

Memoria, celosías y esteganografía en el Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce

Antonio Ángel Haro Greppi

Universidad de Sevilla, España

Abstract A work of temporary experimentation, never definitive, in the unfinished Monastery of San Isidoro del Campo in Santiponce, Seville, on the occasion of the commission to consolidate its architecture in the process of ruin, which uses the technique of steganography, which allows texts to be hidden or messages inside other objects. These deteriorating architectures will be the support to incorporate, through the strategy of quotation, artistic elements in the form of glazes and lattices – according to Carl Andre, Cristina Iglesias, Esther Ferrer and Elena Asins –, which codify the names, words and texts of the literary monks, reformers and wanderers, who occupied it before becoming exiles. And that they serve to recover the memory of those pro-Lutheran monks who decided not to accept reality as it was, but rather questioned it, going into exile and translating the well-known *Bear Bible* and *Pitcher Bible*.

Keywords Monastery. San Isidoro. Memory. Ruins. Latticework. Steganography. Carl Andre. Cristina Iglesias. Esther Ferrer. Elena Asins.

Índice 1 El inconcluso Monasterio: comunidad de habitaciones para la construcción del lugar. – 2 Los heterodoxos monjes literarios y sus biblias: reformadoras y errantes. – 3 Cartografía de la ruina monástica mediante la cita artística. – 4 El Monasterio como lugar de citas. – 5. Huecos, celosías, veladuras y textos: esteganografía desde otras artes.

1 El inconcluso Monasterio: comunidad de habitaciones para la construcción del lugar

Decía Walter Benjamín que en nuestro tiempo la única obra realmente dotada de sentido -de sentido crítico también- debería ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras. Yo a ese collage le añadí en su momento frases e ideas relativamente propias y poco a poco fui construyéndome un mundo autónomo, paradójicamente muy ligado a los ecos de otras obras. (Vila-Matas 2002)

Con motivo del encargo, para la Consolidación Integral de determinadas edificaciones del enclave monumental del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, Sevilla, que paralicen el proceso de deterioro y ruina en el que se encuentra el inconcluso monumento, se proponen en paralelo, por parte de los arquitectos Antonio Á. Haro Greppi y Tomás García García, una serie de actuaciones temporales y no definitivas, que no comprometan posteriores intervenciones, ligadas a la memoria del edificio y a la de aquellos larvados monjes que lo habitaron, y lo convirtieron en un foco del protestantismo antes de su huida y destierro.

Un trabajo de experimentación, *work in progress*, que utiliza la inacabada arquitectura existente -inacabada tanto por que nunca fue terminada, ni finalizada, ni completada, ni concluida, como por haber sido también total o parcialmente demolida, derribada, destruida o descompuesta-, como soporte o medio para incorporar al monasterio, mediante la estrategia de la cita, elementos híbridos, eclécticos, artísticos e incluso ornamentales, que codifiquen letras, palabras y frases de composición variable e inspiración aleatoria. Actuaciones que, encubiertas y pasando desapercibidas en las celosías, entramados y veladuras propuestas en los huecos, como si se tratase de una esteganografía -técnica que permite ocultar textos o mensajes dentro de otros objetos-, sirvan para recuperar la memoria de aquellos literarios monjes que decidieron no aceptar la realidad tal cual era, sino que la cuestionaron.

El conjunto de edificios y terrenos que conforman el actual Monasterio de San Isidoro del Campo, situado en el lugar conocido como Talca, a las afueras de Sevilla, se encuentra situado en la cornisa del aljarafe, cerca del río Guadalquivir, dominando sus diferentes brazos fluviales: y puede ser considerado, este monasterio, como uno de los lugares históricos de encuentro entre la arquitectura y la literatura.

La cercana Sevilla era la ciudad, en el siglo XVI, donde prosperaba la Iglesia de la Contrarreforma, rebosante de conventos, colegios, ordenes religiosas, monasterios y cartujas, tanto en su centro histórico como en sus periferias y alrededores. Era el puerto del mercado americano y el lugar a donde fluían y arribaban las riquezas del

Nuevo Mundo, pero también llegaban libros de contrabando, clandestinos y ocultos, perseguidos y prohibidos; sin embargo, también fue el lugar de la huida y la pérdida, dejando a la ciudad ausente de una voz apenas iniciada, la de estos recónditos monjes, y de una versión de los hechos diferente a la del poder establecido.

Sevilla, abajo en el valle, se había convertido en un importante centro de comercio y en una floreciente ciudad cultural donde las ideas reformadoras habían penetrado con facilidad. Estas ideas se filtraron muy literariamente, y con gran fluidez en el Monasterio de San Isidoro del Campo, calando en la vida de los estudiosos monjes que allí vivían en soledad.

En las escasas vistas, imágenes y pinturas del lugar, generalmente del siglo XVII, suele ser claramente representado, en el paisaje aljarafeño de suaves lomas junto al deshilachado río Guadalquivir, el Monasterio de San Isidoro del Campo con los principales elementos del conjunto monacal: las imponentes naves, de las que despuntan las torres, los ábsides de las iglesias y las espadañas, todos ellos rodeados de las tapias que cercan el recinto.

La tradición cuenta que inicialmente este emplazamiento fue un lugar de culto para los mozárabes, donde posteriormente, San Isidoro, autor de *Las Etimologías* [h. 627-30] (1994), fundó un colegio, y donde se hallaban sus restos antes de su traslado a León en 1063. También fue el espacio, en la Sevilla de la Inquisición, donde se generó un importante cenáculo protestante, desmantelado entre 1557 y 1559, dentro de la llamada Congregación Jerónima de la Observancia, rama desgajada de la orden jerónima, y vulgarmente conocida como los Isidros, el apelativo es consecuencia de una deformación fonética del nombre del titular del Monasterio más importante de dicha Congregación, San Isidoro.

El monasterio, es fruto de la construcción y destrucción continua desde sus orígenes, lleno de variadas tentativas de proyecto y construcciones fallidas. Siempre fue una obra incompleta, las diferentes etapas de creación y crecimiento siempre fueron inacabadas, siempre retomadas y nunca finalizadas. El conjunto monacal mantiene las edificaciones de finalidad religiosa iniciales del monasterio cisterciense, y algunas de las posteriores edificaciones ejecutadas tras la llegada de los Jerónimos. Así mismo conserva parte de las dependencias de carácter agropecuario propias de este tipo de monasterios.

Esa dualidad, ese doble mundo, esa vida repartida entre la contemplativa y la activa, es recogida y resumida en el lema con el que se describe la norma de los Benedictinos, *Ora et labora*; entre los siglos IV y V de la era cristiana, se asiste al nacimiento de una particular literatura desconocida hasta entonces: las reglas monásticas. Aunque su objetivo último, sin duda, sea la salvación del alma siguiendo los preceptos del evangelio y la celebración del oficio divino, la preocupación central de su redacción es precisamente gobernar la vida

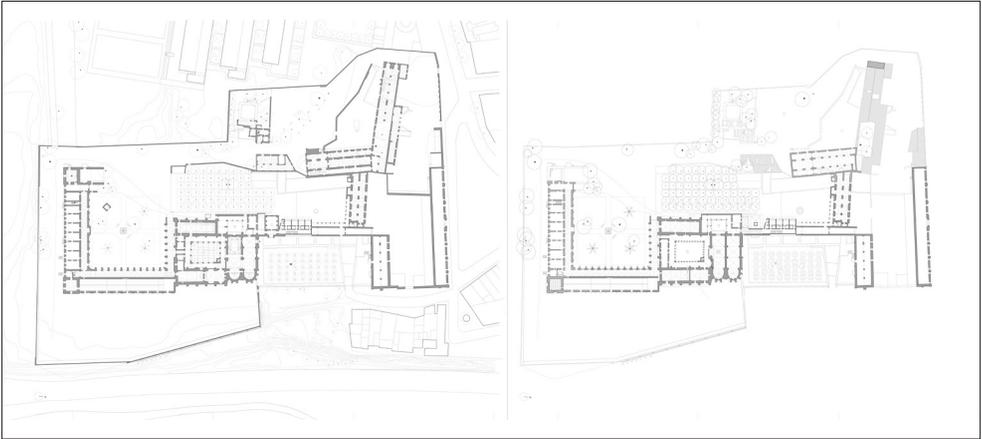


Figura 1 Antonio Á. Haro Greppi y Tomás García García, *Planta baja y primera del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, Sevilla. 2022*

y las costumbres de los hombres, la vida más cotidiana y las relaciones entre lo privado y lo público.

La arquitectura del monasterio y su lugar, como se puede observar en las detalladas plantas dibujadas [fig. 1], incluso la religiosa, la que debiera ser más canónica, rígida e imponente, se traza con una geometría perfecta, pero que no es simétrica ni formalista, sino que se acomoda al lugar de una forma flexible y excepcional, a la vez que se combina brillantemente con las arquitecturas más populares y humildes del conjunto. Muestran todas ellas en su conjunto, tras el paso de los siglos, un orden cuidado y preciso para integrar con gran naturalidad los volúmenes construidos en la topografía.

Se produce una articulación de piezas de diferente entidad, carácter y tamaño, que posiblemente ayudado por el paso del tiempo y la destrucción, ignora jerarquías preestablecidas, y se organizan como si se tratasen de un sistema de pabellones, con un desmembramiento y una distribución libre de volúmenes. Es inevitable viendo los dibujos de las actuales plantas del monasterio, su realidad encontrada, recordar los croquis de las diferentes plantas del proyecto, nunca construido, del Convento de las Dominicas de Louis Isadore Khan, en Media, Pensilvania, de 1965-68 (Ronner, Jhaveri 1987, 302-11).

En las secciones longitudinales de las edificaciones y el territorio del aljarafe, podemos observar que estas se encuentran determinadas por la topografía del emplazamiento. El espacio en sección tampoco es continuo, sino que es el agregado de una concatenación de episodios arquitectónicos enlazados por un recorrido que construye

un proyecto de arquitectura. La mirada de las secciones es una mirada de horizonte, larga y profunda, es una mirada interesada, sobre un tiempo pasado que se alarga hasta el presente. Un repertorio de situaciones, relaciones e imágenes construye cartográficamente la sección, como en un montaje o un collage, y posiciona las diferentes arquitecturas, aparentemente sin otros vínculos que el azar. Todas estas habitaciones, arquitecturas, y las relaciones establecidas entre ellas, ahora son el lugar.

2 Los heterodoxos monjes literarios y sus biblias: reformadoras y errantes

Es como si se descubriera un inédito de Cervantes de mil páginas. Nadie la ha leído todavía, excepto unos pocos expertos y partidarios. Menéndez Pelayo, que odiaba a los heterodoxos españoles, dice que las dos más importantes aportaciones a la literatura española son Cervantes y Casiodoro de Reina.¹

Si la tarea de la literatura es, en ocasiones, como escribe el escritor exiliado Zagajewski (2019), levantar la cartografía de esas vidas que esperan despertar alguna vez, la intención de esta propuesta, de este trabajo de experimentación, es hacer presente la memoria de aquellos entusiastas de la palabra y el texto, que retomaron los antiguos textos sagrados con el deseo de citarlos, traducirlos y reescribirlos al castellano, que todo es lo mismo, en tan malhadado contexto.

Aunque la Inquisición utilizaba el adjetivo ‘protestante’, o el término ‘luteranismo’, para denominar el foco herético del monasterio, es un hecho evidente el peligro que supone utilizar estos términos en su acepción actual, y muchas veces de modo impreciso, a la hora de definir realidades de hace cinco siglos. Esta trama reformista sevillana, que podíamos llamar literaria, se inicia y organiza en torno al contrabando de libros prohibidos: había un cerebro, Juan Pérez y un atrevido transportista, Julián Hernández, el pequeño y jorobado Julianillo. Precisamente, el tráfico de libros clandestinos fue la circunstancia principal de su descubrimiento.

Con el tiempo, el periférico Monasterio de San Isidoro del Campo se había perfilado, en un mundo pleno de sospechas, como un foco importante de luteranismo, y pronto atrajo sobre sí la atención de la Inquisición. Pero cuando el Santo Oficio reaccionó y trató de apresar

¹ Llorente, M. «Entrevista a Félix de Azua». *Diario El Mundo*, 22 de noviembre de 2021. <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2021/11/20/61966eeae4d4d-87f598b4571.htm>.

a los herejes de este literario foco del protestantismo, ya era tarde, muchos habían huido, como Casiodoro de Reina, Cipriano de Valera y Antonio del Corro, entre otros, pero no obstante, sí que se los juzgó, y unos fueron relajados en persona y otros en estatua o *in absentia*; el 26 de abril de 1562 quemaron sus efigies después de un auto de fe. Nada nuevo, una vez más la cultura judeocristiana se desplazaba y se alejaba de sus orígenes, y repetía su historia en torno a experiencias de destierros y alejamientos, como señala Zagajewski, en su obra más autobiográfica, *Una leve exageración*, donde narra su propia deportación y destierro familiar.

Casiodoro de Reina fue uno de los doce frailes fugitivos del Monasterio de San Isidoro, un hombre instruido, inteligente, fiel a la Palabra de Dios; sospechoso de herejía, tuvo una vida huida, desplazada, desterrada y errante, debido a su profundo deseo por traducir la Biblia al castellano, desde las lenguas bíblicas originales hebrea y griega, pudiendo verla finalmente impresa en Basilea, en septiembre de 1569, conocida como *Biblia del Oso*. La joya que escapó a la Inquisición. ‘Trasladada’ se lee en la portada de la Biblia, –«Trasladada en español» dice exactamente, ‘al’ español diríamos hoy- y no sólo queremos entender la palabra ‘trasladada’ como traducida de una lengua a otra, sino efectivamente también trasladada físicamente, de un lugar a otro, desde el Monasterio de San Isidoro a Basilea, para su final traducción y primera publicación, después de no pocos avatares.

No sabemos en que fase del trabajo se encontraba esa traducción antes de la huida doce años antes, pero cuesta mucho pensar que su traducción no hubiese comenzado décadas antes en el monasterio, *work in paper* según la expresión inglesa. Esta particular herejía aljarafeña fue principalmente causada por el afán de acercamiento y conocimiento de los textos bíblicos originales, así como por el trasiego, contrabando, trapicheo y estraperlo de libros de otras literaturas prohibidas.

Conocida como la *Biblia del Oso* por la portada, donde las abejas rodean al oso que está comiéndose un panal, en ella seríamos capaces de detectar dentro del diseño de la obra, dos cuestiones que deberían interesarnos. Por un lado, la representación del mencionado oso y demás elementos de la imagen, que aparecen representados con un grafismo que imita trazos y rasgos caligráficos cercanos a las representaciones orientales de la naturaleza, que utilizan pequeñas líneas fragmentadas, interrumpidas y acumuladas. Por otra parte, debería igualmente interesarnos la línea de texto que aparece inmediatamente debajo de la anterior imagen. Esa línea de texto, casi extraída de un pentagrama, de resonancias geométricas, imita caracteres caligráficos, esos que en la cultura japonesa es considerada la más excelsa expresión poética.

La posterior *Biblia del Cántaro* es en realidad la revisión, ortográfica y sintáctica, que Cipriano de Valera hizo a la traducción realizada

por Casiodoro de Reina, ordenándola además según el modelo calvinista, y que vio la luz en Ámsterdam en 1602. Cipriano de Valera, escritor, pensador, traductor y editor, era compañero de Reina, y también monje jerónimo católico en el monasterio sevillano. Perseguido por la Inquisición, Cipriano de Valera tuvo igualmente que huir, instalándose en Inglaterra donde ejerció de profesor. Su obra, en la que trabajó más de veinte años, es conocida como la *Biblia del Cántaro*, debido a la ilustración que estaba en la portada: un hombre que está plantando un árbol, mientras otro hombre lo riega con agua que sale de un cántaro.

Aunque en la portada no aparece el nombre de Casiodoro de Reina, es también denominada y conocida como *Biblia Reina-Valera*, y en ella sí que se incluye la Amonestación al Lector, que el primero incluyó en su traducción. Es, sin duda, la versión de la Biblia en lengua castellana más difundida en el mundo protestante durante los siguientes siglos, y ha sido objeto de varias revisiones, actualizaciones y reediciones. Así por tanto Valera fue revisor, pues su *Biblia del Cántaro* no deja de ser el trabajo sobre una obra anterior, pero también fue creador y escritor, pues trabajó sobre la anterior para generar y crear una nueva obra, diferente ya a la anterior, como siempre ha defendido el traductor y escritor Javier Marías: «Por tanto, además de leerlos y traducirlos también los he escrito». A lo que añadía, respecto a sus traducciones, que las sentía tan propias como sus novelas (Marías 2015).

3 Cartografía de la ruina monástica mediante la cita artística

Y ocurría que en cualquiera de los estados de deformación y ruina, la construcción conservaba sus mejores cualidades... De ahí nace el interés por los cimientos, por las huellas que los edificios dejan en el tiempo, por una noción de la forma en la que el recuerdo es parte principal. (Rovira 2011)

Como consecuencia del estado de abandono durante décadas, una parte importante del conjunto de edificios del Monasterio de San Isidoro, entraría en la categoría de las «arquitecturas terminales» (Parrá Bañón 2009) que tienen como destino final la destrucción, y por tanto, abocadas a la desaparición.

Estos edificios, aún vivos y en movimiento, en lenta evolución, en constante transformación hacia un estado de ruina o una terminal desaparición, que más allá de lo que pueda dolernos, o por el contrario, pueda atraernos por su imagen pintoresca –con grietas y fisuras, desprendimientos y desapariciones– genera espacios y episodios que nos recuerdan, y podemos asociar, a recientes intervenciones

y propuestas artísticas. Un breve, mínimo recorrido apropiacionista parece posible y necesario para conocer estos espacios monacales, para conocer este nuevo desorden acelerado que tiende en último término a la desaparición. Donde la mirada lejos de complacerse admirativamente es una herramienta de descubrimientos que establece relaciones y citas constantes.

Si Italo Calvino hablaba que junto a la ciudad existía la contra ciudad, en este monasterio en ruinas podríamos hablar de un contra monasterio. Los huecos sin rellenar y sombras que nos descubre y señala Calvino, son una red de lugares inhabitables; como los nuevos espacios del contra monasterio, los espacios imposibles e inasibles que quedan entre los muros, los retranqueos, los restos medianeros y los derrumbes. En estos espacios, entre los hundimientos y desmoronamientos de las cubiertas, y entre los desprendimientos y caídas de muros, aparecen otros espacios, otros huecos sin rellenar, los vacíos, las fisuras y los intersticios.

«Habitar es dejar huellas», dejó dicho Walter Benjamín, y estos espacios abandonados, donde las huellas de los habitantes y su trabajo se muestran en la arquitectura como capas sobrevenidas, restos de alicatados, paredes de cal resquebrajadas, sombras y marcas de la vida sobre las medianeras y el suelo, son testigos de que alguien habitó el lugar. La arquitectura rodea y toca al habitante y este deja su rastro en ella. Veremos arquitecturas de fragmentos marcadas por la naturaleza, con jardines en las ventanas y árboles que la llenan de sombras. Arquitecturas inacabadas e incompletas, en ruina y medio demolidas. Arquitecturas seccionadas y amputadas, en equilibrio y caídas, recortadas y derruidas. Arquitecturas abandonadas y olvidadas como fueron olvidadas las vidas y las memorias de sus inconformistas moradores.

Y es así, de la mano del tiempo, como vemos que este transforma y modifica poco a poco la arquitectura del monasterio, provoca cambios involuntarios que hacen envejecer y desaparecer lentamente la arquitectura. Miradas que recuerdan y evocan en el breve paseo que vamos a iniciar, entre las abandonadas edificaciones del monasterio, algunas obras artísticas que nos ayudarán posteriormente, una vez entendido este, a intervenir sobre él.

Si miramos hacia arriba observamos planos que se rasgan como las telas de Lucio Fontana, o espacios que se cortan como en las intervenciones y propuestas artísticas de Gordon Matta-Clark como *Splitting* (1974) e igualmente hay cubiertas que se abren, y volúmenes maleables que se componen, mueven y deslizan como Elena Asins manipula, combina y varía sus *Dolmenes, variantes (negativo/positivo)* (2015), facilitando así en sus intersticios y rendijas entradas de luz.

Encontramos crujías y lugares que por muy arrinconados, oscuros y ocultos que se encuentren junto a las medianeras, van fracturando sus forjados y empiezan a vivir de luces cenitales antes

desconocidas, como los semienterrados *Perímetros/Pabellones/Decoys* de Mary Miss (1978-79).

En los muros aparecen huecos de geometrías difíciles de entender desde la razón, mostrando exteriores deslumbrantemente verdes, hasta que caemos en la cuenta que tan solo con colocar una puerta cadaquesa de madera, delante de los sesenta y nueve ladrillos numerados que delimitan el hueco, nos veríamos instalando la última obra de Marcel Duchamp, *Étant donnés* (1946-66), en el monasterio.

En determinados momentos ese paso del tiempo se muestra con cierto ensañamiento contra las construcciones del pasado, y observamos que todo se cae, se derrumba, se rompe y se deteriora. Existen lugares anónimos que se vuelven luminosos precisamente por su estado de abandono. Se invierten vacíos y llenos. El interior se hace exterior y las habitaciones se convierten en patios. La mirada queda resguardada entre los muros que ahora se abren a un cielo azul.

Lugares donde la vegetación y los árboles invaden todo el espacio, plenos de vida como los diferentes dibujos *Árbol de energía* de Matta-Clark (1972-74), y terminan germinando y apareciendo en la almazara y el pósito, como lo hicieron en su *Cuaderno de notas verdes* (1970). Crecen continuamente y crecerán por encima de las habitaciones y sus muros.

Encontramos cerámica y ladrillos, que permiten que el tiempo muestre las huellas de su paso, y verificamos que los muros y las pilastras por grandes y potentes que aparenten ser, poseen pies de barro y se desmoronan como los *Tótem* de Barceló (2019), que se deshacen, se hacen cerámica, tierra y barro.

Estos espacios y estos muros en decadencia del claustro grande o de los Jerónimos, que si bien no son blancos, si están ahora vacíos y desnudos, alejados de la representación de imágenes, y por tanto, ahora más cerca que nunca del espíritu protestante y de la desnudez de las iglesias y de sus espacios. Son convertidos ahora en esta belleza, ejemplo de la arquitectura más pura, despojada y austera.

El ala este del claustro sufre las consecuencias del terremoto de Lisboa del 1 de noviembre de 1757, y su actual imagen nos retrotrae a algunos de aquellos seis grabados del ilustrador francés Jacques-Philippe Le Bas, aquellas láminas que no sólo recurren a caracterizar lo pintoresco, sino que con un carácter más investigador quieren dejar constancia, casi documentalmente, de hechos recientes.

Esta crujía de nacimiento del Claustro de los Jerónimos se encuentra vacía, descubierta, a cielo abierto, ha sido la que ha sufrido más salvaje agresión durante los siglos. Sin rastro de su antigua organización por niveles o distribución de celdas, se encuentra sin cubierta, en 'alberca', por donde el cielo y su luz entran cenitalmente sin obstáculos entre sus altos muros. Este vacío, enorme y luminoso, nos trae a la memoria aquel mapa en blanco, mapa de la nada, *Ocean Chart*, que acompañaba la publicación de *The Hunting of the Snark*, un poema



de Lewis Carroll con ilustraciones de Henry Holiday de 1876. Una suerte de mapa, una carta de navegación, que incluye las orientaciones preceptivas o la escala, pero sin información visible en su interior: sin vestigios de tierra, sin marcas, ni señales, sin coordenadas terrestres, sin referencias. El mapa, como el espacio de esta crujía vacía, nos advierte e interroga desde la claridad de lo incontinente, desde el espacio de todo lo sucedido o desde la inmensidad de aquello que aún está por suceder.

En la crujía sur, por contra a lo que ocurre en la de naciente, es donde la sombra se espesa y la penumbra pervive. Todas nuestras vidas están condicionadas por los lugares por los que hemos transitado y por los espacios en los que hemos vivido, rodeados de gente diversa y de costumbres muy distintas. De igual modo que lo estamos por los libros que hemos leído o el arte que nos rodea.

En esta crujía se disponen las celdas que han sobrevivido y a las que ahora, siglos después, volvemos la mirada y la reflexión, y pensamos tan diferentes de sus inicios y sus primeros hábitos. Hubiese sido fascinante ver como cada uno de aquellos monjes vivía los espacios que



Figura 2 Antonio Á. Haro Greppi, *Ruinas en el Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, Sevilla*. 2022. Fotocomposición a partir de las fotografías de Antonio Á. Haro Greppi

le tocase en suerte o por desventura ocupar, cómo y de que manera las celdas, todas iguales e inmaculadas, cambiaban al hacerlas suyas.

Estas celdas, originalmente de vida y recogimiento, de meditación y trabajo, fueron posteriormente, no muchos años hace de ello, transformadas literalmente, supongo que en un alarde de imaginación, en las celdas presidiarias de una cárcel de mujeres que aquí se instaló durante unos años. La serie de las *Celdas*, las de Bourgeois, realizadas durante dos décadas, donde la artista ha reinventado con energía distintas versiones de su cuerpo/celda (como refugio, trampa o un poco de ambos) y lo ha hecho con un ojo y una mente que interroga a la historia del arte. Las *Celdas* giran en torno al deseo de recordar y olvidar a un tiempo.

Los pasos transversales entre las celdas, esos que una vez fueron puertas entre estancias hoy vacías y contiguas, como habitaciones agregadas entre paredes desnudas de ladrillo, donde como nos cuenta Vila-Matas en su última novela llena de puertas, *Montevideo*, «eran el lugar en el que irrumpía lo fantástico en el cuento de Cortázar» (2022, X). Esos recortes y huecos en los cerramientos y muros

exteriores, que nos recuerdan a la serie de *Poema de los números primos* de Esther Ferrer (1980-90) y nos hacen pensar que todas las variaciones son válidas, como señaló la artista.

Julien Gracq, que siempre en su literatura carga contra la arquitectura contemporánea por haber desterrado de todas las casas los desvanes y los sótanos, sin duda apreciaría estos lugares quietos y misteriosos, semienterrados, aquellos que antaño eran los templos de la imaginación.

Una intervención que no pretende la reconstrucción del monasterio, como quedó ya planteado por el arquitecto Parra Bañón, en los siguientes términos:

en rigor, no sólo no es posible la reconstrucción ni la reencarnación en la arquitectura, señalando, (la imposibilidad de rehacer literal e idénticamente, de retornar a un estado previo ignorando el intervalo de tiempo, de anular los cambios producidos por las circunstancias), sino que tampoco es posible, en sentido estricto, la representación o la rehabilitación. (Parra 2008, 91)

Recordando y desarrollando de esta manera la postura de Álvaro Siza respecto a la reconstrucción de la ciudad siria de Bam: «lo mejor sería aceptar la ruina y consolidarla» (Parra 2008, 90). Y en eso se está, en la aceptación de la ruina y la consolidación.

4 El Monasterio como lugar de citas

La historia de un arte está basada en una paradoja una obra nueva solo tiene sentido si forma parte de una tradición; pero sólo tiene valor en esa tradición si ofrece algo nuevo. (Thirlwell 2014)

Hemos aprendido a hablar repitiendo las palabras ya escuchadas, por tanto, no es de extrañar que los procesos de copia o de cita hayan estado presentes desde el inicio de la vida, en el arte y en la literatura. Interesan los procesos de copia, o de citas, los dispositivos de actividad creativa, que también es apropiacionista, que den origen a una recombinación de elementos que ya existían para generar algo nuevo.

No se trata de la cita entendida como copia, repetición o plagio con el fin de imitar, calcar o falsificar, es la cita que modifica y altera, que hibrida e intercambia, que reinterpreta y transfiere, es en definitiva, la cita que como manipulación y experimentación, pero también como guiño y reconocimiento, es instalada o injertada en vecindades insólitas e inesperadas, y en asociaciones desconocidas y ajenas, para recombinar y crear conocimiento.

Pensamos que este monasterio literario fue lugar de citas, allí se realizó una importante recopilación de ellas, pues qué otra cosa es la Biblia, el libro de los libros, sino la recopilación oral para pasar a los manuscritos, y posteriormente volver a ser compendiada, para pasar de las copias manuales a la imprenta. Monasterio en el que no podemos dejar de nombrar a San Isidoro, el erudito, escritor y traductor del que toma su nombre, redactor de las *Etimologías*: una inmensa compilación de citas clásicas, en la que se almacena, sistematiza y condensa todo el conocimiento de su tiempo.

Y en la actualidad encontramos a Vila-Matas, el gran provocador actual de la cita, cuya escritura recurre constantemente a la utilización de estas, a la utilización de citas verdaderas, o más bien ciertas y manipuladas, o falseadas y trastocadas, o directamente inventadas, pero en cualquier caso, sea cual sea el origen de las citas deja entrever sus fuentes sin problema alguno, si bien posteriormente, y ese es su valor, remonta la cita, el pretexto y se aleja de la excusa inicial que ha tomado como origen del libro. Vila-Matas nos recuerda las palabras de Roland Barthes donde se escucha el eco de las de Michel de Montaigne: «Con tantas cosas que tomar prestadas, me siento feliz si puedo robar algo, modificarlo y disfrazarlo para un nuevo fin» (Vila-Matas 2013).²

5 Huecos, celosías, veladuras y textos: esteganografía desde otras artes

La cita consta de dos fases, de dos tiempos, la extracción y la recuperación, la reutilización, el injerto. En principio es un fragmento u órgano mutilado que finalmente, si hay tino se convertirá en un cuerpo nuevo vivo, independiente. (Compagnon 2020)

Apenas una veladura y una clausura temporal de los huecos al exterior de estos espacios en descomposición y desplome se desea, se propone. Actuación no definitiva pues como decía Paul Valéry (2007): «No querer nunca ser definitivo». Cerramientos, celosías y entramados que aparecerán, como una capa más a sumar a la historia de estos edificios en desmenuzamiento y caída, donde texto, dibujo y celosía interactuarán de forma conjunta; como si de una singular esteganografía visual o espacial se tratase, recuperando de esta velada manera los nombres y textos ligados a la memoria de los literarios y heterodoxos monjes que habitaron estos lugares.

² Vila-Matas, E. «Intertextualidad y metaliteratura». Texto leído en la Cátedra Anagrama de la Universidad de Monterrey México, 1 de agosto de 2008.

Se busca provocar un encubierto diálogo entre las citas que han sido incorporadas a las obras de artistas contemporáneos, aquellos que con sus propuestas disuelven las fronteras entre las artes con sus diferentes producciones: sus dibujos, pinturas, composiciones, esculturas, palabras y textos. Las letras escondidas y ocultas, abstractas, crean formas que se proyectan en el interior, dibujando las paredes y suelos, arrojan luces e imágenes sobre los espacios de sombras cambiantes, con un cierto sentido de lo incompleto.

Una celosía no definitiva para estos espacios, que se sitúa en un punto intermedio entre la construcción y la destrucción; una capa más depositada, pasajera una vez más, compuesta por letras cifradas que conforman nombres y palabras, la de nuestros Isidros, traductores, citadores y escritores, que faciliten la desaparición de la intervención y la obra a favor del texto y la memoria. Donde forma literaria y la forma arquitectónica encuentren diálogos.

La arquitectura se construye transformando la naturaleza, cambiando topografías y desplazando terrenos, modificando y reciclando los edificios y sus materiales; toda construcción lleva pareja consigo cierta idea de destrucción. Como ya se hizo en la construcción del propio edificio del monasterio, utilizando las piedras de la cercana *Sevilla La Vieja*, Itálica, se propone reutilizar las piezas cerámicas y de piedra apiladas y acumuladas en desiguales bloques sobre el suelo, en los alrededores del monasterio, como si de una obra en serie de Carl Andre o de Elena Asins se tratase, a la espera de ser seleccionadas, transformadas, montadas, reconstruidas, ajustadas para que vuelvan a ser utilizadas como en un proceso entrópico.

Carl Andre, más conocido como escultor, comenzó su carrera artística como prolífico poeta, y aunque con el tiempo se acabaría convirtiendo en escultor, esto no debe restar importancia al hecho de que los primeros materiales que eligió no fueron el cobre, la madera y el acero, sino las palabras y los nombres. Andre trabajó las letras y las palabras, dentro de la denominada Poesía Visual, como bloques de construcción y sintió que un trozo de madera o una palabra diferían muy poco.

En su poesía vemos las mismas unidades constantemente, que se mueven y cambian de configuración y de espacio a lo largo de las páginas. Las partes no son originales por sí, son fragmentos de textos conocidos, y más bien es su ordenación o su organización lo que crea el espacio físico y poético característico que se asocia con la obra de Andre. Sus textos poéticos avanzan, como encadenando palabras, en horizontal e incluso en vertical, a lo largo de las hojas, combinando palabras o breves fragmentos de textos de diferentes autores. Su labor poética consiste, básicamente, en ordenar esos fragmentos lingüísticos, uno detrás de otro, línea a línea, prescindiendo por lo general de la puntuación. Palabras y nombres que guardan relación con su propia existencia, nombres y apellidos de amigos y nombres de lugares o escritores de influencia sobre él, como Emerson.

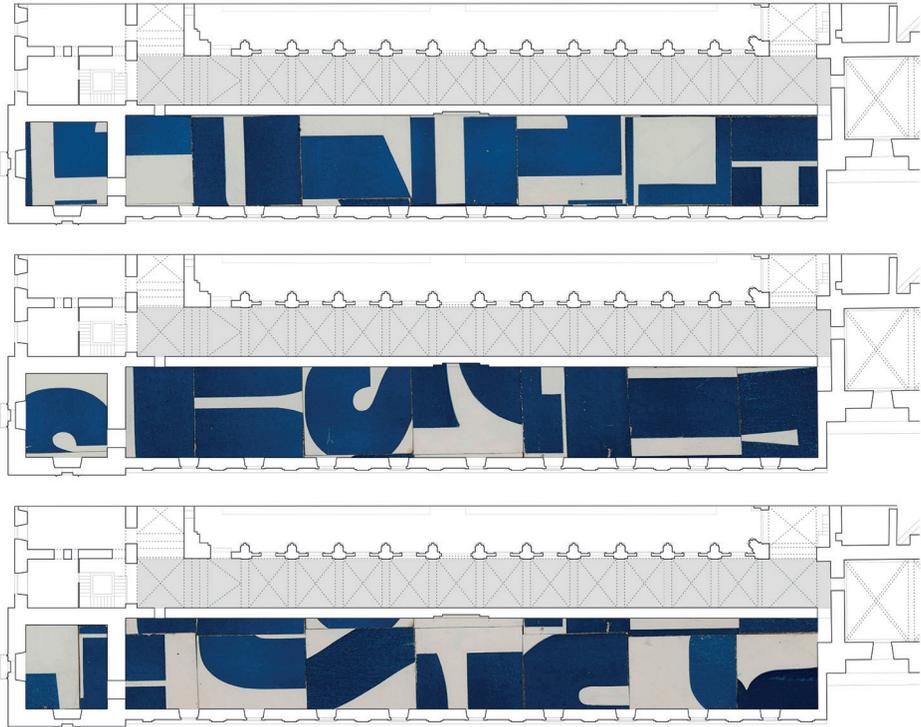


Figura 3 Antonio Á. Haro Greppi, *Carl Andre se recorta a modo de collage en la planta del ala de naciente del claustro de los Jerónimos del Monasterio de San Isidoro*. 2022. Fotocomposición a partir del collage de cartulina con letras *Sin título*, de Carl Andre, 1962, en el ala de naciente del claustro de los Jerónimos del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, Sevilla

Andre juega con las distintas representaciones posibles de un mismo texto. *America Drill* (1963), por ejemplo, es un poema de cuarenta y seis páginas compuesto por fragmentos procedentes de distintas obras organizados conforme a la teoría de los factores primos, y con una fuerte componente visual, como si sus textos fuesen imágenes. Así en sus ensayos y pruebas con recortes, como los collages de cartulina con letras troceadas donde genera formas geométricas, estudia sus variaciones y posibilidades, como en el collage utilizado *Sin título*, hacia 1962 [fig. 3]. El artista suele afirmar que su obra es el resultado de montar partes preexistentes como un collage, que nunca se unen de manera definitiva, y que se pueden separar con la misma facilidad que se han juntado para volver a unirse en otras configuraciones o combinaciones diferentes.

Cristina Iglesias siempre desarrolla sus proyectos dentro de un lenguaje abstracto para hablar del espacio, entremezclando la ficción y lo natural, con la capacidad así de crear paisajes en el espacio teniendo en cuenta la memoria.

Las muchas *Celosías* (1996-2006) los diferentes *Pabellones* y *Corredores suspendidos* (2002-16) y las *Estancias sumergidas* (2010), las utilizadas entre todas ellas [fig. 4], consisten en entramados cartesianos subdivididos a su vez por diagonales que establecen relaciones entre la geometría, el ritmo y la combinación de piezas con los textos seleccionados, como se puede observar en sus dibujos preparatorios. Formas abstractas al primer golpe de vista, que al ser reevaluadas se revelan como letras de una caligrafía tan cuidadosamente perfilada como ilegible, que reproducen textos de: *Historia natural y moral de las Indias* de Fray José de Acosta (1590); *ContraNatura* de J.K. Huysmans (1844); *Impresiones de África* de R. Roussel (1910), o *The Drowned World* de J.G. Ballard (1962).

La escultora toma y cita de la naturaleza trastocando: «Ninguno de los motivos que utilizo existe de esa manera en la naturaleza» - confiesa Iglesias- «Son pura ficción. Los construyo mezclando elementos que existen en la naturaleza, pero en una composición imposable» (Cristina Iglesias. *Metonimia* 2013).

Luz y palabra intensifican sus mutuos claroscuros en las composiciones. Cuando el paseante/espectador de estos espacios se encuentre dentro de los espacios monacales, sus galerías o sus celdas, y cuyos huecos estuviesen velados por celosías, percibiría cómo los reflejos y las sombras cruzan su propio rostro, su cuerpo..., o cuando camine sobre los mensajes verbales que las sombras proyectan sobre el suelo, entendiendo que la luz, hábilmente manipulada, es el material que contribuye quizá con más eficacia a la creación de lugares, y ayudarán a sentir el recuerdo y la memoria de aquellos monjes.

En Esther Ferrer la idea de cambio y permutación constante, también es una variante. Series de textos y escritos, escritura visual de nuevo, que se encadenan de forma que recuerda a los escritos de Carl Andre.

La artista establece un largo diálogo ininterrumpido entre todas sus geometrías, haciendo que «todas las variaciones sean posibles» (Esther Ferrer 2013). Algunas de sus series de performances serían posible que fuesen trasladadas y realizadas en estas estancias como: *Un espacio es para atravesarlo* (1970), o *Recorre un cuadrado de todas las formas posibles* (1980), pero nos detendremos y se utilizarán la serie de dibujos de *Poema de los números primos* (2016) [fig. 5], donde articula unidades elementales, a modo de pequeños bloques, que construyen físicamente el conjunto, el hueco en este caso, como un mundo imaginario compuesto por sillares.

Serán estas formas de diagramas geométricos, las que despierten su interés por el espacio arquitectónico, aunque no se trate del

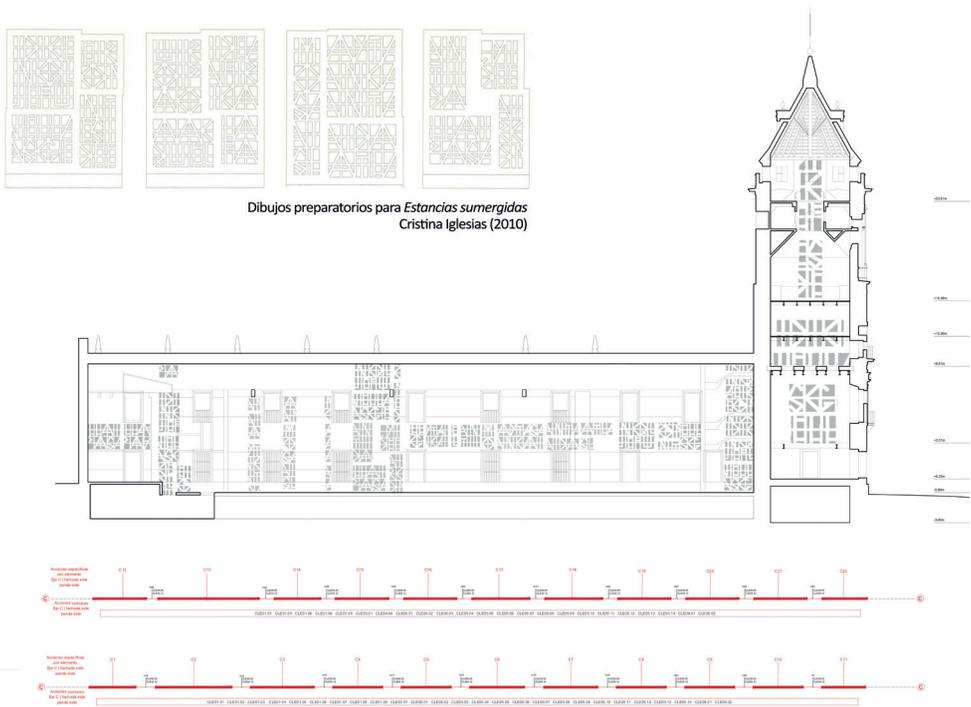
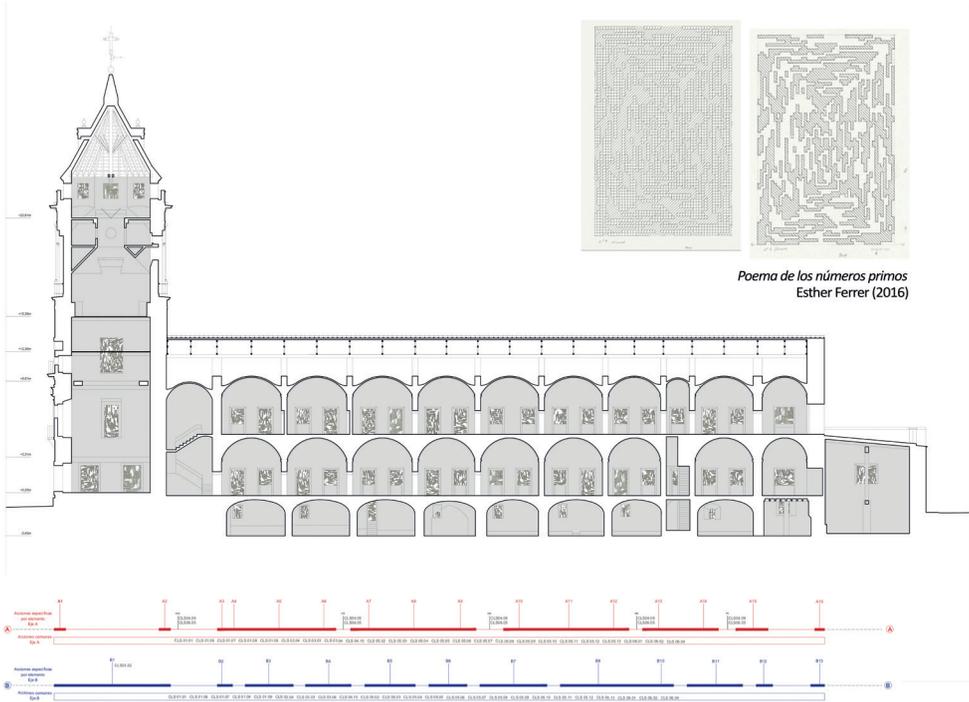


Figura 4 Antonio Á. Haro Greppi, *Cristina Iglesias inunda de luz, con sus "Estancias Sumergidas", el ala de naciente y la torre del claustro de los Jerónimos del Monasterio de San Isidoro*. 2022. Fotocomposición a partir de los dibujos preparatorios de las *Estancias Sumergidas* en la Isla de Espíritu Santo, Mar de Cortés, Baja California, México, de Cristina Iglesias, 2010, en el ala de naciente y la torre del claustro de los Jerónimos del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, Sevilla

espacio resultante de una arquitectura construida o susceptible de serlo. Las veremos construir y ocupar los espacios del monasterio, con su alternancia de luces y sombras, y serán las que aparezcan como una veladura en los huecos, y arrojen y aporten sombras y claros-curos sobre las monacales celdas.

En este trabajo es necesario recurrir a la excepcional obra de Elena Asins. A su trabajo compuesto de naturalezas y propuestas orgánicas hechas con geometrías puras. Arte geométrico y modalidades geométricas que siempre han estado presentes en el arte español en paralelo y en simbiosis con la arquitectura. En su producción inicial incorporó las letras como un acercamiento a la poesía visual, que se traslada al resto de su obra con una fuerte componente poética. «Mientras que la poesía es un arte que se da en el tiempo» -señala



Poema de los números primos
Esther Ferrer (2016)

Figura 5 Antonio Á. Haro Greppi, Esther Ferrer introduce variaciones del “Poema de los números primos” en las celdas del ala sur y la torre del claustro de los Jerónimos del Monasterio de San Isidoro. 2022. Fotocomposición a partir de los dibujos de la serie de Poemas de los números primos de Esther Ferrer, 2016, en la sección del ala sur y la torre del claustro de los Jerónimos del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, Sevilla

la artista- «la pintura es un arte que se da en el espacio». Asins trata a menudo de fundir esas dos dimensiones (*Elena Asins. Fragmentos de la memoria* 2011).

Canons 22 (1989-90) sea posiblemente la obra que más variaciones y distintas investigaciones le ha proporcionado a la artista. *Canons* indica las partes mínimas de las que se compone una obra y el número 22 a las partes halladas. La artista toma como punto de partida la forma perfecta del cuadrado para realizar hendiduras geométricas para así obtener los dibujos de las diferentes configuraciones. Incisiones que indican y marcan el movimiento de aquel que recorre la instalación. Numerosos son los dibujos extraídos en serie, con un lenguaje empeñado constantemente por fijar nuevas convenciones, y subvertirlas continuamente.

De este trabajo se utilizará *Canons 22, Serigrafías en blanco y negro* (1989) [fig. 6] que se presentan como un cuadro de posibilidades, donde

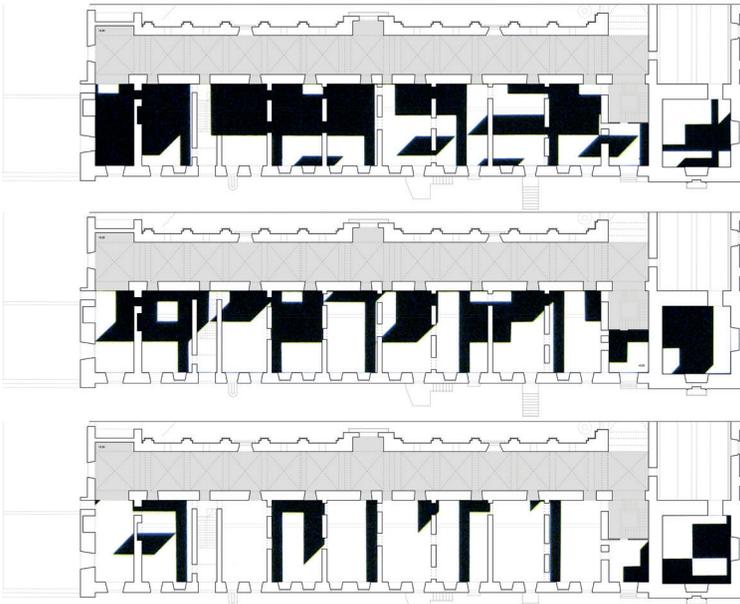


Figura 6 Antonio Á. Haro Greppi, *Elena Asins serigrafía las plantas de las celdas del ala sur del claustro de los Jerónimos del Monasterio de San Isidoro*. 2022. Fotocomposición a partir de las serigrafías de *Canons 22, Serigrafías en blanco y negro* de Elena Asins, 1989, en la planta primera del ala sur del claustro de los Jerónimos del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, Sevilla

las formas extraídas, en sus posibilidades de permuta, se ofrecen tanto en positivo como en negativo, subrayando las relaciones cambiantes con el fondo, las modulaciones que la figura genera en el espacio a partir de fórmulas mínimas. La seriación se construye en forma de secuencia, añadiendo a la obra una dimensión temporal, fluida.

Alguien dijo que los fragmentos posiblemente sean las únicas formas en las que se puede confiar. Una matriz oculta, de letras y nombres citados, que se combinan y se activan. Son espacios en espera, suspendidos en el tiempo y a la espera de nuevos tiempos. En definitiva, todas estas interpretaciones, adaptaciones y apropiaciones de obras deben ser entendidas como formas y espacios para una geometría fragmentada y velada de la memoria de estos desterrados. De manera que cuando detengamos nuestra mirada en estas celosías, y las escudriñemos, podamos intuir, averiguar y ver las sombras de letras y palabras que componen los nombres de estos monjes desplazados, y las frases y textos, que nos permita imaginar la historia incompleta de sus desarraigadas vidas y sus libros, la *Biblia del Oso* y la *Biblia del Cántaro*.

Bibliografía

- Carl Andre. *Escultura como lugar 1958-2010 = Catálogo de exposición* (2015). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Cristina Iglesias. *Metonimia = Catálogo de exposición* (2013). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Compagnon, A. (2020). *La segunda mano o el trabajo de la cita*. Barcelona: Acantilado.
- de Reina, C. (trad.) [1569] (2021). *Biblia del Oso*. Madrid: Alfaguara.
- de Valera, C. (trad.) [1602] (2002). *Biblia del Cántaro* (Sagrada Biblia del Cántaro: Reprod. Facs. de la Ed. de: Ámsterdam, Casas de Lorenzo Jacobi, 1602). Madrid: Sociedad Bíblica.
- Elena Asins. *Fragmentos de la memoria = Catálogo de exposición* (2011). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Esther Ferrer. *Todas las variaciones son válidas, incluida esta = Catálogo de Exposición* (2011). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- González, M.G. (2022). *Las ruinas. Una historia cultural*. Sevilla: Athenaica.
- Isidoro de Sevilla [627-630] (1994). *Etimologías*. Madrid: BAC.
- Marías, J. (2015). «Mi libro favorito». *Literatura y fantasma*. Madrid: Alfaguara.
- Parra Bañón, J.J. (2008). «Multiplicación del pan y redición de la arquitectura». *Formas de arquitectura y arte 18*. Ciudad Real: Colegio Oficial de Arquitectos de Ciudad Real, 86-91.
- Parra Bañón, J.J. (2009). *Arquitecturas terminales. Teoría y práctica de la destrucción*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ronner, H.; Jhaveri, S. (1987). «Domenican Congregation – Motherhouse, Delaware County, PA». *LOUIS I. KHAN Complete Works 1935-1974*. Basel; Boston: Birkhauser, 302-11.
- Rovira, J. (ed.) (2011). *Enric Miralles 1972-2000, Arquia/temas n° 33*. Barcelona Fundación Caja de Arquitectos.
- San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder* (2002). Sevilla: Junta de Andalucía.
- San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder* (2004). *San Isidoro del Campo, 1301-2002 = Actas Simposio*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Thirlwell, A. (2014). *La novela múltiple*. Barcelona: Anagrama.
- Valéry, P. (2007). *Cuadernos (1894-1945)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Vila-Matas, E. (2002). *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama.
- Vila-Matas, E. (2022). *Montevideo*. Barcelona: Seix-Barral.
- Zagajewski, A. (2019). *Una leve exageración*. Barcelona: Acantilado.