especiales características de su arquitectura y de las dificultades de conservación debidas a las extremas condiciones naturales y antrópicas a las que se enfrenta. Es por ello que la forma de actuar con respecto a sus monumentos no ha seguido la misma evolución teórica que en Europa, ya que ha continuado aferrada a su tradición y va-

³ Esta manera de actuar es más cercana a la tendencia ruskiniana, que defiende el mantenimiento cotidiano como la intervención más deseable. Por su parte, Riegl atribuía al valor de antigüedad la máxima importancia, considerando el mantenimiento como la única intervención posible.

lores, aspectos en sí mismos merecedores de ser protegidos y conservados (Vegas y Mileto, 2003, 38).

LA AUTENTICIDAD DE LA FALSIFICACIÓN

La Carta de Cracovia, uno de los documentos internacionales más importantes en materia de restauración y conservación arquitectónica, menciona en su punto cuarto un aspecto vital a la hora de abordar la autenticidad de nuestro patrimonio: la reconstrucción total o parcial de un edificio histórico destruido por un conflicto armado o por desastres naturales. En estos casos la Carta de Cracovia se manifiesta abiertamente a favor, aceptando la restauración siempre y cuando existan motivos sociales o culturales excepcionales, relacionados con la identidad de una comunidad entera (Carta de Cracovia, 2000).

Esta posición fue objeto de debate tras la Segunda Guerra Mundial, cuando algunas ciudades se vieron gravemente afectadas por la contienda. Tal es el caso de Varsovia, que puede ser considerada como el paradigma de la recuperación de la memoria colectiva a través de la reconstrucción de su centro histórico (Gallego Roca, 2007, 20-23). Y es que, como dice Javier Gallego Roca:

“Aunque en ocasiones se la ha definido como parche historicista, quedó en la historia de la restauración como excepción que confirma la regla frente a la reconstrucción y el valor de la autenticidad. De hecho, este caso va a marcar un nuevo rumbo en lo que respecta a los valores intangibles del patrimonio arquitectónico” (Gallego Roca, 2007, 24).

El propio Hitler expresó personalmente la necesidad de borrar la memoria de la ciudad, como medio para destruir la identidad cultural del pueblo polaco. Para conseguir este objetivo, no dudó en destruir arquitectura, arte y archivos históricos del país. Esta acción iba unida además al proyecto urbano del arquitecto Hubert Gross, que consistía en crear una Nueva Nación Alemana⁴ en el mismo lugar donde se ubicaba, desde el siglo XIV, la antigua Varsovia (Gallego Roca, 2007, 26). El extremismo nazi queda bien reflejado en las instrucciones del gobernador alemán Ludwing Fischer:

“(…) hacer todo lo posible por despojar la ciudad de su carácter tradicional, y por tanto del nacionalismo polaco, y al mismo tiempo detener su aparente crecimiento, de tal forma que

⁴ Este proyecto recibió el apelativo de “Plan Pabst” (Gallego Roca, 2007, 20-24).

debía hacer lo máximo, no sólo para evitar que Varsovia siguiera creciendo, sino incluso para reducir su tamaño” (Gallego Roca, 2007, 26).

Dos semanas después de la invasión alemana de 1939 se había destruido el 12% de las edificaciones, interrumpiendo a su vez el proyecto de modernización que estaba conociendo la ciudad. La planificación de la barbarie fue total, llegando a dividir Varsovia en zonas para eliminar mejor aquellas estructuras más representativas de la herencia cultural polaca. Las estatuas y edificios seleccionados eran marcados para que fuesen identificados por los escuadrones de demolición, y las manzanas de casas que más contribuían al valor urbano y a la unidad arquitectónica eran fracturadas y destruidas. Especialmente significativa fue la eliminación del Ghetto judío de Varsovia a partir del año 1942, como respuesta a la contundente resistencia de su guerrilla urbana frente a los nazis (Gallego Roca, 2007, 26-27; Salas Ballestín, 2008, 66-67).

Sin embargo, la destrucción no fue solo fruto de la ocupación alemana: durante la batalla por su liberación, en 1944, terminaron por devastarse los restos que aún perduraban. Los rusos fueron los encargados de enfrentarse al ejército nazi, pero llegaron con la intención de quedarse, lo cual incrementó el deseo de los polacos por recuperar su identidad y memoria colectiva a través de la arquitectura. En definitiva, sumando todas las acciones militares, se llegó a destruir el 80% del urbanismo de la ciudad, generando un mar de ruinas que poco recordaba a la bella ciudad que fue Varsovia (Gallego Roca, 2007, 27-28; Salas Ballestín, 2008, 65).

Por todos estos motivos, su reconstrucción incorporó un importante componente simbólico, pues representó una reacción frente al poder nazi mediante la mimesis de la arquitectura que éste había destruido. El nuevo poder comunista convirtió esta empresa en una de sus prioridades, logrando involucrar a la sociedad polaca y poniendo especial énfasis en algunos de los edificios más emblemáticos de la capital, como el Castillo Real y el Palacio de la Cultura y la Ciencia. Fue así como en 1945 se constituyó la Office for the Reconstruction of the Capital City, órgano bajo la dirección de Roman Plotrowsky, encargado de coordinar todas las labores de reconstrucción (Gallego Roca, 2007, 28-30; Salas Ballestín, 2008, 69).

El Castillo Real de Varsovia (figura 3) ejemplifica a la perfección el proceso: el 17 de septiembre de

1939 es alcanzado por varias bombas y comienza a arder, quedando gravemente dañado. Hitler ordena no reconstruirlo, con la intención años después de levantar en su lugar el Kongress-order Volkshalle, hecho que no llegaría a consumarse, ya que en 1944 el Ejército Rojo conquista la capital polaca. Antes de dejar la ciudad, los alemanes hacen volar lo poco que quedaba del Castillo, que rápidamente es objeto de reconstrucción por parte del nuevo gobierno soviético. No obstante, surgieron voces que no vieron con buenos ojos esta restitución de su forma histórica, pues representaba una oportunidad perdida para construir un edificio en la estética arquitectónica del socialismo (Gallego Roca, 2007, 74-78; Tonini, 2019, 3).



Figura 3.

La finalización del proyecto se dilató hasta los años setenta, aún bajo control comunista. En 1979 fue terminada la primera fase de reconstrucción, con piezas ornamentales originales reaprovechadas tanto en fachada como en los interiores, hasta que en 1984 quedó inaugurado oficialmente. Para conseguir el mimético resultado, el proyecto se basó en fotografías antiguas y dibujos del siglo XVIII, que permitieron reproducir fielmente el mayor número de elementos posibles (Gallego Roca, 2007, 79; Salas Ballestín, 2008, 71).

A pesar de las buenas intenciones, algunas voces rechazaron el “nuevo” casco antiguo de Varsovia,

al alegar que era una imitación poco convincente, pues algunos de los edificios reconstruidos se asemejaban más a los originales que a los existentes antes de la Guerra, ya que las modificaciones acometidas en ellos a lo largo de los siglos no fueron incorporadas en las reconstrucciones. Por otra parte, las limitaciones económicas y las dificultades para reproducir los materiales y técnicas constructivas originales acarrearón la utilización de nuevas tecnologías como el acero laminado y el hormigón armado (Gallego Roca, 2007, 30-31).

La postura adoptada en Varsovia contrasta con la practicada en otras urbes europeas, como Berlín, donde se dejaron las ruinas tal y como estaban, añadiéndoles, con mayor o menor fortuna, edificios modernos con alto contenido simbólico. De lo que no hay duda, es que la postura adoptada en Varsovia fue absolutamente aceptada por los organismos internacionales expertos en patrimonio, hasta el punto de que la Unesco llegó a declarar esta “nueva” Ciudad Vieja Patrimonio Universal de la Humanidad en 1980, a pesar de la evidente macro restauración historicista que supuso (Gallego Roca, 2007, 24-31; Salas Ballestín, 2008, 65).

LA AUTENTICIDAD DE LO EFÍMERO

Aunque en nuestro imaginario el arte surge para ser eterno, existen manifestaciones estéticas cuya naturaleza es, o ha sido irremediamente efímera. Es el caso de la llamada precisamente Arquitectura Efímera: decoraciones realizadas en las ciudades, sobre todo a partir del siglo XVI, para solemnizar las fiestas públicas y, una vez cumplida su función, ser desmanteladas; en el fondo, una oportunidad excepcional para transformar de forma eventual su morfología urbana y edilicia (Bonet Correa, 1993, 23, Lleó Cañal, 2004b, 16).

A pesar de su naturaleza, son arquitecturas de pleno derecho, aunque alejadas de condicionantes funcionales y exigencias estructurales o económicas. En palabras de Vicente Lleó Cañal: “auténticas maquetas a escala 1:1, que servían para disfrazar las ciudades, dotándolas tanto de la gratuidad del arte como de la inutilidad de la belleza”. Así, podemos destacar por ejemplo los arcos de triunfo, quizás el elemento figurativo más importante de toda la cultura artística del Renacimiento, los túmulos funerarios, los monumentos de Semana Santa o Corpus Christi, y los montajes en general para el recibimiento

miento o coronaciones de monarcas (Lleó Cañal, 2004b, 15-17; Pérez Escolano, 2004, 50).

Los paralelismos con el santuario de *Ise* son sorprendentes, y más aún cuando se trata de un tipo de arquitectura desarrollada ampliamente en contexto occidental. No solo cabe comparar el carácter efímero de ambas, sino también el reaprovechamiento posterior de materiales en edificios o construcciones permanentes. El sentido de la arquitectura que planteaba *Ise* era eminentemente ritualista, algo que se repite en cierta manera en el contexto de las arquitecturas efímeras europeas, por regla general de carácter ceremonial, al servicio de la religión o de la iniciativa civil. En cualquiera de los dos casos la arquitectura está al servicio del aspecto inmaterial, ya que existen condicionantes que obligan a valorarla no tanto por su componente material, sino por otros aspectos. En el caso de la arquitectura efímera, su propia naturaleza quedaría tergiversada si se conservara, al igual que ocurre en el caso de *Ise*.

Conviene recordar que la arquitectura tuvo en origen un sentido efímero, asociado a los primeros asentamientos de los pueblos nómadas. La aparición de poblaciones estables generó la necesidad de incorporar a sus vidas construcciones de carácter permanente, y ello dio origen a nuevos criterios, entre los cuales destacó siempre el componente material (Gentil Baldrich y Yanguas Álvarez de Toledo, 2004, 166). Pero este tipo de construcciones efímeras o temporales no son ni muchísimo menos exclusivas de tiempos pasados, pues en la actualidad siguen sirviendo en multitud de efemérides y acontecimientos relevantes. Pensemos por ejemplo en las portadas que cada año acompañan al recinto ferial sevillano (figura 4), quizás la celebración de este tipo más conocida de España. En ellas se dan dos de las características básicas de la arquitectura efímera: su función temporal y el carácter novedoso y sorprendente inherente a toda arquitectura de este tipo. La portada, en su concepción actual, es un elemento relativamente reciente, pues surge en los años veinte del pasado siglo con claras reminiscencias de los arcos triunfales romanos, posteriormente utilizados durante el Renacimiento. A pesar de los evidentes paralelismos con este tipo de arquitecturas, la portada de la feria sevillana posee un carácter más bien de fachada, es decir, la cara material de todo el conjunto de relaciones sociales que se desarrollan durante los días de celebración (Gentil Baldrich, 2004, 136-147).



Figura 4.

Su origen remonta al primigenio emplazamiento del recinto ferial, al final de la calle San Fernando, donde se desarrollaba una feria de ganado. Allí se erigía la Puerta Nueva o de San Fernando, que daba acceso a la antigua muralla y que fue la entrada natural de la feria durante cuarenta y dos años, adornada con gallardetes y guirnaldas, hasta su derribo en 1869. José María Ybarra, uno de los fundadores del acontecimiento ferial y alcalde la ciudad, propuso la realización en su lugar de un gran arco rústico adornado con grupos de aperos e instrumentos agrícolas, que a la postre sería el germen de la tradicional portada que hoy día podemos apreciar, y que es renovada cada año en el actual recinto ferial de Los Remedios (Gentil Baldrich, 2004, 147-148). Lo interesante de este fenómeno arquitectónico es que vuelve a remitirnos a los preceptos presentes en *Ise*. En el contexto sevillano, la portada erigida cada año como insignia de su Feria de Abril posee la extraordinaria virtud de sorprender a los visitantes por medio de la renovación de su condición formal. La conservación absoluta de su componente material significaría romper la tradición aparejada a su naturaleza efímera, y por tanto atentaría contra su autenticidad, que radica en el componente inmaterial.

CUANDO LO EFÍMERO SE HACE ETERNO

A mediados del siglo XIX nace en Inglaterra el fenómeno de las exposiciones universales, con una rápida difusión en otros países industrializados como Francia o EE. UU. Los países periféricos, como España, no fueron ajenos a estas celebraciones y también llevaron a cabo sus propias iniciativas, como la Exposición Iberoamericana de Sevilla, o la Exposición Internacional de Barcelona, celebradas ambas en 1929. Todas ellas pretendían servir como carta de presentación de los maravillosos avances de la técnica, ciencia e industria de los países partici-

pantes, pero también podían conmemorar grandes acontecimientos históricos. En cualquiera de los casos, estas exposiciones transformaron y modernizaron el urbanismo de las naciones que las albergaban, gracias a la inversión de enormes sumas de dinero (Bou, 2009, 6, López César, 2017, 23).

La ciudad que inaugura en 1851 esta “fiebre” de las exposiciones universales es Londres, que, inspirándose en las Ferias francesas del siglo XIX, celebra un acontecimiento especial para mostrar los avances del país gracias a la Revolución Industrial. La exposición, titulada *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*, fue auspiciada por el Príncipe Alberto de Sajonia, marido de la Reina Victoria, y ofreció al mundo uno de los edificios más importantes en la historia de la ingeniería, el *Crystal Palace*, diseñado por Joseph Paxton, jardinero y constructor de invernaderos, con base en un ligero entramado de hierro cubierto de paneles de cristal. A pesar de su espectacularidad, el edificio estaba destinado a correr la misma suerte que la mayoría de los pabellones de las futuras celebraciones internacionales, pero fue comprado por la firma Henderson & Co en 1852 para montarlo en Sydenham Hill. Aun así, sería pasto de las llamas en 1936, desapareciendo para siempre (Bonet Correa, 2009, 15-17; Bou, 2009, 6; Pérez y Ferraz, 2009, 11).

Lo interesante de estos acontecimientos es, de hecho, la pervivencia de muchos de los edificios que en un primer momento surgieron sin ánimo de prevalecer en el tiempo, evidenciando un cambio de paradigma en los valores que los caracterizaban y por tanto en su concepto de autenticidad. Uno de los casos más sobresalientes y conocidos es el de la Torre Eiffel de París (figura 5), que se ha convertido en el icono de las exposiciones universales. La Gran muestra de 1889 dio a conocer al mundo este insigne monumento, marcando un hito de modernidad, libertad y universalidad rápidamente imitado por el resto de las naciones (Perroy, 2009, 41, López César, 2017, 182).

No fue la primera vez que París albergó una exposición universal, ya que, en 1855, 1867 y 1878 sería sede de acontecimientos similares, repitiendo en 1900, 1937 y 1947. La fisonomía de la ciudad cambió radicalmente gracias a todas ellas, pues muchos de los elementos construidos forman hoy día parte determinante de la imagen de París: el Grand Palais, el Puente de Alexandre III, los accesos al metro de Héctor Guimard, la Estación de Orsay, y por su-



Figura 5.

puesto, la imponente Torre Eiffel, con la que París se diferenció frente al resto de ciudades. “Tal y como hiciera la religión católica levantando catedrales durante la Edad Media para reunir a los fieles, la era industrial construye inmensas naves para reunir a los fieles de las Exposiciones Universales. Como en la época medieval, los ingenieros y los arquitectos se centran en la proeza” (Perroy, 2009, 41-43).

Bajo estos principios se construyeron increíbles edificios: el Palacio de la Industria, de la exposición de 1855, con la bóveda más grande de su época; el de 1967, con una llamativa forma de circo romano cubierto; o la Galería de las Máquinas, de las ediciones de 1978 y 1889, esta última un verdadero prodigio de la ingeniería. Sin embargo, todos menos la Torre Eiffel fueron finalmente desmantelados. La obra de Gustave Eiffel demostró las posibilidades de la arquitectura metálica, regocijándose en una inutilidad que obligó a su creador a calificarla de “experimento científico” (López, 1986, 78-82; Perroy, 2009, 43). Y es que, a pesar de su magnificencia, estuvo a punto de sucumbir a la piqueta, y sólo un cambio de función permitió la prolongación indefinida de su vida. La Torre Eiffel tenía una función concreta: servir de entrada a la muestra internacional, además de mostrar la capacidad técnica de la nación, y cuando la exposición finalizó, lo hizo también el sentido del monumento. Afortunadamente, con la llegada de las telecomunicaciones la torre pudo al fin tener una utilidad, y cuando en 1909 finalizó el contrato de arrendamiento, comenzó a ser utilizada como relé para telegrafía y radio. De hecho, en 1921 desde allí se emitió el primer programa radiofónico en abierto de Francia (La Vanguardia, 2012).

Pero más allá de esta nueva función, con el paso de los años la torre adquirió otros valores, erigiéndose como símbolo del París moderno. Y es que

podemos afirmar que hay un París antes y después de su construcción. La ciudad toma casi inconscientemente a la Torre como referencia, y las críticas vertidas durante su construcción dejan paso al reconocimiento de una belleza singular, producto de su época y totalmente integrada en el paisaje urbano de París. A ello contribuyeron sin duda numerosos artistas, que la tomaron como símbolo vanguardista al integrarla en muchas de sus obras, como el pintor Robert Delaunay, que le dedicó expresamente algunos cuadros (Martínez Risco, 1995, 116).

El efecto identitario que adoptó la Torre Eiffel no fue exclusivo de la exposición universal de 1889. En 1958 tuvo lugar la Exposición Universal de Bruselas, que apostó decididamente por la modernidad, transformando también la fisonomía de esta ciudad. Entre las construcciones que se realizaron para tal evento destacó la proyectada por André Waterkeyn, el conocido Atomium. Esta instalación representaba un átomo de cristal de hierro aumentado 160.000 millones de veces, y se convirtió desde su apertura en la pieza clave de la exposición. De la misma manera que la Torre Eiffel, su éxito le evitaría ser desmontada, hasta llegar a convertirse en el elemento más representativo de la ciudad de Bruselas (Pluvinage, 2009, 71-73, López César, 2017, 461-462).

LA AUTENTICIDAD RENACIDA

Hemos visto cómo dos de las exposiciones universales de mayor importancia de entre las celebradas en España fueron las de Sevilla y Barcelona del año 1929. En la muestra de Barcelona destacó, por su carácter vanguardista, el pabellón alemán (figura 6), aunque no fuera bien acogido por las autoridades locales debido a su excesiva modernidad, ya que se desmarcaba de la arquitectura historicista presentada por la mayoría de las naciones como expresión de sus arquitecturas tradicionales (Beltram, 2009, 35). Para sobresalir por encima del resto, Alemania encargó el pabellón a Mies Van der Rohe, destacado arquitecto adscrito al Movimiento Moderno, que proyectó un sencillo edificio cargado de reflexión teórica. Su excepcionalidad queda patente en estas palabras de José Ramón Alonso Pereira:

“El Pabellón de Alemania de Mies era mucho más que un simple edificio representativo, era el ejemplo paradigmático de una nueva edad del espacio, en la que la arquitectura deja de ser un paralelepípedo excavado y se hace espaciotemporal, destruyendo el volumen y dejando fluir conjuntamente el espacio interior y exterior,



Figura 6.

para hacer realidad la planta y la fachada libres” (Alonso Pereira, 2007, 90).

Hablamos de uno de los mayores hitos en la historia de la arquitectura, y más concretamente dentro del Movimiento Moderno, pues Mies lo concibió como una obra de arte total, que reinterpretaba la arquitectura y los materiales constructivos hasta configurarse como toda una experimentación constructiva (Alonso Pereira, 2007, 91; Zeballos, 2010, 22). Es decir, podríamos decir sin temor a equivocarnos que el proyecto arquitectónico sobrepasó a su ejecución material.

A pesar de su importancia, la vida del pabellón fue corta, pues el final de la exposición coincidió con la crisis mundial de octubre de 1929, con graves repercusiones en Alemania. La por entonces República de Weimar no pudo mantener el edificio e intentó traspasarlo a manos privadas para evitar su desaparición. Finalmente, no logró llegar a un acuerdo y tuvo que desmontarlo en 1930 para vender sus partes; pero quedó su memoria en fotografías y planimetrías, gracias a las cuales se convirtió en uno de los grandes hitos arquitectónicos del siglo XX (Alonso Pereira, 2007, 92-94; Beltram, 2009, 36).

Debido a la extraordinaria importancia que alcanzaron el arquitecto y su obra, no es de extrañar que en 1953 Oriol Bohigas⁵ propusiera la restitución en Barcelona del pabellón alemán, llegando incluso a dirigirse al propio Mies. A pesar de la predisposición de todos los agentes involucrados, no sería hasta 1986 cuando se hizo efectiva su reconstrucción, con el arquitecto ya fallecido y bajo la alcaldía de Narcís Serra. Oriol Bohigas formó un equipo de arquitectos

⁵ Arquitecto miembro del “Grupo R”, destinado a la recuperación de la modernidad en la arquitectura española (Alonso Pereira, 2007, 94-96).

para llevar a cabo la restitución: Ignacio Solá-Morales, Cristian Cirici y Fernando Ramos. La reconstrucción tuvo lugar en el mismo emplazamiento y siguiendo fielmente el proyecto original. Además, se reinterpretaron los diversos sistemas constructivos con el fin de garantizar su carácter permanente, alejándose de su temporalidad inicial. Sin embargo, este hecho provocó que se tuvieran que readaptar muchos de sus elementos, aun cuando estas soluciones fueran sobre todo estructurales (Alonso Pereida, 2007, 94-96; Beltram, 2009, 36; Zeballos, 2010, 24).

Uno de los aspectos más interesantes desde el punto de vista patrimonial es que en ningún momento se habló de reconstrucción o restauración, sino de restitución, con el objetivo de recuperar la memoria del pabellón a través de su arquitectura. Los expertos han calificado a esta intervención de restitución filológica, debido al exhaustivo estudio de las fuentes para rehacer la construcción original (Alonso Pereida, 2007, 97). Sin embargo, no ha estado exenta de polémica, pues la búsqueda de lo original fue el criterio que justificó numerosas restauraciones nacionales, falseando para siempre la historia de nuestros monumentos.

La dificultad de enfrentarse a la restauración de edificios del Movimiento Moderno radica en la importancia que recae sobre su autoría, así como los conceptos o ideas plasmadas en ellas. Además, su diseño es mucho más riguroso y unitario que en el pasado, donde el proyecto arquitectónico estaba abierto a modificaciones progresivas para adaptarse a las circunstancias y necesidades de cada periodo histórico. Estos motivos hacen que en la mayoría de las restauraciones de edificios de este período se hayan suprimido los añadidos cuando no se debían a su autor primigenio, con independencia de que éstas fueran mejoras técnicas o adecuaciones a los gustos de sus usuarios. La recuperación de la imagen original resulta aquí clave para recuperar la esencia del edificio, no habiendo ningún pudor por sustituir o rehacer todo elemento constructivo deteriorado o desaparecido por réplicas lo más exactas posibles (García Hermida, 2011, 4).

En el caso del pabellón alemán se percibe además un cambio de paradigma, pues cabría preguntarse qué sentido tiene perpetuar una arquitectura que se proyectó efímera, cayendo en una descontextualización conceptual. Según José Ramón Alonso Pereira, en el pabellón alemán estamos ante la recuperación de la imagen del original y no de una simple copia

(Alonso Pereida, 2007, 98-100). Su autenticidad radica por tanto en la capacidad para ser fiel reflejo del proyecto de Mies van der Rohe, y su restitución fue una manera de devolver a la vida la concepción teórica del mismo, aunque sirviéndose para ello de su materialidad. Sin embargo, una reconstrucción total de un edificio, por muy precisa que sea, nunca reemplazará al edificio original, no tanto por la mimesis de su forma, sino porque parte de los valores que proyecta la sociedad se habrán perdido o reemplazado por otros (García Hermida, 2011, 5).

CONCLUSIONES

Las diversas culturas desarrolladas a lo largo de los tiempos han ido transformando su manera de pensar en relación con distintos ámbitos de la vida. La valoración del Patrimonio no ha sido menos, ya que cada pueblo ha atendido de manera diversa a los valores que aglutina. Así, en cada periodo histórico se ha dado relevancia a un tipo de Patrimonio por encima del resto, según los gustos e inquietudes. Durante el Neoclasicismo, por ejemplo, se primaba la recuperación del pasado clásico, mientras el romanticismo prefería rescatar el arte gótico (Mirambell Abancó, 2016, 49). La valorización de nuestro Patrimonio no es por tanto inmóvil, ya que depende de condicionamientos sociales y culturales, tal y como hemos comprobado, por ejemplo, en el caso de la Torre Eiffel, donde gracias a este cambio de valoración, el monumento pudo sobreponerse a su carácter efímero.

El sentido del Patrimonio Arquitectónico emana, por tanto, de las sociedades que lo han generado y, a la hora de enfrentarnos a su conservación y restauración, hemos de plantearnos qué le hace ser digno de atención por parte de la ciudadanía, y qué se debe poner en relevancia para no romper el vínculo emocional entre dichas sociedades y su Patrimonio. Y es que, no tendría ningún sentido despojar a un edificio de aquellas características que le hacen ser valorado, aspectos que, en ocasiones, van más allá de su componente formal, al servir como cauce de distintos modos de expresión, costumbres y otros valores culturales de carácter inmaterial.

Pensemos, por ejemplo, en un edificio tan emblemático como la Mezquita de Córdoba, donde la dualidad cromática de sus arcadas le confiere una singularidad arquitectónica de enorme valor para la sociedad. Si se perdiera esta característica se despojaría al monumento de parte de su autenticidad. El mismo

problema surgiría en el Templo de Ise si este dejara de ser derribado cada 20 años, o en la Mezquita de Jenné si fuera construida con materiales duraderos, o en la portada de la feria de Sevilla si esta fuera una estructura permanente, pues se despojaría a todos estos edificios de parte de su esencia. De igual forma, la “falsificación” acometida en Varsovia permitió rescatar la identidad cultural del pueblo polaco, así como la reconstrucción del Pabellón de Barcelona recuperó el concepto arquitectónico de Mies van der Rohe, aspectos intangibles que se sirvieron de la materialidad para ser transmitidos.

En definitiva, comprender la heterogeneidad de valores culturales que es capaz de transmitir nuestro Patrimonio Arquitectónico puede suponer el éxito en una correcta restauración, que deberá siempre respetar el edificio mediante un correcto estudio científico del mismo, pero sin pasar por alto la visión que la sociedad tiene de este, así como los aspectos inmateriales que le hacen formar parte de la identidad cultural de un determinado pueblo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Pereida, J.R. (2007), “El pabellón de Barcelona y la nueva modernidad en la arquitectura contemporánea”, *Liño*, 13, 89-103.
- Barbero Barrera, M y Maldonado Ramos, L (2012), “Los revestimientos en la arquitectura tradicional africana: conservación y mantenimiento”, *Construcción con tierra. Pasado, presente y futuro. Congreso de Arquitectura de tierra en Cuenca de Campos* (Jové Sandoval, F. y Sainz Guerra, J.L., Coords), Valladolid, 101-108. <http://www5.uva.es/grupotierra/publicaciones/digital/libro2013/09tr-barbero.pdf> (Consulta 21-07-2019).
- Beltram, A. (2009), “La Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Un apunte moderno entre el monumentalismo de masas De Puig i Cadafalch a Mies van der Rohe”, *Lars*, 14, 34-39.
- Bonet Correa, A. (1993), “La arquitectura efímera del Barroco en España”, *Norba: Revista de arte*, 13, 23-70.
- Bonet Correa, A. (2009), “El Crystal Palace de Joseph Paxton”, *Lars*, 14, 15-17.
- Borrás Castanyer, L. (2004), “De la estética de la recepción a la estética de la interactividad. Notas para una hermenéutica de la lectura hipertextual”, *Actas del X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, Logroño, 272-287.
- Bou, E. (2009), “Exposiciones Universales: Descubrimientos, Utopías y Marcas”, *Lars*, 14, 6.
- Busso, M. P. (2012), “Un recorrido sobre el autor: su problematización en Gadamer, Jauss y Eco”, *Revista latinoamericana de comunicación. Chasqui*, 118, 52-56.
- Carta de Cracovia (2000), “Carta de Cracovia para la conservación y restauración del Patrimonio construido”, *Conferencia Internacional sobre Conservación*. <https://ipce.mecd.gob.es/dam/jcr:b3b6503d-cf75-4cb0-adaf-> (Consulta 26-06-2019).
- Carta de Nara (1994), “Carta de Nara”, *Conferencia de Nara sobre autenticidad*. <http://www.icomoscr.org/doc/teoria/DOC.1994.nara.documento.sobre.autenticidad.pdf> (Consulta 25-08-2019).
- Carta de Venecia (1964), “Carta de Venecia sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios”, Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf (Consulta 22-08-2019).
- Cortés López, J.L. (2017), *Arte africano: atlas ilustrado*, Madrid.
- Declaración de Ámsterdam (1975), “Declaración de Ámsterdam”, *Comité de ministros del Consejo de Europa*. <https://ipce.mecd.gob.es/dam/jcr:3105dc7a-8c2e-409d-94b5-b731fc21a8e2/1975-declaracion-amsterdam.pdf> (Consulta 23-06-2019).
- Falero, A. (1998), *El shinto de Ise*, Conferencia pronunciada en la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- Gadamer, H. G. (1993), *Verdad y Método*, Salamanca.
- Gallego Roca, J. (2007), “Varsovia, memoria y restauración arquitectónica”, *Varsovia, memoria y restauración arquitectónica* (J. Gallego, Ed.), Granada, 17-42.
- García Hermida, A. (2011), *El problema de la autenticidad en el patrimonio arquitectónico del siglo XX: consecuencias en la evolución teórica de la restauración*, Acta International Conference Intervention Approaches for the 20th century Architectural Heritage, Madrid.
- García Gutiérrez, F. (2004), “Los espacios sagrados de Japón: Santuarios sintoístas y templos budistas”, *Laboratorio de arte*, 17, 21-38.
- Gentil Baldrich, J.M. (2004), “Una ciudad efímera”, *Rito y Fiesta: una aproximación a la arquitectura efímera sevillana* (Gentil Baldrich, J.M. y Yanguas Álvarez de Toledo, A., Dirs.), Sevilla, 136-164.

- Gentil Baldrich, J.M., Yanguas Álvarez de Toledo, A. (2004), "Rito y Fiesta: una aproximación a la arquitectura efímera sevillana. Catálogo de la exposición", *Rito y Fiesta: una aproximación a la arquitectura efímera sevillana* (Gentil Baldrich, J.M. y Yanguas Álvarez de Toledo, A., Dirs.), Sevilla, 165-369.
- González Moreno-Navarro, A. (1996), "Falso histórico o falso arquitectónico, cuestión de identidad", *Loggia*, 1, 16-23.
- González Ruibal, A. (2001), "Etnoarqueología de la vivienda en África subsahariana: Aspectos simbólicos y sociales", *ArqueoWeb*. 3. <https://webs.ucm.es/info/arqueoweb/numero-3-2.html> (Consulta 10-08-2019).
- Hernández Pocero, J. (2016), *Construcción con tierra: Análisis, conservación y mejora. Un caso práctico en Senegal*, Barcelona.
- Jauss, H. R. (1981), "Estética de la comunicación y comunicación literaria", *Punto de Vista*, 12, 34-40.
- Jauss, H. R. (1987), *Estética de la recepción*, Madrid.
- Kerchache, J., Paudrat, J.L., Stéphan, L. y Stoullig-Marín, F. (2005), *El arte africano*, Summa Artis, 43, Madrid.
- La Vanguardia (2012), "La 'dama de hierro' francesa: la torre Eiffel cumple 125 años", *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/viajes/20120125/54245844891/dama-de-hierro-francesa-torre-eiffel-cumple-125-anos.html> (Consulta 01-III-2019).
- Lleó Cañal, V. (2004a), "De la arquitectura (efímera) considerada como una de las Bellas Artes", *Rito y Fiesta: una aproximación a la arquitectura efímera sevillana* (Gentil Baldrich, J.M. y Yanguas Álvarez de Toledo, A., Dirs.), Sevilla, 14-15.
- Lleó Cañal, V. (2004b), "Recibimiento en Sevilla del Rey Fernando el Católico (1508)", *Rito y Fiesta: una aproximación a la arquitectura efímera sevillana* (Gentil Baldrich, J.M. y Yanguas Álvarez de Toledo, A. Dir.), Sevilla, 16-29.
- López, J. (1986), "Las exposiciones universales", *Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, 8, 61-90.
- López César, I. (2017), *Exposiciones universales. Una historia de las estructuras*, Barcelona.
- Luparia, I. y Uehara, E. (1997), "El templo shintoísta: una aproximación a la escultura", *IX Congreso Internacional de Aladaa*, Buenos Aires.
- Martínez Justicia, M.J., Sánchez-Mesa Martínez, D. y Sánchez-Mesa Martínez, L. (2008), *Historia y Teoría de la Conservación y Restauración Artística* (3ª ed.), Madrid.
- Martínez Risco, A. (1995), "La figura de la Torre Eiffel como paradigma de la modernidad (a propósito de Tour Eiffel, de Vicente Huidobro)", *Huidobro homenaje 1893-1993* (Valcárcel, E., Coord.), A Coruña, 115-124.
- Mirambell Abancó, M. (2016), *Criterios y teorías de la conservación y la restauración del patrimonio artístico a lo largo de la historia*, Madrid.
- Ordieres Díez, I. (1995), *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid.
- Palacios Díaz, M.D. (2015), "Patrimonio y paisaje. Japón", *AXA, una revista de Arte y Arquitectura*, 7, 1-15. <https://revistas.uax.es/index.php/axa/article/view/1141> (Consulta 20-08-2019).
- Pérez, C. y Ferraz, E. (2009), "The Greatest Show on Earth", *Lars*, 14, 8-14.
- Pérez Escolano, V. (2004), "Los túmulos de Felipe II y de Margarita de Austria en la Catedral de Sevilla", *Rito y Fiesta: una aproximación a la arquitectura efímera sevillana* (Gentil Baldrich, J.M. y Yanguas Álvarez de Toledo, A., Dir.), Sevilla, 50-80.
- Perroy, A. (2009), "París Universal", *Lars*, 14, 40-47.
- Pluvínage, G. (2009), "La Expo 58: una utopía entre la modernidad y la tradición", *Lars*, 14, 70-79.
- Rivera Blanco, J. (2008), *De varia restauratione: Teoría e historia de la restauración arquitectónica*, Madrid.
- Salas Ballestín, J.C. (2008), "La reconstrucción de Varsovia tras la Segunda Guerra Mundial", *Loggia*, 21, 64-75.
- Tonini, C. (2019), "El legado del comunismo en Polonia: memorias, nostalgia e indiferencia", *Tra-bajos y comunicaciones*, 49. <https://doi.org/10.24215/23468971e078> (Consulta 19-09-2019).
- Vegas, F. y Mileto, C. (2002), "El espacio, el silencio y la sugestión del pasado. El Santuario de Ise en Japón", *Loggia*, 14-15, 14-41.
- Zeballos, C. (2010), "La Casa Farnsworth de Mies van der Rohe", *Revista Atticus*, 11, 18-35.