



**A 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi**

# **Cesare Brandi oggi** ***Prime ricognizioni***

**Atti del Convegno**

**A cura di Giuseppe Basile**

**Comitato nazionale per le celebrazioni e le iniziative culturali per il centenario  
della nascita di Cesare Brandi (8 aprile 1906 - 19 gennaio 1988)**

# Restauración española e influencia de Cesare Brandi: el caso del IAPH

di Román Fernández-Baca Casares

## Introducción

Sólo es posible una reflexión seria sobre la influencia de Cesare Brandi en el panorama del Patrimonio Cultural español desde la apreciación del desarrollo particular y especial que tuvieron la restauración y el patrimonio español a lo largo del siglo XX.

Por supuesto, en materia de conservación y restauración, el siglo vino condicionado por la guerra civil española (1936-1939), pero, ya precedentemente, las tendencias que se imponían en el marco español eran en buena medida un reflejo del panorama europeo - especialmente italiano y francés -, no sin un cierto retraso, en un país en que los inicios del siglo venían marcados por la conflictividad social y una decadencia política y económica.

En 1919, en el VIII Congreso Nacional de Arquitectos de Zaragoza, dos corrientes de pensamiento pusieron de manifiesto la existencia de posiciones encontradas. Por un lado, la mayor parte de los arquitectos restauradores se adherían a la denominada "escuela restauradora", que, impulsada por Vicente Lampérez y Romea, "perseguía la unidad de estilo en el monumento, para lo cual consideraba legítimo tanto la destrucción de obras posteriores como la reconstrucción de elementos desaparecidos o incluso nunca existentes"<sup>1</sup>. Por otro, derivaban ámbitos profesionales de signo progresista, como la Institución Libre de Enseñanza - preocupada por la destrucción o restauraciones impropiedades en el patrimonio cultural -, el Institut d'Estudis Catalans y su Servicio de Conservación y Catalogación de Monumentos, dirigido por Jeroni Martorell, o el propio Leopoldo Torres Balbás, verdadero centro de esta tendencia cuya importancia en el marco cultural español es indiscutible.

Existía aquí un rechazo a las reconstrucciones y restauraciones en unidad de estilo que alteraran la autenticidad del bien. Se defendía, en palabras de Torres Balbás, "la conservación de los edificios tal como nos han sido transmitidos, preservarlos de la ruina, sostenerlos, consolidarlos, siempre con un gran respeto a la obra antigua; nunca completarlos, ni rehacer las partes existentes"<sup>2</sup>. Estaba contribuyendo así a difundir una moderna línea crítica de pensamiento y sensibilidad, recogiendo en solitario no sólo la equilibrada postura de Camilo Boito, que guardaba una relativa equidistancia entre Ruskin y Viollet-le-Duc, sino predicando entre nosotros lo mismo que hacía entonces Gustavo Giovannoni en Italia, con quien coincidió en Atenas en 1931<sup>3</sup>.

El trabajo de Torres Balbás como arquitecto conservador de la Alhambra y el Generalife desde 1923 a 1936 lleva a puerto las ideas iniciales de Velázquez Bosco para el conjunto granadino. Se trata de un verdadero plan director del conjunto monumental, realizado empíricamente, cuya visibilidad es sin duda la Alhambra que hoy conocemos: "Sin tratar de reproducir una parte o elemento de época antigua, sin suprimir ni alterar ningún testimonio del pasado, respetando las obras añadidas posteriormente a su primera construcción, ocupándose puramente de consolidar, sostener y conservar"<sup>4</sup>.

Entre sus innumerables restauraciones, destacarían dos por su importancia: en primer lugar, la de 1924 sobre la Galería y Torre de la Damas en la zona del Partal, una restauración paradigmática en la historia de los bienes culturales españoles. Aquí realiza, tras la labor de investigación y limpieza de la edificación para recuperar las preexistencias, una reintegración del dibujo de sebka de los alfiles de los arcos perdidos hacía tiempo, mediante una ingeniosa

sustitución por un trazado en red de rombos de ladrillo rellenos en yeso, que, a cierta distancia, provoca el mismo efecto de calado en los paramentos que los originales. En segundo lugar, en 1934, su intervención de desmontaje del capulín vidriado que, colocado en 1859 por Juan de Pugnaire y ahora aquejado de infiltraciones, cubría el templete oriental del Patio de los Leones. La decisión de sustitución, después de investigaciones y soluciones análogas en el norte de África (Patio de la Mezquita de al-Qarawiyin, Fez)<sup>5</sup>, generó no pocos debates en la Granada de aquellos años 30.

Su traumática salida de la Alhambra, al ser depurado en plena guerra civil, hizo que se dedicara a la investigación, siendo obligado a perder su mayor pasión, la restauración de bienes culturales. Sin embargo, los fundamentos culturales de la "escuela conservadora", como así se llamó a la corriente de teorías lideradas por Leopoldo Torres Balbás, fueron asumidas durante el segundo periodo republicano, antesala de la guerra civil española.

Tras la contienda civil se produce una interrupción de los procesos culturales de corte progresistas, con una vuelta atrás y un reposicionamiento de los defensores de la unidad de estilo. Esta situación vino acompañada de una necesaria reconstrucción del país destruido y de la pérdida de testimonios históricos, ante la inexistencia de un rigor sistemático en las operaciones de conservación y restauración.

Se suceden casi treinta años de ruptura conceptual, y no deja de sorprender cómo, salvo alguna excepción, el país quedará anclado, hasta aproximadamente los años setenta, en la utilización de un cierto historicismo anacrónico, de espaldas a las iniciativas de nuestro contexto cultural y en concreto de Italia. Serán décadas de prolongación del espíritu de principios de siglo, de la escuela restauradora, cuya mayor evidencia se producirá en los Paradores Nacionales, muchas de cuyas actuaciones no se formularán desde un conocimiento exhaustivo de la realidad edilicia, sino buscando el resultado estético y escenográfico, a pesar de la pérdida de autenticidad de estos bienes culturales<sup>6</sup>.

La llegada de la democracia a nuestro país, con las elecciones generales de 1977, permite re-

tomar el debate técnico y reorganización de la administración de los bienes culturales. El Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General de Bienes Culturales, impulsa la asistencia de un importante número de jóvenes arquitectos, que inician su andadura en el campo patrimonial sin una formación específica, situación que generará diferentes aproximaciones y prácticas donde la formación del arquitecto deberá encajarse en relación con otros valores patrimoniales. Van a ser Dionisio Hernández Gil, Manuel de las Casas y Antón Capitel quienes procuren la renovación generacional y conceptual sobre el patrimonio cultural en España, entendiendo la restauración como un hecho arquitectónico general<sup>7</sup>. En este contexto cultural ya estará efectivamente presente el pensamiento de Cesare Brandi, aunque inmerso en un panorama más diverso, sobre todo por no haberse consolidado un ámbito específico de reflexión y práctica sistemática desde la administración pública de los bienes culturales.

Dos artículos de Ignasi de Solà-Morales, "Teorías de la intervención arquitectónica" y "Del contraste a la analogía. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica"<sup>8</sup>, eran representativos del pensamiento de la época. Ignasi justificaba el uso del término "intervención" para hacer ver que, sobre un mismo edificio, complejo y diferente en sus partes, se pueden superponer acciones de diverso tipo, y usaba este término "intervención" como concepto más amplio donde abrigar toda una serie de vocablos como conservación, restauración, rehabilitación [...] desde un posicionamiento fundamentalmente arquitectónico y no sólo para bienes de gran valor. En sus textos ponía el acento en la necesaria visión crítica y en el análisis de los valores patrimoniales, aunque, como decimos, ampliaba el marco cultural de la intervención.

Son años donde la "confianza" se deposita exclusivamente en el autor del proyecto, sin una regulación específica, más allá de la Ley de Patrimonio Español que aborda la conservación en términos muy genéricos.

Un número importante de proyectos y obras se abordan por las nuevas generaciones de arquitectos, siendo casi inexistente un programa de actuaciones sobre el patrimonio mueble. En

un panorama muy diverso algunas de las obras han sido muy polémicas como la intervención en el Teatro de Sagunto de Giorgio Grassi y Manuel Portaceli.

Va a ser en 1985 cuando el Ministerio de Cultura crea el ICRBC, hoy IPHE, a modo de prolongación de un primer proyecto de Instituto llamado ICROA, que, fundado en 1961 y dedicado a los bienes muebles, tuvo muchas dificultades para poder desarrollarse adecuadamente<sup>9</sup>. El IPHE nace a imagen y semejanza del ICR de Roma, con una estructura parecida, con una plantilla de profesionales cualificados, con talleres y laboratorios dotados de las mejores instalaciones.

La transferencia de competencias en materia de patrimonio cultural a las Comunidades Autónomas por el Estado español entre 1982-84 provoca una primera dificultad para la recién creada institución. Se queda sin competencias, a expensas de acuerdos específicos con las comunidades autónomas para realizar el programa de conservación, y tampoco reproduce el modelo italiano de institución científica, de apoyo a toda la organización de los bienes culturales con gran nivel de innovación. El IPHE va ocupando un espacio híbrido de alta especialización en determinadas actividades, sobre todo en sus Laboratorios y Talleres, que se entrecruza con un programa de inversiones en el territorio nacional de carácter ejecutivo y llevado a la práctica a través de empresas de restauración. No llega a definir un programa de coordinación de criterios, metodologías y actuaciones demandados a nivel nacional, salvo acciones aisladas. Creemos también que el Instituto, en este tiempo desde su constitución, no ha sido capaz de construir una tradición cultural y científica, mediante normalización y transferencia sistemática de su experiencia, al conjunto de administraciones del Estado y profesionales del Patrimonio Cultural Español.

### **Dos experiencias desde las Comunidades Autónomas**

Tras pasadas las competencias en materia de Patrimonio Cultural, dos experiencias resultarán de especial interés:

La primera es el Servei de Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona, dirigido por Antoni González Moreno-Navarro, que retoma el impulso que en su día diera Jeroni Martorell, en 1911. El Servei presenta una estructura coherente con un modelo de proyecto integral patrimonial, donde se realizan investigaciones y diagnósticos precisos para llegar al proyecto crítico y considerar el contexto funcional, cultural y físico de los bienes intervenidos. A nuestro juicio se sitúa en la estela del pensamiento italiano impulsado por Cesare Brandi, Bonelli y Pane, rechazando tanto actitudes filohistoricistas del franquismo como las de arquitectos "post-modernos" o "post-funcionales", "que torturaban y destruían las señas de identidad de la arquitectura histórica para convertirla en útil del presente sin concesión alguna a su origen"<sup>10</sup>. El Servicio publica su producción patrimonial completa, y en concreto su metodología general denominada "La restauración objetiva", que establece un marco genérico de conocimientos y criterios para la intervención.

La segunda - y creo que por eso estamos hoy aquí de la mano de Giuseppe Basile que nos conoce bien - es el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), donde vamos a centrar lo que queda de exposición.

La necesidad de crear un Instituto en Andalucía tiene su origen en la asunción de competencias en materia de Bienes Culturales por la Comunidad Autónoma y la importancia de nuestro Patrimonio Cultural, de gran diversidad y complejidad. Su concepción no fue discrecional, sino que obedece a la planificación general de la acción en los bienes culturales y sobre toda la región andaluza. De hecho, el documento planificador, denominado Plan General de Bienes Culturales, fue aprobado en sede parlamentaria por el conjunto de fuerzas políticas en 1989 y estableció toda una serie de programas verticales y algunos especiales como el del IAPH. Seguidamente, en enero de 1990, fui nombrado primer director de la institución, cargo que he mantenido desde entonces, mientras que la sede se materializó tras un complejo proyecto de conservación y rehabilitación de la Cartuja de Sevilla, entonces en obras para la Ex-

posición Universal de Sevilla de 1992 y hoy Parque Tecnológico de la ciudad.

Con la idea de generar un Instituto en Andalucía y en plena redacción del citado Plan General<sup>11</sup>, una visita a Roma en 1987 para el encuentro entre profesionales de los Bienes Culturales marca la primera dirección para poner la mirada sobre el modelo italiano. Una segunda visita a la reunión de "Memorabilia: El futuro de la Memoria", en diciembre de 1988 durante la Semana de los Bienes Culturales, sirvió para continuar el conocimiento de las instalaciones y organización del ICR, además de la organización general de los Bienes Culturales italiana. Fuimos atendidos por Alessandro Bianchi, por delegación del director de entonces. Esta visita fue complementada con otras, al IRPA de Bruselas e ICRBC de Madrid.

Entendíamos que el modelo impulsado por Giuseppe Bottai de la mano de Argan y Brandi era la culminación del interés no ya por las ciudades históricas y el patrimonio, que ha sido una constante del pensamiento italiano de los últimos siglos, sino por la tutela y conservación del patrimonio, como actividad de carácter fundamental. Se iniciaba con el ICR la irrupción del sector público en el campo operativo de los Bienes Culturales. En aquellos momentos, las nuevas aportaciones técnicas, científicas, profesionales y sociales así como la exigencia de la crítica moderna indicaban un necesario abandono de determinadas prácticas artesanales, prefigurándose un salto cualitativo importante en el desarrollo de la actividad profesional, cuyas consecuencias hemos tenido la suerte de vivir en las últimas décadas.

El modelo de organización inicial de Brandi - documentación (laboratorio fotográfico, biblioteca, archivo), laboratorios (químico, físico y de restauración) y escuela para la formación de restauradores - implicaba un deseo de innovación que redujera al máximo las incertidumbres, dotados de capacidad de memoria (los archivos) y de transmisión del conocimiento adquirido (la escuela y el boletín). Este modelo, que con el tiempo atenderá a la evolución de los conceptos patrimoniales, pondrá las bases de posteriores organizaciones cada vez más completas, en diversos países.

En su origen, destacaba también la fuerte personalidad y capacidad de liderazgo (participado) del propio Brandi, que favorecía una fuerte identidad de grupo donde estaban presentes el conocimiento, la pasión, la profesionalidad, en el marco de la relación interdisciplinar. Se unían características normalmente opuestas: tradición e innovación; individualidad y colectividad; saber artesanal y conocimiento científico; pensamiento teórico y actividad manual; público y privado; recursos internos y aportes externos y tener relación con organizaciones e institutos similares, es decir, nacionalidad e internacionalidad<sup>12</sup>. Permítanme que les confiese que he deseado conseguir estas virtudes, que Brandi incorpora al Instituto en el momento fundacional, para el funcionamiento de la institución que dirijo, así como la buena relación entre los profesionales que lo componen.

El IAPH como Instituto presenta, con matices, la particularidad de fundir en una misma institución los Institutos centrales de Restauración y de Catalogación y Documentación italianos. Es lógico al ser Andalucía un territorio regional y por tanto de menor entidad.

Nace con la intención de convertirse en un centro altamente especializado en todos los campos del patrimonio, al dotarse de una estructura, desde el punto de vista técnico y metodológico, orientada no sólo a atender sus necesidades de conservación y restauración sino, además, a desarrollar los mecanismos necesarios para obtener una mayor y mejor rentabilidad social del patrimonio.

Nos configuramos, pues, como una institución de carácter interdisciplinar, vertebrada en cinco grandes áreas funcionales, coordinadas bajo una misma dirección y cuyas líneas de actuación están bien definidas. Estas cinco áreas o centros son: Planificación y Administración, Documentación, Intervención, Formación y Comunicación, y Arqueología Subacuática, esta última con sede en Cádiz. Es decir, en otras palabras, se dan cita conocimiento sistemático del patrimonio a nivel regional, conservación y restauración, y transferencia del conocimiento. Tres ejes que permiten proyectos integrados sobre objetos, pero -más importante aún- sobre el territorio, ya que el centro de Documentación se

configura como soporte básico del conocimiento y el territorio.

El centro de Documentación ha desarrollado el Sistema de Información del Patrimonio Histórico de Andalucía (SIPHA) o conjunto integrado de información relativa a los elementos de dicho patrimonio y al ambiente y territorio en el que están inmersos, basado en principios de integración y coordinación de las diferentes instituciones y organismos que contienen documentación e información sobre el patrimonio en nuestra región.

Como antes decíamos, el SIPHA es un proyecto de conocimiento global del patrimonio a nivel regional y sus territorios. Contiene información individualizada e integrada relativa a los conjuntos históricos, bienes arquitectónicos, arqueológicos, muebles y etnológicos a través de bases de datos georreferenciadas y alfanúmericas. Incorpora un lenguaje e imagen normalizada, y está a disposición de los usuarios a través de Internet mediante servicios de información.

En estos momentos el centro de Documentación desarrolla estrategias de valorización del patrimonio, mediante proyectos de itinerarios culturales, estudios y proyectos sobre paisajes culturales, desarrollo de atlas como el Atlas del Patrimonio Inmaterial y el Atlas del Patrimonio Histórico, etc.

El centro de Intervención, que se estructura de forma parecida al ICR, y por tanto con Laboratorios y Talleres de Restauración, trabaja desde el proyecto de intervención, como instrumento crítico, constituido según tres actos metodológicos relacionados entre sí: el primero, centrado en el conocimiento de los valores y significación cultural del objeto, así como su diagnóstico y evaluación de tratamiento (entendemos que en un mismo objeto pueden superponerse valores de distinta índole como pueden ser valores históricos, artísticos, antropológicos, etcétera); el segundo, en clave proyectual de conservación y recuperación de los valores, considerando también los valores expresivos y de uso de la obra; y el tercer acto, de transferencia profesional y social implementada en estrategias más amplias de desarrollo sostenible y formación profesional.

## **Criterios**

Los criterios que el IAPH utiliza actualmente intentan configurarse como una revisión crítica y puesta al día de la filosofía brandiana adaptada a la situación cultural y social de Andalucía. Los últimos cincuenta años han posibilitado una alta experiencia que nos ha permitido innovar, experimentar y contrastar la teoría y práctica de la conservación y restauración. En función de ello podemos afirmar:

No existe una regla general para intervenir, y la única regla general es que cada caso es distinto y distinto en función de los valores que porta, su estado de conservación y el contexto donde se inserta.

Es necesario que cualquier intervención esté siempre justificada en función del estado de conservación.

Se hace preciso detectar y eliminar previamente los factores de deterioro que directamente o indirectamente han incidido en el estado de conservación.

La duración de la intervención nunca debe ser equiparable a la cadena de montaje. En este proceso se debe disponer del tiempo suficiente e indispensable para su estudio y realización.

La importancia de la interdisciplinariedad y del trabajo en equipo de todos los especialistas que, directa e indirectamente, intervienen, estudian e investigan el bien cultural, complementándose entre sí. Interdisciplinariedad encaminada no sólo a establecer un conocimiento exhaustivo y diagnóstico del bien, sino también a valorar la propia metodología de intervención y a garantizar la validez de la actuación.

Mínima intervención, en función de los valores y demandas del bien cultural.

Documentación de toda intervención, con indicación expresa del técnico que la realiza, metodología empleada, productos y proporciones utilizados en cada uno de los tratamientos realizados.

Discernibilidad. La intervención ha de quedar fácilmente distinguible.

Reversibilidad. Las actuaciones realizadas deben ser fácilmente reversibles sin originar daños a la preexistencia, ya sea desde el punto de vista estético como de su conservación.

Los tratamientos, materiales aplicados en conservación y restauración deben estar justificados y experimentados ampliamente en el tiempo. Deben ser compatibles con el material original y permitir que en el futuro se puedan hacer realizar ulteriores exámenes, investigaciones y tratamientos, si procede.

### **Actuaciones La Capilla Real de Granada<sup>13</sup>**

El proyecto y actuación en la Capilla Real de Granada es, a nuestro juicio, el proyecto fundacional de la institución. La demanda del arquitecto Pedro Salmerón de estudiar por el IAPH las condiciones ambientales del Museo de la Capilla Real permitió, en aquellos momentos iniciales, un proyecto integral que considerara el conjunto de investigaciones y problemas del espacio y las colecciones que alberga.

Se trataba, pues, del acondicionamiento espacial, museográfico y de conservación de la colección de objetos y obras relacionados con los Reyes Católicos, un conjunto de extraordinario interés histórico, artístico y significativo que reúne desde objetos personales de los monarcas hasta las tablas pictóricas flamencas, italianas y españolas que pertenecieron a la colección privada de la Reina Católica. Hablamos, además, del segundo monumento más visitado en Granada, después de la Alhambra.

Dado el carácter experimental y la complejidad que entrañaba su desarrollo y dada la inexperience de nuestra institución, en un contexto español donde la conservación no había tenido un desarrollo adecuado, nos planteamos<sup>14</sup> la colaboración de instituciones españolas - ICRBC de Madrid, hoy IPHE, y la Universidad de Granada - e instituciones extranjeras de reconocido prestigio internacional en el campo de la investigación y conservación del patrimonio histórico, exactamente el Istituto Centrale per il Restauro de Roma y el Instituto Real del Patrimonio Artístico de Bruselas. El IAPH asumía el impulso y coordinación de los trabajos.

La importancia del proyecto en virtud del destacado interés de la colección hacía que la actuación emprendida resultara especialmente

apta para los fines que perseguía el IAPH, ya que serviría como proyecto piloto o modelo a seguir, extrapolable en la medida de lo posible a futuras intervenciones en el campo de los bienes muebles y la conservación preventiva en la Comunidad Autónoma.

Las colecciones de la Capilla Real, tras diversos episodios, se encontraban museadas en la Sacristía-Museo y mostraban clara insuficiencia museológica y museográfica. La intervención sobre el conjunto de la Capilla entendió como indispensable actuar y asegurar la conservación adecuada y mantenimiento de tan preciado legado patrimonial, evitando riesgos sobre el mismo.

Se establecieron dos fases de trabajo: la primera consistió en una fase de exámenes e investigaciones preliminares al objeto de obtener un conocimiento lo más completo posible de las obras de la colección, así como del entorno medioambiental en el que se insertaban; la segunda se centró en la definición del proyecto de acondicionamiento museográfico, conservación y restauración, estableciendo la actuación sobre la base de los resultados obtenidos en las investigaciones preliminares realizadas.

#### *Conservación y restauración*

La propuesta de conservación-restauración de las colecciones partió de un conocimiento amplio de los materiales y la técnica de ejecución, así como del estado de conservación real de las obras, en función, como hemos comentado, de su examen directo, de los resultados obtenidos con los análisis y métodos físicos de examen y de la información aportada por la historia material. De este modo se pudo efectuar una propuesta adecuada de tratamiento para cada una de las obras, basándose en las exigencias demandadas por ellas mismas de orden conservativo pero también atendiendo a sus valores estético-documentales, y todo ello de acuerdo con los criterios teórico-prácticos de intervención establecidos en el ámbito internacional<sup>15</sup>.

La actuación sobre el espacio, condicionada por la vinculación formal y de conservación entre capilla y colecciones, se definió desde una renovación del conjunto expositivo y un tratamiento de recuperación formal del espacio pre-

existente, suprimiendo la decoración historicista de los años cuarenta.

#### *Acondicionamiento museográfico*

El objetivo por conseguir en todo proyecto de acondicionamiento museográfico es la presentación de los objetos de tal modo que puedan transmitir los diversos mensajes de los que son portadores sin menoscabo de su estado de conservación. La propuesta de acondicionamiento museográfico, por lo tanto, tomó en consideración los resultados del estudio medioambiental, los elementos y sistemas expositivos preexistentes, las necesidades conservativas de las obras, así como los resultados de la investigación histórico-artística, aparte de la propia arquitectura del museo-sacristía y su decoración. De la evaluación y confrontación de los resultados de estos estudios surgió un proyecto que recogía el compromiso entre las necesidades de conservación de las obras y los sistemas de presentación didácticos y expositivos (conservación preventiva).

#### *Mantenimiento*

Concluido el acondicionamiento museográfico, un último aspecto de la metodología de actuación fue determinado por el control y mantenimiento de las obras, así como del entorno medioambiental, con la finalidad de examinar su evolución temporal y detectar cualquier variación o alteración, evitando los posibles cambios por medio de la correspondiente actuación.

### **El Giraldirillo**

En 1997 el IAPH tuvo que enfrentarse a un gran dilema en el campo de la restauración. El Giraldirillo, escultura de bronce que corona la Giralda de Sevilla desde 1565 y por tanto remate más alto de la Catedral, se encontraba en mal estado de conservación.

La escultura fue creada con el fin de señalar la dirección del viento y de esta forma facilitar también la salida de los barcos del importante puerto fluvial. Dada su posición y función, de inmediato se convirtió en un símbolo de la ciu-

dad y para los ciudadanos, que todavía sigue vivo en nuestros días.

El Giraldirillo ya no se movía y mostraba gran cantidad de parches que ocultaban una generalizada falta de homogeneidad del bronce. De poco habían servido algunos intentos, llevados a cabo en las últimas décadas, de sanear el bronce mediante soldaduras, de reforzar el mecanismo interno de hierro que permitía su movimiento, fuertemente dañado por la corrosión, y de reequilibrar el peso. Después de estas intervenciones, concluidas en 1981 con un pesado "maquillaje" que enmascaraba una situación no resuelta desde el punto de vista estructural, la caída de algunos fragmentos de las paredes reabrió la cuestión de la Giralda y el Giraldirillo.

El Cabildo de la Catedral, ya en 1996, tras unos primeros diagnósticos, había tomado la decisión de sustituir la escultura debido a su estado de conservación y la complejidad de restauración. Al IAPH correspondió, como administración pública y dada la dificultad del problema planteado, aceptar o rechazar la propuesta del Cabildo catedralicio, todo ello en medio de un gran despliegue mediático.

Con independencia de elaborar unos primeros exámenes y diagnóstico del estado de conservación propios y ordenar y profundizar en los diagnósticos elaborados por el Cabildo catedralicio, como director decidí constituir una comisión internacional de doce profesionales, para que la decisión estuviera contrastada también con técnicos externos al IAPH. Entre ellos me gustaría destacar dos por ser italianos: Alessandra Melucco Vaccaro, por su experiencia con el Marco Aurelio, y Sergio Angelucci, experto en restauración de esculturas en bronce y profesor de Teoría y técnica de restauración. Ambos, desgraciadamente, no se encuentran con nosotros. La conclusión fue unánime, deberíamos seguir investigando antes de eliminar la posibilidad de la reposición, que era el deseo y criterio compartido por todo el grupo de especialistas.

Esta fue la decisión asumida por la Junta de Andalucía y se ofreció al IAPH proceder a la restauración. Mientras, el Cabildo puso una réplica en la Giralda, generándose un encendido debate ciudadano.

En una encuesta de opinión de un diario de Sevilla, alguien decía que a la altura donde se encuentra el Giraldillo era imposible distinguir el original de la réplica. Esta afirmación que en principio era tan contundente me pareció, cuando la analicé en profundidad, una simplificación de un problema de patrimonio de nuestros días, máxime dados los atributos y valores que comprendía la Fe-Victoriosa, el Giraldillo.

Resumirlo todo a una visión exclusivamente perceptiva significaba no comprender la profundidad del asunto. Pues si notables eran los valores artísticos residenciados en la factura como escultura inspirada en los clásicos (grabado de Gimondi) que representa la Fe, no podíamos abstraernos de su creación como ingenio-mecánico ideado para señalar la dirección del viento y los cambios climáticos del puerto fluvial de Sevilla (grabado de Morell). Innovación tecnológica de su época, la escultura incorporaba el movimiento como uno de sus atributos esenciales en tanto que bien cultural. De ahí su nombre, Giraldillo (que gira). Y el giro conformaba parte de su autenticidad.

El movimiento era una característica física que había conectado popularmente con la ciudad de Sevilla e incorporado una componente inmaterial.

Desde el punto más alto de la ciudad ha presidido durante siglos el conjunto edilicio. Tradiciones, vivencias y transformaciones construidas. En su piel de bronce y en su estructura han quedado reseñados los acontecimientos en el tiempo. Pero es más, es la Fe-Victoriosa, destinada a ocupar el lugar central donde se mira la ciudad. Es decir, la dimensión cultural y social como expresiones de este legado.

¿Había que sustituirla? ¿Cuándo era lícito hacerlo?

Entendíamos que no se podía generalizar. Cada caso es distinto. La sustitución sería necesaria cuando pusiéramos en riesgo su propia existencia o fuera un peligro para su entorno físico o humano.

Es más, consideramos que su sustitución pasaba inexorablemente por la pérdida del movimiento. Su posible traslado al lugar de exposición pasaba por contemplarla como objeto sin uno de sus grandes atributos: el giro<sup>16</sup>.

Por ello nos propusimos desde el máximo respeto y la mínima intervención la transmisión de este legado universal con sus valores y atributos esenciales. Desde un proceso profundo de conocimiento que se constituyó en lugar de encuentro de distintas disciplinas se pudo abordar la restauración según los resultados previstos<sup>17</sup>.

La metodología del IAPH y la relectura crítica de la "teoría del restauro" de Cesare Brandi han permitido despejar dudas que el equipo tenía en el momento de definir conceptualmente el tipo de intervención para realizar en el Giraldillo. Citando a Brandi, él afirma que se restaura sólo la materia, y, en el caso que nos ocupa, la unión entre materia e imagen es tan estricta que no deja posibilidad alguna para efectuar una intervención como la que necesitaba la escultura, porque la misma materia es imagen y está estrictamente ligada a su estructura de sostén. Profundizando en el mismo estudio de la teoría, el mismo Brandi, investigando y desarrollando el axioma anterior en lo concerniente a la relación entre materia e imagen, llega a hacer una distinción entre "materia estructura" y "materia aspecto"<sup>18</sup>.

Es "materia aspecto" aquella parte de la materia que concurre en la formación de la imagen, "la película pictórica o la superficie de la obra", y no la materia que compone la estructura, "la tabla, la tela, un mármol o una estructura de sostén".

Como fácilmente se puede comprender, realizando esta distinción, la posibilidad de maniobra que se ha producido a la hora de intervenir en el Giraldillo ha sido mayor porque fundamentalmente se ha trabajado sobre la materia estructura y muy poco sobre la materia aspecto, lo necesario e imprescindible para dar la lectura más objetiva posible de la "imagen original" del Giraldillo.

Básicamente, la mínima intervención ha consistido en evitar cualquier nuevo impacto en la escultura. Los registros históricos han servido como puntos donde apoyar el refuerzo necesario para afianzar internamente la escultura, y también para manipular y desmontar-montar la nueva estructura de sostén.

Paralelamente, todo el conocimiento (historia material, composición de la materialidad, altera-

ciones existentes) ha sido trasladado a un modelo matemático tridimensional de elementos finitos, que ha posibilitado experimentar, simulando y comprobando su comportamiento, sometido a las solicitaciones y variables previstas en las normas (viento, sismo, v), para el diseño y cálculo de la nueva estructura. El resultado de las simulaciones ha permitido conocer el comportamiento mecánico de la obra y la resistencia del material, pero también ha sido imprescindible conocer y entender el diseño de las estructuras históricas, especialmente la de 1770.

Esta estructura, que tradicionalmente se comportó bien, ha sido responsable de buena parte de los problemas del Giraldirillo. Por esta razón, el trabajo técnico ha estado encaminado a mantener al máximo los valores de la estructura histórica pero proporcionando soluciones a los problemas concretos que planteaba; de ahí que la nueva estructura comparta determinados principios con la preexistente.

La geometría de la nueva estructura es muy semejante a la anterior; sin embargo se han mejorado todos aquellos aspectos que han sido causa de problemas, con lo cual se encuentra ahora en una situación fiable y segura.

La nueva estructura supone una importante innovación en varios aspectos. En primer lugar, en lo que afecta al material. La anterior estructura estaba ejecutada en hierro, material fácilmente oxidable especialmente en contacto con el bronce, mientras que la actual se ha construido en acero inoxidable-316, que además es mucho más resistente mecánicamente y sus características lo hacen compatible con el bronce de la escultura.

El tratamiento del bronce básicamente ha consistido en la limpieza, el sellado de grietas, otras discontinuidades y la aplicación de un tratamiento final de patinado y protección superficial. Para seleccionar los productos y métodos más adecuados se han realizado diferentes pruebas y ensayos. Se ha proyectado también un programa de mantenimiento que incluye las revisiones periódicas necesarias para determinar el estado de la obra<sup>19</sup>.

En el año 2004, una vez terminados los trabajos de restauración, se realizó una exposición sobre la actuación en las Atarazanas de Sevilla

que fue visitada por un número importante de sevillanos.

Finalmente en el mes de junio de 2005 el Giraldirillo volvió a ocupar el lugar que le correspondía encima de la Giralda y sustituyó a la réplica que ahora se encuentra expuesta en la Catedral.

Este año el IAPH ha recibido el Premio Nacional de Restauración y Conservación de Bienes Culturales a su trayectoria profesional y, en concreto, por la restauración del Giraldirillo.

## Note

- 1 A. Muñoz Cosme, *La vida y la obra de Leopoldo Torres Balbás*, IAPH, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2005.
- 2 Muñoz Cosme 2005, cit.; L. Torres Balbás, *Los monumentos históricos y artísticos: destrucción y conservación; legislación y organización de sus servicios e inventario*, Ponencia en el VIII Congreso Nacional de Arquitectos, Zaragoza, 1919, p. 21.
- 3 Muñoz Cosme 2005, cit.; P. Navascués Palacio, *Torres Balbás y el compromiso con la historia*, en "Revista Arquitectura", 1918-1936, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, Ministerio de Fomento, 2001, pp. 115-116.
- 4 Muñoz Cosme 2005, cit.; L. Torres Balbás, *La reparación de los monumentos antiguos en España*, en "Arquitectura", 163, 1933.
- 5 L. Cervera Vera, *Torres Balbás y su aportación a la historiografía arquitectónica española*, en "Cuadernos de la Alhambra", 25, Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, 1989.
- 6 A. Muñoz Cosme, *La conservación del Patrimonio arquitectónico español*, Madrid, ICRBC, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Ministerio de Cultura, 1989.
- 7 J. Rivera Blanco, *De Varia Restauratione. Teoría e Historia de la Restauración Española*, Valladolid, R&R Restauración y Rehabilitación, 2001.
- 8 I. de Solà-Morales, *Del contraste a la Analogía. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica*, Servei de Catalogació i Conservació de Monuments, Diputació de Barcelona, 1986.
- 9 V. Viñas Torner, *El Instituto del Patrimonio Histórico Español*, en "PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico", 37, IAPH, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, diciembre 2001.
- 10 Rivera Blanco, cit.
- 11 R. Fernández-Baca Casares, *Diez años desde el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, en "PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico", 37, IAPH, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, diciembre 2001.

- <sup>12</sup> G. Buzzanca, P. Cirti, *Un'equipe interdisciplinare: L'Istituto centrale del restauro*, en *L'emozione e la regola. I gruppi creativi in Europa dal 1850 al 1950*, Bari, Laterza, 1989.
- <sup>13</sup> *Un proyecto para la Capilla Real de Granada. Teorías, métodos y técnicas aplicadas a la conservación del patrimonio mueble*, "Cuaderno", I, IAPH, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1992.
- <sup>14</sup> En aquellos momentos ya la decisión partió de la dirección del IAPH, M<sup>a</sup> José González López, Raniero Baglioni y Pedro Salmerón Escobar.
- <sup>15</sup> R. Baglioni, *El proyecto de conservación en la Capilla Real*, en *Un proyecto para la Capilla Real de Granada. Teorías, métodos y técnicas aplicadas a la conservación del patrimonio mueble*, en "Cuaderno" I, IAPH, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1992, pp. 35-48.
- <sup>16</sup> R. Fernández-Baca Casares, *El Giraldirlo: una oportunidad para reflexionar sobre los valores del Patrimonio Cultural* [Editorial], en "PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico", 45, IAPH, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, octubre 2003, p. 3.
- <sup>17</sup> *El IAPH pone fin al proceso de restauración del Giraldirlo* [Noticias], en "PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico", 45, IAPH, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, octubre 2003, pp. 17-18.
- <sup>18</sup> S. Angelucci, *Materia estructura y materia aspecto. De la teoría a la práctica*, en "PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico", 49, IAPH, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, julio 2004, pp. 104-109.
- <sup>19</sup> En la elaboración de los casos prácticos (Capilla Real de Granada y Giraldirlo) se ha contado con la colaboración de M<sup>a</sup> José González López y Raniero Baglioni.