

# EL VALOR DOCUMENTAL DE LAS COPIAS

Rafael Berjano Delgado\* y Pilar Fernández Colón\*\*

Este artículo pretende hacer un análisis de acercamiento a la valoración de las copias y reproducciones tridimensionales, tanto en lo que se refiere a ellas como fuentes documentales de información, como en lo que suponen como alternativa de conservación de originales en determinadas circunstancias.

Se intenta al mismo tiempo adentrarnos en las razones que pudieran haber motivado esta pérdida de valoración, que lleva a confundir, incluso a personas cercanas a la Conservación del Patrimonio, el concepto de falsificación o falso con el antónimo de original.

**Palabras clave:** copia, reproducción, facsímil, original, auténtico, falsificación, pérdida de valoración, fuente documental, técnica de conservación.

## THE DOCUMENTARY VALUE OF COPIES

This article aims to provide an insight into the value attached to three-dimensional copies and reproductions, both in terms of their use as documentary sources of information and as a conservation option for originals in certain circumstances.

It also attempts to explain the reasons behind their diminished value, which leads even people familiar with heritage conservation to confuse the concept of falsification or fakery with the opposite meaning of the original.

**Key words:** copy, reproduction, facsimile, original, genuine, falsification, diminished value, documentary source, conservation technique.

## Introducción

Hoy por hoy las reproducciones tridimensionales de los bienes culturales soportan una imagen tan negativa que han llegado a tacharse de intentos descarados de falsificación, de fraudes o, cuanto menos, de ser actuaciones sospechosas promovidas por intereses ocultos. Esta inmerecida mala fama se aleja de los valores que desde el punto de vista didáctico e informativo aportan a la sociedad, sin olvidar una labor primordial: la conservación del Patrimonio. Por añadido, a menudo esta práctica parece asociarse con oficios de segundo orden propios de aficionados y han llegado a ser comparadas con la fabricación en serie de muñecos plásticos, cuando, por lo general, son cuidadosos trabajos llevados a cabo por profesionales capaces de aplicar un juicio crítico y exacto sobre las posi-

bilidades y necesidades de intervención sobre un original, siempre desde el conocimiento profundo y el respeto de su compleja esencia y entorno.

## ¿Qué hace que trascienda tanto la idea de original hoy día?

En el original se deposita el sentimiento de exclusividad: un único documento matérico poseedor de una carga temporal, cultural y emocional.

Si se trata de un objeto artístico implicará además una creación, una voluntad de arte producto de un proceso consciente y subconsciente. Este elemento se recubriría entonces del "aura" de la que hablaba Walter Benjamin en relación al culto profesado a estas obras desde los albores de la humanidad. En este caso el placer que se siente delante del objeto no vendrá dado tan sólo

Recibido: 22/05/2003  
Aceptado: 03/06/2003

\* Licenciado en Bellas Artes.  
Profesor E.S.C.R.B.C. Madrid.

\*\* Diplomada en Conservación y Restauración de BB. CC.



Izquierda: copia de David de Miguel Ángel situada en la Plaza de la Señoría de Florencia, en el lugar que ocupó la escultura original. En Italia: revelaciones de una historia vital. Exposición fotográfica. Alberto Gárate Rivera y Luis Fernando Oviedo. URL: [www.mx1.cetys.mx](http://www.mx1.cetys.mx)  
Derecha: Discóbolo de Mirón. Copia romana de un molde reconstruido. URL: [thales.cica.es/rd/recursos](http://thales.cica.es/rd/recursos)



por su estética o por su antigüedad, sino que además estará en proporción a la cognición que se tenga del mismo o de su autor o autores, y de su encuentro con todo ello a través de la creación original. Se trata, por tanto, de un factor emocional de acercamiento, de participación con la idea creativa y en última instancia, de la comunión con el artista a través del tiempo. Pero esta complicidad atemporal requiere de unos conocimientos que no posee la mayor parte del público<sup>1</sup>.

Hasta la Ilustración el ideal de lo novedoso, lo original, careció de importancia en sí mismo y la apreciación de la obra quedaba satisfecha con la repetición y copia de la misma; no fue hasta el siglo XIX, durante el Romanticismo, cuando los testimonios culturales adquirieron su valoración actual. Desde entonces el valor del original pare-

ce ser que viene dado por el simple hecho de ser precisamente original, único, excepcional y de consideración particular, ya que no todo el mundo está sensibilizado de la misma manera para percibirlo; la apreciación que un individuo tiene frente a una obra es algo íntimo y dependerá de su grado de conocimientos, vivencias, sensibilidad, así como del momento histórico, cultural o moda que esté viviendo.

Hoy día, tenemos un amplio acceso a la información y por tanto a la cultura. Los medios de difusión de la misma se han multiplicado y aunque podemos acceder cómodamente a miles de imágenes, se insiste en el acercamiento al original y esa demanda, que exige el público, quizás venga dada por la ignorancia de las posibles alternativas de las que puede disponer o por la idea asumida de que el original es lo único bueno. Quizás debido a este desmesurado exceso de información ha alcanzado una exagerada relevancia el hecho de poder ver, tocar u oír de primera mano. Parece que visitar ciertos lugares u objetos es considerado por muchos motivo de prestigio y de status social.

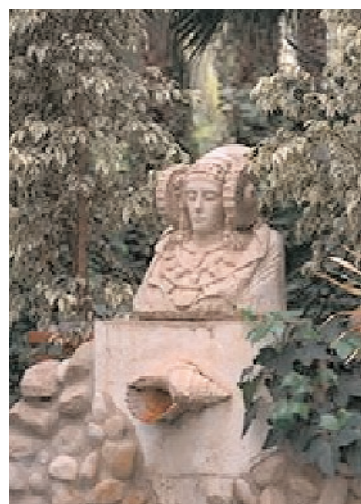
De todos modos, el profano se suele mover por la idea del valor de lo real, no por la realidad en sí –ya que no tiene los conocimientos necesarios para discernir lo que es auténtico, y por tanto valioso, de lo que no lo es–, y de igual manera está sujeto a las modas y a las corrientes de

opinión (sentimiento de colectividad dirigido por factores de mercado, políticos, económicos, etc.). Así, el público dará por bueno lo que le digan que es bueno y a menudo se siente decepcionado o sorprendido por la falta de semejanza de los originales con lo que ha conocido con anterioridad a través de reproducciones, sobre todo fotográficas.

Cuando el neófito visita una exposición, un museo o una iglesia, busca ver lo que reconoce con facilidad, lo que espera de las formas culturales, lo que valora como auténtico, y suele pasar de largo o considerar de poco interés aquello que se presenta como copia. Paradójicamente, a la salida suele comprar todo tipo de recuerdos de los objetos “admirados” principalmente en forma de postales y reproducciones tridimensionales de más o menos calidad; unos falsados objetos únicos concebidos para convertirse en posesiones ficticias del original y destinadas a ser exhibidas ante sí mismo o ante los demás haciendo alarde presuntuoso o sentimental del “yo lo vi”, “yo lo conozco”, “yo estuve allí”, ya que para muchos la visita a los sitios culturales es más por necia jactancia que por verdadero placer o por adquirir cultura o información –como la que dan cumplidamente las copias–.

El original va por tanto asociado a un prestigio cultural, político o económico y suele utilizarse como propaganda o imagen. Debido a ello, muchas veces su valor se sobredimensiona y aquellas alternativas que ofrecen los mismos cometidos a menudo son menospreciadas; ante todo se busca la posesión del objeto original –colectiva, particular, intelectual o ficticia– y el disfrute del mismo como experiencia diferenciada, aunque sea de modo efímero. Una muestra evidente de la prepotencia y el desprecio a la cultura que comporta este “prestigio social” ocurrió hace unos años con un Moai de la Isla de Pascua<sup>2</sup>. La estatua, de más de tres toneladas, fue traída a Barcelona desde Chile para ser la imagen publicitaria de una exposición patrocinada por una entidad bancaria; durante el traslado, la escultura sufrió graves daños que hubieran sido evitados si se hubiese sustituido por una copia, una alternativa

<sup>1</sup> Rielg, A. (1903): *El culto moderno a los monumentos*.



*Izquierda: Dama de Elche. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.*

*URL: [webcindario.com/terraeantiquae/fotos](http://webcindario.com/terraeantiquae/fotos)*

*Derecha: Copia de la Dama de Elche situada en los jardines de la Alberca de la Dama, Elche.*

*URL: [www.ciberjob.org/jardines/Elche](http://www.ciberjob.org/jardines/Elche)*

más viable pero carente del suficiente impacto social.

### El valor de las copias

Precisamente el simple hecho de que el original es único justifica su reproducción para que su realidad pueda ser conocida. Las copias pretenden duplicar el original con el objeto de describir, transmitir y conservar la información que éste lleva implícita. De esta manera, la réplica se convierte en un documento transmisor del mensaje y de la idea del original. Así, según sea el grado de fidelidad de la reproducción, el testimonio que ésta transmite será más o menos efectivo.

Múltiples razones argumentan la necesidad de la realización de copias y esta práctica no debería conside-

rarse como sospechosa o excepcional. Uno de sus principales motivos, la salvaguarda de la pieza original, a menudo queda oculto bajo un falso supuesto estético marginando así su necesario origen conservador.

Hoy en día la conservación del Patrimonio es un argumento políticamente correcto. Todo el mundo se apunta a la moda de cuidar y respetar el legado histórico en los mismos términos en los que se habla de la conservación del entorno natural. Sin embargo, la situación es bien distinta, y aunque la legislación vigente y las normativas internacionales van siendo cada vez más precisas y rigurosas de cara a la conservación del Patrimonio, la realidad demuestra que aún falta mucho para que nazca una conciencia ciudadana que otorgue el debido valor histórico e importancia a los elementos cultu-

rales de nuestro entorno, de manera que su cuidado y subsistencia sean fomentados y amparados. La falta de concienciación social consiente situaciones tan graves como la ya olvidada destrucción de Dubrovnik –ciudad declarada Patrimonio Mundial– y el bombardeo de la Biblioteca Nacional y Universitaria de Sarajevo durante la Guerra de los Balcanes; la demolición de las estatuas de los Budas afganos, o el reciente saqueo de la Biblioteca y del Museo Arqueológico Nacional de Bagdad, destruidos y mancillados ante la ceguera y la impasibilidad mundial<sup>3</sup>.

Al margen de estos casos dramáticos y extremos, problemáticas más cotidianas y sutiles han llevado a plantear medidas esenciales destinadas a conservar el legado cultural recibido. ¿Qué hacer para preservar este patrimonio de los inevitables factores adversos?. Es evidente que la conservación de los bienes culturales pasa en primer lugar por un control de las condiciones ambientales en las que se encuentran. En el caso de aquellos elementos situados a la intemperie, su

<sup>2</sup> La exposición “Los moai de la Isla de Pascua. Arte y culturas de los Mares del Sur” se presentó en el Centro Cultural de La Caixa de Barcelona durante los meses de octubre y noviembre de 1995.

Porta, E. y Escalera, A. (1996): “La restauración de un Moai de la Isla de Pascua”. En *Actas del X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* (pp. 937-939). Castellón.

<sup>3</sup> Los daños ocasionados durante los conflictos armados en los bienes culturales, determinaron el desarrollo de los preceptos proteccionistas recogidos en el Convenio de La Haya de 1954.





Arriba: la cuadriga de caballos de bronce dorado, primitivamente situados sobre la portada principal de la Basílica de San Marcos en Venecia, ahora se conserva en el Museo de dicho templo.

URL: [ar.geocities.com/rolandcast/imagenes](http://ar.geocities.com/rolandcast/imagenes)  
 Debajo: El Museo Victoria & Albert de Artes Decorativas de Londres tiene una sala (The Cast Court) dedicada a exponer copias de grandes obras de arte. Esta idea nació con una función didáctica, facilitar a aquellos estudiantes de arte que no tenían posibilidad de viajar, el conocimiento directo de estas piezas maestras.  
 URL: [www.tbe.obio-state.edu](http://www.tbe.obio-state.edu)

preservación dependerá de lo vulnerables que éstos se muestren ante los agentes climáticos y al paso del tiempo, en definitiva, su existencia estará en función de su estructura material y de cómo hayan sido protegidos de estos factores desfavorables.

Tampoco hay que olvidar que hoy día uno de los mayores problemas de deterioro de los monumentos al aire libre es el vandalismo, factor imprevisible y que denota una grave falta de conciencia y educación ciudadana. Cabe citar el ejemplo del Museo de Escultura al Aire Libre de Madrid con obras originales de artistas como Julio González o Joan Miró, que ante los continuados actos vandálicos sufridos –y al no considerarse la posibilidad de sustituir las piezas por copias–, se ha tenido que recurrir a video vigilancia para detectar a los autores de las posibles agresiones. Estos “admirables” intentos de protección se ven empañados cuando se contempla el triste espectáculo de vandalismo consentido desde las instituciones con motivo de celebraciones deportivas que atentan contra la integridad física de monumentos tan emblemáticos de la capital como la Fuente de Cibeles.

Tanto la *Carta de Venecia* (1964) como la *Carta italiana del Restauro* (1987), recomiendan la salvaguardia in situ de la obra siempre que con ello no se ponga en peligro la conservación de la misma. Por desgracia, el tiempo y los factores degradantes son causa insalvable de un deterioro en los objetos, que si ninguna solución lo evita, lleva a plantear su cambio de emplazamiento o su sustitución por copias, y conseguir así preservar el original aun a costa de su alejamiento del lugar para el cual fue ideado o ha sido hallado. Así ocurrió con la estatua ecuestre de Marco Aurelio de la Plaza del Capitolio de Roma y con los cuatro caballos alados de la puerta principal de la Basílica de San Marcos de Venecia.

Entonces, esta intervención que parece la más razonable, ¿porqué es causa de controversia?, ¿a qué precio se pretende mantener un objeto en su entorno?. Además, se debe tener en cuenta que la ubicación que hoy tomamos por primigenia, en muchos casos ha variado, aunque eso sí, es la que nos hemos habituado a ver y por

ello juzgamos como adecuada. Cuántas veces las obras públicas han sacado a la luz restos de antiguos asentamientos que enseguida deben ser “olvidados” o arrebatados a su entorno de procedencia porque las obras no se pueden paralizar argumentando importantes razones sociales o económicas. Quizás estos casos resulten menos dolorosos para el gran público porque lo inédito, lo que aún no es popular, carece del componente de familiaridad, de lo que uno reconoce como suyo. Así, estos restos pasarán pronto al olvido para el profano, de igual manera que hace tan sólo un tiempo nadie sabía de su existencia (“ojos que no ven...”).

Ante esta acción imparable del tiempo surgen soluciones tan claras como la sustitución por copias con el fin de que no se pierda el valor documental de la concepción original al permitir recuperar una imagen que ya no existe (si el objeto se ha perdido definitivamente) o que debe ser retirada de su ubicación para su conservación. Al sustituir al original, se evita perder la idea del todo, de la unidad potencial de la obra de la que hablaba Brandi<sup>4</sup>, respetándose su integridad y mensaje original. El original podrá conservarse en un lugar más seguro y controlado y podrá ser expuesto al público si su estado lo permite. Así, sobrevivirá a su desahuciado futuro en espera de que en tiempos venideros, las técnicas obren el milagro de su reintegración en su medio. El *David* de Miguel Ángel fue precursor en su día de este tipo de sustituciones ya que en 1873 se retiró de su emplazamiento original en la Plaza de la Señoría de Florencia y se trasladó a la Academia de Bellas Artes siendo sustituido por una réplica realizada por el taller de restauración *Opificio delle Pietre Dure*, que viene haciendo este tipo de labores desde hace dos siglos como medida de conservación frente a los daños que provoca la intemperie.

En muchas ocasiones, el afán –equivocado– de no querer actuar por temor a adulterar la imagen de la obra –cuando el tiempo ya ha desvirtuado su imagen primigenia–, puede conllevar la pérdida o la degradación irreversible del “venerado” original. Si aspiramos a su conservación para que en el futuro tengan la

<sup>4</sup> Brandi, C. (1977): *Teoría de la Restauración*.



oportunidad de poder disfrutar de él, habrá que plantearse hasta dónde queremos llegar con esta idea que en ocasiones aduce a la exigencia egoísta de saborear el momento. Esto nos devuelve al eterno debate de cómo se debe, o se quiere transmitir a las futuras generaciones los elementos culturales y las ventajas e inconvenientes del arte de clonar el arte. Ejemplo de la continua controversia que esto suscita fue la polémica sustitución por copias de las estatuas de la *Galería de los Reyes* de la Catedral de Burgos ante su precario estado de conservación<sup>5</sup>.

Dentro de este contexto habrá que tener en cuenta cuál es el papel del elemento a sustituir en el caso de un conjunto artístico, si se trata de un ornato o si presenta un papel sustentante. Si el deterioro del elemento es grave y se conoce cómo era antes, no es descabellado considerar la conveniencia de una sustitución con una copia que devuelva la información completa, la iconografía y el mensaje que tuvo y que se ha perdido en el original. De cualquier forma, es absurdo generalizar y hay que analizar uno a uno cada caso supeditado siempre a la conservación.

### Valor didáctico. Exposiciones

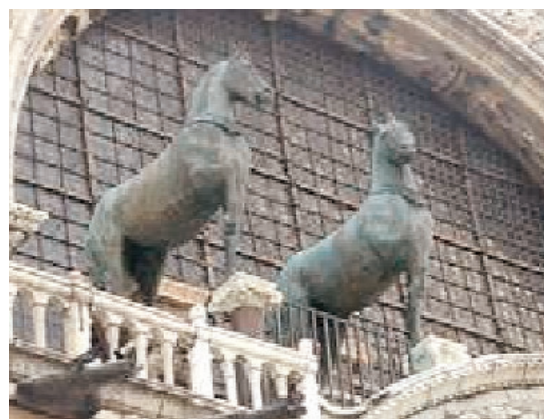
La mayor parte de las referencias que se tienen de los bienes culturales proceden de reproducciones, bien sean gráficas, audiovisuales, literarias o tridimensionales. La realidad es

que, aunque estemos muy familiarizados con ellos, pocas veces hemos podido tener contacto directo con los originales.

Como el acceso al original no siempre es posible, su reproducción adquiere entonces valor y relevancia. En aquellos casos en los que el original ya no existe, la copia nos permite conocerlo y disfrutar de él; cuántas obras de la antigüedad clásica perviven gracias a copias romanas que se han visto trocadas en originales al mantener incólume el contenido informativo y al haberse depositado, sobre la que en su momento fue mera réplica, el sentimiento inherente al primero, trascendiendo la forma y la esencia creativa a la materia perdida.

La función educativa y cultural que sin duda posee el original puede desvincularse con facilidad de su carácter emotivo y verse favorecida por las réplicas al ampliar enormemente su divulgación didáctica. La demanda cultural es creciente y a veces se contraponen a las necesidades de protección y conservación del patrimonio, lo que hace necesario desarrollar nuevos sistemas expositivos que permitan dar a conocer aquellos bienes considerados frágiles o muy valiosos sin riesgos para su integridad<sup>6</sup>. También es imprescindible facilitar el acceso inmediato a dichos objetos para su estudio y conocimiento, limitado casi siempre por la distancia. Se debe proporcionar el acercamiento del público a las obras y vestigios inaccesibles, abriendo así nuevas vías a la cultura que contemplen toda clase de problemas restrictivos. Como ejemplo, cabe mencionar el caso de aquellas copias realizadas para que los invidentes puedan tener conocimiento de los objetos a través del tacto.

En la idea de conservación y divulgación a través de las réplicas, es cada vez más habitual la creación de centros de interpretación o secciones dentro de los museos que se sirven de reproducciones para dar a conocer



*Izquierda: utilización de réplicas para que los invidentes puedan tener conocimiento directo de la realidad de los objetos a través del tacto. En la exposición itinerante: Atapuerca: un millón de años (1999-2000).*

*URL: [www.Atapuerca.com](http://www.Atapuerca.com)*

*Derecha: los caballos de la portada principal de la Basílica de San Marcos son réplicas de los originales en bronce, ahora protegidos en el interior del templo.*

bienes, generalmente populares, de acceso restringido. Este es el caso del Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira y la llamada neocueva, una réplica exacta de la *Sala de Polícromos* de la emblemática cueva paleolítica que comparte el mismo entorno que la original y que ha conseguido la aceptación de un público que, satisfecha su curiosidad con la copia, visita en gran número las instalaciones, alejando su exigente y masi-

<sup>5</sup> La prensa en su momento se encargó de recoger la amplia polémica suscitada por este tema:

“El Puerto: denuncian falsificaciones de figuras de la catedral de Burgos”. ABC Andalucía, 13 de marzo de 1999.

“Estatuas de plástico en la Catedral de Burgos”. El País, 23 de mayo de 1999.

“La Junta esperará un informe de la UNESCO antes de sustituir las estatuas de Burgos”. El País, 27 de mayo de 1999.

“Dilema en la Catedral”. ABC, 15 de agosto de 1999.

“Geneviève Oriol avala el uso de copias de estatuas en los monumentos”. El Norte de Castilla, 12 de noviembre de 2000.

<sup>6</sup> Calvo, A. (1997): “Conservación en exposiciones temporales: ilas obras de arte están vivas!”. En *Actas de los VIII cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico* (pp. 221-230). Reinosa.





Arriba: estatua equestre de Marco aurelio, de bronce dorado. Se conserva en el interior del Museo Capitolino de Roma.

URL: [www.museicapitolini.org](http://www.museicapitolini.org)

Debajo: Copia de la estatua de Marco Aurelio que sustituyó a la original en la Plaza del Capitolio de Roma.

URL: [www.christianismus.it](http://www.christianismus.it)

va presencia del perjudicado vestigio pictórico. De esta manera, el fin ha justificado los medios, la réplica se ha convertido en una atracción turística generadora de ingresos y una victoria

política y económica excepcionalmente asociada a la protección y difusión de la cultura y el patrimonio. La regulación de la afluencia de visitantes a los monumentos está presente como medida conservadora fundamental en la *Carta italiana del Restauro*, en la que queda expuesta la necesidad de que esta norma se cumpla de manera estricta. También, y como continuación de esta política protectora y didáctica, se proyectó la copia facsímil de la tumba del faraón Seti I, cerrada al público desde hace años por los graves daños naturales que ha sufrido así como los provocados por el numeroso público que soportó durante años<sup>7</sup>.

Las numerosas exposiciones y muestras temporales desplazan cada año un sin fin de piezas de todo tipo alrededor del mundo. El riesgo que suponen estos traslados para la integridad de los bienes es altísimo (robos, accidentes, cambios medioambientales, etc.) y se trata de mitigar con cuidadosas medidas específicas para cada transporte. Sin embargo, pese a todas las precauciones que se puedan tomar, a veces no compensan los elevados peligros que supone la presencia de una pieza determinada en una exhibición pública. No se debería exponer nada que no tuviera unas medidas de seguridad máximas para su conservación. Para evitarlo, la presencia de copias se hace necesaria como alternativa viable y menos costosa en aquellos casos en los que no resulta seguro o recomendable la manipulación y el traslado del material original (por su delicado estado de conservación, su desmesurado tamaño, su fragilidad, etc.) o bien, éste no se encuentra disponible (los restos de los homínidos más antiguos están sujetos a un acuerdo internacional relativo al uso de réplicas como sustitutos de los originales en las exposiciones<sup>8</sup>).

Uno de los objetivos de las exposiciones y de las colecciones de museos es introducir al visitante en el conocimiento de un tema, y resulta evidente que una buena copia puede transmitir de manera segura y exacta el mismo mensaje documental y las mismas características

físicas del original. En dichos casos, el espectador debe ser advertido de que está viendo una réplica para no sentirse engañado y evitar equívocos. Por desgracia, esta práctica no suele ser habitual, quizás debido al temor de los exhibidores a la posible pérdida de interés por la muestra de una gran parte del público.

Sometidos a la aberrante consideración de que los bienes culturales son un llamativo objeto de comercio, en muchas ocasiones se demanda el original pese a que por su propia seguridad deba exponerse bajo tan rigurosos controles que evitan su cómoda contemplación; a veces los originales son tan mal expuestos que su esencia cultural se reduce a una mera atracción de feria en la que resultaría difícil saber si el objeto observado es un original o una copia ¿merecería en estos casos arriesgarse a las molestias y a las amenazas de un traslado?. Posiblemente no.

El traslado temporal o definitivo de bienes emblemáticos es motivo de batallas sociales relacionadas con el deseo de posesión de aquellos originales considerados seña de identidad de un pueblo. En ocasiones, bajo el ardor reivindicativo del nacionalismo cultural, se destapan poderosos móviles políticos, económicos y propagandísticos donde la conservación de la pieza pasa a ocupar un segundo plano. En dichos conflictos, las copias podrían considerarse la solución más conciliadora para solventar estos juicios salomónicos. Éste es el caso de *Dama de Elche* (Museo Arqueológico Nacional de Madrid), declarada inmovible con carácter universal por la Dirección General de Bellas Artes por ser una pieza única, irremplazable y clave del Patrimonio Histórico Nacional. Pese a ello, no tiene prohibida su reproducción, y de hecho, se ha iniciado un proyecto mediante avanzadas técnicas digitales para su duplicación con destino al Museo Arqueológico de Alicante.

### Reintegraciones y copias

En el caso de aquellas piezas que presentan grandes lagunas o pérdi-

<sup>7</sup> El Museo Arqueológico Nacional acogió a finales de 2002 la presentación del proyecto de la reproducción facsímil de la tumba del faraón Seti I a escala 1:1, una muestra de dieciséis metros cuadrados que reproduce una de las paredes de la cámara mortuoria del faraón.

<sup>8</sup> Macarrón, A. M. y González, A. (1998): *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid. Tecnos.

das de material –que lleguen a desvirtuar su grado de transmisión informativa–, sería lógico plantearse la creación de copias capaces de dar la información completa sin necesidad de intervenir sobre el original salvo, claro está, en aquellas circunstancias en las que una reintegración volumétrica sea un posible medio de sustentación. La *Carta de Venecia* admite añadidos en las obras cuando éstos sean necesarios para su consolidación y si respetan las partes interesantes del monumento, el trazado tradicional, el equilibrio compositivo y las relaciones con el medio.

Como ya propuso Rielg, las faltas que sufre un objeto, síntomas de su deterioro y testimonio de vida, deben ser completadas para recuperar su valor histórico y documental. Esta actuación regeneradora deberá hacerse en una copia, bajo el principio de que ningún añadido debe ser fruto de la invención. De esta manera, el objeto, el único, se conserva inalterado, con sus carencias heredadas, sin intervenciones innecesarias y alejado de todo falseamiento posible, y la copia, el nuevo y completo elemento de estudio e investigación, servirá para contribuir a detener el desgaste del documento original.

## Conclusión

Los heterogéneos intereses e ideologías sociales y culturales han sido motivo de controvertidas acciones relativas al Patrimonio. Preservar los bienes culturales no puede estar condicionado por posturas ambiguas y la utilización de réplicas no debería dejarse aconsejar por otros argumentos que no sean conservadores o didácticos. Los a veces llamativos esfuerzos y las actuaciones encaminadas a defender el patrimonio no consiguen disimular la

escasa preocupación existente al respecto. La salvaguardia del Patrimonio no suele considerarse un tema atrayente para la financiación pública, con frecuencia dedicada a causas más populares.

Esta indiferencia de las administraciones y del gran público queda patente en los continuos atentados que soporta el patrimonio con ciertas actuaciones consideradas de interés general. No dejan de sorprender las alarmas causadas por los planteamientos conservadores relacionados con el uso de copias cuando a diario se asiste impasible a la destrucción en nombre del “progreso” de realidades insustituibles.

Una mayor reflexión y consideración con relación a nuestro patrimonio nos haría comprender y valorar el papel de la réplica como suplente del original. No se debería desorientar a los conjuntos sociales, irreflexivos y manipulables, cuando se opera con escenarios o trabajos que merecen un juicio experto, un conocimiento profundo y un análisis crítico y objetivo de la compleja esencia y el dominio que envuelven a los testimonios culturales.

El Patrimonio es de todos, de la Humanidad, no sólo de la generación presente sino también de la venidera, un legado cultural para el futuro en donde las copias pueden convertirse en un medio fundamental para su conservación y divulgación al salvaguardar una parte de lo que nos queda al tiempo que transmiten lo que una vez existió.

## Bibliografía

Argullol, R. (1996): *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona. Ediciones Destino.  
Brandi, C. (1999): *Teoría de la Restauración*. Madrid. Alianza Editorial.  
Calvo, A. (1997): “Conservación en exposiciones temporales: las obras

de arte están vivas!”. En *Actas de los VIII cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico* (pp. 221-230). Reinosa.

*Carta del Restauo 1987* (1990): Introducción y traducción de M<sup>a</sup> José Martínez Justicia. Colegio de Arquitectos de Málaga.

De la Torre, T. (2003): “Digitalizar el pasado: facsímiles para la conservación”. *Restauración & Rehabilitación* (73), 38-43.

Lasheras, J. A. (2001): “Nace Altamira 2”. *Descubrir el arte* (29), 32-44.

Macarrón, A. M. y González, A. (1998): *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid. Tecnos.

Morón de Castro, M. F. (1998): “Originales y copias: la ilusión en la creación”. *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (24), 117-121.

Pereira, C. (1999): “Facsímiles de objetos de arte tridimensional. 1<sup>a</sup> parte: moldeo”. *Restauración & Rehabilitación* (25), 66-71.

Pereira, C. (1999): “Facsímiles de objetos de arte tridimensional. 2<sup>a</sup> parte: vaciado”. *Restauración & Rehabilitación* (26), 66-71.

Porta, E. y Escalera, A. (1996): “La restauración de un Moai de la Isla de Pascua”. En *Actas del X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* (pp. 937-939). Castellón.

Riegl, A. (1999): *El culto moderno a los monumentos*. Madrid. Visor.

Rivera Blanco, J. ( ): “El deterioro irreversible de la escultura monumental y su salvación”. *Restauración & Rehabilitación* ( ), 50-55.

“Bellas Artes declarará a la Dama de Elche inamovible con carácter universal”. ABC, 23 de mayo de 1997.

“Un moai de la Isla de Pascua se rompe al ser instalado en Barcelona”. El País, 22 de septiembre de 1995.

“Elogio del facsímil”. El País, 21 de octubre de 2000.

