

De-un-lugar-a-otro: *Nada es, de esta manera, dado por pasado*¹. El monasterio de Santa María de las Cuevas de Sevilla

From one place to another: *setting out the temporal warp place by inserting fragments*¹. The Monastery of Santa Maria de las Cuevas in Seville

MARTA GARCÍA DE CASASOLA y JOSÉ RAMÓN MORENO

Resumen / Abstract

La definición de la “objetualidad patrimonial” como tarea central a la hora de reconocer un lugar contemporáneo para el pasado, conlleva asumir como punto de partida una aporía temporal que resulta de trabajar con objetos provenientes de un pasado, que la ejercitación patrimonial desplaza a un presente problemático; de ellos, solo conservamos fragmento, ruina o recuerdos, incluso tan solo ausencias. Intervenir en patrimonio significa, por lo tanto, trabajar con lo incompleto, a través del reconocimiento de trazas entendidas ahora como capas temporales y materiales superpuestas, que utilizamos para re-construir un objeto complejo ante el que nos situamos. Frente a lo patrimonial tenemos la responsabilidad de transferir el conocimiento del pasado a través de un ejercicio de desvelamiento espacial que acoja su migración, aposentándolo en el presente. Para ejemplificar esta apuesta visitaremos una fuente situada en un umbral del Monasterio de Santa María de las Cuevas en Sevilla, o un umbral en el que se sitúa una fuente. Ambos establecen un diálogo capaz de abrir el espacio tiempo de lo patrimonial a los interrogantes de la época que vivimos, un verdadero laberinto de preguntas que constituye en sí mismo un ejercicio proyectual.

The definition of the heritage object as a starting point to recognise a past place implies the assumption of a temporary aporia. We work with objects which come from a past, brought to a problematic present by the heritage exercise; we just keep pieces or ruins from them, even just emptiness. Intervening in heritage means, therefore, to work also with absences, through recognition of traces now understood as overlapping layers identified to build the object we face. Architecture opposite Heritage has got the responsibility of knowledge transfer through an disclosure exercise. To illustrate this task, we turn to a fountain placed at a threshold of the Monastery of Santa Maria de las Cuevas in Seville, or to a threshold where the fountain is placed. A maze of questions that constitutes itself a planning exercise.

Palabras clave / Keywords

Patrimonio, pasado, lugar, inserción, hermenéutica, temporalidad, intervención.

Património, passado, lugar, inserção, hermenéutica, temporalidade, intervenção.

José Ramón Moreno Pérez (Sevilla, 1954). Doctor Arquitecto por la ETSA de Sevilla (1993). Es Profesor Titular del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas de la Universidad de Sevilla. Codirector y Profesor del Máster de Arquitectura y Patrimonio organizado por la Universidad de Sevilla y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Ha dirigido numerosas tesis doctorales y trabajos de investigación. Forma parte del grupo de investigación COMPOSITE, hum-711 de la Universidad de Sevilla. Ha sido director de la Escuela de Arquitectura de Málaga entre 2008-2012. Cuenta con una amplia trayectoria investigadora, con numerosos capítulos de libros y publicaciones, centrada en los últimos años en la definición de lo que se ha denominado “habitabilidad contemporánea”.

Marta García de Casasola Gómez (Sevilla, 1974). Doctora Arquitecta por la ETSA de Sevilla (2012), con la tesis *Memoria, Tiempo y Autenticidad: tres ficciones para intervenir e interpretar el patrimonio*. Es Profesora Asociada LOU desde 2004. Desde 2003 trabaja en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico como arquitecta, Jefa del Departamento de Proyectos, desarrollando fundamentalmente Diagnósticos y Proyectos de Intervención en Bienes Inmuebles del Patrimonio Histórico Andaluz.



[Fig. 1] Venecia.

Fuente: *El País*, publicado el 15 de marzo de 2013, reportaje realizado por Isaac F. Calvo.

Una fuente en el umbral de un laberinto de preguntas

En un comentario a una antigua parábola judaica sobre el reino mesiánico, recogido en un librito² tan misterioso como intemporal, Giorgio Agamben nos dice que la diferencia entre el paraíso y el mundo que vivimos, entre lo absoluto y éste, estriba tan solo en un pequeño desplazamiento.

En el centro de la gran pérgola a través de la que se accede a la zona museística del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, dentro del Monasterio de la Cartuja de Sevilla, se encuentra bajo el emparrado formado por una hermosa trepadora, un mueble blanco, una peana, que aúpa, el vaso de una antigua fuente encontrada allí mismo en los trabajos de excavación que se realizaron. En la distancia de esa elevación que la separa del suelo se juega un pasaje –complejo y lleno de posibilidades– entre pasado y presente.

Para explicar el alcance de ese desplazamiento al que la parábola confía la diferencia entre lo absoluto y la vida, Agamben nos dice “que este no se refiere a un estado de cosas, sino a su sentido y a sus límites. No tendrá lugar en las cosas, sino en su periferia, en el estar a gusto de todas las cosas consigo mismas”.

Hace unas semanas el escritor Vila-Matas se refería a algo parecido al recordar una entrevista que hace años realizo a Dalí, en la que éste le señalaba el cuadro *La tempestad* de Giorgione para explicarle que la clave de todo el arte occidental bien pudiera encontrarse allí. Vila-Matas nos conduce por los laberintos de su memoria asociando tan misteriosa afirmación con el consejo que Mallarmé da a Eduard Manet sobre lo que hay que pintar, no los objetos sino el efecto que ellos producen y lo ilustra con la declaración que sobre este aserto hace el cuadro *El ferrocarril o Desnudo bajando la escalera* de Duchamp.

¿No sería esa peana bajo la pérgola del Monasterio una declaración sobre ello?

El gabinete de un aficionado: para una definición del “lugar” patrimonial

Miremos esta imagen de Venecia como una metáfora de lo patrimonial [Fig. 1], un mapa capaz de representar su investigación, en ella podemos encontrar su materialidad física y constructiva, los rasgos de una producción cultural localizada o venida de otras latitudes y hechas aquí presente por una voluntad colectiva; las

¹ La segunda parte del título está extraída de la página 39 del libro de Manfredo Tafuri, *Investigaciones sobre el Renacimiento*. Madrid, Cátedra, 1995 (1992). Nos atrevemos a reproducir por su relevancia para nuestra investigación el párrafo donde se halla, dice así: “No es tarea de la historia “recomponer lo roto”, pero tampoco le es lícito identificarse con los vencedores, defecto todavía activo, complementario de la apología del presente. En cambio, le sería posible prestar su voz a una dialéctica que no diera por descontado el éxito de las batallas descritas, con el resultado de mantener suspensos los veredictos. Nada es, de esta manera, dado por pasado...” Nuestra investigación se sitúa precisamente entre esta posición y otra, contemporánea de ella, que debemos a Sloterdijk, quien refiriéndose a la tarea de los “últimos hombres”, afirma en su libro *En el mismo barco* (1994): “(...) tiene que hacer una apuesta con muchas pretensiones, para la que no hay precedentes, se enfrenta a la tarea de hacer... una sociedad de individuos que, en adelante, tomen sobre sí el ser mediadores entre sus ancestros y descendientes.” Entre ambas ha transcurrido nuestra investigación estos años.

² Nos referimos a *La comunidad que viene*. Valencia, Pre-Textos, 1996. El capítulo donde viene recogido el comentario de Agamben se titula Aureola, pp. 36-38.

MARTA GARCÍA DE CASASOLA y JOSÉ RAMÓN MORENO

De-un-lugar-a-otro: *Nada es, de esta manera, dado por pasado.* El monasterio de Santa María de las Cuevas de Sevilla

escalas de los doméstico prendidas en las ventanas del muro; la presencia de una artificialidad que desafía la naturaleza agresiva y cambiante, el paso del tiempo a través del reúso, la reposición; los diversos complementos de cada época; las reparaciones; las huellas del clima o los fenómenos atmosféricos; las trazas de las concepciones compositivas de una u otra arquitectura; adaptaciones capaces de borrar la apariencia; los rastros de las consolidaciones estructurales, constructivas o de uso... una *política de la inmortalidad*³.

Adivinemos que la objetualidad que soporta esta imagen está compuesta de capas materiales superpuestas que van desde la superficialidad del aire que transparente –luz, densidad, reflejos, colores– la envuelve hasta lo que se oculta detrás de sucesivas honduras: los morteros que un día protegieron el ladrillo rojo, cuyos delgadas líneas blancas aún pueden adivinarse, la gruesa capa de verdina negra con la que el agua escala la fábrica del muro, la imagen reflejada de la casa del otro lado del canal, en el espejo que protege el hueco de la puerta por la que se baja al mismo, las impostas del balcón sobresaliente de la superficie roja, las carpinterías protegidas por los recercados de piedra blanca...

¿Quién habita ahora detrás de todo ello? Quizás un extranjero venido de la otra orilla atlántica que invirtió su ganancia de toda la vida en un refugio para su soledad o su bien morir, un resistente veneciano que soporta todavía –inevitablemente obligado– la barahúnda del turismo, nadie: haciendo que la laguna vuelva al vacío de aquel tiempo en que los hombres eran tan solo unos extraños *injetados* en el transcurrir de una naturaleza cambiante y ahora ocupada por una *fundamenta* cuya forma aérea aparenta la figura de dos manos humanas enlazadas; los objetos más preciados sobre ella, para acoger y significar la vida de las gentes en ese lugar.

Casi sin darnos cuenta, nos hemos alejado del objeto de nuestros deseos y hemos retrocedido o ascendido temporal o espacialmente hasta alcanzar lugares muy lejanos: *¿en el espacio leemos el tiempo?*⁴

Si como dice un Nietzsche, traído por Tafuri⁵ a los márgenes de los canales de una modernidad convertida, ya entonces, en *marisma* extensa, Venecia aún constituye “un desafío para los hombres del futuro”, alguien que ya ha venido de manos de los *últimos*. Ahora, *esas mil profundas soledades que forman juntas la ciudad* penetran los resquicios de la globalidad de un mundo circundado y este es, en efecto, el contexto para un desafío al que nos enfrentamos los investigadores de un pasado que quiere hacerse presente, bajo la ejercitación a que nos sometemos en los escenarios patrimoniales⁶.

Ante el abismo del tiempo

La apertura del portillo del presente que la imagen efectúa, nos conduce a una situación propuesta por Didi-Huberman con las siguientes palabras: “ante la imagen: ante el tiempo”⁷, aludiendo así a la afirmación de Bataille de que: “todo problema es el de un empleo de tiempo”. Ambas citas nos permiten establecer una hipótesis económica –ahora eco-lógica–, que puede ser entendida como el comienzo extensivo de una investigación sobre lo patrimonial, que se formula como sigue:

“Lo construido como patrimonio” o la administración discursiva que de ello hace la cultura arquitectónica moderna tratándolo como dispositivo compensatorio de una habitabilidad moderna descompensada en su temporalidad⁸.

Y para ello hemos partido de la definición de una “objetualidad patrimonial” significada por el arte, a la que Agamben alude cuando reflexiona sobre la definición del lugar en el que se sitúa/produce la civilización humana a partir de las relaciones establecidas por sus culturas con el “inasible objeto”. En su libro *Estancias*, en la

parte que opone la obra de arte al dominio de la mercancía, realiza un ejercicio comparativo a través de lo que ha significado el juguete como objeto, recurriendo para ello a Duchamp, y a los *ready-mades*, y al Baudelaire del texto en el que describe la visita que un niño realiza a casa de Madame Panckoucke o el Hada del juguete, identificando tres actitudes diferentes frente al juguete: la primera, aquella en la que se modifica el uso de un objeto existente que no es un juguete (por ejemplo, la transformación de una silla en una diligencia); la segunda, la colección de juguetes, exponiéndolos como si fueran objetos de un museo; y la tercera, aquella situación en la que el niño necesita develar la esencia del juguete que tiene entre manos, y para ello decide descomponerlo, fragmentarlo, para poder identificar sus partes e intentar llegar a lo que se puede denominar “alma”, si es que la tienen.

Esta clasificación, trasladable al mundo de los objetos patrimoniales y a las relaciones que mantenemos con ellos, nos permite avanzar en una práctica antropotécnica en la que situar el interrogante del trato debido a los objetos patrimoniales, sobre todo si tenemos en cuenta la larga secuencia que se origina a partir de las hipótesis que identifican el origen del juguete con aquellos objetos pequeños, miniaturas, que formaban parte de los ajuares funerarios con un significado religioso⁹.

Pero este debate –que sigue la lógica del “regreso de lo incomprendido”– entre objeto-sujeto se hace más acuciante en estos momentos del proceso de modernización, obligándonos a situar el objeto patrimonial como un paradigma de esa relación. En este sentido finaliza Agamben el capítulo que comentamos con un escolio –titulado *¿Dónde está la cosa?*– donde partiendo del significado de la palabra griega *estatua*, avanza una reflexión –que se hace muy cercana a aquella de Mallarmé recogida por Vilas-Mata, más arriba– y concluye:

“(…); pero, en el límite, es verdad para toda creación humana, ya sea una estatua o una poesía. Sólo en esta perspectiva podrá la antropología futura llegar a definir un estatuto del objeto cultural y a localizar en su *topos* propio los productos del “hacer” del hombre” (AGAMBEN, 2006:113).

Esta aportación se encuentra productivamente con la definición formulada por Choay en *Patrimonio como Documento* (CHOAY, 2007), donde se propone como tarea contemporánea la de un patrimonio abordado como texto. Pero, sobre todo, la traslación a lo patrimonial de esa *quietud* dentro del movimiento –a la que la obra invita, una especie de “fantasmata” tal como la define Agamben¹⁰– la proporciona el que mira respondiendo a dicha invitación: aquél que finalmente elige un punto de vista y construye una interpretación de aquello que observa a partir de una mirada fenomenológica, que no puede dejar de incorporar el tiempo en la experimentación de lo patrimonial; experimentación que se entiende como punto de arranque a partir del cual construir un conocimiento más complejo capaz de generar respuestas (GONZÁLEZ SANDINO, 1996). Esta es una ejercitación de aquello a lo que se debe dedicar la arquitectura en su encuentro con el patrimonio: a escenificar espacialmente preguntas capaces de dar lugar a respuestas habitadas.

En este sentido, observar la arquitectura a través de su proceso de deterioro, de su envejecimiento, modifica nuestra manera de comprenderla. Una actitud descrita elocuentemente por Josep Quetglas en la conferencia que dictó en Baeza en 1992 titulada *Casa y Tiempo*, donde a propósito de una reflexión en torno a la casa del Movimiento Moderno se detiene en los pequeños procesos de transformación que éstas han sufrido y, sobre todo, en los objetos que forman parte de las mismas¹¹. Se trata, por un lado, de reconocer la necesidad de desvelar tanto huellas (de las ausencias) como trazas sobre las que establecer las claves con las que interrogar la obra (la arquitectura como enigma) y, por otro, identificar los objetos *instalados* en esos “interiores” conformados por la arquitectura.

^[1] Véase la sofisticada reflexión que sobre ello hace Rafael Sánchez Ferlosio en su libro El testimonio de Yafoz, Madrid, Alianza, 1986, pp. 219-228,

^[2] Giorgio Agamben (2010). Ninfas. Valencia, Pre-Textos, p. 13,

^[3] Se ha podido tener acceso a esta conferencia ya que fue transcrita por el grupo de investigación HUM-711 COMPOSITE de la Universidad de Sevilla.

^[4] Véase J. Derrida, Espectros de Marx, El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional. Madrid, Editorial Trotta, 1998.

^[5] Véase la aventura de asomarse a las profundidades de un tiempo convulsionado recogido en G. Didi-Huberman, Ante el tiempo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005, de cuyo primer capítulo está recogida la cita: “ante la imagen: ante el tiempo”.

^[6] Sobre la ejercitación como antropotécnica y el hilo conductor para una explicitación de la civilización humana, véase P. Sloterdijk, Has de cambiar tu vida. Valencia, Pre-Textos, 2013.

^[7] Lo que aquí es una pregunta, en el título del libro de Karl Schlögel, publicado en español por Siruela en el 2007, es una rotunda y demostrada afirmación de una hipótesis cultural: el retorno del espacio.

^[8] Nos referimos al título del libro de Boris Groys publicado en Katz en el 2008 (2002).



[Figs. 2-3-4] Arco de procuración del Monasterio de Santa María de las Cuevas de Sevilla. Collage de azulejos en "Memoria del lugar".

Fuente: elaboración propia, 2011.

12 Resuenan aquí verdades aprendidas en nuestra frecuentación con la hermenéutica arquitectónica de Quetglas o González Sandino, pero también con otros ensayos colaterales como los de Castro Nogueira o Cuesta Abad. En este caso nos referimos a la forma de la obra como forma de la interpretación, un principio definido teóricamente por J. Quetglas en su *Elogio de Ariadna* y hermenéuticamente en *La danza y la procesión*, referida a la interpretación del tiempo en la obra de Moneo.

13 Dicha metodología debe enmarcarse en un doble proceder, políticamente relacionado, en el "proyecto patrimonial" que desde el primer momento guió la política cultural de la Junta de Andalucía, dubitativo pero progresivo hasta 1992, y en la voluntad de la Dirección General de Bienes Culturales de convertir la ocasión de la intervención sobre el Monasterio en un ejemplo que concretara ese proyecto patrimonial. La experiencia acumulada y la apuesta por la renovación de los enfoques patrimoniales, amén de una prelectura sagaz del monumento, decantó el proceder de la intervención de la mano de un grupo de arquitectos que se responsabilizaban parcialmente de la misma y de un grupo de disciplinas que analizaban e intervenían sobre la totalidad del monumento. Esa decantación llevará a relevar el fragmento, la parte o la traza reiterada como lugares comunes en la elaboración proyectual de cada una de las intervenciones.

14 Este término puede traducirse como la actividad que implica "trabajar con pedazos". Un tipo de labor muy extendida a nivel mundial que tiene su origen en diferentes culturas de muy distintas épocas. La finalidad de esta técnica, que permite incorporar diferentes fragmentos para construir un objeto de mayores dimensiones, adquiere importancia cuando comienzan a introducir significados a cada uno de ellos. Las figuras geométricas pequeñas son la base de las labores de *patchwork*, y utiliza el hilo para coserlas y formar piezas de características muy diferentes. Cada pieza es única e irrepetible.

Contexto, Fragmentos, Inserción: aposentar un lugar patrimonial como el Monasterio de Santa María de las Cuevas de Sevilla

Se dice de este espacio que se constituye como memoria de un lugar, con ello, quizá se trata de explicitar un modo de hacer o, tal vez, una estrategia proyectual que domina ese lugar y que se describe en nuestro ejercicio interpretativo, a partir del estudio de fragmentos como mecanismo de aproximación a una realidad compleja que se constituye –finalmente, interminablemente– por la adición de otras muchas partes hasta constituir un todo [Figs. 2-3-4]. Una adición ni mecánica, ni formal sino alusiva, que persigue de la mano del visitante el establecimiento de lecturas y relaciones cruzadas, que constituirían finalmente la forma de la obra¹².

Bien es cierto, que ya la metodología de proyecto, planteada en el máster plan de la intervención institucional, consideraba el fragmento como elemento de un tiempo pasado que se debían insertar en cada uno de los discursos arquitectónicos para contribuir a un ejercicio de rememoración permanente, en el que interviene finalmente el que visita/experimenta ese lugar¹³. La construcción a partir de fragmentos que se "ordenan" por los discursos arquitectónicos hasta conseguir una elocuencia capaz de convertir los espacios en donde se insertan en textos-soportes para la contemplación y la semiosis.

Se configura así, a través de la investigación que venimos realizando, una especie de "dispositivo" espacio-temporal en el que se encuentran lógicas, manualidades, tiempos y estilísticas varias como resultado de una interacción por capas, en las que lo "encontrado" y lo "propuesto" se superponen y se alían. No es solo el "tapiz de Penélope" sino un *patchwork*¹⁴ espacial realizado con fragmentos de procedencia variada: sean citas, presentaciones, instalaciones, alusiones, referencias o ausencias. En este sentido, el ejercicio proyectual que interpretamos trata, por un lado, de considerar la importancia de la azulejería sevillana como objeto cultural paradigmático¹⁵, es decir: como revestimiento y como producción autóctona y, por otro, desvela una topología propia del Monumento, en la que su procedencia de diferentes partes, asociadas a diferentes épocas, técnicas o culturas, se convocan en un lugar de encuentro nuevo, en una estancia propia, situada en una encrucijada, para así mostrar mediante su montaje espacial su capacidad simbólica para conformar lugares [Fig. 5].

Un gabinete éste, ya no de un aficionado, que con la maestría en la manipulación de los materiales patrimoniales, nos ofrece un espacio en el que la diversión de una habitación de juguetes se conjuga con la precisión de la mesa del cirujano.

[Fig. 5] Imagen aérea de la zona del claustro de monjes después de las demoliciones donde se identifica la traza del claustro sobre los restos arqueológicos.

Fuente: Informe sobre el estado de las obras de conservación del conjunto monumental de la Cartuja de Sevilla. Centro de Documentación del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.



Una peana bajo la pérgola de la entrada: una fuente en el umbral, en el umbral una fuente

Describía su entrada en Sevilla, en *Las vísperas del gozo*, el poeta Pedro Salinas como un acceder desde el interior de la ciudad a su exterior, invirtiendo con ello la lara secuencia histórica de las entradas a la misma. El primer espacio en el que se iniciaba esa entrada, un umbral mítico, era el centro de un patio ocupado por una fuente, allí comenzaba todo.

Para resolver el umbral o vestíbulo con el que el edificio del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo acoge al que lo visita, el proyecto de los hermanos Sierra Delgado propone la generación de un espacio intermedio conformado por la sucesión de un entramado de pilastrones de sección cuadrada, de gran tamaño (1 x 1m), levantados sobre la geometría de una cuadrícula de 5,5 x 4,75m; sobre ellos descansa un emparrado que lo cubre y sombrea [Figs. 6-7].

Una espacialidad la suya que no tiene principio ni fin, interminable si no fuera por la acotación de lo que le rodea. A esa espacialidad nos traslada el uso de la repetición y la falta de relación aparente con el entorno en el que se inserta, más allá del reconocimiento de una doble direccionalidad. Pero es así como se resuelve una demanda del programa: la de construir un vestíbulo exterior delimitando el espacio mediante tapias laterales de muros ciegos que se horadan para incluir una única entrada conformada a partir de un aparente eje de simetría que el lugar ofrece en su relación con el espacio exterior del Patio del Padre Nuestro desde el que se accede. Es justo en este punto donde se resuelve un cambio de cota, con una extraña rampa-sumidero arrimada al muro, que da paso a través de un hueco en el muro esta gran pérgola que construye ese espacio semicubierto, en el que la vegetación introduce el *lento transcurrir* del tiempo atmosférico a través del cambio de la vegetación que las diferentes estaciones del año nos ofrecen. El techo de la pérgola cambia de altura como consecuencia del descuelgue y la forma que la vegetación presenta en un punto u otro de la misma, aportando diferentes matices lumínicos y climáticos que crean una atmósfera capaz de cualificar sucesiva y diferencialmente en el tiempo la figura del lugar¹⁶.

Hasta aquí el discurso formal nos ofrece sugerencias suficientes para la comprensión de un espacio que resuelve una demanda programática pero que, ya en su acceso, genera una estancia en que es posible un habitar patrimonial cargado de interrogantes, pues ella no es sino una encrucijada de caminos que allí convergen¹⁷.

15 "Con independencia de los cambios notables en sus comunicaciones (huecos de paso, conductos de servicio, de ventilación, atarjeas, etc.), han sido sus revestimientos como piel más externa los que han sufrido el máximo deterioro. Se han perdido numerosos paños de azulejería en la que fue una de las más importantes colecciones sevillanas; parte de las decoraciones de pintura mural, en algunos casos dos o tres superpuestas, y en general de poco interés, ha permanecido oculta por capas de pintura fabril sin intención artística." (SIERRA, 1993: 45)

16 Una alianza entre lo artificial y lo natural propia de una cultura andaluza donde la forma agrícola ha sido reiterativa a lo largo de siglos, como bien muestran las magníficas fotografías que ilustran la monografía dedicada a la arquitectura doméstica de los Sierra publicada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, queriendo hacernos conscientes de que esta arquitectura se enraza en una cultura arquitectónica producida a partir de una creativa interpretación de ese pasado. Una operación presente también en cada uno de los ámbitos de su intervención en el Monasterio y que igualmente se hace presente en la propia interpretación que los Sierra hacen del mismo.

17 La arquitectura moderna desde Loos en adelante no ha dejado de ensayar variaciones sobre estos lugares y los efectos espaciales y habitativos que se pueden producir en su seno. Véase nuestro trabajo *Acrobacias arquitectónicas. Despliegues de la habitabilidad contemporánea*, de próxima publicación.

MARTA GARCÍA DE CASASOLA y JOSÉ RAMÓN MORENO

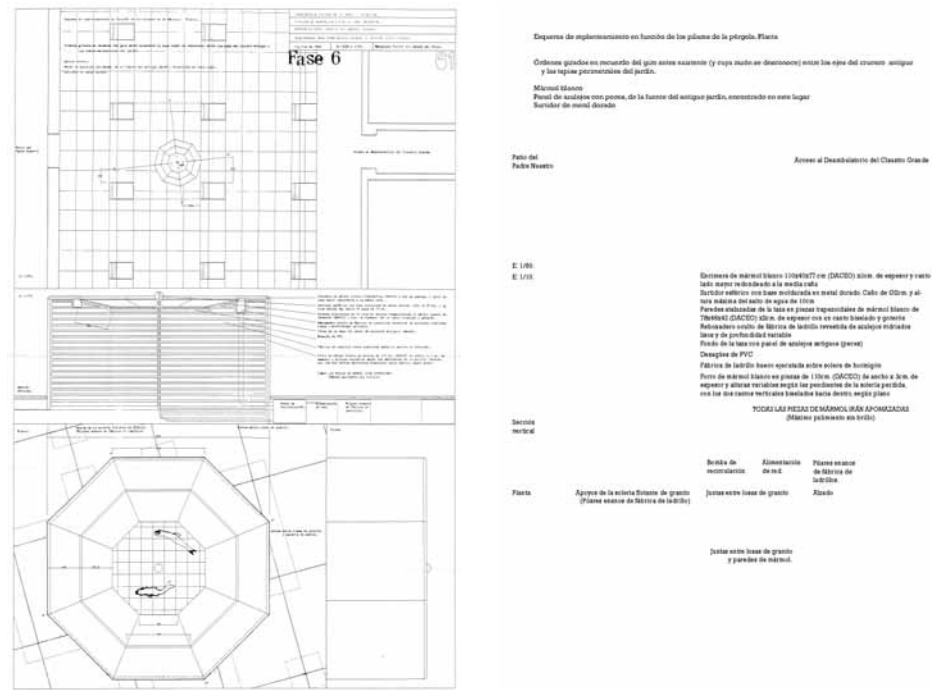
De-un-lugar-a-otro: *Nada es, de esta manera, dado por pasado.* El monasterio de Santa María de las Cuevas de Sevilla

[Fig. 6] Plano de Proyecto nº 61, FASE 6. Proyecto de Rehabilitación de la Zona Conventual. Cartuja de Santa M^a de las Cuevas. Sevilla. Arquitectos: José Ramón Sierra Delgado y Ricardo Sierra Delgado. Octubre de 1990. E 1/50 y 1/10. Detalles fuente del Jardín del Prior.

Fuente: Centro de Documentación del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

[Fig. 7] Leyendas y textos incluidos en el Plano de Proyecto nº 61, Fase 6.

Fuente: Centro de Documentación del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.



Situada delante del umbral que da acceso a este espacio se encuentra un objeto-fuente de gran tamaño y altura inusual que aparece explícitamente girada respecto a la direccionalidad que sosiega la cadencia repetitiva de la pérgola. Se coloca, además, desplazada respecto al módulo que conforma la estructura de pilastrones, sin tener relación ni con el punto central ni con las diagonales del mismo, justo en la línea compositiva conformada por un aparente eje de simetría que resulta de la relación existente entre el interior del edificio y el espacio libre existente, previo al acceso a la pérgola desde el Patio del Padre Nuestro.

¿Por qué situar ese objeto-fuente justo en el punto de acceso?

Al desplazarnos del recorrido de acceso, obligándonos a rodear ese particular objeto que interrumpe nuestros pasos, se nos invita a desviar nuestra atención hacia el fondo del espacio que lo rodea o asomar nuestra mirada sobre el vacío del vaso policromo de la fuente: una detención que bien pudiera iniciar un transcurrir lento por esta especie de Sala de los Pasos Perdidos.

La respuesta a esta pregunta se hace presente allí mismo, pero se puede descubrir recurriendo a la fuente documental que la propia planimetría del proyecto describe como actuaciones en torno a la fuente. La ejercitación que se propone busca únicamente identificar los tiempos presentes en el proyecto, que significativamente comienza a reconocerse, cuando miramos el interior de la fuente identificándolo como una azulejería cuya apariencia nos remite a un tiempo original [Figs. 8-9-10].

Un tiempo, el de la fuente, enmarcado y destacado de los otros que se pueden “leer” en ese espacio, por la peana que la aúpa sobre el suelo de la pérgola y que así pasa a formar parte de un conjunto de tiempos diversos, reconocidos y organizados secuencialmente por la excavación arqueológica, cuyo resultado es un *pasaje de conocimiento* por el que poder transitar desde el presente a sus épocas, en ambas direcciones con la reconstrucción o la ahorificación.

Esa excavaciones arqueológicas permitieron recuperar una fuente oculta entre las sucesivas capas de superpuestas solerías que tapizaban esta zona del Monasterio, justo ahí donde ahora la encontramos, con su forma geométrica y revestimientos cerámicos que figuran peces nadando; y, con ello, fijar planimétricamente el ámbito espacial de un patio desaparecido, que queda fijado ahora por el piquete-peana sobre el que ella se alza [Figs. 11-12-13-14].



[Figs. 8-9-10] Vestibulo, umbral de acceso, al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Intervención de los hermanos Sierra en el Claustro de Monjes del Monasterio de Santa M^a de las Cuevas. Isla de la Cartuja, Sevilla.

Fuente: elaboración propia, 2011.



Trasladando en altura la fuente, con su inserción en el nuevo contenedor, alejada del suelo, el objeto-fuente incorpora un fragmento del pasado capaz de cualificar diferenciadamente un objeto de presente, para convertirse así en un *nuevo* objeto, tal como lo entiende Groys. Una “instalación” pues, basada en un preciso ejercicio museológico y museográfico, que como técnicas propias del archivo, presentan la re-presentación, entendiendo que ésta pertenece a un proceso que continuamente hace que aflore a la superficie de ese archivo del patrimonio –diría de nuevo Groys– nuevos objetos, que al recoger la materialidad de las huellas del tiempo pasado, son capaces de generar interrogantes que no pueden ser resueltos ahora por la arquitectura.

El replanteo introducido por el *piquete-fuente* en este nuevo espacio de la pérgola no consigue explicar suficientemente la conformación del edificio del Monasterio, caracterizado no por un crecimiento consecutivo, que partiendo de una serie de edificaciones, mantiene una cierta direccionalidad predominante, sino que por el contrario, refuerza la falta de una “coherencia” formal con la incorporación de añadidos de diferentes épocas y culturas, cuyos modos de concebir su habitabilidad difieren y se contradicen. Los arquitectos en sus sucesivos análisis de la arquitectura del Monasterio, nos han mostrado dicha configuración y responden ahora con una instalación total, capaz de mostrar el carácter de ese entramado inventivamente.

En este caso, barajando y superponiendo las diferentes geometrías del Monasterio en un espacio emblemático, para así señalar la posición desplazada respecto de cualquier eje del mismo de la fuente, introduciendo una especie de *extrañamiento* que nos permita preguntarnos el porqué de esa situación. Extrañamiento dramatizado por el estrecho pasillo que configuran la blanca superficie poliédrica de la peana y los pilastrones que la rodean, que exigen un ajustarse del cuerpo a la senda del mismo, lo que unido a la exagerada altura no hace más que producir un distanciamiento de todo lo que nos mira.

Frente a la inquietante experiencia fenomenológica del espacio aparece el sosiego de las claves de lectura introducidas por la planimetría del proyecto, que recogidas de forma gráfica al inicio de este apartado indican:

Esquema de replanteamiento en función de los pilares de la pérgola. Planta Órdenes girados en recuerdo del giro antes existente (y cuya razón se desconoce) entre los ejes del crucero antiguo y las tapias perimetrales del jardín.



[Figs. 11-12-13-14] Detalles de la fuente del Jardín del Prior. Vestíbulo del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

Fuente: elaboración propia, 2011.

Esta anotación nos transmite la duda que tienen los arquitectos en relación a las dos direcciones predominantes en la planta del conjunto y confirman su creencia de que la arquitectura de su intervención no tiene por que resolver todas las incógnitas del lugar desde una obsesión permanente por “la búsqueda de la verdad”, ello –más bien– corresponde a la investigación. Por ello, su acción arquitectónica, la operatividad y el sentido de la misma, puede presentarnos –como en este caso– preguntas sin resolver, incógnitas o dudas formales que requieran de una nueva lectura del lugar como texto abierto, apostando por una habitabilidad para quien quiera vivir el patrimonio.

La invención formal de esa fuente, que por otra parte se entiende como objeto singular de un espacio al que incorpora sonido y frescor, se produce mediante un preciso proceder en el que nada queda al azar [Fig. 15]. Por ejemplo, la elección del mármol blanco que forra externamente la peana sobre la que se alza, se inscribe en el reconocimiento de una iconicidad que cualifica los restos del pasado de una cultura material dispersa por el Monasterio, que al tiempo que establece una continuidad rota –un paso más de una larga secuencia: fundación monasterio..., cuartel, desamortización, fábrica, negocio, herencia, institucionalización, rehabilitación...– no renuncia al momento “salvífico” del presente: una verdadera “diferencia sin diferencias”¹⁸. Afirmando ese modo de hacer el uso de la piedra natural –que como material de construcción remite a una larga tradición constructiva local, abierta por la cantera de la Catedral– corona y rodea, engrosa, el encuentro entre la verticalidad del soporte y la singularidad del vaso horizontal de la fuente. Formando parte de un presente que busca aparentar una intemporalidad constructiva ausente de la tradición moderna, en este caso a modo de revestimiento acentuado más por el hecho de que el acabado sea apomazado (sin brillo) y los cantos de las piezas de importante espesor –aproximadamente 3 centímetros– sean redondeados en su línea de contorno; mientras que las garras metálicas y el

¹⁸ Como bien apunta Groys en su *Economía de la credibilidad* o Didí-Huberman en su lectura del anacronismo en Giotto.



[Fig. 15] Fuente aparecida durante las excavaciones arqueológicas.

Fuente: *La Cartuja Recuperada*.

caño de la fuente son de latón o cobre, precisándose incluso la altura a la que se debe proyectar el chorro del agua.

Es el Arte –esa *historia de la nada*, tal como la define Sloterdijk– y su elocuente modo moderno de una visión capaz de enfrentarse a lo *monstruoso*, quien guía silenciosamente este proceder arquitectónico, permitiéndole escenificar ese drama que protagonizan materialmente –¿biológicamente?– el pasado y el presente. Ello da lugar a una actitud precisa, inflexible pero dialogante, capaz de insertar la lógica de lo nuevo en una tradición, aquí, apropiada, inventada, explicada, desvelada. Y, así, Museología y Museografía entrelazadas por un sagaz entendimiento, como agitadoras del archivo patrimonial –tan tranquilizador, tan aparentemente estático desde lo institucional– a partir de la manipulación de sus objetos –¿*objet-trouvé*, *ready-made*, *display*?¹⁹–, de sus reenvíos, de sus significaciones. Ese entrelazamiento indisoluble, se postulan como herramientas de trasvase de los conocimientos producidos por la reconstrucción del pasado a través de la comprensión de sus lugares, hasta formar parte del proyecto, que asume la *ahorificación* del mismo. La obsesión por enmarcar y clarificar cómo se produce la incorporación de esos objetos compuestos por variadas temporalidades, cualifica un espacio contemporáneo –¿una heterotopía?– que reclama con sus citas de la tradición clásica-moderna a la que pertenece un proceder inaugurado por la cultura del Humanismo y su imaginario repleto de ahistoricidad.

Así pues, es esta arquitectura volcada propositivamente en la búsqueda de escenarios de transferencias entre arte y arquitectura, quien abre a la interrogación una textualidad en la que escritura y soporte, forma y contenido –todos ellos debidamente informados por el proyecto– se presentan como un documento para ser leído a partir de la generación de lo que podríamos denominar la construcción de una metahistoria²⁰: un espacio en el que poder ensayar una habitabilidad alternativa.

¹⁹ Hacemos alusión a los posibles implicaciones patrimoniales a las que pueda conducirnos el artículo de Juan Navarro Baldeweg, publicado en la revista *Circo* 2012 181, con ese título.

²⁰ “La ausencia de un programa apremiable, que tanta consternación y desconcierto produce desde la herencia cultural del Movimiento Moderno, ofrecía, sin embargo, una rara y fascinante circunstancia: la posibilidad de escuchar libremente esos restos dispersos y mutilados, en la creencia de que tal vez desde alguna sensibilidad pudiera llegar a captarse esa clase de gritos y susurros capaces de convertirse en los fundamentos del proyecto. Un proyecto entendido fundamentalmente como una idea global que dé nuevo sentido a ese cúmulo disperso y contradictorio de restos, y que tenga la suficiente potencia y capacidad para suministrar en estadios posteriores las claves de resolución de las cuestiones de detalle.” (SIERRA, 1993: 49).

MARTA GARCÍA DE CASASOLA y JOSÉ RAMÓN MORENO

De-un-lugar-a-otro: *Nada es, de esta manera, dado por pasado*. El monasterio de Santa María de las Cuevas de Sevilla

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Valencia, Pre-Textos, 2010

AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-Textos, 2006

AGAMBEN, Giorgio. *La comunidad que viene*. Valencia, Pre-Textos, 1996 [El libro sería, además de otras cosas, una gran metáfora de esto que queremos entender por patrimonio, pues su hilo conductor es una puesta en palabra de argumentaciones provenientes del pasado, que son capaces por su simultaneidad en el espacio interpretativo del libro, alcanzar a iluminar lo que serían los componentes de una comunidad sin pertenencia, como la que constituye culturalmente el patrimonio.]

La Cartuja Recuperada. Sevilla 1986-1992. AA.VV. Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía, 1992

CHOAY, Françoise. *Alegoría del Patrimonio*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007 [Una genealogía sobre el concepto de patrimonio que incorpora un análisis crítico sobre su significación a partir del contexto.]

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx, El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid, Editorial Trotta, 1998

DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005 [Lo que nos interesa de su planteamiento es la defensa del anacronismo como procedimiento que permite enfrentarse a los problemas, en este caso pictórico, del presente en la pintura de Giotto, un proceder que podríamos ahora teorizar como propio de la cultura occidental de manos de P. Sloterdijk y su “regreso de lo incomprendido” y ante el cual el patrimonio encuentra unas claves que le permiten un entendimiento productivo de lo realizado y por venir; en este caso, entre imagen, lugar y pasado.]

GONZÁLEZ SANDINO, Rafael. *La dificultad de leer una obra de vanguardia. Apuntes de clases de Teoría de la Arquitectura*. Sevilla: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, curso 1996-1997. [Esta aportación pertenece a un dilatado trabajo teórico desarrollado en el seno del Grupo de investigación sobre las bases aportadas por González Sandino, partiendo de la Fenomenología y que encuentra en la formulación de Gadamer el sustento filosófico para ensayar una hermenéutica arquitectónica. Así, desde la consideración interpretativa de lo moderno como perteneciente en lo cultural, al menos hasta 1914, al arco clásico –hipótesis que recoge la demostración de Tafuri por un largo recorrido desde el renacimiento a la modernidad– se trata de formular varios planos de entrada para una indagación que ya dura 20 años y cuyas mejores aportaciones se encuentran –sorprendentemente– en la docencia de las asignaturas de Teoría y Composición Arquitectónica. Para alguien interesado en consultar su trabajo, véase la reciente publicación Pensamiento hermenéutico en el abismo de la arquitectura. Contratextos para Rafael González Sandino, Abada, Madrid, 2013, a cargo de los profesores R. González, C. Guerra, M. Pérez y C. Tapia.]

GROYS, Boris. *Política de la inmortalidad*. Buenos Aires, Katz, 2008. [En un diálogo ágil y penetrante, se ponen en explicación lo que serían aquellos aspectos de un pensamiento, desde el arte, sobre los problemas de la cultura contemporánea en el proceso de la modernización. Producir lo nuevo, o sobre lo nuevo, sería uno de los hilos que sirven para una explicitación de la aporía central de ese proceso: tiempo y espacio, pasado y presente, innovación y repetición... son aquí tratados como componentes del entendimiento renovado de una acción que quiere permanecer invariable –inmortal–, desde la certeza que le da verse como pasado. El archivo, el depósito en el que se decanta el tiempo, es el soporte sobre el que se juega este ir y venir de las categorías patrimoniales que nosotros proponemos. Hay un diálogo por explicitar entre la actitud de Groys y el “mal” de archivo de Derrida o la trayectoria práctica desplegada en sus arquitecturas y pinturas, de JR. Sierra.]

NAVARRO BALDEWEG, Juan. “Readymade/Display”, en revista *Circo* nº 181, La libertad de los fragmentos, 2012

QUETGLAS, Josep. *Casa y Tiempo*. Baeza: Conferencia transcrita por el grupo de investigación Composite, 1992

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael. *El testimonio de Yarfoz*. Madrid, Alianza, 1986

SIERRA DELGADO, José Ramón; SIERRA DELGADO, Ricardo. *Proyecto de rehabilitación de la zona conventual central de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla*. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. Archivo Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC). Fondo del Conjunto Monumental de la Cartuja de Sevilla, 1990

SIERRA DELGADO, José Ramón. “Arquitectura, programa y plusvalía: el Proyecto Patrimonial”. Revista *Neutra* nº11. Sevilla, Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla (COAS), 2005

TAFURI, Manfredo. *La esfera y el laberinto. Vanguardia y Arquitectura desde Piranesi a los años setenta*. Barcelona, GG, 1984