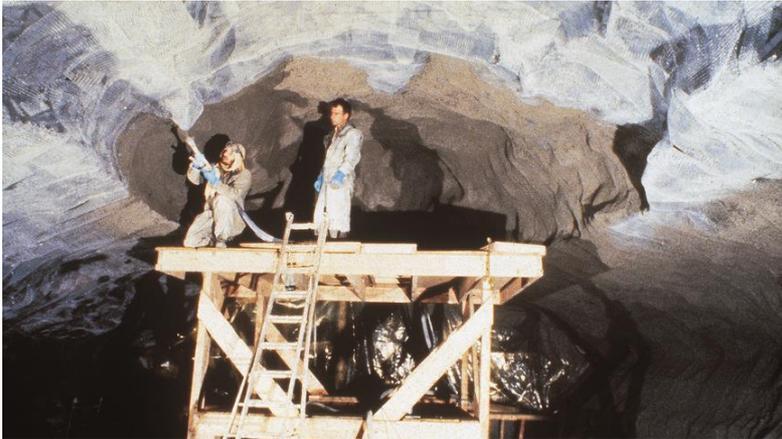


Evolución de las réplicas de arte parietal, un equipamiento museístico singular
Evolution of parietal art replicas, a special kind of museum

Manel Miró Alaix

Director del Área de Planificación de “Stoa – comunicación del patrimonio”



Fecha de recepción: 28 de octubre de 2019

Fecha de aceptación: 26 de diciembre de 2019

55

Resumen

Este artículo recoge la ponencia presentada en el congreso “Retos y futuro de las réplicas de arte parietal como equipamientos museísticos” celebrado en el Balneario de Zestoa el 20 de julio de 2018, en el marco de los Cursos de Verano de la Universidad del País Vasco y de la celebración del 10º aniversario de la inauguración de Ekainberri. El artículo presenta, en primer lugar, una aproximación a la historia de las réplicas de arte parietal, en segundo lugar, plantea una reflexión sobre el sentido que tiene hacer dichas réplicas y, en tercer lugar, se interroga sobre la eficacia o no de las diferentes tipologías de réplicas que podemos encontrar hoy en día.

Palabras clave: Réplica, arte rupestre, museo, Lascaux, Altamira, Chauvet, Ekainberri.

Abstract

This article includes the paper presented at the conference "Challenges and future of parietal art replicas as museum equipment" organized by the University of the Basque Country to commemorate the 10th anniversary of the inauguration of Ekainberri Replica.

The article establishes a historical sequence of the creation of the rock art replicas and why they were made. Next, a distinction is made between enveloping replicas and partial replicas of parietal art to end by analyzing the effectiveness of the different examples and typologies of replicas as museum equipment.

Keywords: Replica, rock art, museum, Lascaux, Altamira, Chauvet, Ekainberri.



Manel Miró Alaix

Licenciado en Prehistoria e Historia Antigua en 1985 por la Universidad de Barcelona. Especializado en gestión e interpretación del patrimonio en 1990 por la Escuela de Patrimonio de Barcelona. Cinco años de trabajo (1985-1990) como arqueólogo de urgencias para el Servicio de Arqueología de la Generalitat de Catalunya. Seis años de trabajo (1990 – 1996) como consultor en patrimonio y turismo cultural en la Fundación Centro Europeo del Patrimonio. En 1996 funda con Jordi Padró la consultoría Stoa en la que sigue trabajando actualmente como director del Área de Planificación y Contenidos Digitales.

Es autor de publicaciones centradas en la arqueología y la interpretación del patrimonio y ha dirigido más de un centenar de proyectos de puesta en valor del patrimonio que incluyen planes estratégicos territoriales de patrimonio, planes directores y estudios de viabilidad de equipamientos patrimoniales, planes de interpretación, proyectos museológicos. En los últimos años ha orientado su actividad profesional a la aplicación de las TIC y de la geolocalización a la interpretación del patrimonio dirigiendo varios proyectos de aplicaciones móviles para museos y monumentos.

Es profesor del Máster de Arquitectura y Patrimonio Histórico del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y participa también como profesor de interpretación en diversos másteres y postgrados.

Es el autor de "Raining Stones", un sitio web dedicado a la interpretación del patrimonio y la arqueología (www.manelmiro.com).

Contacto: mmiro.stoa@gmail.com

1.- El origen de las réplicas, la réplica como necesidad de acercar la ciencia a la población

Las réplicas, no sólo en el ámbito del arte rupestre sino en la arqueología en general, empezaron a existir por la necesidad de acercar al gran público los hallazgos realizados en remotos yacimientos arqueológicos, en un momento en que los viajes eran un lujo reservado a muy pocos.

La idea de acercar los hallazgos a la gente se produjo en un contexto social determinado, el de la sociedad de clases surgida de la Revolución Industrial, que propició el desarrollo de una nueva mentalidad burguesa, interesada en llenar su tiempo de ocio con ofertas culturales (Rusell, 1932).



Ilustración 1. La "Necrópolis de Ancón", reproducida en la Exposición Colombina de Chicago de 1893 por F. W. Putnam basada en las excavaciones de George Dorsey. Procedencia de la fotografía: <http://histanthro.org/notes/fair-necropolis/>

Esta reproducción de la necrópolis peruana de Ancón (Howe, 1893: 633) fue exhibida en la Exposición Colombina de Chicago de 1893. La podemos considerar una de estas primeras réplicas. En este caso, la réplica se circunscribía al contexto arqueológico ya que los objetos presentados eran originales.

En realidad, debemos considerar que la idea de reproducir el contexto arqueológico, de replicarlo, era una manera novedosa de exponer unos hallazgos arqueológicos, una manera que ponía de manifiesto un mayor interés por ofrecer una lectura interpretativa de los hallazgos científicos, frente a las lecturas anticuaristas y academicistas que primaban en ese momento en los museos. Si tomamos este ejemplo como referencia, deberíamos retener la idea de que las primeras réplicas responden a la necesidad de mostrar los hallazgos arqueológicos lejos de donde se han realizado, pero también, responden a la necesidad de mostrar el contexto arqueológico como recurso para

interpretar dichos hallazgos, este dato es clave para entender el posterior desarrollo de las réplicas de arte parietal.

La demanda cultural que nació con el desarrollo de la sociedad burguesa a finales del siglo XIX y se intensificó en la década de los años 20 y 30 del siglo XX, vivió un periodo de crecimiento en la década posterior al fin de la Segunda Guerra Mundial. Este crecimiento coincide con el desarrollo de la sociedad de consumo en los países occidentales, con la eclosión de la clase media y con la aparición de la práctica turística tal y como la conocemos actualmente (Donaire, 2012). De hecho, el incremento del acceso de las clases medias al consumo turístico será clave para entender la aparición de las grandes réplicas de arte rupestre. En primer lugar, porque un consumo turístico descontrolado fue el que creó los gravísimos problemas de conservación que llevaron al cierre de muchas cuevas y, en segundo lugar, porque la necesidad de mantener el sector turístico vinculado a la explotación del arte rupestre, propició la idea de hacer copias de las cuevas por donde pudieran pasar diariamente los miles de visitantes que ya no podían hacerlo en las cuevas originales.

Fue a finales de la década de los 50 del siglo XX que se realizó la primera réplica de arte parietal de manera precisa en términos de forma y de materiales. Se trata de la réplica del techo de los bisontes de Altamira realizada en 1959 por el Departamento de Química del *Deutsches Museum*, de Múnich. El proyecto fue dirigido por el profesor Eric Pietsch (Pietsch, 1963), químico y director entonces del Instituto Gmelin de la *Max Planck Gesellschaft*, de Frankfurt. El objetivo de esta réplica era convertirse en el punto central de la sección dedicada a la Prehistoria de la Tecnología Química del museo muniqués. El proceso para hacer la réplica fue muy complicado porque el techo no se podía tocar, lo que significaba que no se podía hacer un molde directamente, así que se utilizó un sistema de fotogrametría estereoscópica, que más tarde sería utilizado también para hacer el molde de Lascaux II.

58



Ilustración 2. Eric Pietsch con su equipo en Altamira en 1959, tomando imágenes estereoscópicas. Fotografía del Deustches Museum. <https://www.deutsches-museum.de/en/exhibitions/communication/altamira-cave/the-replica/>.



Ilustración 3. Evaluando las imágenes en el Instituto de Geodesia, Frankfurt, 1959/60. Fotografía del Deustches Museum. <https://www.deutsches-museum.de/en/exhibitions/communication/altamira-cave/the-replica/>.

Como explica el *Deutsches Museum* en su página web:

“The Deutsches Museum paved the way in the 1960s for the development of methods to preserve these millennia-old rock paintings without keeping them out of sight of the general public” (Deustches Museum, en línea)¹.

Está claro que ya en ese momento, los químicos muniqueeses del *Deutsches Museum* eran conscientes que hacer réplicas sería la solución adecuada al dilema entre conservación y difusión del arte rupestre.

59

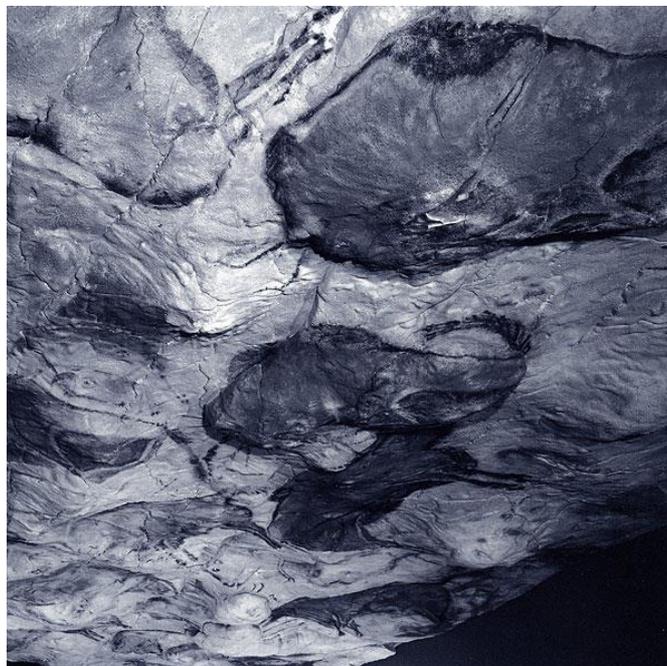


Ilustración 4. Réplica de Altamira en el Deutsches Museum de Múnich, 1962. Fotografía del Deutsches Museum. <https://www.deutsches-museum.de/sammlungen/meisterwerke/meisterwerke-vi/altamira-hoehle/>

¹ <http://www.deutsches-museum.de/en/exhibitions/communication/altamira-cave/the-replica/>.

Como contrapartida al permiso por dejar hacer la copia del techo de los polícromos de Altamira, en 1964, el *Deutsches Museum* produjo un segundo molde que regaló al Estado Español para que lo instalara en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Esta segunda réplica se instaló en una cueva artificial que se creó expreso en el jardín del museo (Pietsch *et alii*, 1964).

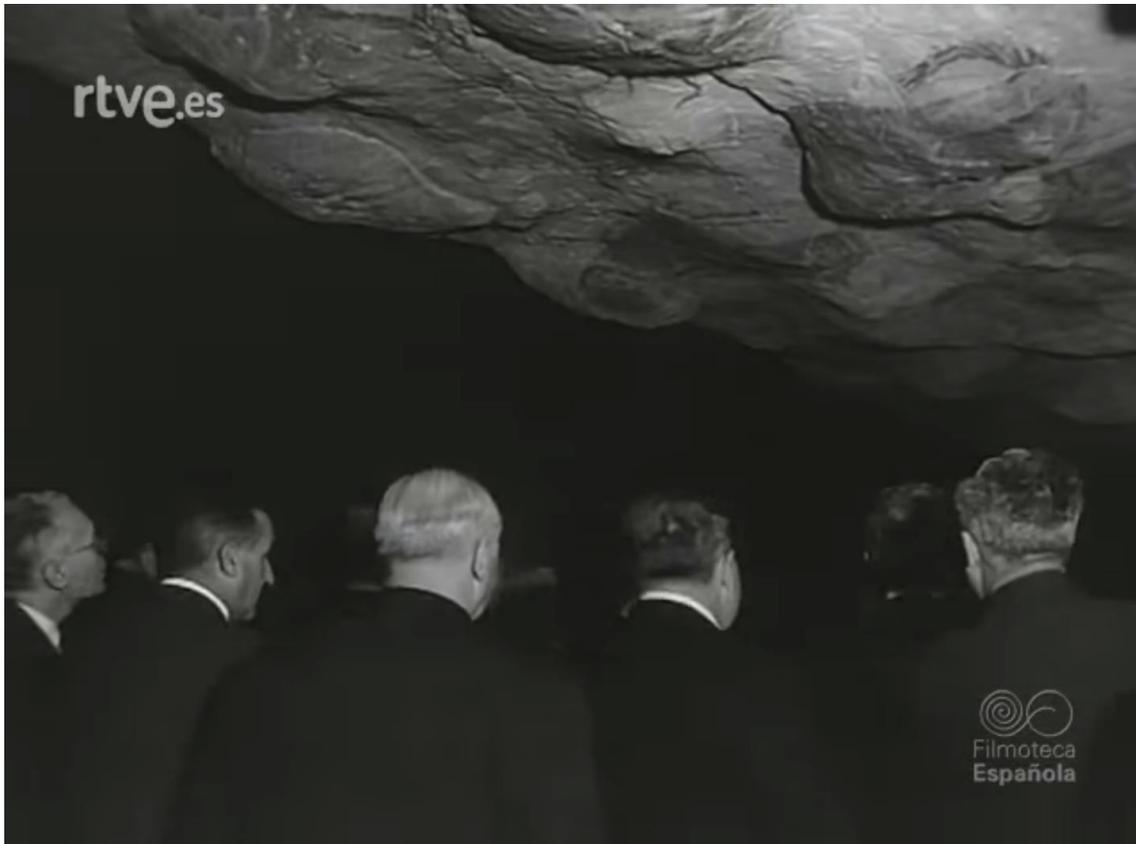


Ilustración 5. Inauguración de la Réplica de Altamira en el Museo Arqueológico Nacional, 1964. Fotograma del video de RTVE. <https://www.youtube.com/watch?v=EmhICyTPRJ4>.

Tanto la réplica del *Deutsches Museum* como la del Museo Arqueológico Nacional, tenían una doble finalidad. Por un lado, querían exponer en sus salas uno de los mejores testimonios mundiales del arte rupestre, pero, por otro lado, la decisión de realizar estas réplicas obedecía sobre todo a la voluntad de acercar el patrimonio al más amplio número de personas posible, en un tiempo en que para la mayoría de personas aún era difícil viajar para conocer el recinto original.

Es importante retener esta idea porque, como veremos a continuación, la práctica de llevar las réplicas fuera del territorio de las cuevas originales desapareció casi por completo en los años posteriores. De hecho, sólo se siguió en Lascaux con la réplica que se expuso en 1980 en el *Grand Palais* (una restitución del Salón de los Toros mediante un proceso fotográfico innovador de Kodak-Pathé sobre un modelo tridimensional realizado por el *Institute Géographique Nationale*²) y posteriormente, con Lascaux III, una exposición itinerante que exhibe por todo el mundo réplicas de los cubículos que no fueron reproducidos en Lascaux II.

2.- La réplica como estrategia de conservación

² <http://archeologie.culture.fr/lascaux/fr/lascaux-ii-et-iii>.

El siguiente gran motivo, después del de acercar la arqueología a la ciudadanía, que impulsó la realización de réplicas de arte rupestre fue la preservación de las pinturas originales y sus entornos rupestres. El cierre de Lascaux en 1963, como consecuencia de la degradación que había provocado en la cueva un régimen insostenible de visitas, aumentó la presión para forzar la reducción del número de visitantes, e incluso el cierre, en todas las cuevas visitables con arte parietal de Francia y España.



Ilustración 6. André Malraux visita la cueva de Lascaux en 1963 para constatar los problemas de conservación.
Fotografía de AFP.

Altamira no fue ajena a esta presión y en 1966, el ingeniero y prehistoriador cántabro Alfredo García Lorenzo presentó al Patronato de Cuevas de Santander un informe sobre la regulación de visitas en la Cueva de Altamira en el que proponía un régimen provisional con una significativa reducción del número de grupos y de personas (Moire, 1979). A pesar de la reducción, ese régimen seguiría permitiendo la entrada de más de 1.600 personas por día.

Cuatro años después, en 1970, en otro informe presentado también al Patronato de las Cuevas de Santander, el mismo Alfredo García junto con J. Edériz, además de insistir en una mayor reducción del número de visitantes, plantearon por primera vez la realización de un estudio para la construcción de una réplica de las pinturas (Moire, 1979).

A diferencia de la réplica de Altamira que alberga el Museo Arqueológico Nacional, la idea de esta otra réplica respondía a un problema que estaba surgiendo y que acabaría causando conflictos de cierta gravedad. La réplica se veía como la solución al conflicto entre la conservación de la cueva y los intereses del sector turístico y comercial de la región, muy reacios a perder los beneficios que les reportaba el flujo de turistas atraídos por la Cueva de Altamira.

Por su parte, la idea de hacer una réplica de Lascaux surgió en el momento mismo de su cierre en 1963. En 1972 el conde de La Rochefoucauld donó la cueva al estado francés, pero mantuvo los derechos de reproducción con la idea de emprender un proyecto para hacer una réplica de 200 metros de la cueva real en una cantera. Finalmente, en 1978, el *Conseil General de la Dordogne* decidió asumir el proyecto de réplica y terminarla³.

La decisión de hacer una réplica para mantener la afluencia turística en la región era muy arriesgada, pues no había precedentes para saber si la idea funcionaría o no. Aunque hubiera razones para pensar en el éxito del proyecto, la inversión de 7.500.000 de francos hecha por la Región de Aquitania con la colaboración del Estado Francés, era tan enorme para la época que el riesgo era muy grande. Nada garantizaba que una copia fuera a interesar al público turista. Finalmente, el 18 de julio de 1983, Lascaux II se abrió al público con un precio de entrada inicial de 20 francos. Los 10 diez primeros días recibió un promedio de 3.000 visitantes diarios. Desde 1983 hasta su cierre han pasado por Lascaux II diez millones de personas (Heintze, 2018).

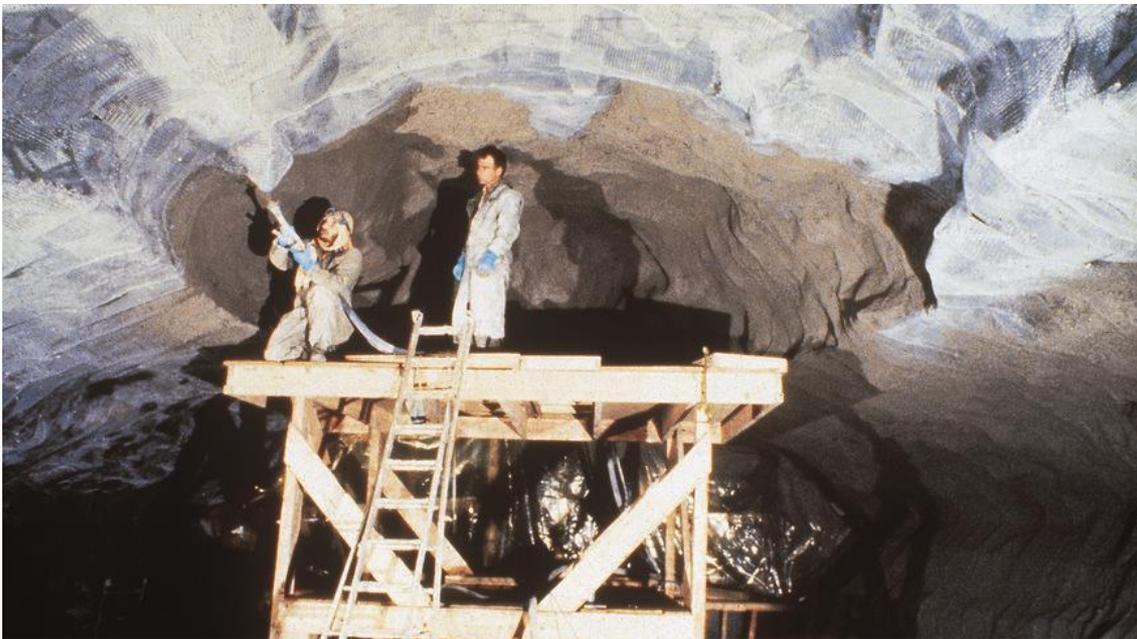


Ilustración 7. Trabajos de construcción de Lascaux II. Fotografía de Semitour.

Estos datos ponen en evidencia que la primera réplica de Lascaux era más que un proyecto estrictamente patrimonial. Lascaux II era, por encima de todo, un proyecto de desarrollo local, un proyecto de puesta en valor del patrimonio que ha cumplido a la perfección el triángulo de la sostenibilidad: preservación del patrimonio, calidad de la experiencia del visitante y contribución a la riqueza local. En resumen, quizá lo más relevante de Lascaux II no fue el alarde de técnica que supuso hacer la réplica, que fue mucho y muy bueno, sino la demostración de que un nuevo tipo de equipamiento museístico era posible, un equipamiento museístico singular basado en la réplica de una cueva que era capaz de funcionar como método de conservación y, al mismo tiempo, como atracción turística, abriendo así un camino que muchos otros siguieron después.

Finalmente, el tercer gran motivo que ha llevado a plantear la realización de la réplica de una cueva es que la cueva sea inaccesible y tenga suficiente arte como para que

³ <https://www.lascaux.fr/fr/blog/detail/25-lascaux-puis-lascaux-2-puis-3et-apres>.

merezca la pena hacer esa inversión. Un ejemplo claro de este caso es la Grotte Cosquer en Marsella, una cueva que se encuentra bajo las aguas del Mediterráneo por lo que es preciso bucear para acceder a ella. Parece que después de una década de discusiones, la réplica de la Grotte Cosquer verá la luz en 2021.

3.- El debate sobre la réplica como sustituto del original

El éxito de Lascaux II abrió el debate sobre las preferencias del original o la copia, debate que se centraba en una cuestión: saber si los visitantes se sentían satisfechos con la visita a una réplica o, por el contrario, si nada se podía comparar con la visita a una cueva original.

En un artículo publicado en 2014 en el periódico “El País” (Fernández-Santos, 2014), se preguntó a los afortunados con el sorteo de cinco visitas a la Cueva de Altamira sobre la experiencia que habían vivido y alguno de ellos no tuvo reparos en afirmar que había visto mejor el techo de polícromos en la Neocueva que en el original, lo cual más que hablarnos mal de este sincero visitante, nos habla muy bien de la réplica de Altamira, que no intenta engañar pero tampoco decepciona a nadie porque la Neocueva proporciona una visión espectacular y privilegiada del techo de los polícromos.



Ilustración 8. Cinco visitantes afortunados con poder entrar al original de Altamira acompañados de la guía que les hizo la visita. Fotografía Pablo Hojas. Extraída de: “Los bisontes ya reciben en casa”. *El País*. Elsa Fernández-Santos, 1/3/2014.

Una reacción ante la réplica de Lascaux de la que se hicieron eco los medios de comunicación fue la del presidente François Hollande que exclamó “*es más que una réplica, es una obra de arte*” (s.a., 2016) durante la inauguración del *Centro Internacional de Arte Parietal Lascaux* (también llamado Lascaux IV). Esta expresión es el reflejo de la fascinación por el alarde técnico que están alcanzando los facsímiles, especialmente el de Lascaux IV, la última gran réplica en ser inaugurada.

Por el contrario, existe también una corriente, especialmente locuaz en el Reino Unido, que considera una aberración hacer réplicas o facsímiles de cuevas con arte rupestre. Jonathan Jones, crítico de arte del periódico británico *The Guardian*, es un representante de esta corriente. En un artículo (Jones, 2015) publicado poco después de la inauguración de la réplica de Chauvet, ironizó con una hipotética réplica de la Capilla Sixtina, que respondiera también a la preocupación del Vaticano por conservar los frescos de Miguel Ángel. La conclusión para Jones es que sería una idea absurda y como alternativa sugiere ir a visitar cuevas originales donde todavía es posible emocionarse contemplando arte rupestre original, como el mamut de Pech-Merle.

En realidad, las preferencias sobre el original o la copia vienen determinadas por el bagaje cultural de cada persona, su experiencia y, algo muy importante, por la calidad de la réplica. Durante una visita a la Cueva de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias) conducida por el malogrado Dr. Javier Fortea, tuve la oportunidad de discutir con él sobre esta cuestión.

Al acabar la visita, tuvimos una improvisada sesión de debate sobre la posibilidad de establecer un régimen de visitas controlado a la cueva, pero finalmente, la discusión acabó derivando hacia la cuestión del original o la copia. El profesor Fortea defendía que Llonín debía permanecer cerrada, pero que por su importancia merecía también que se hiciera una réplica para mostrarla⁴. Sus dos argumentos principales eran que las visitas suponían un riesgo innecesario y que la mayoría de la gente se sentía absolutamente satisfecha con una buena copia.

Por el contrario, otros defendíamos que en número limitado y bajo unas condiciones muy estrictas era factible que se mantuviera un cierto régimen de visitas, dado que jamás una copia podría igualar la experiencia que habíamos vivido hacía unos minutos en Llonín: la humedad, el ruido, las sombras, los detalles, la contemplación directa de las obras... .

La discusión derivó más hacia cuestiones conceptuales que sobre la realidad de las réplicas pues no entramos a discutir de qué tipo de réplicas hablábamos, ni de qué tipo de públicos y lo cierto es que hay diferentes tipos de réplicas y también diferentes tipos de públicos y, como veremos a continuación, es muy importante tener claras las ideas sobre esa cuestión en el momento de plantearse acometer una réplica de arte parietal.

4.- Las réplicas parciales

Cada réplica es, en cierto sentido, única, pero como recurso museográfico podemos agruparlas en dos grandes tipos: las réplicas parciales de partes de una cueva y las réplicas completas o envolventes.

El primer tipo de réplicas, las parciales, suelen estar en relación con museos o centros de interpretación en los que la finalidad didáctica de la réplica prima por encima de cualquier otra consideración, mientras que las segundas, las envolventes, tienen el objetivo de convertirse en una atracción turística, capaz de incidir en el desarrollo económico de los territorios donde se implantan.

⁴ Una réplica parcial de la Cueva de Llonín se realizó para ser expuesta en el Parque de la Prehistoria de Teverga, a 185 km de distancia de la cueva original.

Esta réplica del panel principal del Ídolo de Peña Tú, en Llanes, era el punto culminante de un centro de interpretación sobre el neolítico asturiano que debía haber servido como espacio de introducción a la visita del ídolo y que actualmente se encuentra ya cerrado. En este caso la réplica cumplía claramente una función didáctica.



Ilustración 9. Réplica parcial del Ídolo de Peña Tú. Elaboración propia.

65

Lo mismo sucede con esta réplica del Abrigo del Mas d'en Llorc que se encuentra en el Centro de Interpretación del Arte Rupestre de Montblanc (Catalunya). También aquí la réplica cumple una función didáctica y, en este caso, además funciona como motivador de la visita guiada que ofrece el museo pues el abrigo es visitable, pero está en un lugar desconocido y de difícil acceso.

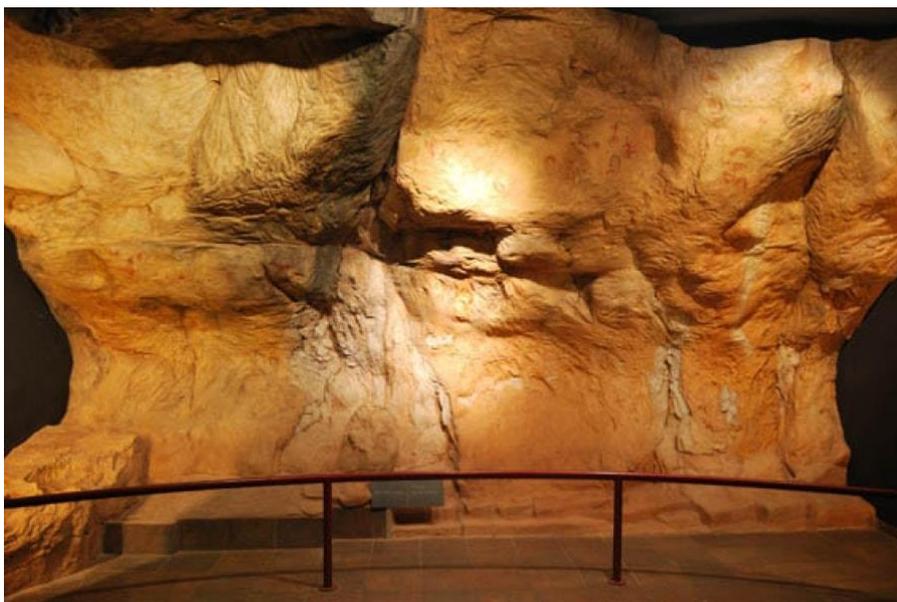


Ilustración 10. Réplica parcial del Abrigo del Mas d'en Llort. Fotografía de Info Camp de Tarragona.
<https://infocamp.cat/arxiu-seccio-patrimoni/item/15928-montblanc-desenvolupara-activitats-relacionades-amb-l-arqueologia-i-el-patrimoni-cultural>.

El problema con las réplicas parciales surge cuando se las quiere convertir en atractivos turísticos, como ha sucedido en el Parque de la Prehistoria de Teverga. El objetivo de este parque era convertirse en un atractivo turístico capaz de promover el desarrollo económico de su entorno territorial:

“El parque, en el que se llevan invertidos 10,2 millones de euros, y para el que se anuncian ampliaciones, es el primer centro museístico, divulgativo y temático que no se limita a replicar una única cueva, sino que trata de plasmar, con una visión totalizadora, el "fenómeno europeo en su conjunto", señala el director del proyecto, Félix Fernández de Castro. "Se pretende", agrega, "un doble acercamiento: emocional -con la reproducción mimética de tres cuevas reales en uno de los equipamientos- y conceptual -de explicación, análisis e investigación- en una edificación, también subterránea, en la que, junto a reproducciones pictóricas y de arte mobiliario, se aportan textos, audiovisuales, mapas, fotografías y otros materiales didácticos.” (Cuartas, 2007).

El objetivo inicial del parque era exponer réplicas de diferentes cuevas asturianas y europeas, además de ofrecer actividades de animación típicas de los parques de prehistoria (lanzamiento de azagayas, talla de sílex, encendido de fuego, etc.), pero la inversión se quedó corta y en Teverga no hubo neocuevas sino réplicas parciales de arte parietal.

66



Ilustración 11. Réplica del panel central de Llonín en el Parque de la Prehistoria de Teverga. Fotografía de Nachosan - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=32316574>.

Además, este proyecto nació con un gran lastre pues el parque se ubicó en una comarca sin tradición local de prehistoria, situada a 185 km de distancia de la zona central del arte rupestre asturiano que es la Comarca Oriental de Asturias. A pesar de que, para los empresarios del área de Teverga, la creación del Parque de la Prehistoria ha sido muy importante¹⁸, la realidad es que el parque no resiste la comparación con equipamientos similares del Sur de Francia. El Parque de la Prehistoria de Teverga ha recibido 153.000 visitantes en los diez años que van de 2007 a 2017, lo que representa un promedio de 15.000 personas al año, mientras que un equipamiento parecido, el Parque de la Prehistoria de Niaux en el Pirineo francés, sólo en el año 2018 recibió 58.360 visitantes y promedia más de 55 mil visitantes anuales los cuatro últimos años⁵. Hay un hecho clave para entender esta diferencia, el parque de Niaux está vinculado a la Cueva de Niaux, una de las cuevas más importantes de Francia, ubicada en un territorio con una fuerte tradición de arte rupestre, mientras que el Parque de la Prehistoria de Teverga ni tiene una cueva importante cerca que se pueda visitar ni está situado en un territorio con una fuerte tradición de arte rupestre. El caso de Teverga debería ser estudiado más a fondo para que en el futuro los responsables de tomar las decisiones de dónde y de qué tipo deben ser las inversiones patrimoniales, tengan criterios más claros sobre los que sustentarlas.

Pero la cercanía de una cueva por sí sola tampoco es garantía del éxito de una réplica, como nos lo demuestra el caso de la Cueva de Covaciella en Cabrales. La idea de hacer una réplica de esta cueva se propuso en el 2002, en el marco del Plan de la Prehistoria del Oriente de Asturias (Miró, 2003). En ese momento se propuso vincular la réplica de Covaciella a un equipamiento que diera servicio al resto de las cuevas pintadas de la zona de Cabrales y Peñamellera Alta, es decir, vincular la réplica a un proyecto más amplio que incluía la visita a cuevas originales como Llonín, el Bosque y Coimbre. Pero la falta de entendimiento entre las administraciones hizo que no se pudiera llegar a un consenso y, finalmente, el Concejo de Cabrales decidió construir por su cuenta un Centro de Interpretación que incluía una réplica parcial de la Covaciella. Esta réplica parcial funciona como recurso didáctico, pero está lejos de haberse convertido en un atractivo turístico. De hecho, el fracaso de este equipamiento como atractivo turístico ha reabierto el debate en la zona de la apertura de las cuevas originales⁶, por desgracia un debate que no es el resultado de una reflexión sobre el uso social del arte rupestre, sino que es fruto de la especulación económica del turismo.

Los ejemplos de Teverga y Covaciella nos ponen delante de una cuestión fundamental, las réplicas capaces de convertirse en un atractivo turístico tienen unos costes tan elevados que, desde la perspectiva de la administración pública, sólo deberían estar justificadas por el alto valor artístico y arqueológico de los originales y porque las réplicas son el elemento clave de un proyecto de desarrollo local.

⁵ Fuente, Observatorio turístico del Ariège:
https://docs.wixstatic.com/uqd/b487ef_f8f05bc165cb43ff8f694f303a2f01fe.pdf

⁶ <https://www.elcomercio.es/asturias/oriente/concejos-arte-rupestre-20180716003248-ntvo.html>.



Ilustración 12. Réplica parcial de la Cueva de Covaciella. Elaboración propia.

Para acabar con los ejemplos y la valoración de réplicas parciales merece la pena traer a colación un ejemplo que quizá no es muy conocido, pero que debería servir como referencia de proyectos con una clara vocación didáctica, en el contexto de un proyecto de desarrollo local sostenible. Me refiero a la réplica de la Cueva de la Fuente del Trucho que alberga el Centro de Arte Rupestre de Colungo, en el Parque Cultural del Río Vero en el Somontano (Aragón).

68



Ilustración 13. Réplica de la Fuente del Trucho. Centro de Arte Rupestre de Colungo (Huesca). Fotografía procedente de: <http://turismosomontano.es/es/que-ver-que-hacer/lugares-con-historia/centros-museisticos/centro-del-arte-rupestre-colungo>.

Lo interesante de esta réplica es que combina la recreación del espacio cavernario y de las pinturas con una escenografía hecha a partir de la rigurosidad de la investigación arqueológica de manera que sirve como instrumento didáctico e interpretativo y como preparación para la visita a la cueva original, que es accesible mediante visitas guiadas. La réplica de Colungo forma parte de una oferta turística más grande como es el Parque Cultural del Río Vero.

5.- Las réplicas envolventes

He utilizado el concepto de réplica envolvente para referirme a las réplicas que reproducen total o parcialmente un santuario artístico rupestre. Todas las réplicas envolventes han sido pensadas como un sustituto de la experiencia real, lo que no quiere decir que todas intenten reproducir al detalle el ambiente cavernario. Desde Lascaux II, que fue la primera y abrió el camino a las demás, todas las réplicas envolventes comparten una vocación clara de atractivo turístico, aunque cada una presenta su especificidad. Como de Lascaux II ya hemos hablado anteriormente, en este apartado nos centraremos en las cuatro últimas grandes réplicas realizadas en Europa: la Neocueva de Altamira (2001), Ekainberri (2008), Chauvet-Pont d'Arc (2014) y Lascaux IV (2017).

La llamada “Neocueva” de Altamira (Santillana del Mar, Cantabria) no se planteó con la idea de intentar engañar los sentidos del visitante haciéndole creer que estaba en la cueva original, sino que se planteó como un instrumento de interpretación, un fabuloso instrumento de interpretación, pensado para que todo el mundo pudiera contemplar una de las obras cumbre del arte paleolítico, no sólo en fotografías sino contextualizadas en su entorno original. La Neocueva optó por reproducir el aspecto de la caverna antes del desprendimiento que selló la entrada y ofrece una visión integral del techo de polícromos, sin los muros que actualmente parcelan el espacio en la cueva original.



Ilustración 14. Neocueva de Altamira. Fotografía Diario Montañés. Fotografía procedente de: <https://www.eldiariomontanes.es/planes/altamira-invita-conocer-20180515180749-nt.html>.

La Neocueva pues, no es sólo una réplica, es un equipamiento museístico singular, un gran espacio de interpretación que empieza con un audiovisual introductorio que muestra la vida cotidiana de los pintores de Altamira, que continúa, al entrar en el recinto de la Neocueva, con la recuperación de la boca original de la cavidad cavernaria, desaparecida a causa de un derrumbe, y culmina con la visión del techo de polícromos, para pasar después al espacio de exposición permanente donde se contextualiza Altamira dentro de la prehistoria europea y mundial. Además, Altamira dispone de un servicio didáctico con una programación pensada para acercar la cultura paleolítica a todos los públicos y con una activa presencia en redes sociales.

“Ekainberri” (Zestoa, País Vasco) nos ofrece un modelo distinto al de la Neocueva. En este caso se optó por dar una importancia máxima a las sensaciones, a la percepción sensorial de un entorno cavernario y, por este motivo, la réplica intenta recrear el interior de una cueva.

Debido a las dimensiones de la cueva original, la réplica de Ekain no reproduce completamente la cueva. Lo que sí se ha mantenido, para favorecer la interpretación de las representaciones, es el orden en que aparecen pinturas y grabados y sus alineaciones, pues en el santuario de Ekain las representaciones parece estar orientadas hacia un elemento central.



Ilustración 15. Panel de los caballos de Ekainberri. Fotografía, Museo de la Cueva de Ekain.

El resultado de Ekainberri, desde el punto de vista del visitante es sencillamente perfecto. Por un lado, se consigue una presentación ideal de las representaciones y, por otro, el visitante siente las sensaciones de ruido, humedad, oscuridad que se siente en el interior de una cueva. En Ekainberri, la réplica tampoco está sola, sino que, como en Altamira, es el núcleo central de un equipamiento museístico, con una exposición permanente que muestra de manera didáctica objetos y réplicas de objetos y una oferta de talleres didácticos orientada también a todos los públicos.

Como en Ekainberri, la réplica de la Cueva de Chauvet (Vallon Pont d'Arc, Ardèche) no reproduce completamente la cueva original porque sus dimensiones no lo permitían. Pero esa adaptación no ha impedido reproducir de manera fiel el ambiente cavernario.

Una peculiaridad interesante de Chauvet es que, a diferencia de todas las otras réplicas, no está integrada en un edificio sino en espacio abierto, con caminos que atraviesan espacios llenos de vegetación, miradores y zonas de descanso donde se explica el entorno climático de la región de Ardèche. La visita se parece en este sentido más a la de un parque zoológico o botánico. Además, los diferentes componentes de la oferta museística, exposiciones temporales, centro de interpretación de la cueva, tienda, restaurante, se encuentran repartidos en diferentes edificios. Esta disgregación de espacios y servicios museísticos, combinada con la venta de entradas a la réplica con un horario determinado, evita la creación de aglomeraciones. Así pues, el complemento del espacio exterior interpretado, además de ofrecer una información muy interesante sobre el territorio que acoge la réplica, sirve también para crear un mejor ambiente de visita, con unos grupos más esponjados, evitando la sensación de masificación en todo momento.

Por otro lado, Chauvet – Pont d'Arc supuso un paso adelante en la creación de réplicas de arte rupestre y en el éxito de este tipo de equipamientos museísticos singulares por lo que respecta a su trascendencia en el desarrollo turístico del territorio en el que están implantados. El éxito de Chauvet se pone de manifiesto al ver sus estadísticas de

visitantes. En dos años, la réplica de Chauvet ha recibido cerca de un millón de visitantes que han supuesto 700.000 pernотaciones en la región⁷.



Ilustración 16. Montaje de la réplica de la cueva Chauvet. Fotografía Caverne du Pont d'Arc.

Siguiendo la estela de Ekainberri y Chauvet, Lascaux IV se planteó dando importancia máxima a la dimensión sensorial. A diferencia de las otras réplicas, Lascaux IV se ha planteado como la réplica total, es decir, la restitución completa de la cueva original. Sólo se ha dejado de replicar una cavidad que, suponemos, quedará para una futura ampliación.

72

En Lascaux IV no hay una recolocación de los paneles decorados para acortar el recorrido, sino que la dimensión de la cueva ha permitido hacer el recorrido en su integridad. Un detalle que pone de manifiesto el interés por la dimensión sensorial de la visita, es la decisión de recrear en el interior de la réplica la misma temperatura que había en el momento en que fue decorada y que era unos 10° inferior a la temperatura actual. Este detalle museográfico contribuye de manera decisiva a procurar la sensación de estar en el interior de una cueva. Lascaux IV, más que cualquier otra réplica, consigue poner en duda la noción de original o copia.

Pero más allá de la perfección de la réplica, Lascaux IV es interesante como modelo de visita y como modelo de uso de la tecnología como instrumento interpretativo. De la misma manera que el resto de las réplicas analizadas, también Lascaux IV es el elemento central de un equipamiento museístico que ofrece muchas más experiencias.

El espacio llamado el Taller de Lascaux, por ejemplo, presenta una serie de recursos que ayudan a entender cosas tan complejas como la superposición de figuras, grabados sobre todo, a menudo difíciles de distinguir en las cuevas originales. Especialmente destacable es el espacio destinado a explicar la influencia de una persona en un entorno

⁷ "Grotte Chauvet : déjà un million de visiteurs pour la Caverne du Pont d'Arc". *Le Figaro*. Claire Bommelaer, 14 de Febrero de 2017. <http://www.lefigaro.fr/culture/2017/02/14/03004-20170214ARTFIG00182-grotte-chauvet-deja-un-million-de-visiteurs-pour-la-caverne-du-pont-d-arc.php>

cavernario: mediante una cámara térmica se muestra cómo un cuerpo humano es capaz de calentar rápidamente su entorno inmediato provocando una alteración del ambiente, una manera muy gráfica para hacer entender como esos aparentes efectos “invisibles” realmente son perniciosos para la conservación del arte parietal.



Ilustración 17. Interior de Lascaux IV. Fotografía del Centre international d'art pariétal Lascaux 4.

6.- Tendencias de futuro

Posiblemente Lascaux IV, como ya hizo en su momento Lascaux II, marcará tendencia en el mundo de las réplicas de arte parietal, pero será una tendencia que sólo unos pocos podrán seguir si tenemos en cuenta las inversiones necesarias para hacer realidad estos grandes proyectos⁸.

En el mundo del patrimonio, la idea de vivir experiencias gana más adeptos cada día, al menos eso parece mostrar el nuevo uso que se propone para Lascaux II, un lugar ideal para recrear una experiencia impensable en el original, la visita a la cueva con antorchas, con la luz oscilante de candelas que son capaces de dar a las figuras el movimiento que muchos estudiosos piensan que los artistas paleolíticos buscaban en sus representaciones.

También la tecnología está permitiendo nuevos tipos de réplicas, en este caso ya no físicas sino digitales. La réplica virtual de la Cueva de Santimamiñe (Barrera, 2008) inaugurada en marzo del 2008, ha servido para mantener un régimen regular de visitas a Santimamiñe, una cueva que actualmente se encuentra cerrada. La inversión para realizar estas réplicas virtuales es infinitamente más pequeña que la de las réplicas físicas. Lo que está por ver, a la larga, es si el resultado será el mismo en términos de mantenimiento de un flujo de visitantes comparable al de las réplicas físicas. Ekainberri ha recibido en los diez años que van desde su inauguración en 2008 un total de 280.000

⁸ La inversión para Lascaux IV ha sido de 66 millones de euros, <https://cassonmann.files.wordpress.com/2016/12/lascaux-iv-press-kit.pdf>.

visitantes⁹. Para la Réplica Virtual de Santimamiñe, no disponemos de datos absolutos para todo el periodo 2008 a 2018. En 2011 recibió 11.800 visitantes y en 2012, 12.000 visitantes¹⁰. Si hacemos una extrapolación de los resultados de los años 2011 al 2013 para la década 2008 a 2018, el resultado rondará los 120.000 visitantes, es decir, menos de la mitad de los que contabiliza Ekainberri.

Aunque ciertamente la Realidad Virtual es “trending topic” actualmente en el mundo de la difusión en arqueología, por lo que respecta a las réplicas de arte rupestre, difícilmente serán una alternativa a las réplicas físicas, en el sentido de convertirse en atractivos turísticos. Su función y su fortaleza está más relacionada con la desubicación, es decir, con la posibilidad de llevar fácilmente la réplica virtual a cualquier parte del mundo muy fácilmente. Es decir, las réplicas virtuales, más que ser atractivos turísticos, serán instrumentos didácticos y será una manera de llevar a los museos cuevas que no son visitables, como la Cueva de la Garma en Cantabria.

En julio de 2019 se inauguró en el Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria (MUPAC) una experiencia virtual de la Cueva de la Garma. A diferencia de la réplica virtual de Santimamiñe que consiste, básicamente, en el modelo 3D de la cueva sobre el que el guía hace las explicaciones, la réplica de la Garma está pensada para funcionar de manera autónoma, tiene más parecido con los juegos de Realidad Virtual, en el que no sólo está el modelo 3D, sino que también aparecen personajes. Este tipo de instalaciones serán cada vez más frecuentes en nuestros museos. Por ejemplo, en Lascaux IV hay una sala que está ocupada casi de continuo por los visitantes más jóvenes, la sala donde se puede hacer la visita a la cueva con gafas de realidad virtual.

⁹ <https://www.diariovasco.com/culturas/280000-visitantes-acercado-20180205124146-nt.html>

¹⁰ <https://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20130122/costa/cueva-virtual-consolida-tiron-20130122.html>



Ilustración 18. La instalación para ver la réplica en Realidad Virtual de la Cueva de la Garma en el MUPAC.m.
Fotografía Stoa SL.

75

Los entornos virtuales plantean la cuestión de la no necesaria presencia física en el entorno original. No me cuesta imaginar en un futuro no muy lejano la posibilidad de vivir una escena virtual en la que pueda presenciar en directo el momento en que fueron pintados los bisontes de Altamira. De hecho, en otros ámbitos de la arqueología, los entornos virtuales son tendencia. Por ejemplo, en Cástulo¹¹ se están desarrollando réplicas virtuales de objetos, como la Patena de Cristo en Majestad, o de edificios como la Sala de los Mosaicos de los Amores. En el Poblado Ibérico de Ullastret (Catalunya) la Agencia Catalana del Patrimonio Cultural, ha desarrollado un ambicioso proyecto consistente en crear un modelo 3D de todo el antiguo asentamiento. El reto futuro de estos entornos virtuales es que estén llenos de vida, de personas en su quehacer cotidiano, pero esto es sólo cuestión de tiempo y de dinero.

A diferencia de la Realidad Virtual, la Realidad Aumentada se está desvelando como la gran aliada de la interpretación del patrimonio en su sitio original, como nos muestran las iniciativas que se han llevado a cabo en Cástulo.

Aunque se trate de un caso que se sale del ámbito de las cuevas con arte rupestre, hay un ejemplo muy interesante como nuevo concepto de equipamiento patrimonial, basado en el uso de la superposición de capas de realidad visual sobre los sitios originales. Se trata de la réplica digital de las pinturas románicas de Sant Climent de Taüll (Vall de

¹¹ <http://estresd.com/castulo-virtual-app-de-realidad-aumentada-para-dispositivos-android/>.

Boí, Catalunya), hecha con la técnica del *video mapping*. Esta réplica es un caso muy parecido al de las cuatro grandes réplicas porque, a pesar de ser un producto digital, para disfrutarlo hay que ir a Taüll y ver el video mapping proyectado sobre el ábside románico original. Esta capacidad del video mapping para mostrar “in situ” realidades desaparecidas es muy útil para planificar ofertas patrimoniales capaces de dar un nuevo valor a sitios que, como Taüll, habían perdido parte de su patrimonio, en este caso las pinturas románicas que fueron arrancadas en 1919 y que ahora se conservan y exponen en el Museu Nacional d’Art de Catalunya.

7.- Conclusiones

No hay ninguna duda de que la idea de hacer réplicas de arte parietal ha sido consecuencia directa de la necesidad de cerrar las cuevas por los daños que habían causado años y años de explotación excesiva como en Altamira y Lascaux, o para evitar que eso se produjera como en Ekain y Chauvet.

Siendo hoy en día conscientes de los problemas que genera un régimen de visitas excesivo

¿podríamos plantearnos un sistema de visita a las cuevas que minimizara el efecto negativo que la presencia humana genera en los santuarios rupestres? ¿Un régimen muy limitado y muy controlado de visitas permitiría abrir cuevas que en ese momento están cerradas como la de Llonín? La respuesta debería ser sí, si no son necesarias obras de infraestructura en el interior de las cuevas y si se respetan unas condiciones que deberían establecerse a partir del cálculo del tiempo de regeneración de cada cueva, es decir, el tiempo que tarda en recuperar sus constantes de temperatura, anhídrido carbónico y humedad después de la visita de un grupo de personas.

Es necesario concienciar a la ciudadanía de todo el mundo de que la fragilidad de los entornos rupestres obliga a los visitantes a un nivel de exigencia máximo y a un mayor esfuerzo, hasta el punto de que creo que sería necesario preparar de forma didáctica a los visitantes antes de entrar a visitar los santuarios rupestres, darles unos mínimos conocimientos de conservación explicando los riesgos que implica visitar una cueva. La dignidad de las cuevas con arte rupestre exige que dejen de visitarse como quien va a dar un paseo por la playa. Para visitar una cueva debería ser imprescindible prepararse de manera adecuada: trajes, limpieza, justo lo que deben hacer los afortunados que ganan el sorteo para visitar Altamira.

La vía de recuperar las visitas a las cuevas originales, siempre que existan las condiciones que las hagan posibles, debería contribuir a la sensibilización en pro de la conservación del Arte Rupestre, porque no vaya a ser que de tanto tener cerrado ese arte, llegue un día que alguien piense que se puede dejar cerrado para siempre, que con las réplicas y los modelos digitales ya basta y que así se podrá ahorrar el dinero para su estudio y su conservación.

8.- BIBLIOGRAFÍA

BARRERA MAYO, Sergio (2008): “La tecnología de realidad virtual al servicio de la comunicación y difusión de la Cueva de Santimamiñe” en *Revista Electrónica de Patrimonio Histórico, erph*, 3, 2008.

CUARTAS, J. (2007). Asturias recrea el paleolítico, *El País*, Oviedo, 8 Abril.

DONAIRE, J. A. (2012). *Turismo Cultural, entre la experiencia y el ritual*. Girona.

FERNÁNDEZ-SANTOS, E. (2014). “Ante una gran copia ¿quién añora un original?”. *El País*.

HEINTZE, L. ; PEYTRAL, M.; y AUGST, B. (2016). “Lascaux II: où l'art rencontre la science”, *Histoire de la recherche contemporaine*, 2, En línea: <http://journals.openedition.org/hrc/1389>.

HOWE BANCROFT, Hubert (1983): *The Book of the Fair*. Chicago, San Francisco: The Bancroft Company.

JONES, J. (2015). “Don't fall for a fake: the Chauvet cave art replica is nonsense”. *The Guardian*.

MIRÓ, M. (2003). “El Plan de la Prehistoria del Oriente de Asturias: una reflexión sobre la gestión del patrimonio cultural en España” en: <https://manelmiro.com/2009/07/01/el-plan-de-la-prehistoria-del-orient-de-asturias-una-reflexion-sobre-la-gestion-del-patrimonio-cultural-en-espana/>

MOURE ROMANILLO, A. (1979). “Medidas para asegurar la conservación del Arte Parietal español” y “La conservación de la cueva y las pinturas de Altamira“ en *100 años del descubrimiento de la Cueva de Altamira*, Catálogo de la exposición, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museo, Ministerio de Cultura, 1979. Texto recogido en *Escritos sobre Historiografía y Patrimonio Arqueológico*. Edición a cargo de M^a Ángeles Querol y Lourdes Ortega. Universidad de Cantabria, 2006.

MOURE ROMANILLO, A. (1979). “La conservación de la cueva y las pinturas de Altamira” en *100 años del descubrimiento de la Cueva de Altamira*, Catálogo de la exposición, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museo, Ministerio de Cultura, 1979. Texto recogido en *Escritos sobre Historiografía y Patrimonio Arqueológico*. Edición a cargo de M^a Ángeles Querol y Lourdes Ortega. Universidad de Cantabria, 2006.

PIETSCH, E. (1963). “Altamira und die Urgeschichte der chemischen Technologie”. *Abhandlungen und Berichte des Deutschen Museums*. 32. Jg., H.1. München.

PIETSCH, E.; MELIDA POCH, R.; AGUIRRE de YRAOLA, F. (1964): “Instalación en Madrid de una reproducción de las pinturas prehistóricas de Altamira efectuada por los métodos más modernos de la tecnología y química”, *Informes de la Construcción*, Vol. 17, 166.

RUSSELL, Bertrand (1932): “In Praise of Idleness” *Harper's Magazine*, 165, 552-9.

S.A. (2016). “Inauguration de Lascaux-4: «C'est plus qu'un fac-similé, c'est une oeuvre!» 20 minutes, AFP.