

José Ramón Sierra Delgado

## Arquitectura, Programa y Plusvalía: el Proyecto Patrimonial

No he encontrado, en castellano, la palabra exacta que llame a las estancias que aparecen después de las estancias de entrada, los compases y atrios; después de los zaguanes y los joles, o tras los estrechos pasillos quebrados que esconden los corazones de las casas andaluzas, por donde discurren los preámbulos más lentos del pensamiento, haciendo tiempo de espera y desvarío. Cuando no aparecen las ideas ni los significados de las cosas, son los nombres los únicos hilos que pueden conducirnos a las entrañas desconocidas.

### I PREÁMBULOS

Los caminos del arte han sido irremediabilmente diversos e incluso contradictorios a lo largo del tiempo y en ellos han estado siempre enmarañados los procesos de producción y comunicación o, con otras palabras, de factura y lectura, de propaganda y comunicación, de ensamblada u obligada soledad y de aceptación social. En ambos podrán reconocerse elementos que se relacionan con la vida de las comunidades, pero en la producción pueden considerarse prioritariamente aquellos que conciernen a la vida privada de un productor tan individual hasta de ser capaz de generar en solitario mecanismos de oposición y enfrentamiento a los vientos predominantes de su entorno, habiendo habido momentos en los que este impulso romántico, que le confería el estigma de la incompreensión o incluso de la maldición social, fue considerado el factor esencial para su condición artística. Lejos ya de ahora, cuando no solo el mercado más importante de la arquitectura contemporánea ha sido ferocemente ocupado por compañías comerciales multinacionales, sino que, además, esas mismas compañías ocupan de prestado o en propiedad los medios omnipotentes de difusión y propaganda y, finalmente, se dan a sí mismas los premios más codiciados y los más universales reconocimientos de la supuesta cultura de la contemporaneidad, cerrándose de esta manera el círculo de hierro de la oferta y la demanda absolutas de los mercados globales donde todo cabe y a donde nada escapa: las administraciones públicas, que velan por los intereses del público, han aprendido pronto que ningún interés puede ser políticamente rentabilizado, con los tiempos tan cortos que los políticos exigen para cualquier renta política, sin el concurso interesado del espectáculo banal y sinvergüenza de esta arquitectura, donde la crítica más cretina y/o corrupta viene siendo el oportuno compañero de viaje que será, sin duda, abandonada cuando sean cumplidos hasta el final sus cometidos y los culos hayan quedado convenientemente limpios a lametazos.

Este triste panorama no debería, sin embargo, hacernos perder del todo la esperanza. Aunque debamos reconocer que ni siquiera los mecanismos políticos de la propaganda de la primera mitad del siglo veinte sean comparados con la potencial capacidad comunicadora que hoy tiene cualquier

humilde convento de monjas de clausura que venda yemas de huevo, el segundo proceso al que nos referimos, el de la comunicación, lectura y consolidación de la obra de arte ha discurrido siempre por vericuetos difíciles de transitar y controlar desde la propaganda y, sobre todo, se han producido a lo largo de períodos de tiempo de naturaleza bien distinta a los propios del trabajo de la misma. Y es por esta razón por lo que dicha consolidación ha sido siempre de naturaleza provisoria y cambiante: la coincidencia de intereses entre una obra producida en un tiempo pasado o remoto y un lector espectador diacrónico a ella, suele entenderse precisamente como una condición imprescindible para su verdadera contemporaneidad, aun a costa de presentárnos vacía de sus servicios originales aunque plena de otras comunicaciones, esto es, como monumento. Es verdad que nunca hasta ahora se había producido una tan completa conjunción de factores de producción y de propaganda artísticas, siendo, por tanto, esta novedad un elemento clave de inseguridad sobre el valor y duración de sus controles. Así como la eclosión de la tratadística arquitectónica manierista se ha entendido como un conjunto, relativamente articulado, de mecanismos defensivos ante el entonces inminente desplome de las laboriosas codificaciones renacentistas, así pudieran también ahora estar produciéndose intentos artificiales (atemporales) de consolidación artística ante temores de muy plausibles catástrofes de reconocimientos. Porque el reconocimiento es justamente la forma eterna (draculiana) de contemporaneidad: volver a reconocer, a ser reconocido implica en sí mismo el dulce tránsito de la dormición o incluso de una muerte temporal, condición de cualquier resurrección. Resucitar no sería la palabra justa. Nadie se parecerá a lo que fue. Ni Caravaggio, el artista de la permanente huida y los continuos autorretratos camuflados entre figurantes y modelos, ni siquiera el mismo Le Corbusier a quien tanto gustaba reproducir su imagen, se reconocerían en los artistas que ellos son, ahora, para nosotros. ¿Y qué *ahora*? ¿Este año?, ¿este invierno, o este verano? Los estigmas atroces de la moda siguen sin freno su frenesí, aportando síntomas de dudoso significado, como si la propaganda universal exigiera en tributo devorar cada poco a sus criaturas, expuestas a un consumo de inusitada voracidad, mientras otros mecanismos sustitutos de las antiguas academias garanticen algún atisbo de clásica eternidad. Todo queda, en efecto, a merced del Tiempo, para el que no han existido nunca ataduras de los mortales. Todos han sido, en este sentido, artistas infantiles y después, en general, vivos temporales. Otras clases serían: artistas emergentes, artistas emergidos, artistas supervivientes, artistas hundidos. Después: artistas desaparecidos, artistas muertos vivientes, artistas resucitados, artistas reencarnados, y así sucesivamente. Artistas, seres

privilegiados en su enajenación, porque sus obras no les pertenecen. Gente permanentemente devorada por el tiempo y robada por desconocidos. Esos tesoros son el Patrimonio y de ellos el patrimonio engorda.

¿Puede alguien devorar al tiempo, o, al menos, ocultarlo como en un eclipse, hacerlo desaparecer? Nada parece indicar que las multinacionales tengan la más mínima intención de no interesarse por los territorios patrimoniales, sino que, como su propio nombre sugiere, nada más natural que un profundo y purísimo interés de mercado, empujado, arrastrado y dirigido, eterno motor, por los efluvios del beneficio. Acabamos de ser beneficiados con un ejemplo impagable en el reciente Museo de los Diez Años Garantizados, que es una cifra exacta de fondos de renta fija máxima. Pobre Picasso, que no gana para gusto en las manos inversoras de su extensa y listísima prole, del espantoso y finísimo palacete parisino a como convertir un supuesto palacio rural malagueño del XV, en un *lobby* de sede empresarial en rascacielos americano (del norte), de donde haya sido cuidadosísimamente eliminada toda huella del tiempo, de los tiempos ignotos anteriores a los colonos, donde la fundación corporativa multinacional sea realmente la fundación de la historia. Molesto tiempo, a eliminar, del viejo y ruinoso patrimonio de estas otras colonias y sus molestos estigmas, de las humedades, de los mármoles manchados, de las paredes desconchadas, de la mugre que ni siquiera es pátina. (Solo los magníficos azulejos "por tabla" de algunos techos, y, para más inri, sevillanos, parecen, en la distancia, no haber sido sustituidos por sus réplicas exactas de resina coloreada). Aplaudida lección (parece que americana) quizá como aperitivo de próximos advenimientos. (Ni siquiera unos círculos concéntricos de bolitas de *pittosporum*, seguramente naturales, logran sugerir alguna fresca mediterránea civilizada: nada más al oriente ni nada más abajo, por supuesto). Qué lejos ya aquellos tiempos (incluso diría que otro lugar distante) de la rehabilitación de la Cartuja, donde algunos responsables culturales autonómicos se empeñaron en (im)poner a prueba las teorías de los equipos multidisciplinares (no multinacionales, aunque había un italiano), donde cada restaurador de pintura mural, por ejemplo, (llegó a haber más de cien titulados universitarios superiores trabajando a la vez) defendía con uñas y dientes (solo) el metro cuadrado que le había tocado en suerte patrimonial. Se barrió cada centímetro cuadrado de paredes, de suelos, de techos, de huertas y de jardín. Si no aparecía el monumento, al menos estaba seguro el Tiempo. Los monjes, que comían, solos, en sus celdas de seis habitaciones, arrojaban los residuos de cada comida a un pozo que tenían al fondo de su huerta privada, y, cuando morían, a él tiraban sus compañeros los restos de su vajilla personal. Analizando cada uno de esos pozos, los arqueólogos han

rescatado trozos de platos chinos *ming* azul y blanco y vidrios venecianos. Y estudiando los restos orgánicos, también han logrado descubrir qué comió cada monje cualquier día antes de morir. Y de esa manera aceptamos y nos acostumbramos (quién no lo estuviera ya de antes, que algunos lo estábamos) a que el tiempo fuera nuestro fantasma más próximo y persistente. (Hay también artistas fantasmas, para la clasificación anterior). Hubo un arquitecto y dos historiadores que llegaron a precisar asistencia médica. Algunos otros han desaparecido para siempre desde entonces, dedicados a otros menesteres más seguros.

Podría aducirse que esta gélida prótesis malagueña, aséptica y total, no puede ser entendida solo en clave de colonización externa, sino también como justa reacción administrativo-andaluz al estado de la cuestión heredado de los años ochenta y noventa, caracterizados por una masiva y despreocupada intervención *modernizadora* en múltiples edificios patrimoniales, museos muchos de ellos y siendo el museo, seguramente, el paradigma básico al respecto, sometidos a la esquizofrénica situación legal, todavía vigente, de una doble dependencia: propiedad estatal, de quien dimana la gestión de contenedores y contenidos, con gestión ordinaria transferida a la autonomía. Tres me parecen circunstancias especialmente significativas que al menos deben señalarse al respecto.

En primer lugar, limitándonos al territorio museístico, es sorprendente la falta de consideración sobre su alcance patrimonial: fue considerado patrimonio, en general, el contenido de los museos, por una parte; y por otra, también los contenedores a los que dicha campaña de intervenciones habría de dar lugar, junto a las parejas e imprescindibles aportaciones de orden museográfico que conjuntamente se originarían. En algunos casos fueron realizados trabajos de reordenación y redistribución de contenidos, como los realizados en el Prado, que afectaron y aun afectarán a varios museos andaluces nutridos casi en solitario de sus préstamos, pero es significativa la curiosa mirada asimétrica característica del momento. Mientras el contenido, en general, era objeto de consideración patrimonial, el continente, esto es, la arquitectura más la museografía, fueron despreciadas por completo. Y así fueron arrasados museos y presentaciones museográficas características de un momento clave de la cultura museística española, como obras de arte muchas de ellas pertenecientes al momento de nacimiento de la cultura patrimonial. Como ejemplos de tales pérdidas me gustaría recordar, precisamente, el antiguo Museo Arqueológico de Mérida (José Ramón Mélida), el antiguo Museo de la Alhambra (Leopoldo Torres Balbás), y el antiguo Museo de Bellas Artes de Sevilla (curioso caso de excepcional museo antiguo "desamortizador", sin autor, sobre el que todas y cada una de las intervenciones posteriores, todas ellas firmadas, han ido paulatinamente destruyendo su fragilísimo y fantástico equilibrio arquitectónico y museográfico (1) y, al parecer, no acaba aquí la cosa, de momento, pues el museo sigue con casi los mismos problemas que en el origen de sus intervenciones. Pero con corbatas y ceniceros). Evidente-

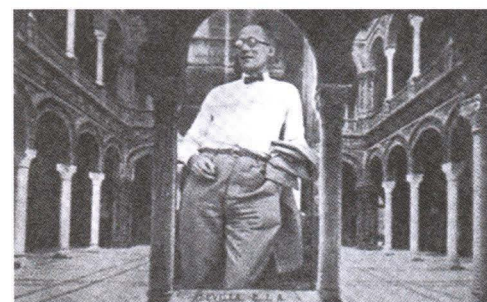
mente, ninguno de ellos tuvo el conjunto de instalaciones y servicios que ahora se consideran imprescindibles para un museo actual y, sobre todo, las corbatas y los pañuelos.

Después de doce años del 92 y de tantos más de las actuaciones que comentamos, la perspectiva ya acumulada es suficiente para realizar un panorama de conjunto de lo que ese tiempo ha significado en la teoría y, sobre todo, en la práctica del tratamiento contemporáneo del patrimonio arquitectónico. En general puede decirse que los síntomas visibles del componente andaluz de ese panorama no ofrecen resultados positivos. Ni desde dentro de los ámbitos disciplinares, ni desde los medios responsables de su gestión política ni desde incluso la opinión pública y las múltiples asociaciones de diferente entidad surgidas en este tiempo en "defensa" de dicho patrimonio. Seguramente por razones diferentes, no surgen al respecto sino señales de descontento, de desconfianza e incluso de reclamación de responsabilidades ante la justicia. En un ámbito más amplio, las injustas recientes campañas por el teatro de Sagunto o las actuales intervenciones en el Museo del Prado pueden ser ilustrativas de esta situación de falta de confianza de la opinión pública en los medios disciplinares y políticos de la cultura arquitectónica. Por otra parte, sería hora de repasar tantas intervenciones que en su día fueron presentadas como emblemáticas y todavía se encuentran sin terminar o sin planes de terminación, en parte por indefiniciones programáticas y en parte por falta de adecuación presupuestaria; intervenciones en su día presentadas como emblemáticas y ya devenidas como inadecuadas a los propósitos planteados; intervenciones en su día presentadas como emblemáticas que duermen semiabandonadas sin usos ni finalidades compatibles con su arquitectura; intervenciones en su día presentadas como emblemáticas ahora reconocidas como meros caprichos de autoría, etc.

Alguien ha podido pensar que contra capricho personal, la seguridad de algo que alguien entenderá impersonal; contra la intranquila herencia de figuraciones superpuestas, la moderna abstracción supuestamente "no figurativa" compatible con todo y que todo lo arregla; contra exceso y sobreactuación, ausencia de los rasgos violentos de la intervención; contra síntomas penosos de la cirugía constructiva, camuflaje y completa ocultación de las cicatrices de la inevitable violencia; contra los difíciles acuerdos entre los distintos materiales que otras intervenciones fueron depositando, uniformidad de materiales, o al menos de texturas, o al menos de color. Como si lo frío o lo caliente, lo mínimo o lo máximo, lo incoloro o lo coloreado, lo amaterial o la feria de la construcción, lo aconstructivo o el *hiperdesign*, fueran elementos seguros de la corrección y adecuación de la arquitectura y el antidoto a tanto frenesí y tanto disparate. Como si estos y cada uno de ellos no pudieran ser también los compuestos de otros delirios fundamentalistas. Algo, sin embargo, aparece con claridad. Cuanto más limpieza, distancia y abstracción pulan y limpian las huellas de la his-



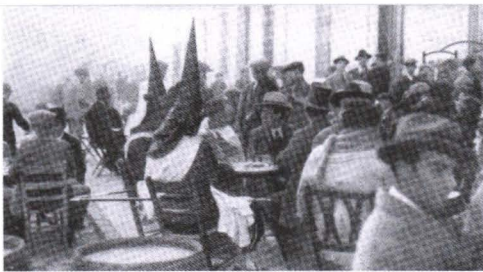
1\_Albert F. Calvert en La Alhambra, 1909.



2\_Le Corbusier en Sevilla.  
Le Corbusier Lui-Même. Petit, Jean. Editions Rousseau Genève, 1970.

toria y las cicatrices del tiempo, más podrá hacerse de ellas, y de otras similares, las fórmulas de una aséptica arquitectura multinacional igual para cualquier sitio, porque nada del sitio será invitado a participar de la propuesta. Una PIM (*Patrimonial Internacional Multimedia*) reconocida por todas las autoridades mundiales de la tutela.

Hubo una época en que el destino museístico fue la milagrosa receta capaz de resolver cualquier errático deambular de tantos edificios vaciados e inútiles, como si el vacío fuera la única condición para su disponibilidad y su conveniencia. Un tiempo también de una excepcional eclosión de museos, desde el supuesto del museo como respuesta y solución a la puesta en valor de recursos locales que pudieran jugar un papel en el tratamiento turístico de lugares necesitados de cualquier tipo de desarrollo. Poco a poco, sin embargo, fue evidenciándose la frecuente incompatibilidad entre las dos realidades enfrentadas: por una parte, la de las exigencias de la propia arquitectura a rehabilitar, cuando era escuchada y oída en su plena autonomía; por otra las propias exigencias del programa museístico en general, muy determinantes en casos específicos, como sería ejemplo extremo el de museo de arte contemporáneo, hasta el caso de cuestionarse museos recientes emblemáticos, como serían los casos del de Berlín (Mies) o Pompidou. Cualquier arquitectura no sirve ya para cualquier museo y la arquitectura que procede de rehabilitaciones de arquitecturas precedentes deberán ser arquitecturas marcadas por otras referencias. Las más involu-



3\_Vicente Lampérez y Leopoldo Torres Balbás en la Semana Santa de Sevilla. Publicado en un número extraordinario de ABC el día 13 de abril de 1924.



4\_Claustro Mayor de la Merced de Sevilla hacia 1920. Gonzalo Bilbao. Publicado en "Museo de Bellas Artes de Sevilla", 1993.

dables arquitecturas rehabilitadas (Castelvecchio, por ejemplo) son aquellas donde se ha logrado la aparición de nuevas constelaciones de historias y de tiempos y que, aunque estrellas fugaces, permanecen, misteriosamente engañadas, hasta cuando no sabemos.

## II DEAMBULATORIOS

### Por el interior de la casa de los muertos

"Tratando de recuperarlo (el cuadro del S. Juan Bautista, tendido), Caravaggio muere entre penurias y fatigas (probablemente a causa de una hipertermia aguda por deshidratación disintética y no de malaria...) en la playa, cerca de Porto Ercole, caritativamente socorrido por los cofrades de la Santa Croce. Son éstos los que entierran el cuerpo en su pequeño cementerio, en la localidad de San Sebastiano... en espera de una petición de restitución por parte de los parientes o los herederos, que jamás llegó. (Herederos del artista eran su hermana Caterina... y su hermano sacerdote Giovanni Battista...). Los ministros del virrey, a petición del representante de la Orden de Malta, se incautaron de los tres cuadros de Caravaggio que habían quedado en la casa napolitana de la marquesa de Caravaggio, declarando que al ser el artista miembro de Obediencia (no observante), la Orden (de la que el pintor había sido expulsado) es la heredera. En cualquier caso, se determinó a quién pertenecía cada uno de ellos: la *Magdalena* en éxtasis a los Carafa-Colonna; el *San Juan Bautista*, a Borghese; el *San Juan Bautista (tendido)* no es asignado a nadie, ya que, probablemente, el artista no percibió anticipos de valía del desconocido solicitante, y, además, la obra había quedado parcialmente incompleta. Por tanto se incluyó entre los bienes que debían repartirse entre los herederos y los eventuales acreedores del pintor. Sin embargo, para los contemporáneos, el estado de *no terminado* invalidaba su valor... Después de haber hecho presiones para quedarse con el *San Juan Bautista* (sentado) que, inequívocamente era de Borghese, el virrey, Conde de Lemos, pudo quedarse con el *San Juan Bautista* (tendido), no terminado y, por tanto, difícilmente vendible a no ser que lo terminara otro pintor, algo que Lemos evita, aun-

que no sustrae la pintura de la curiosidad de los artistas napolitanos que, evidentemente sugestionados por ese testimonio extremo, extraen de él sus propias derivaciones..."[2]. Hoy se encuentra en una colección privada de Munich.

Socorristas, enterradores, parientes, protectores, compradores y anticipadores de dinero, ex-colegas de orden, el poder de ocupación, los artistas próximos, la comunidad artística en general y, al parecer, ahora también todos nosotros, o, al menos, todos los que queremos. ¿Quién nos representaba en aquella agria disputa por la herencia? En los siglos siguientes, Caravaggio, hostigado por las academias y los guardianes, casi desaparece de la historia del arte, perdiéndose el rastro de muchas de sus obras, antes rechazadas de los altares pero tan codiciadas, mientras nosotros, los herederos, andábamos distraídos con otros artificios. Solo los románticos y los naturalistas franceses, y después el s. XX., logran rehabilitarlo poco a poco para situarlo en un lugar clave de esa historia cambiante.

### II.1 VALIOSO PATRIMONIO ECONÓMICO

Ha sido considerada la *rehabilitación* como la práctica arquitectónica esencial del proyecto patrimonial, esto es, de la producción de patrimonio arquitectónico. Algo es algo. No, desde luego, la *restauración*, que es un trabajo a veces necesario en el tratamiento del patrimonio arquitectónico pero ajeno a la disciplina de la arquitectura. La arquitectura es ajena a las ideas de conservación, de recuperación, de mantenimiento<sup>[3]</sup>. Otras prácticas proyectuales han sido usadas como eficaces instrumentos de puesta en valor del patrimonio dañado y "no productivo", como fue la viroletiana *reconstrucción monumental*, de amplio seguimiento en nuestro entorno hasta tiempos bien recientes (Alhambra, Medina Azahara, etc.) y no sé si todavía, potenciada por la derrota de los sectores *menos* conservadores relacionados con Torres Balbás (paradójicamente uno de los responsables de la Alhambra contemporánea, de la que fue *arquitecto-conservador* entre 1923 y 1936) y Velázquez Bosco. La Alhambra, un monumento dedicado en exclusiva a la ensoñación de sí misma, donde hasta hace poco no existía ni un folio de "difusión", parece ser hoy día el centro turístico español más visitado, como si sus modernas reconstrucciones, limpiezas, restauraciones, etc., hubieran sido planificadas con los más exigentes y seguros estándares de planificación del ocio masivo, mientras tantos parques de atracciones de última generación sufren de continuo para su supervivencia entre números rojos y subvenciones del erario (patrimonio) público.

El término *patrimonio* tiene las mismas raíces que *patria*, *patriarca*, *padre* y *patricio*, uniéndose, así, en ellas, ideas relativas a lugares y personas que parecen tener con nosotros relaciones de origen genético. Todo ello, por tanto, no excesivamente atractivo para una reflexión sobre los mecanismos de creación artística, no relacionados con la conservación, sino con la transformación, no con el mantenimiento sino con la ruptura. Sigamos, no obstante, con las palabras. Su misma definición académica no deja lugar a dudas: *Patrimonio* es "Hacienda que una persona ha heredado de sus ascendientes" y "Bienes propios adquiridos

por cualquier título" (R. A. E.). En la primera acepción destaca la idea de *herencia*, y, en la segunda, la de *adquisición* como médulas definitorias. En ambas se halla implícita la noción potente de *propiedad*. Patrimonio sería, así, algo parecido al valor económico de lo que alguien puede llegar a poseer, sumando lo que obtenga por herencia a lo obtenido de cualquier otra manera. De modo que su significado funcional alcanza con suficiente precisión su acepción más coloquial, en la que parece aumentar la noción de precio y disminuir la de herencia. En justa equivalencia, Patrimonio Nacional, según la R. A. E., es la "Suma de los valores asignados, para un momento de tiempo, a los recursos disponibles de un país, que se utilizan para la vida económica". Dentro de tales recursos, la arquitectura construida "de un país" (¿de una patria?) jugará, sin duda, un cierto papel en el conjunto de recursos económicos disponibles "para un momento de tiempo", apareciendo así el tiempo como curioso componente abstracto de la economía nacional. Del mismo modo, cualquier otra obra de arte, sea del tipo que sea, lleva aparejada a su consideración artística, como condición imprescindible, la de un valor económico cierto, aunque variable en el tiempo como el de cualquier otro producto, que se evidencia en el precio alcanzado en el momento de su canje por dinero.

### II.2 MISTERIOSO PATRIMONIO HISTÓRICO

Sin embargo, Van Gogh, autor del *Retrato del Dr. Gachet*, récord absoluto, durante años y hasta hace poco, de precio de venta en subasta de una pintura, nunca logró vender un solo cuadro pintado por él; Mondrian hizo su primera exposición individual a los setenta y tantos años y Marcel Duchamp, cuando murió en 1968, a los ochenta y un años de edad, solo contaba con una obra suya en una colección pública francesa. Siendo, así, dudosos los valores económicos que sus obras pudieran entonces aportar a los recursos disponibles de sus patrias.

La respuesta a tan evidente problema pretendió resolverse con un simple adjetivo genérico: histórico. No solo como propuesta de entendimiento ordenado del caos existencial y de relaciones de la humanidad, donde quedaría subsumida nuestra propia existencia económica y donde la condición de antiguo sea igual de histórica que la de contemporáneo, sino como un estadio supremo de afección sentimental donde cupiesen las aficiones y las querencias casi de cada uno. Donde las querencias repetidas pudieran alcanzar la consideración estadística de querencia más querida o de interés general, público o patrio.

Patrimonio Histórico deviene así en la nueva casa donde debiera habitar, con naturalidad, el patrimonio artístico y donde cada pared, cada suelo y cada techo han sido cuidadosa y legalmente definidos, aparentemente. Y donde han sido fijadas consecuencias precisas de orden económico y fiscal, pero donde los valores estrictos de sus precios permanecen opacos e insignificantes, como temporalmente agazapados en retaguardia. Al faltar, de esta manera, el equivalente en dinero que fija el mercado, como factor predominante de clasificación patrimonial (histórico por económico), falta igualmente un criterio de discriminación que

aclare qué cosa debemos entender por patrimonio histórico y/o artístico. Sin tener que remontarnos a la Instrucción de Carlos IV, de 1782, frecuentemente entendida como origen de la serie legislativa española sobre tratamientos patrimoniales, al principio con mero carácter cronológico, un repaso por la numerosa ordenación jurídica al respecto, que debería fijar con precisión de qué objetos trata para fijar después qué objetivos pretende, es insatisfactorio en extremo, llamando la atención cómo las cuestiones esenciales son dejadas de lado, despachándolas con la repetición de otras normas anteriores de supuesto prestigio, que, a su vez, las dejaron aparcadas repitiendo otras anteriores, etc. Según esta ilustre concatenación de textos legales, ¿qué cosa debemos entender por patrimonio histórico? [4]. Ya en 1945, en la *Constitución de la respetada Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura* (UNESCO), se habla, de pasada, de “la conservación y la protección del **patrimonio universal** de libros, obras de arte y monumentos de **interés histórico** o científico...” (todas las negritas, estas y las siguientes, son mías). Los términos **bienes culturales**, sin ninguna precisión definitoria ni descriptiva, aparecen, al menos, en los siguientes documentos fundacionales:

- *Convenio para la Protección de los Bienes Culturales en caso de conflicto armado*, La Haya, 1954. Junto a la noción de **Patrimonio Cultural**, a los que se define como “cualquiera que sea su origen y propietario, los bienes, muebles o inmuebles, que tengan **una gran importancia** para el patrimonio cultural de los pueblos...”
- *Estatutos del Centro Internacional de Estudio de los Problemas Técnicos de la Conservación y de la Restauración de los Bienes Culturales*, París, 1958.
- *Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de Bienes Culturales*, París, 1970. Donde se consideran bienes culturales “los objetos... designados por cada Estado **como de importancia...**”
- *Reglamento* (CEE, 1992), relativo a la exportación de bienes culturales, donde se definen como “los bienes **incluidos en la lista** que figura en el Anexo”.

Después hablan de **Patrimonio Cultural**:

- *Convención de Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural*, París, 1972, donde se define como las obras arquitectónicas, de escultura o de pintura **monumentales...** que tengan un **valor universal excepcional...**

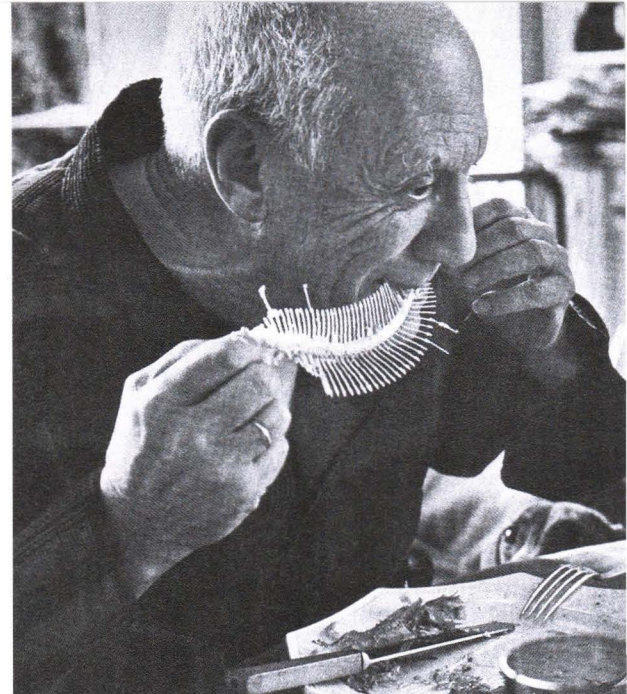
■ *Convenio para la Salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa*, Granada, 1985. Donde se define dicho patrimonio como “los edificios... de **destacado interés** histórico, arqueológico, artístico, científico, social o técnico”.

■ *Tratado Constitutivo de la Comunidad Europea*, donde se habla, de pasada, de patrimonio artístico, histórico o arqueológico nacional.

La *Constitución Española* (27 de diciembre de 1978) habla de patrimonio cultural (riqueza de las distintas modalidades lingüísticas de España, art. 3). Reconoce la propiedad privada y la herencia, delimitando sus contenidos por su función social, de acuerdo con las leyes (art. 33,1 y 33,2). De “patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad” (art. 46). De “patrimonio monumental de interés” (art.148,1).

El *Estatuto de Autonomía de Andalucía* (Ley Orgánica 6/1981) se refiere al patrimonio histórico-artístico de Andalucía (art. 12,3). Y a patrimonio histórico, artístico, monumental, arqueológico y científico (art.13,27).

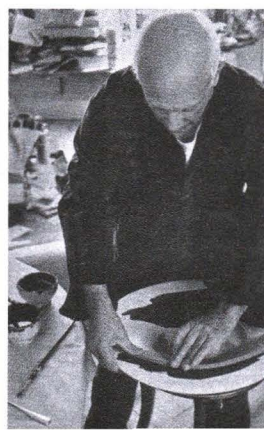
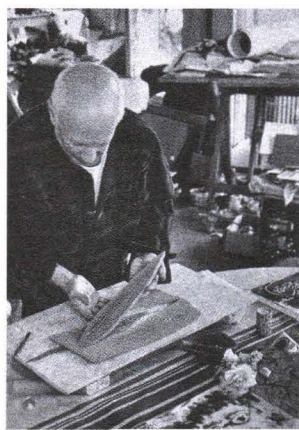
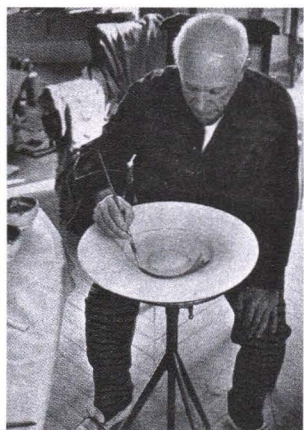
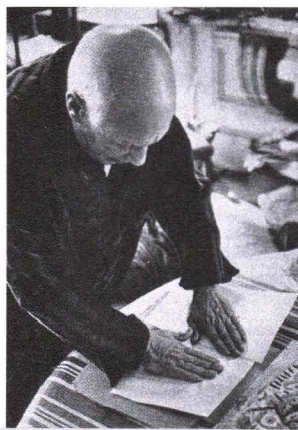
La *Ley del Patrimonio Histórico Español* (1985) pretendía suponer una ruptura con la “venerable” Ley de 1933 (*Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Histórico Artístico*), de carácter muy restrictivo aunque nunca cumplida, así como la de 1926 (*Protección, Conservación y Acrecentamiento de la Riqueza Artística*) y la de 1955 (*Conservación del Patrimonio Histórico Artístico*), entre otras. En su preámbulo se hace una curiosa observación: “el Patrimonio Histórico Español es el principal testigo de la contribución histórica de los españoles a la civilización universal y de su capacidad creativa **contemporánea**”. Lo integran “**bienes**” que después se denominan “**Bienes de Interés Cultural**” y que son los que tengan “**interés artístico, histórico...**” etc. (art. 1,2). Y, al menos, en el art. 1 declara que “son objeto de la presente Ley la protección, **acrecentamiento** y transmisión a las generaciones futuras del Patrimonio Histórico Español”. Crea un Registro General de bienes declarados de interés cultural y de los actos que les afecten, para los cuales la Administración instará de oficio y gratuitamente dicha declaración en el Registro de la Propiedad (art. 12,3), creándose entre ambos registros una interesante relación perteneciente a los argumentos aquí antes esbozados, ya que dicha declaración origina limitaciones en los derechos reales de sus propietarios (art.13, 2). La arquitectura declarada Bien de Interés Cultural es considerada “**monumento**” y se caracteriza por constituir “realizaciones archi-



5,6. Fotografías de *El mundo privado de Pablo Picasso*. Douglas Duncan, David, Pocket Books, 1958.

tectónicas o de ingeniería, u obras de escultura colosal siempre que tengan **interés histórico...**” etc. (art.15,1).

La *Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía* (1991), de traducción autonómica de la anterior norma del Patrimonio Histórico Español, define a dicho patrimonio como compuesto por “**todos los bienes de la cultura**, en cualquiera de sus manifestaciones... y revelen un **interés artístico...**” El título III está por entero dedicado a “Conservación y Restauración” y en él se define el instrumento de intervención patrimonial que no es otro que el “**Proyecto de Conservación**” suscrito obligatoriamente por “**técnico competente**” (art.22, 2). Los bienes inmuebles (arquitectura) inscritos en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz tendrán, entre otras, la clasificación de “**monumentos**”, que son “**edificios y estructuras de relevante interés histórico**”. El *Plan General de Bienes Culturales de Andalucía* (1995, para 1996 - 1999, actualización del de 1989) dice que “**incorpora el aspecto conceptual** de la tutela del patrimonio histórico... las directrices y **principios fundamentales...** y los **elementos básicos...**” Todas estas ampulosas pretensiones se aclaran en el art. 2: “...tutela del Patrimonio Histórico de Andalucía mediante las acciones de investigación, protección, conservación-restauración y difusión...” y ausente cualquier referencia al acrecentamiento o al papel al respecto del arte contemporáneo. En el art. 5, a dice entenderse “la tutela del patrimonio histórico andaluz como conjunto de acciones que permitan mantener y acrecentar dicho patrimonio”.



Estériles, a los efectos buscados, textos legales. Nada hay en ellos que ilumine las cuestiones esenciales a las que dirigimos nuestra mirada: tratan realmente de cosas, de partes de la realidad, de nuestro entorno vital, de nuestras vidas, a las que ninguno presta la más mínima atención tratando de identificarlas con alguna precisión. Solo nos queda la esperanza, en nuestra impericia jurídica, de que esta despreocupación sobre las sustancias y simétrico interés en sus tratamientos sociales, sea condición probada para su eficacia como norma comunitaria de comportamientos. Lo dudo. Como final y resumen de esta infructuosa lectura, puede valer la pena incluir el listado de, si no los conceptos, al menos los términos con los que se camufla su ausencia.

#### Términos para denominar el conjunto patrimonial:

Patrimonio Universal  
 Patrimonio Cultural  
 Patrimonio Histórico  
 Patrimonio Artístico  
 Patrimonio Histórico-Artístico  
 Riqueza Artística

#### Términos para denominar los elementos de dicho conjunto:

bienes  
 bienes culturales  
 monumentos  
 bienes de la cultura  
 Bienes de Interés Cultural

#### Términos que designan la cualificación necesaria para ser considerado elemento patrimonial:

una gran importancia  
 de interés histórico  
 de gran importancia para el Patrimonio Cultural  
 de valor universal excepcional  
 designado por el Estado como importante  
 de destacado interés  
 incluido en lista anexa  
 de interés artístico  
 de relevante interés histórico

De nuevo, las palabras nos parecen las piedras más seguras sobre las que otear el horizonte, hacia delante y hacia atrás y a ellas recurrimos, aún desde los estratos más coloquiales, como instrumentos de iluminación. Al fin y al cabo, las leyes y el *patrimonio* palabras son<sup>[5]</sup>.

### II.3 CIENTÍFICO PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO

La preeminencia final, hasta ahora, del término genérico de *historia* para cualificar el territorio amplio de la casa dentro de la cual sea posible vislumbrar una realidad patrimonial, hereditaria, esto es, ofrecida gratuitamente a nuestra pertenencia, ha podido obedecer, entre otras razones, a un reclamo de cientificidad sobre cuestiones ciertamente difíciles de definir y valorar, sobre las que siempre han sobrellevado las exigencias y la dificultad del arte. No sería ajena, quizá, a esta postulación científica el protagonismo en la organización normativa del patrimonio de castas disciplinarias donde la historia asume una especial proximidad a las prácticas del tratamiento del arte (historia y arqueología), a través de una alianza estratégica con el derecho de la que la arquitectura, en general, ha quedado en po-



7\_ Duchamp con Katherine Dreieren. Sevilla, 1929. "Duchamp". Calvin Tomkins, 1999, Anagrama.

siciones periféricas. Era una apuesta razonable, hasta cierto punto. Los resultados, sin embargo, dan la impresión de, más que resolver el problema, colaborar al camuflaje de sus carencias mediante algunas argucias meramente instrumentales, como era su, por otro lado inevitable, dilatación territorial. Aunque dentro de una tradición más antigua, que se remontaría, al menos en la legislación española, a los decretos de 1911 y 1915, no será casual que ese fue también el tiempo de la consolidación de la ciencia arqueológica como ángel conductor de la difícil práctica de la tutela como nuevo principio de entendimiento, pero, sobre todo, de ambigua expresión de la práctica patrimonial, tantas veces concretada como sólida barrera científica con que poner freno al cúmulo de caprichosas, cuando no peligrosas, actividades en que se había convertido la antes segura práctica arquitectónica sobre el patrimonio, en manos de ambiciosos e irresponsables arquitectos sin formación histórica solvente. La idea, así, de un patrimonio arqueológico constituido por un riquísimo conjunto de bienes que nos pertenecen pero que hasta ahora se nos era negado por su propia condición de enterrado y oculto, y en el que, además, radicaban las raíces de nuestra identidad histórica, era fácilmente pregonado, vendido y comprado por todos.

Sin embargo, y aún en esta escala de los tamaños, de la omnipresencia de una historia reconocida, cuando surgen conflictos irresolubles entre la historia antigua y la historia viva, de mano precisamente, por ejemplo, de apariciones arqueológicas más o menos espectaculares, más o menos sorprendentes o previsibles, ningún argumento interno de la disciplina resolverá el conflicto, surgiendo entonces la necesidad de otras valoraciones... que den y quiten valor (y precio) a la historia muda.

El ángel húmedo de la tutela no podrá sino ofrecernos episodios divertidos cuando no patéticos (la Encarnación sevillana) encarnándose en ángel salvador y deviniendo en pájaro que levanta el vuelo abandonándonos en el picoteado suelo junto a nuestros pobres instrumentos y conceptos de discernimiento: ¿dónde está el patrimonio?, y, sobre todo, ¿cómo se produce patrimonio, como se aumenta?

"Por lo que se refiere ahora a las razones ideológicas suspendidas más arriba, en el aire, religión, filosofía, etc., contienen un elemento prehistórico que el período histórico ha encontrado y recogido, a lo que hoy llamaremos estupidez. En la base de estas diversas concepciones falsas de la naturaleza, de la sustancia del hombre mismo, de los espíritus, de las potencias mágicas, etc., las más de las veces no hay sino un elemento económico negativo... La historia de las ciencias es la historia de la eliminación gradual de esta estupidez y, por lo tanto, de su sustitución por una estupidez nueva, pero cada vez menos absurda. Las personas que se encargan de ello pertenecen también a esferas especiales de la división del trabajo, y se imaginan que trabajan en un campo independiente"<sup>[6]</sup>.

### II.4 PATRIMONIO, PRECIO Y VALOR

"Milton produjo el *Paraíso perdido* por el mismo motivo por el que un gusano de seda produce seda. Era una manifestación de su naturaleza. Luego vendió su producto por cinco esterlinas. Pero el proletario literario de Leipzig, que fabrica libros (por ejemplo, compendios de economía política) bajo la dirección de su editor, es un trabajador productivo, pues, desde el principio, su producto está sometido al capital y sale a la luz solo por la valoración de éste. Una cantante que vende su canto por propia iniciativa es una *trabajadora improductiva*. Pero la misma cantante, contratada por un empresario que la hace cantar para ganar dinero, es una *trabajadora productiva*, pues produce capital"<sup>[7]</sup>.

Desde el punto de vista de la propia producción artística, en los años difíciles de la primera guerra mundial y en tierras aparentemente de nadie (de exilios y escapadas), fueron hechas aportaciones extravagantes que todavía, sin embargo, brillan con el raro y perdurable esplendor de las obras maestras de dudosa interpretación porque nunca parecen pertenecer al tiempo que les corresponde. De entre ellas, un pequeño grupo de obras pequeñas y desconcertantes, que tuvieron también dificultades a la hora de encontrar un nombre de conjunto (*le tout fait, en série*, después *ready-made*) en el que los vaivenes de las lenguas recorren la distancia de la huida del artista. En ellas se aborda de manera radical el misterio eterno de la producción del arte y de los mecanismos de adquisición y pérdida de valor, en reto descartado a los sistemas del mercado, desconcertado durante la media hora siguiente. Frecuentemente, al respecto, se han recordado prácticas artísticas orientales aparentemente similares, en las que el producto se produce a través de un fatigoso trabajo de búsqueda y selección sobre la más caprichosa oferta de la naturaleza, sin intervención de ninguna manufactura productiva sobre la obra intacta, solo desplazada de lugar y quizá "recolocada" en sí misma sobre otra nalga, otro hombro, otra cadera. Más el énfasis sobre su iniciática captura, como si de una fiera salvaje se tratara, y su potencia poética, convierten a la banalidad y arbitrariedad de la obra duchampiana en insólitos factores de potencia inusitada. Todo adquiere en ellas perspectivas y funciones actuales, entre las que sobresalen por su poder de confusión las propias "modestas" protestas del artista improductivo proclamando la ausencia de intenciones y reclamando el

supremo motivo de su placer como espectador solitario, en el estudio, ante una rueda que gira. Nadie parece haber sabido a continuación, con precisión, qué rueda era original, cual pérdida y quizá enterrada en estratos de la historia, cual réplica de pago de algún mecenas prestamista o cual descarada copia exigida por el mercado museístico o patrimonial. Las grietas sobre el cristal, producidas por accidentes de traslados, o el polvo de días de abandono en precarios almacenes, serían igualmente reivindicados como elementos esenciales de la producción. El dinero americano empezaba ya a manifestar su después legendaria educación artística. "Nueva York es ya una obra de arte de por sí, una obra de arte consumada... Y la idea de demoler edificios antiguos, viejos recuerdos, me parece bien... No habría que permitir que los muertos tuvieran tanta mayor fuerza que los vivos. Tenemos que aprender a olvidar el pasado, a vivir nuestras propias vidas en nuestro propio tiempo" [8].

A propósito de gusanos de seda. Y dentro de esta ya larga y luminosa estela de producción artística donde las relaciones dialécticas entre la fabricación del artefacto y su identidad como hecho de arte han ocupado un lugar central en la configuración contemporánea de la artísticidad, todavía algunas experiencias post-duchampianas han devenido fundamentales para la construcción de algún camino que pudiera conducirnos a la idea encastillada en la fortaleza del patrimonio. Piero Manzoni había nacido en 1933 en Soncino, cerca de Cremona. Estudió en la Academia de Brera, de Milán, y sus primeros trabajos fueron obras académicas al óleo. Después participaría en múltiples experiencias artísticas de investigación sobre las definiciones y límites del arte, realizadas, en general, en colaboración con otros artistas interesados en los conceptos, formando grupos, y rompiéndolos, firmando manifiestos y editando alguna revista. En 1961 produjo sus propios excrementos con los que llenó noventa latas industriales de 5 cm. de altura por 6,5 cm. de ancho, con 30 gr. netos de peso cada una, selladas, etiquetadas con una única etiqueta de papel donde se leía "MERDA D' ARTISTA", después repetida en inglés, alemán y francés, y debajo: "producida y empaquetada en Mayo 1961" y "made in Italy". En la tapa aparecía "Produced by" y la firma del artista con la numeración de cada caja, del uno al noventa. Se especificaba,

igualmente, "conservada al natural". Manzoni produjo las cajas para ser vendidas por su peso en oro, y todavía durante los primeros años de este siglo siguen apareciendo con regularidad en subastas internacionales. Al parecer, una de ellas, conservada en el Randers Museum of Art, de Dinamarca, colección John Hunor, se ha deteriorado con el tiempo, abriéndose en parte el solape de su reborde. Los servicios de restauración del museo, estudiándola con rayos X, parecían haber encontrado, en su oculto interior, una segunda caja. De confirmarse esta posible medida de seguridad, quedaría desmentida la supuesta pretensión de Manzoni de que las cajas estallasen, reventadas por los gases interiores, al cabo de un tiempo, una vez alcanzado el estatus artístico de bien patrimonial instalado en las salas de los museos. Piero Manzoni murió en su estudio de Milán, consumido por el alcohol, en 1963, a los treinta años de

edad. Enrico Baj, compañero de algunas de sus aventuras, contaba que Leonardo, en el parque, le decía a Manzoni al oído: "el arte es una cosa mental".

Frecuentemente se abre paso la imagen piadosa, elaborada en el territorio de la vanguardia, de un patrimonio construido, paso a paso, con paciencia y tenacidad, con los triunfos del arte verdadero que finalmente se impondrán a los caprichos de las modas, a la tiranía del gusto popular, a la banalidad de los impuestos del comercio, a la voracidad de la publicidad masiva, a la nostálgica seguridad de lo pasado conocido, de la antigua identidad. Pero nadie posee las reglas exactas ni las claves seguras de la producción "productiva" del arte ni de su comunitaria aceptación como patrimonio cultural. Porque el arte es, final y justamente, moda, esto es, fenómeno pasajero al socaire de cambiantes vientos y conjunciones astrales temporales cada vez más difíciles de producirse, habida cuenta del número de herederos y sus variados intereses. Los nuevos factores de diversidad étnica y cultural que son o serán esenciales de nuestras sociedades contemporáneas, bien producto de migraciones o bien de agregaciones políticas, sean cuales sean sus formulaciones concretas, serán componentes primordiales de las nuevas configuraciones "patrimoniales" caracterizadas por niveles de intercambio, compartimiento y participación en ámbitos domésticos de la cultura y el bienestar desconocidos hasta ahora. Tales criterios de vaivén no pueden producir, a pesar de los espejismos de la inmediatez, un *corpus* patrimonial relativamente fiable, ni siquiera en los ámbitos serenos de alguna clase de claridad. En primer lugar, por ser la historia, como decía Engels, un ensayo continuo de supervivencias. Pero también por reconocerse un derecho sagrado, individual, a la continua re-elaboración del altar de nuestros dioses privados, como acto solemne de elección emotiva, racional, sentimental, pero también como supremo acto de defensa ante tanta agresión perpetrada por los "actores patrimoniales" en su intento de colarnos "de oficio" tantos otros "proyectos" dirigidos y organizados, de origen, a un pretendido destino patrimonial.

## II. 5 COTOS DE CAZA, CAZADOR FURTIVO y CAZADOR CAZADO

Todos deberíamos tener, en nuestras casas, con el inventario de muebles y electrodomésticos, un inventario de nuestro patrimonio histórico, formado por aquellos bienes de los que alimentamos cada día nuestro trabajo, nuestros placeres, nuestros disgustos. Sería una lista siempre provisional que, como los amores, habría que ir cultivando cada día y cada día anotar los caídos y las incorporaciones. Sería algo parecido a lo que hacen o deberían hacer los historiadores, con la diferencia de que ellos deben dar explicaciones. Ese inventario patrimonial privado podríamos discutirlo con nuestra familia, con los amigos, encontrando listas comunes y listas incommunicables, y nos convertiría a cada uno en soledad o en grupos en cazadores furtivos al acecho de piezas raras, olvidadas o novedades desconocidas. De alguna manera, el patrimonio nacional sentimental sería la lista más votada, que sería una lista distinta de otra

impuesta por los profesionales de las listas patrimoniales. El Patrimonio Histórico Nacional es un coto de caza de límites rígidamente marcados y vallados donde las presas se reproducen en cautividad, engendrando, a veces, monstruos patrimoniales. Seres de dos cabezas o cuatro manos, o tamaños disparatados. Abarca todos los seres vivos, Manzoni firmaba a personas con su firma de artista, entregándole un certificado de autenticidad. Animales, vegetales, minerales: todo el mundo merece algunos minutos de consideración monumental, dijo Warhol. Y no solo los monumentos como caídos del cielo, sino todo aquello que los rodea en cada momento. Entornos móviles o inmuebles, como pedestales de estatua (Manzoni hizo uno para el mundo) o como palios de semana santa. El patrimonio, como el museo, lo engullirá todo. Patrimonio material y patrimonio inmaterial, hasta el aire que respiremos, que será, así, aire de artista (Manzoni lo encerró en ampollas de vidrio). Alguien cree todavía que el patrimonio es un instrumento de libertad. Solo nos quedarán los pensamientos nunca expresados, los que no puedan rastrearse por las huellas de nuestros actos. Finalmente nosotros devendremos piezas de caza, cobradas por el patrimonio cazador. Cualquier definición esencial, funcional o figurativa del bien patrimonial o del mismo patrimonio, sería poner dificultades y limitaciones a la caza. De manera que se entienda el esfuerzo normativo y legal como un gigantesco esfuerzo por articular las pautas de comportamiento para la correcta conservación eterna exigida para cumplir su necesaria transmisión. Ya hablamos en otro lugar sobre el significado de la política patrimonial practicada con Lenin y Eva Perón, entre otros [9], pero realmente solo la materia orgánica no posee todavía, en la actualidad, un protocolo de la UNESCO que fije y desarrolle las pautas de su tratamiento. Esta insostenible laguna, de ya larga y preocupante existencia, es la que tradicionalmente viene siendo cubierta por las distintas iglesias y religiones, cerrando el círculo que el patrimonio ya científico no podía cerrar.

## III. SALIDAS

### III.1 PROYECTO EN EL PATRIMONIO

Sobre el patrimonio. Para el patrimonio. (Todo por el patrimonio). Ninguno de tales proyectistas sabe (mos) qué es el patrimonio, ni de qué está hecho, ni cómo se hace, ni cómo se destruye. Ni falta que hace. Apparently, se saben cosas, sobre todo, de cómo se conserva, se res-

8\_Merda d'artista. Piero Manzoni, 1961.





9\_Escultura viviente. Piero Manzoni, 1961.

taura e incluso, llegado el caso, de cómo se mejora.

Proyecto en el patrimonio. Basta elegir un bien patrimonial, incluido su entorno y su área de influencia, y proyectar sobre él un proyecto de algo, que, por definición, será de inmediato un proyecto patrimonial. La cuestión banal de la dimensión del bien ha llegado a adquirirse, en esta práctica una importancia preocupante, llegando a desdénar la escala monumental, también denominada *objetual*, en aras de una siempre más recomendable dimensión territorial o incluso *patriótica*. Los medios modernos de observación retiniana permiten hoy la tranquila disposición sobre la mesa pluridisciplinar y multinacional, como si de una chuleta de vaca ante la mesa del carnicero se tratara, de patrias enteras. Una cosa es, desde luego, la vista y otra bien distinta su análisis y entendimiento. Pero es aquí donde el concurso *pluri* suministra aportaciones novedosas a la carta (geografía, demografía, ecología, antropología) que son pan comido para los finos arquitectos patrimoniales. En esta alborada secular, otras disciplinas, como antes la biología, la sociología, la metodología, etc., vuelven a suministrar el espejismo científico que tanto necesitan ciertas maneras de la arquitectura más acomplejada. El *proyecto patrimonial* queda así despojado de todo contenido teórico, reducido a la mera redistribución operativa de los instrumentos de intervención, en realidad bastante tipificados de antemano (solo proyectos de conservación, según la citada y vigente *Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía* de 1991).

Objeto dilatado. No solo es aquí significativa la escala dimensional, sino también otras escalas temáticas y estructurales que recojan la dilatación patrimonial contemporánea, para dar entrada a consideraciones no materiales: ritos y fiestas, luces y sombras, olores y sonidos, voces y gritos de los muertos y de algunos vivos.

Pluridisciplinar. En realidad, se ha consumado, por fin, un serio acoso a la figura solitaria del arquitecto como único intermediador entre la colectividad y su memoria histórica, ahora comprendida en su valor económico no solo inmaterial sino como principal generador de ilimitados beneficios. Un acoso cuyas consecuencias temporales no han sido todavía contabilizadas, en un aparente abandono del campo de batalla por parte del acosado, como displicentemente atraído por otros más brillantes estrellatos profesionales en el campo infinito de las globalizaciones, sobre los caballos plurinacionales. La arqueología y la historia han quedado, desconcertadas, sin enemigo. Solo las pequeñas escaramuzas de algunas encarnaciones, de algunos salones ecijanos, en los que reaparecen revestidos de las antiguas corazas guerre-

ras. Todas las oficinas plurinacionales tienen ya, generalmente en la planta decimosexta, un gabinete arqueológico con laboratorio de simulación geológica según catastros continentales y, más al fondo, un FMI, fondo museológico internacional para estudios históricos de proyección zonal y regional, en permanente contacto con bases locales no permanentes de historiadores, periodistas y líderes de opinión. Se trabaja sobre bases de datos de clasificación tipológica compleja (esquemas temporales de funcionalidades recurrentes sobre topologías y utilidades territoriales según esquemas de ordenamiento y versatilidad política y potencias de gestión) que suministran cartografías de casuística y prospección patrimonial a escalas variables pero suficientes como documentos de partida en la estrategia empresarial proyectual. Al fondo del pasillo se encuentra el amplísimo departamento editorial, que cubre el arco completo de comunicación preventiva y divulgativa, con secciones de difusión disuasoria, de participación y debate vecinal, de comunicaciones y ponencias científicas, incluidas monografías en colaboración editorial y distributiva, secciones de puesta en valor y centros de interpretación, etc. En la pared, sobre la puerta de acceso al pasillo, en el distribuidor general, se ha grafiado cuidadosamente, con letra berlinesa negra de aparente descuido, que recuerda al *bon jour tristesse*, la leyenda: PATRIMONIO, JUSTICIA Y LIBERTAD<sup>[10]</sup>.

### III.2 PROYECTO PATRIMONIAL

Hay que volver al principio, sobre los caminos del arte, aún entrando y saliendo de casas desconocidas.

Es claro que la citada dilatación patrimonial ha consolidado unos límites que en realidad nunca coincidieron con los de la habitación (entorno habitable). Por tanto, el proyecto patrimonial debe englobar significados que asuman tal amplitud, pero aquí nos referimos a su ámbito arquitectónico. Tampoco sabemos bien por qué, pero es un hecho que la arquitectura ha sido siempre reconocida como arte, aunque todos sabemos que la mayor parte de la actividad constructiva contemporánea no tenga nada que ver con esto. Tal consideración quizá obedezca a las evidentes connotaciones creativas que su práctica comporta. Para construir hay que destruir, etc. y de tal equilibrio dialéctico surge la necesidad, no tan evidente en las otras artes, como la pintura o la música, donde puede todo entenderse como proceso de acumulación productiva, de una mirada arquitectónica particular, consistente, en resumen, en ir siempre *encontrando problemas* por doquier.

Y se me escapan las razones por las cuales esta adecuada mirada de descontento no pueda ser encontrada y puesta en valor en disciplinas no esencial o exclusivamente analíticas, como el derecho, la ingeniería agrónoma o la historia. Tal vez la cuestión clave siga siendo la anticuada cuestión de si los caminos del patrimonio son o no son los caminos del arte. Puede que sí o puede que no. Porque, a pesar de las apariencias, a esta pregunta quizá pueda contestarse de manera simple y excluyente. Porque no parece verse afectada por la complejidad, ni por la multi, trans o pluridisciplinaredad, ni por la dilatación. Porque el arte, por definición y ligereza de equipaje, es lo que, sin comparación, más se ha

dilatado a la vez. Hasta el punto, seguramente, de ser a la postre, el responsable o causante de la nueva mirada dilatadora del patrimonio. Y si no sabemos hoy qué es el patrimonio, quizá se deba a nuestra ignorancia y dudas sobre lo que es o debe ser considerado arte.

Pero mientras el arte se aleja, inevitablemente, de la gente, y el patrimonio permanece en el limbo de los conceptos desconocidos, un proyecto patrimonial podría, paradójicamente, acercarse. Y el motor de esa proximidad, que no puede ser el arte, podría no ser otro que la otra vieja componente del valor de los bienes y de la plusvalía que el proyecto patrimonial aporta, bien como nuevo sumando, bien como acrecentamiento por transformación.

Pues si la arquitectura es análisis de la realidad detectando sus deficiencias para intervenirla y acondicionarla según el cumplimiento de un programa de necesidades (Morris) y teniendo como premisa básica:

- A) la conciencia de las difusas fronteras entre la parte de realidad intervenida/adecuada/mejorada y el resto de la realidad no afectada por cada intervención, como reconocimiento de la continuidad conceptual y física del ambiente habitable, y, por tanto, como consecuente premisa,
- B) la conciencia de la falsedad de la noción patrimonial de entorno y su sustitución por la necesaria consideración de ese entorno como parte no objetual de la realidad afectada,
- C) esta propuesta consiste en asumir la condición artística de la práctica proyectual, particularmente su condición de entendimiento creador, no científico, de los procesos analítico y propositivo del proyecto,
- D) con la condición de efectuar una traslación intencional entre el programa de índole privada que constituye el origen del entero proceso por *otro programa* colectivo que sea concorde con la condición que se pretende de patrimonio público.

Esta propuesta desemboca, de manera natural, en la anulación conceptual del proyecto patrimonial en sí. Porque si, hasta ahora, las obras de arquitectura que eran producidas según procesos intencionados de atención exclusiva a programas privados (resolverle al Papa, por ejemplo, el desnivel que había entre la galería de entrada y la cota interior de la biblioteca familiar, en Florencia) se convertían después, por los caminos complejos de transformación y socialización artística, en reconocido patrimonio público histórico y artístico, no parece que el cambio entre programas sea factor suficiente para cambiar la entera naturaleza del proyecto. Sin embargo, esta discreta propuesta de procedimiento intencional, sí puede significar un distinto enfoque disciplinar en el proceso docente, del cual, en efecto, procede<sup>[11]</sup>.

Se trata, en definitiva, de cuestionar el método tradicional de entender el proyecto patrimonial sin tener que asumir necesariamente, lo cual sería la otra manera, dicho proyecto como imprescindible proyecto artístico, siempre pretensión excesiva y ajena a la práctica proyectual docente de la arquitectura. Y consistiría, en resumen, en sustituir las exigencias del modelo o realidad a intervenir (una realidad patrimonial) por una manera particular aplicable a cualquier



10\_Puerta en Patio de los Naranjos, Catedral de Sevilla. Lluis casals, 1989.

realidad medioambiental (Morris ampliado). Cambiar modelo ("patrimonial") por programa (público). Dicha particularidad sería consecuencia del entendimiento de toda parcela del medio ambiente como entidad sin solución de continuidad con el resto, en todas las direcciones posibles, y, por tanto, de la consideración de los efectos "colaterales" que toda intervención, por pequeña y reducida que sea, producirá en ámbitos adyacentes, hasta alcanzar límites imprecisos y dudosos finales. Es este entendimiento el que permite considerar, en todo proyecto particular, implicados intereses públicos que, normalmente no son directamente atendidos como parte del programa particular de necesidades. Esta propuesta de proyecto patrimonial no atiende a la casuística particular del objeto directo, o nominal, porque, entre otras razones, sabemos de la posibilidad de actuación sobre bienes declarados con intenciones de exclusivo aprovechamiento privado. Siendo esta, por tanto, una vía de definición distinta de posibles expolios culturales.

Está claro, por otra parte, que esta manera no garantiza, en absoluto, la consecución de un acrecentamiento directo del patrimonio artístico, porque la fabricación de obras de arte no es el objetivo disciplinar de la misma. Pero sí incide en la



11\_Puerta en Patio de los Naranjos, Catedral de Sevilla. Pablo F. Díaz-Fierros, 2004.

consideración de los intereses públicos implícitos en todo proyecto de intervención como objetivos programáticos. Dichos intereses son imprecisos y la aproximación a su encuentro no tiene porqué activar mecanismos distintos a los de otros proyectos donde una investigación científica es inexistente en lugar de una propia "visión" creadora producida por procesos analíticos igualmente "personales", y que no han sido, en general, cuestionados, sino, al contrario, reconocidos como parte esencial del completo proceso creador de la arquitectura, arriesgado y visionario, que la aproxima, o identifica, a las visiones iluminadoras del arte. Y dicho proceso es complejo. Seguramente más complejo que cualquier proyecto privado, reconociéndose aquí un curioso factor dimensional como trastornador de su entidad. La dimensión pública requerirá la introducción en el problema de circunstancias de muy diversa naturaleza que exigirá el imprescindible concurso de otras instancias, no solo de disciplinas y dimensiones disciplinares diferentes, sino también no disciplinares, como serían, principalmente, las correspondientes a estructuras de gestión política, entre las que volveríamos a encontrar las de orden legislativo.

Y es en esta estrategia patrimonial docente en la que apa-

rece la necesidad de una interconexión disciplinar *imprescindible*, y no, como a menudo se dice, por ser *enriquecedora*. Sin ella, la estrategia no será pobre, sino que será nada.

Naturalmente, esta conexión múltiple en red tendrá, al menos, dos direcciones principales, cada una de ellas constituida por múltiples ramales de contacto, pero por completo diferentes en su naturaleza y que no deberían confundirse entre sí (atención a la idea de transdisciplinariedad): una de disciplina patrimonial proyectual, entendida, y entendido el proyecto, como conjunto de procesos analíticos y propositivos (de conocimiento y de intervención); y otra de gestión y ejecución de dicha propuesta de transformación (de participación, comunicación y construcción). Seguramente la naturaleza política del entero proceso tendrá contenidos más o menos directos y de diversa índole (más ideológicos o más estructurales), siendo este un asunto de interés ajeno a las cuestiones aquí planteadas. Y dentro de la dirección primera de las dos señaladas, se incardinarán de manera similar cada una de las disciplinas que conforman el equipo de trabajo. Hasta el punto de ser la naturaleza de dicho conjunto la que determinará el carácter del proceso proyectual de análisis e intervención y siendo, por tanto, el programa una elaboración posterior del mismo. Otro origen hubiera sido posible, al ser o hacerse presente desde el principio un problema o conjunto de problemas (programa) y asumirse como punto de inicio del trabajo, en cuyo caso el programa demandará una concreta composición disciplinar del equipo. En ambos casos, pero expresado de manera definitiva en el caso primero, la preeminencia de las disciplinas de la interdisciplinariedad, sea el derecho, la veterinaria o la ingeniería aeronáutica, permitirá encontrar en cada una de ellas la imprescindible mirada de descontento, la mirada que reclama la transformación del mundo ■

- De ese equilibrio, no lo olvidaré nunca, se reían las autoridades culturales madrileñas ("pájaros y jazmines") responsables de su "rehabilitación integral", delante de Carmen Laffón, de Enrique Valdivieso, de Juan Miguel Serrera y de mí mismo, los cuatro encargados por la Junta de Andalucía de defender un programa museológico más sensato y consecuente con su historia conventual. Sin éxito.
- Marini, Maurizio. "Caravaggio y España: momentos de Historia y de Pintura entre la Naturaleza y la Fé" en AA VV, *Caravaggio, cat. exposición Museo del Prado*, ed. Electa, Madrid, 1999. Este dramático y alucinado final, aceptado desde Baglione y Mancini por casi todos, culminaba concordemente una vida legendaria, convirtiéndola en uno de los más importantes patrimonios biográficos de la historia del arte, parte de los cimientos del arquetipo del artista maldito. Sin embargo, según Pacelli, esa versión pudo ser una cuidada y criminal mentira patrimonial construida en ambientes vaticanistas sobre las cartas del nuncio Gentile al cardenal nipote Borghese y con participación de los principales personajes que protagonizarán la disputa por la herencia del artista muerto, para camuflar una conjura largamente fraguada. Sobre la reciente hipótesis del asesinato de Caravaggio, véase en el mismo catálogo, Pacelli, Vicenzo. "Reconsideraciones sobre las vicisitudes artísticas y biográficas del último Caravaggio".
- Sierra Delgado, José Ramón. "Restauración, Rehabilitación, Arquitectura" en *Restauración y Análisis Arquitectónico*, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Cádiz, 1989.
- Todas las referencias a textos jurídicos han sido tomadas de *Régimen Jurídico del Patrimonio Histórico de Andalucía*, Colección Textos Legales, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1995.
- "El discurso científico y el discurso filosófico tienen exigencias propias: utilizan palabras del discurso cotidiano, o expresiones compuestas, construidas con palabras del discurso cotidiano, pero que funcionan siempre de un modo distinto a como lo hacen en el lenguaje cotidiano. En el lenguaje teórico, las palabras y expresiones funcionan como *conceptos teóricos*. Esto implica muy precisamente que en ellos el sentido de las palabras no está fijado por su uso corriente sino por las relaciones existentes entre los conceptos teóricos en el interior de su sistema. Son esas relaciones las que asignan a las palabras, al designar conceptos, su sentido *teórico*. La dificultad propia de la terminología teórica, entonces, consiste en que siempre es preciso discernir más allá del sentido usual de la palabra, su sentido *conceptual*, que siempre es diferente de su sentido usual. Ahora bien, esta dificultad está enmascarada para el lector no prevenido cuando el término teórico reproduce pura y simplemente un término usual". Althusser, Louis. *Sobre el trabajo teórico: dificultades y recursos*. Cuadernos Anagrama, ed. Anagrama, Barcelona, 1970.
- Engels, F. Carta a Conrad Schmidt (27.10.1890) recogida en Marx, K. - Engels, F. *Ausgewählte Briefe*, en K. Marx y F. Engels, *Escritos sobre arte*, selección de Carlo Salinari, Ediciones Península, Barcelona, 1969.
- Marx, K. *Theorien über den Mehrwert (Teorías del plusvalor)*, en Marx, K y Engels, F. *Escritos sobre arte*, selección de Carlo Salinari, Ediciones Península, Barcelona, 1969.
- Marcel Duchamp, "A Complete Reversal"*, *Arts and Decoration*, 1915. En Tomkins, Calvin. *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- Sierra Delgado, José Ramón. *Sobre EL DESTINO POÉTICO DE LOS OBJETOS COTIDIANOS. EN LA CASA DEL ARTISTA NO ADOLESCENTE NO HABITA EL DISEÑO*. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1996.
- Confío en la información de primera mano suministrada por mi amigo José Ramón Moreno Pérez, *Un soporte de intermediación cultural: las dimensiones espaciales y proyectivas de lo patrimonial*. Texto indispensable e inédito, de inminente publicación, donde se hace un planteamiento instrumental, desde la contemporaneidad y la complejidad, de la teoría patrimonial, su práctica profesional y su articulación docente a través de la idea de transdisciplinariedad. Recoge su ponencia en el curso de la UNIA *Las dimensiones alternativas del Patrimonio*, celebrado en Sevilla del 22 al 26 de septiembre de 2003 en el IAPH.
- Este texto procede, entre otras fuentes, de la experiencia acumulada durante ya diez largos años de docencia en el Master en Arquitectura y Patrimonio Histórico (MARPH) del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y la Universidad de Sevilla. Este año de 2004 comienza la quinta edición de sus cursos bianuales.