

LOS TIEMPOS DE SAN JERÓNIMO 17: INSERCIONES, CONTINUIDADES Y DESPLAZAMIENTOS EN UN PAISAJE INTERIOR

Castellano Pulido, Javier¹; García Píriz, Tomás²

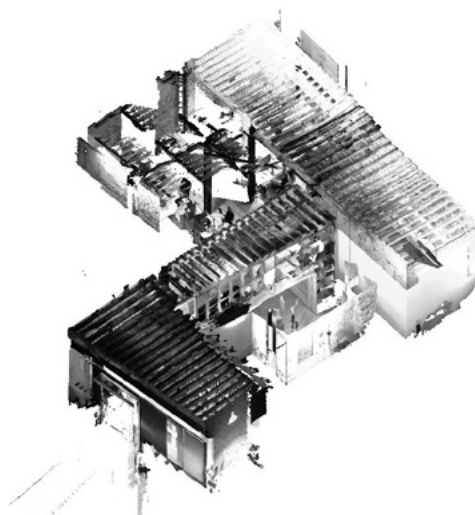
¹ Universidad de Málaga – España

² Universidad de Granada – España

En el centro histórico de Granada, cerca de la Catedral, no es difícil encontrar, como en muchas ciudades transformadas durante siglos, locales comerciales con una envidiable escala y presencia material. La transformación del local izquierdo en el número 17 de la calle San Jerónimo, a pocos metros de la iglesia de la que recibió su nombre, obedecía a la necesidad de transformar un bajo comercial sujeto a múltiples alteraciones durante siglos para convertirlo en un taller de arquitectura y diseño. Se trata de uno de esos lugares en los que resulta difícil establecer límites temporales para su consideración patrimonial, cuestionando aquella legislación que prioriza una determinada idealización material sobre la arquitectura real, “contaminada”, olvidando que son precisamente esas alteraciones las que indican con mayor precisión su verdadera historia. Ya fuese una funeraria a mediados del siglo XX¹ o un locutorio que tuvo que cerrar apresuradamente, las diferentes actividades que ocuparon su interior han dejado impresas en sus paredes una serie de huellas que sugieren nuevas posibilidades.

Desde la puerta que da acceso al local es posible apreciar ciertos rasgos que ennoblecen su historia: forjados de madera a 3,90 metros de altura y muros de carga de ladrillo de 60 cm de espesor. En su interior, la decadencia se mezcla con el rastro de una historia de continuos remiendos y reparaciones: ladrillos de múltiples dimensiones y procedencias, perforaciones, pilares metálicos y forjados con chapa colaborante, tuberías de saneamiento y cables de electricidad. Una lata de Coca-Cola parece haber quedado atrapada en el interior descarnado de una caja de electricidad junto al polvo de la última demolición. En la cara interior del muro medianero sureste, la perfilería oculta de lo que fuese un trasdosado de cartón-yeso se muestra como un esqueleto, desvelando capas de pintura superpuestas y las huellas del violento abandono de la actividad anterior.

Antes de comenzar la intervención fue preciso dibujar cada elemento, tratando de averiguar qué posibles operaciones de transformación podrían ayudar a encontrar un nuevo futuro a cada preexistencia. Un levantamiento cartográfico tridimensional posibilitó esta labor, produciendo documentos técnicos que no se alejan demasiado de la precisión alcanzada con los nuevos escáner láser 3D, capaces de registrar hasta la más mínima imperfección, tal y como pudimos comprobar al finalizar la obra. De este modo, todos los acontecimientos del recinto parecen reclamar su presencia, dignificando multitud de restos materiales normalmente despreciados en las obras de rehabilitación.



Levantamiento por escáner láser 3D y restitución fotogramétrica de la intervención de CUAC Arquitectura en San Jerónimo 17 (BIMdD, 2015).

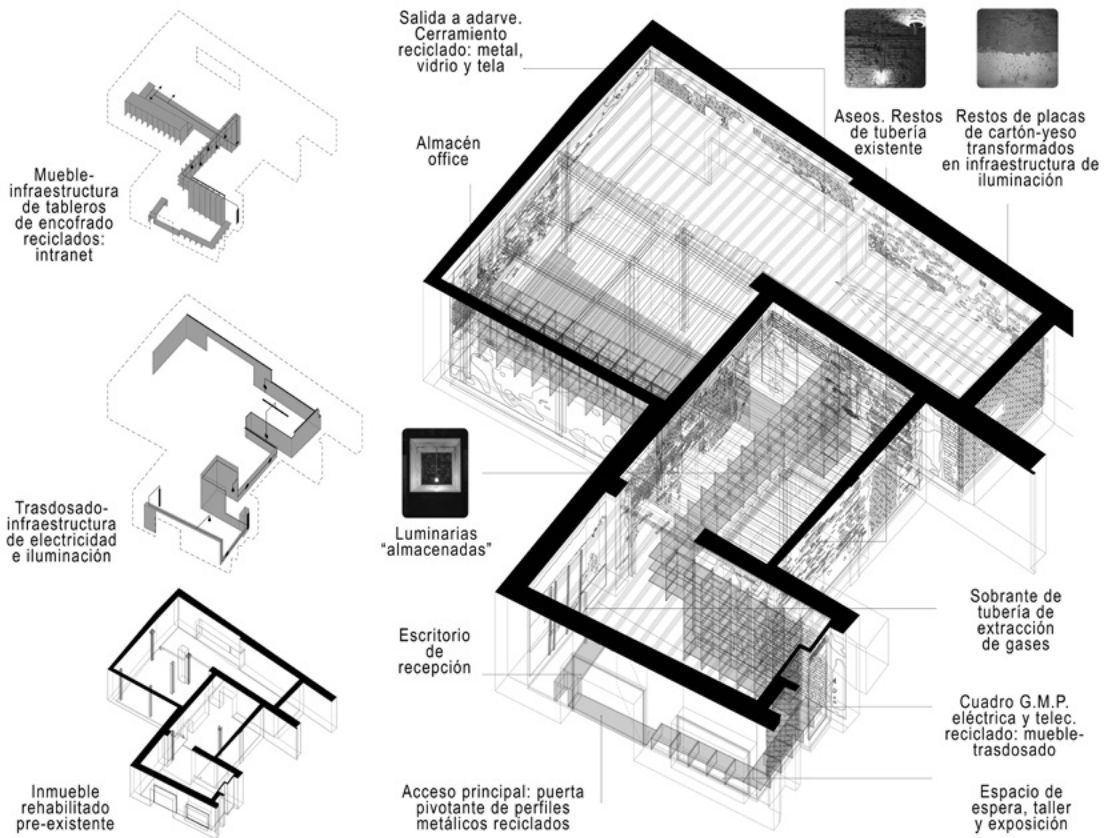
La propuesta asumió que era posible hacer visible esta dinámica de continuas intervenciones sobre lo heredado, al igual que pueden revelarse sus distintos estratos, cartografiando y modelando cada ladrillo, sus heridas, dignificando su presencia patrimonial como parte de una historia de superposición continua de elementos, minimizando la energía invertida. Esta relación entre el mínimo recurso y la intervención en el patrimonio permite establecer diálogos eficientes, dirigidos a situar el concepto de transformación en el centro del debate sobre la ciudad europea heredada, construida una y otra vez sobre sí misma. Las operaciones de superposición dan paso a otro tipo de estrategias que persiguen la prolongación de la biografía no solo de los restos materiales, sino también de todos aquellos valores intangibles que pueden ser incorporados a la nueva arquitectura.

En el momento de la primera visita, fue posible percibir algo en el espacio encontrado que estimulaba la fascinación recurrente por la ruina, por lo inacabado o por la huella. Más allá del palimpsesto; la piel viva que deja ver pieles remotas, todas ellas envejeciendo de forma asincrónica², interactuando; la dignidad del proceso vivo de cambio como relato fundamental y la necesidad de un patrimonio complejo e inacabable. Asistíamos así a la ficción de ser arqueólogos de un territorio extenso, un paisaje en el interior de un local de 120 m², como hiciera Robert Smithson (Smithson, 1979)³, rindiéndonos a la entropía del tiempo, excavando y desplazando materiales y conceptos, desde el convencimiento del desperdicio que supondría la restitución de una cantera al estado previo a la agresión. La crítica del artista norteamericano a una ecología mal entendida resulta de plena actualidad, en un momento en el que parece necesario volver al origen del término, a una cierta radicalidad primitiva, buscando la oportunidad que ofrece el arte para cicatrizar las heridas con la mínima energía invertida.

Es natural que un concepto se traslade de un proyecto a otro. Hay ideas que dieron lugar a una casa y que posteriormente son recicladas en un pabellón o incluso en una gran sala de conciertos. Lo mismo ocurre con un objeto o fragmento constructivo que puede dejar de ser un residuo material para convertirse en componente fundamental para la estructura de un nuevo proyecto. Pero también la forma se desplaza, muchas veces inalterable. Lo que no es tan común es que esta terna, concepto-material-forma, se desplace a la vez. Es probablemente la conjunción de todos estos movimientos a lo largo de todo un año de obra, de forma acompañada mientras se comienza a habitar, la que permita encontrar a cada elemento su lugar y forma adecuada.

San Jerónimo 17 es una de esas obras calificadas de “reforma” que reúnen muchos de los conceptos estudiados durante los últimos años desde la perspectiva de los “paisajes interiores”: ruina, reciclaje, arqueología, infraestructura y memoria. Marcado por la presencia de una potente estructura de fábrica de ladrillo y forjados de madera de finales del siglo XIX, este lugar parecía ser un muestrario de continuas intervenciones a las que nos adherimos con elementos reutilizados: una serie de piezas de madera de encofrado reciclado de 200 x 50 cm. fue utilizada para la creación de un mueble-infraestructura para la canalización del cableado de red y el almacenamiento de libros o maquetas; seis puertas de madera, persianas metálicas y piezas de vidrio salvados de su demolición junto a los perfiles metálicos excedentes de una vivienda reformada en Granada fueron ensamblados para la conformación de nuevos huecos. Un fragmento de tubería de agua que parece haber quedado atrapado entre los paramentos de ladrillo y mortero de cemento fue convertido en luminaria para el aseo..., hasta los fragmentos de cartón-yeso que dejó sin arrancar el inquilino anterior fueron unidos y transformados en una nueva infraestructura de electricidad e iluminación. El primer día, antes del comienzo de la obra, un portón de acero 4x1 metros procedente de nuestro antiguo estudio fue trasladado como piedra fundacional iluminada en el centro del espacio de reuniones.

Más allá de la sensibilidad creciente en la arquitectura y el arte actual hacia la ruina, lo que resulta verdaderamente determinante en esta obra es la posibilidad de revisar el significado de los restos materiales y las huellas de actividades muy próximas al presente.⁴ Se trataría de realizar una operación inversa a la propuesta en 2001 por



Axonometrías de las estrategias de inserción y desplazamiento; infraestructuras interiores (izq.); integración de elementos preexistentes y reutilizados (dcha.). CUAC Arquitectura, 2015.

Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal sobre el Centro de Creación Contemporánea, en el Palais de Tokyo de París: “Lacaton y Vassal se colocan en un punto intermedio de la construcción del edificio, no es su ruina y tampoco el momento inaugural, se hallan allí donde el edificio comenzó a travestirse, a ocultar su naturaleza constructiva moderna con los velos decorativos de un siglo al que ya no pertenecía” (López de la Cruz, 2012)⁵. En nuestro caso, son precisamente algunos fragmentos de esos velos decorativos, que perviven en el interior del local, los que permiten indicar nuevos caminos para la transformación del patrimonio arquitectónico. La desnudez de nuestro local venía dada por las condiciones propias de la edificación junto a la coyuntura económica del momento; su imagen, en cambio, establecía un diálogo similar con la historia del edificio de París: “Esta percepción de las transformaciones que un edificio experimenta a lo largo de su vida, desde la ejecución de su cimentación hasta su declive, como una sucesión de alteraciones superpuestas a lo largo del tiempo, permitiría atender cada estadio constructivo de la existencia del mismo como un momento susceptible de ser repensado desde el que continuar el curso del edificio” (López de la Cruz, 2012)⁶.

Asistimos, de este modo, a una experiencia de introducción de las alteraciones más recientes en el proceso conceptual que conduce a las soluciones arquitectónicas, tratando de encontrar puentes entre cualquier tiempo pasado y las nuevas necesidades a satisfacer. Esa misma actitud se traslada a la incorporación de los objetos de una mudanza, como la puerta convertida en mesa del estudio anterior, los vidrios y perfiles metálicos o los tableros de encofrado de obras cercanas. Los nuevos habitantes trasladan, junto con sus objetos, sus propias memorias, que deben superponerse o acomodarse entre los vestigios de un nuevo espacio, cargado también de historia. Libros, maquetas de trabajo y objetos encontrados son acumulados y expuestos a lo largo de



Fragmentos de cartón-yeso encontrado transformado y conectado como infraestructura de electricidad e iluminación indirecta. En el centro: puerta-mesa desplazada en el espacio de reunión y proyecciones. Fotografía: Fernando Alda, 2015.

toda su longitud, desde el escaparate hasta el almacén. La lógica del injerto y la inserción permanece presente en cada gesto que acompaña las soluciones arquitectónicas del proyecto, procurando utilizar estrategias de posicionamiento de cada elemento, sin diluir su procedencia. El tramo del pesado mueble que atraviesa el espacio central adquiere una sorprendente ligereza. A pesar de estar colgado de las viguetas de madera, los logotipos de ULMA ocultan las cabezas de los tornillos, conformando un estado estructural ilusorio. Es precisamente el lenguaje propio del proceso de ejecución que le confieren dichos tableros de encofrado, el que sugiere que estamos ante una obra abierta⁷, inacabada, permitiendo una síntesis natural de arquitecturas aparentemente alejadas: la superposición de reparaciones y alteraciones del espacio patrimonial encontrado puesta en relación con los sistemas auxiliares de la construcción de la propia arquitectura.

El equilibrio entre lo hallado y la nueva intervención se encuentra también en la intención inicial de no cancelar el estado previo. No se trata aquí tanto de una integración de nuevos elementos en un espacio preexistente



Fragmento del mueble-infraestructura realizado con tableros de encofrado de madera reutilizados, colgado en primer plano y apoyado para canalizar las instalaciones de red. Fotografía: Fernando Alda, 2015

como del desvelo de su potencialidad, aproximando, de algún modo, formas previas y funciones posibles. A partir del fragmento de tubería de hierro que había quedado “fossilizado” entre los fragmentos de cemento, el proyecto encuentra su propia lógica, insertando el cableado de electricidad y añadiendo varillas roscadas que suelen usarse para suspender luminarias. Al final, aparece una bombilla desnuda, similar a las preexistentes. Un nuevo desplazamiento se produce a partir de este descubrimiento: ese mismo sistema se traslada al llamado mueble-infraestructura, configurando casetones de madera que quedan enhebrados alternativamente por el mismo tipo de varillas metálicas. El resultado es una serie de “luminarias almacenadas” cuya luz queda “atrapada” en la profundidad de los 50 cm de los tableros de encofrado de madera. En el fondo del local, un adarve existente se muestra ahora como un lienzo doméstico que parece haber quedado apoyado en el suelo. Desde ese callejón sin salida, en cambio, el interior se muestra como un plano de sección del edificio.



Paralelismo entre la intervención en el local de San Jerónimo 17 (Fotografía de Fernando Alda) y el lienzo de San Jerónimo, por Antonello da Messina, ca. 1475.

San Jerónimo 17 es un proyecto que nace de la oportunidad, del hallazgo, del desplazamiento de materiales de obras anteriores o del descubrimiento de contigüidades históricas inesperadas. A veces, las proximidad de conceptos derivados de la toponimia del lugar puede ser el detonante del trasvase, aunque no deja de ser una más de las capas de una historia de aparentes casualidades. Escribiendo absorto en las proximidades de una magnífica ventana que ilumina los altos techos de una celda monástica o leyendo frente al monumental vano de una grandiosa iglesia, aparece representado San Jerónimo en multitud de lienzos y grabados. Pero el elemento que define con más precisión a Eusebius Sophronius Hieronymus (San Jerónimo de Estridón), es su enigmático scriptorium, ese mueble de madera con formas variables que siempre parece acompañar su figura en los momentos de lectura y traducción. Es probablemente el lienzo que pintó Antonello da Messina entre 1474 y 1475 donde mejor puede apreciarse el alcance e importancia de esta arquitectura efímera capaz de acondicionar un lugar, de domesticarlo para aproximarlos a la escala humana. No es difícil imaginar a Hieronymus desplazando su incansable actividad a Roma, en el interior de arquitecturas construidas con medidas derivadas de un orden místico, meta-humano. Toda clase de libros y objetos colonizan una estantería que, unida a la mesa de trabajo, construye una cálida envolvente con su propio suelo elevado sobre la sala. En el óleo del pintor italiano, San Jerónimo parece haber quedado almacenado junto a sus libros, habitando el interior de un espacio dentro de otro mayor.

En un célebre texto dedicado a St Jerome, Alison Smithson (1990)⁸ hacía uso, entre otras imágenes, del lienzo de Antonello da Messina para realizar un análisis de las distintas representaciones de San Jerónimo a lo largo

del Renacimiento en un viaje del exterior al interior. Desde el desierto a la gruta pasando por su estudio, cada imagen le sirve a la arquitecta inglesa para incidir en una determinada idea. Conceptos como hábitat, escala, atmósfera, interacción, intimidad, protección, infraestructura, mueble habitado, espacio colonizado o paisaje interior nos sugieren las distintas versiones que han realizado artistas sobre la figura del santo a lo largo de la historia. Tan poderosa es esta estampa que podría servir para ilustrar numerosos proyectos que se han enfrentado con compleja intervención en espacios preexistentes.

Entre todas las mudanzas de San Jerónimo, uno de los desplazamientos más interesantes fue probablemente el que representó Joachim Patinir en 1524 donde, el que fuera traductor de La Biblia a la lengua del vulgo, aparecía casi oculto en el interior de una cueva en el medio de un paisaje que empezaba a pasar al primer plano de los lienzos de los artistas. La escena representa el retiro que, durante el tramo final de su vida, le llevó a vivir en una gruta de Belén, buscando el retorno al origen de un mensaje que en Roma estaba siendo alterado. Como comentase Alison Smithson, “[...] Ya sea en un entorno urbano o en la naturaleza, toda actividad creativa descansa en cierto grado de arropamiento. Tal sentido de inviolabilidad se apoya en un fragmento de espacio funcional en el interior un enclave encapsulado dentro de un territorio de protección [...]” (Smithson, 1990).⁹ La reforma del local izquierdo de San Jerónimo 17 toma como estrategia principal la construcción de un nuevo e íntimo ámbito interior a partir de un espacio dado, vinculado a su función última como lugar de trabajo.

San Jerónimo 17 es la superposición casual de todos esos San Jerónimos que han ocupado un espacio a lo largo de la historia. Acompañado de su inseparable memoria, simbolizada aquí, al igual que en muchas de las representaciones, en el llamativo mueble de madera, sin forma, flexible y que se desplaza, como las ideas útiles, de un lugar a otro. Seguir las huellas de San Jerónimo no es más que atender a la poderosa capacidad de la arquitectura, en su inmediatez, para, con muy poco, transformar por completo la realidad sobre la que se despliega.

NOTAS

¹ La funeraria poseía en 1973 el nombre de La Soledad, tal y como aparece en las imágenes de Queridísimos verdugos, la interesante obra cinematográfica de Basilio Martín Patino. Véase Martín Patino, B. (1977; 1973). Queridísimos verdugos. Madrid, España: La Linterna Mágica; Suevia Films

² Se trata de una transferencia de la idea de paisaje como piel arrugada de Philippe Leveau hacia el interior. Véase Leveau, P. (2000). Les paysages aux époques historiques: un document archéologique. En *Ármales. Histoire, Sciences Sociales*, nº 55, pp. 581-582.

³ Smithson, R. (1979). Untitled, 1971. En N. Holt (Ed.), *The Writings of Robert Smithson*, Nueva York: New York University Press, p. 220

⁴ Véase Sáenz Guerra, F.J. (2013). Lenguaje personal o lenguaje de época. En *Reuso Vol. 1: Actas del Congreso Internacional sobre Documentación, Conservación y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico: criterio y método en época de crisis. Ingeniería y técnica al servicio de la restauración*, Madrid, España, p. 261.

⁵ López de la Cruz, J.J. *Proyectos encontrados: arquitecturas de la alteración y el desvelo*. Sevilla, España: Recolectores Urbanos Editorial, p. 69.

⁶ Ídem.

⁷ Véase la revisión de la obra abierta y la arquitectura de la transformación en Moncao, A. (2004). *Architettura aperta: verso il progetto in trasformazione*. Roma, Italia: Kappa.

⁸ Smithson, A. (1990): Saint Jerome. The Desert...The Study en VAN DEN HEUVEL, D. y RISSELADA, M. (2004): Alison and Peter Smithson- from the House of the Future to a house of today. Rotterdam, 010 Publishers, p. 225

⁹ Ibídem, p. 227.

BIBLIOGRAFÍA

Leveau, P. (2000). Les paysages aux apoques historiques: un document archéologique. En *Armales. Histoire, Sciencies Sociales*, nº 55 (3), pp. 581-582.

López de la Cruz, J. J. (2012). *Proyectos encontrados: arquitecturas de la alteración y el desvelo*. Sevilla, España: Recolectores Urbanos Editorial.

Martín Patino, B. (1977; 1973). *Queridísimos verdugos*. Madrid, España: La Linterna Mágica; Suevia Films

Moncao, A. (2004). *Architettura aperta: verso il progetto in trasformazione*. Roma, Italia: Kappa.

Panofsky, E. (1997; 2008). *El significado de las artes visuales*. Madrid, España: Alianza Forma

Réau, L. (1997). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. Tomo 2 (De la G a la O)*. Vol. 4. Barcelona, España: Ediciones Serbal

Sáenz Guerra, F.J. (2013). Lenguaje personal o lenguaje de época. En S. Mora Alonso-Muñoyerro; A. Rueda Márquez de la Plata; P.A. Cruz Franco (Eds.), *Actas del Congreso Internacional sobre Documentación, Conservación y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico: criterio y método en época de crisis. Ingeniería y técnica al servicio de la restauración, Reuso Vol. 1*, (pp.253-262). Madrid, España.

Smithson, A. (1990). Saint Jerome. The Desert... The Study. En D. Van Den Heuvel y M. Risselada (2004), *Alison and Peter Smithson - from the House of the Future to a house of today*. Rotterdam, Holanda: 010 Publishers.

Smithson, R. (1979). Untitled, 1971. En N. Holt (Ed.), *The Writings of Robert Smithson*, Nueva York, Estados Unidos: New York University Press.