

LOS SECADEROS DE TABACO EN LA VEGA DE GRANADA . UNA INDAGACIÓN GRÁFICA

JUAN FRANCISCO GARCÍA NOFUENTES | DEPARTAMENTO DE EXPRESIÓN GRÁFICA ARQUITECTÓNICA Y EN LA INGENIERÍA

DIRECTORES: DR. JOAQUÍN CASADO DE AMEZÚA VÁZQUEZ Y DRA. ROSER MARTÍNEZ RAMOS E IRUELA

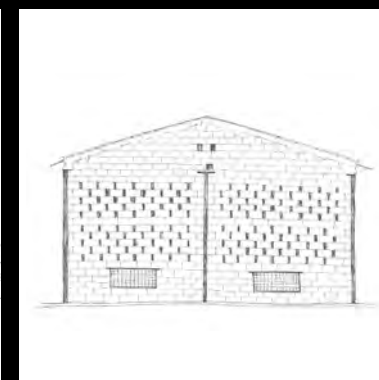
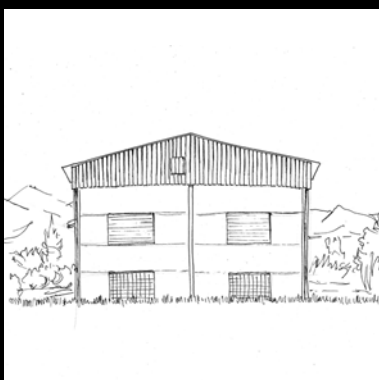
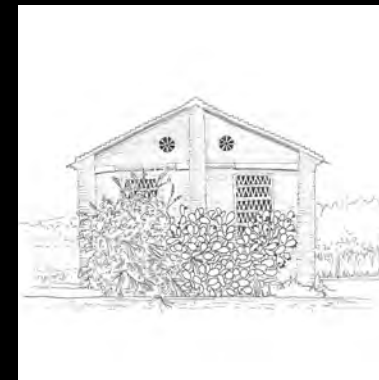
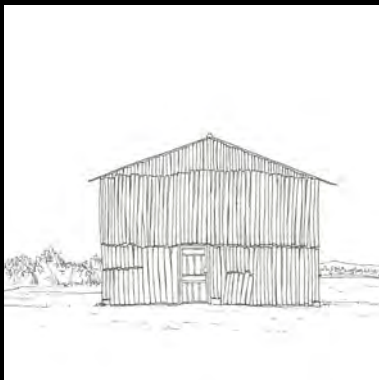
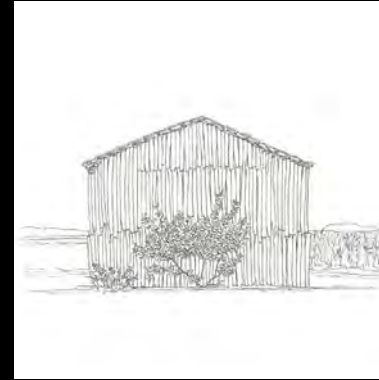


Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Juan Francisco García Nofuentes

ISBN: 978-84-9163-308-2

URI: <http://hdl.handle.net/10481/47436>





RESUMEN

LOS SECADEROS DE TABACO HAN FORMADO PARTE DEL PAISAJE CULTURAL DE LA VEGA DE GRANADA DURANTE UN AMPLIO PERIODO DEL SIGLO XX. SU ESTUDIO, ES ABORDADO EN EL PRESENTE TRABAJO BAJO UN ESPÍRITU INNOVADOR QUE PERMITE ACOMETERLO UNA DOBLE VISIÓN: EL ANÁLISIS SINTÁCTICO Y MORFOLÓGICO DE SU ARQUITECTURA POR UN LADO Y LAS CONNOTACIONES SEMÁNTICAS Y EVOCADORAS POR OTRO. AMBOS PROCEDIMIENTOS SON APLICADOS BAJO UN RIGUROSO MÉTODO INVESTIGADOR CONDUCENTE A LA OBTENCIÓN DE FÉRTILES CONCLUSIONES, ÚTILES PARA FUNDAMENTAR NUEVAS VÍAS DE CONOCIMIENTO.

LA INVESTIGACIÓN, BUSCA EN LA MESURA ARQUITECTÓNICA DEL SECADERO, ESTABLECER UNA PARIDAD CON EL NUEVO ORDEN SOCIAL LLEGADO DE LA MANO DE LA MODERNIDAD JUNTO A LOS PRINCIPIOS CULTURALES DEL MOVIMIENTO MODERNO Y LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL. A PROPÓSITO DEL SECADERO, SE INVITA A EMPRENDER UN VIAJE A TRAVÉS DE LOS CINCO PRINCIPIOS DE «INVARIANCIA» QUE CONSTITUYEN LA ESENCIA DE LA ARQUITECTURA, TAN FIELMENTE IDENTIFICADOS EN LAS CONSTRUCCIONES PARA EL TABACO DE LA VEGA GRANADINA.



SE DESCUBRE LA ARQUITECTURA DEL SECADERO DE TABACO COMO UN MODELO INDUSTRIAL SUSCEPTIBLE DE REPETICIÓN EN SU CONDICIÓN DE PROTOTIPO. SU NATURALEZA MORFOLÓGICA Y CONSTRUCTIVA PROPICIAN SU CONDICIÓN DE MODELO CON POSIBILIDAD DE SERIACIÓN ILIMITADA Y PROLÍFICA DIFUSIÓN EN EL PAISAJE DE LA VEGA. SU DESARROLLO Y CAPACIDAD DE EXPANSIÓN, SE CONSIDERA COMO UNA «ARQUITECTURA EN ENJAMBRE» CAPAZ DE COLONIZAR EL TERRITORIO.

LAS IDEAS INDAGADAS, SE DESARROLLAN DESDE EL ESTUDIO TRANSVERSAL DE DIFERENTES DOCTRINAS DE LA CIENCIA; PERO SOBRE TODO, DESDE EL IMPRESCINDIBLE APOYO DEL DIBUJO Y EL GRAFISMO COMO HERRAMIENTAS DE RECUPERACIÓN DE LAS APTITUDES TÁCTILES DE LA MANO. AMBOS RECURSOS SON REIVINDICADOS, A PARTIR DEL ANÁLISIS DEL SECADERO DE TABACO, COMO UNA PARTE ESENCIAL DEL APRENDIZAJE DE LA ARQUITECTURA.

LA INVESTIGACIÓN, DEFIENDE ACREDITAR EL ESTUDIO COMPARATIVO DE LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL DEL TABACO EN GRANADA, CON OTROS MOMENTOS Y ACONTECIMIENTOS DE LA HISTORIA UNIVERSAL. A PROPÓSITO DE TAN SINGULAR PATRIMONIO, SE CONSIDERA LA OPORTUNIDAD DE VISUALIZAR CONCEPTOS ANTES SÓLO EXPLICABLES A TRAVÉS DE LA FILOSOFÍA O MEDIANTE INALCANZABLES EJEMPLOS DE LA ARQUITECTURA CULTA, NECESARIA, PERO EXCLUSIVAMENTE PERCIBIDA A TRAVÉS DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN.

ESTA PROPUESTA, VISIBLE Y TANGIBLE, ESTÁ AL ALCANCE DE TODOS. A PARTIR DE AHÍ Y DE SUS AXIOMÁTICOS VALORES, COMO SU UBICACIÓN Y PERTENENCIA A UNA COMARCA RECONOCIDA Y DEFINIDA, CONVIERTEN AL SECADERO EN UN MODELO ARQUITECTÓNICO ICÓNICO CON CONDICIÓN PATRIMONIAL REPRESENTATIVA DE UN PAISAJE Y UNA CULTURA DETERMINADAS ÍNTIMAMENTE ARRAIGADAS EN LA HISTORIA DE LA PROVINCIA DE GRANADA.



<i>PRIMERA PARTE</i>	INTRODUCCIÓN	21
	1. OBJETIVOS	33
	2. FUENTES DOCUMENTALES. ESTADO DE LA CUESTIÓN	41
	3. PROCESO MORFOLÓGICO DE SÍNTESIS COMO MÉTODO INVESTIGADOR	57
	3.1. MORFOLOGÍA GEOGRÁFICA DE LA VEGA DE GRANADA	59
	3.2. MÉTODO INVESTIGADOR	63
	3.2.1. Presentación del procedimiento	63
	3.2.2. Contenido de la ciencia geográfica como base del método morfológico	65
	3.2.3. Hábitat	67
	3.2.4. Método inductivo de síntesis. Aplicación del método morfológico	68
	3.3. LAS FORMAS DEL PAISAJE Y SUS ESTRUCTURAS	75
	3.3.1. Territorios y paisajes	75
	3.3.2. Paisaje natural. Principios	77
	3.3.2.1. Base geognóstica	77
	3.3.2.2. Base climática	78
	3.3.2.3. Base temporal	79
	3.3.2.4. Compendio de factores estructurantes	80
	3.3.3. Morfología y ciencia	80
	3.3.4. Paisaje cultural	82
	3.3.5. Extensión de la morfología al paisaje cultural	83
<i>SEGUNDA PARTE</i>	4. ORIGEN, CARACTERIZACIÓN BOTÁNICA Y AGRONOMÍA. UN RELATO GRÁFICO	93
	4.1. HISTORIA DE LA DENOMINADA PLANTA DEL TABACO	95



4.2.	CARACTERIZACIÓN BOTÁNICA Y AGRONOMÍA	123
4.2.1.	Cultivo	125
4.2.1.1.	Siembra en el semillero	125
4.2.1.2.	Preparación del terreno	127
4.2.1.3.	Trasplante	127
4.2.1.4.	Abonado	129
4.2.1.5.	Riego	131
4.2.1.6.	Control de malas hierbas	131
4.2.1.7.	Supresión de las hojas	131
4.2.1.8.	Despunte y desbroce	131
4.2.2.	Recolección	133
4.2.3.	Curado y fermentación	133
5.	EL LUGAR	141
5.1.	SITIO, EMPLAZAMIENTO, ESPACIO, CONTEXTO, AMBIENTE. EL LUGAR	143
5.2.	DESCRIPCIÓN GEOGRÁFICA DEL ÁREA TABAQUERA DE LA VEGA	163
6.	LA ETERNIDAD DE UN PERIODO	165
6.1.	EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL TABACO EN GRANADA Y ESPAÑA	167
6.1.1.	Notas previas. El establecimiento del estanco	167
6.1.2.	El tabaco en el Siglo XVIII	167
6.1.3.	El tabaco en el Siglo XIX	168
6.1.3.1.	Situación histórica	168
6.1.3.2.	La ley de 1887. Primeras reivindicaciones	170
6.1.3.3.	Asociaciones reivindicativas. La lucha económica y social en favor de la provincia	170
6.1.4.	La transición hacia el Siglo XX	174
6.1.4.1.	La realidad granadina	174
6.1.4.2.	El cultivo y la compañía arrendataria de tabacos. El nuevo contrato con el estado	175
6.1.4.3.	Fin del Siglo XIX. Renovación contractual para el nuevo siglo	176
6.1.5.	El Siglo XX	176
6.1.5.1.	Los albores del nuevo siglo	176
6.1.5.2.	Inflexión histórica en el devenir de las reivindicaciones. El caso de Atarfe	178
6.1.5.3.	Pulso a la autoridad del estado. El contrabando	180



	6.1.5.4.	Ley de autorizaciones de 1917	182
	6.1.5.5.	Reglamento regulador de los ensayos del cultivo en España	183
6.1.6.		Desarrollo e implantación definitiva del cultivo del tabaco en el Siglo XX	184
	6.1.6.1.	Aproximación a la situación socio-económica de la provincia granadina entre la ley de autorizaciones de 1917 y los años siguientes	184
	6.1.6.2.	Situación general de España	184
	6.1.6.3.	El caso de Granada	186
		6.1.6.3.1. <i>El contexto</i>	186
		6.1.6.3.2. <i>El sector primario.</i>	188
		6.1.6.3.3. <i>Sectores secundario y terciario</i>	189
	6.1.6.4.	El cultivo del tabaco en la provincia de Granada	191
	6.1.6.5.	La campaña de 1923 y la certidumbre de una reivindicación satisfecha	192
	6.1.6.6.	Asentamiento definitivo y primeros conflictos	193
6.1.7.		Las décadas sucesivas	196
	6.1.7.1.	Balance final. De 1920 a 1929	196
	6.1.7.2.	De 1930 a 1939	197
	6.1.7.3.	De 1940 a 1949	203
	6.1.7.4.	De 1950 a 1959	210
	6.1.7.5.	De 1960 a 1969	211
	6.1.7.6.	Granada, la vega y el tabaco hasta la actualidad	213
6.1.8.		Notas sobre la vega en los últimos cincuenta años	219
6.2.		CETARSA	225
6.3.		LA CUESTIÓN SOCIAL	229
	6.3.1.	La sociología y el paisaje ordenado. August Comte	229
	6.3.1.	Tabaco, orden y vínculo	235
	6.3.1.	Antropología y tabaco en el colectivo granadino	240
	6.3.1.	Psicología social e interaccionismo simbólico	243
TERCERA PARTE	7.	LOS NUEVOS PRINCIPIOS ARQUITECTÓNICOS. EL MOVIMIENTO MODERNO Y LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL	247
	7.1.	ORIGEN DE UNA ARQUITECTURA	249
	7.1.1.	Sobre la expresión movimiento moderno	249
	7.1.2.	La arquitectura industrial a finales del Siglo XIX	249



7.1.3.	Arquitectura agotada, arquitectura nueva	251
7.1.4.	Cambio en los modelos del movimiento moderno	253
7.2.	EL MOVIMIENTO MODERNO EN ESPAÑA	255
7.2.1.	Las décadas previas	255
7.2.2.	El movimiento moderno hasta los años treinta. La influencia industrial	257
7.2.3.	Tras la Guerra Civil	259
7.2.4.	La industria y la arquitectura en la Granada del Siglo XX	261
8.	FORMULACIONES TEÓRICAS SOBRE LA NUEVA ARQUITECTURA. REINTERPRETACIONES EN LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL DEL TABACO EN GRANADA. PRINCIPIOS Y ORIGEN DEL SECADERO COMO PROTOTIPO	265
8.1.	CONSTRUCCIÓN, MATERIALES, PROCESO Y TÉCNICA	267
8.2.	CONTUNDENCIA FORMAL	287
8.3.	LA FUNCIONALIDAD COMO PRINCIPIO	305
8.4.	ENVOLVENTE	319
8.4.1.	Vestimenta. «Bekleidung». Gottfried Semper	319
8.4.2.	El secadero. Vestimenta de piel y huesos sin forro	341
8.5.	CONSTRUYENDO EL ESPACIO	351
8.5.1.	Del espacio conformado al espacio desmaterializado	351
8.5.2.	August Schmarsow. Una construcción espacial, humana y específica	367
8.6.	LUZ Y ENERGÍA	377
9.	MORAR Y LABORAR. LA ESENCIA Y LA ESTÉTICA	385
9.1.	ARQUITECTURA Y MÍMESIS	387
9.1.1.	Mímesis. Orígenes	387
9.1.2.	Mímesis y arquitectura	393



9.2.	ARQUITECTURA, ESENCIA Y ESTÉTICA	407
9.2.1.	Arte y utilidad	407
9.2.2.	Estética y fin	423
9.3.	ARQUITECTURA Y ALEGORÍA. LA PLÁSTICA	433
9.3.1.	Lo alegórico y lo útil. La liberación de lo estético. El nacimiento de la plástica	433
9.3.2.	El arquitecto y la plástica. Le Corbusier	441
9.4.	ARQUITECTURA Y ABSTRACCIÓN	455
9.4.1.	La abstracción en la arquitectura del secadero de tabaco	455
9.4.1.1.	Presentación. El concepto	455
9.4.1.2.	Abstracción en la arquitectura del secadero de tabaco. Análisis	459
9.4.2.	La abstracción entre ayer y hoy	467
9.5.	UNA PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN SEGÚN LOS PRINCIPIOS DE LA ARQUITECTURA	475
9.5.1.	La arquitectura de la esencia	475
9.5.2.	Espacio abstracto y hábito	481
9.6.	«QUINTA-ESENCIA» ARQUITECTÓNICA. EL SECADERO DE TABACO	485
9.6.1.	Materialidad	489
9.6.1.1.	Materias y materiales de construcción	493
9.6.1.2.	Técnica constructiva	499
9.6.2.	Espaciosidad - Finalidad	503
9.6.2.1.	Cobijo	503
9.6.2.2.	Espacio laboral efectivo	505
9.6.2.3.	Vaciado	509
9.6.3.	Geometría	515
9.6.4.	Topos. Lugar. Genius Loci	517
9.6.4.1.	Genius Loci	517
9.6.4.2.	Espaciosidad interior. Lugar exterior	521
9.6.5.	Tiempo	523



<i>CUARTA PARTE</i>	10. DOS CUESTIONES Y UNA APRECIACIÓN	531
	10.1. ARQUITECTURA INDUSTRIAL VERSUS ARQUITECTURA AGRARIA	533
	10.2. SECADEROS. CULTURA Y ARQUITECTURA PATRIMONIALES	539
	10.3. ARQUITECTURA EN ENJAMBRE	547
	11. LA CONSTRUCCIÓN	555
	11.1. DIRECTRICES TÉCNICAS	557
	11.2. PROTOTIPOS CONSTRUCTIVOS	569
	11.2.1. Secaderos de paja o «garibolos»	569
	11.2.2. Secaderos de rollizos de madera	569
	11.2.3. Secaderos de bloques de hormigón con armadura de cubierta de madera	571
	11.2.4. Secaderos de fábrica de ladrillo prototipo «Torres de la Serna»	573
	11.2.5. Secaderos de tabaco amarillo	579
	11.2.6. Secaderos de estructura de hormigón armado	581
	11.2.7. Secaderos de estructura metálica	583
	11.2.8. Grupos de secaderos construidos en poblados de colonización	583
	11.3. LA PIEL	591
	11.3.1. Piel vegetal	591
	11.3.2. Piel cerámica	605
	11.3.3. Piel de hormigón	615
	12. UNIVERSALIDAD DE LOS PRINCIPIOS ARQUITECTÓNICOS DEL SECADERO DE TABACO. A PROPÓSITO DE UTZON Y RUDOLPH. LA CONTEMPLACIÓN Y EL MOVIMIENTO	625
	12.1. APROXIMACIÓN PERSONAL AL PENSAMIENTO DE JØRN UTZON.	627
	12.1.1. Exégesis en la arquitectura industrial autóctona	627
	12.1.2. Tradición y modernidad en la orografía granadina	633



12.2. LA YEMA Y LA PIEL	639
12.3. ENTRE SECADEROS. UN PASEO POR LA HISTORIA	651
CONCLUSIONES. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	685
EPÍLOGO	687
CONCLUSIONES Y APORTACIONES	691
FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN. OTROS SECADEROS POR DESCUBRIR	701
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES	705



INTRODUCCIÓN



Para emprender un estudio o una crítica de un edificio o un grupo de edificios cualesquiera, es imprescindible implementar las acciones de percepción, comparación y análisis de forma simultánea.

Si nos referimos a la arquitectura en términos generales, las tareas de examinar, comparar, expresar, definir o corregir, entre otras, suponen una ocupación en la que se termina realizando un doble ejercicio; por un lado una labor crítica sobre el objeto inspeccionando, y por otro, a veces de manera inconsciente, una intervención de matices creativos. El ejercicio analítico, junto a los conceptos de crítica y creación no son exclusivos de la arquitectura, son aplicables a la música, la literatura y a cualquiera de las artes plásticas y visuales en general. Sin embargo, es en la disciplina que nos ocupa en la que el fenómeno parece más evidente debido a sus evocadoras connotaciones.

Únicamente, haciendo suyas la cultura y el propósito social, puede la arquitectura revelar que la vida cotidiana contiene una significación que trasciende a lo inmediato para formar parte de una continuidad histórica. La arquitectura por tanto, recibe todas las influencias del comportamiento y circunstancias del ser humano, por lo que cualquier crítica rigurosa, precisa de la incorporación de factores añadidos al propio hecho arquitectónico. En cualquiera de sus vertientes, la arquitectura posee un papel cultural exclusivo y un contenido práctico, simbólico y funcional, así como una adaptación al contexto y a la realidad que exigen un esfuerzo adicional por parte del estudioso que pretenda proceder a una diagnosis de cualquier ejemplo, modelo o prototipo.

La importancia de las dimensiones histórica y cultural en el análisis o crítica arquitectónicas juega un papel evidente.

El análisis arquitectónico comprende innumerables matices en los que la mirada de un espectador cualquiera, no tiene

por qué interpretarse como la de otro semejante, por lo que igualmente, la exégesis de la realidad tampoco lo es. Creemos, pues, que cualquier estudio, al ser también una apreciación de la realidad, está condicionado por el ojo analítico del autor, siendo por tanto una labor subjetiva y por ello con una gran componente de individualismo interpretativo y especulación, lo que lo aproxima hacia un proceso creativo o un acto de diseño.

Al igual que otros protagonistas de diferentes ramas del arte, algunos arquitectos poseen una aptitud que les hace destacar según qué labores desarrollen. Pueden ser más imaginativos que el resto por poseer una mayor capacidad de asociación de ideas o estar dotados de excelentes aptitudes críticas. A su vez, algunas obras arquitectónicas son magnificadas o mejor comprendidas si han tenido el privilegio de recibir un crítica perspicaz y merecedora de su supuesta calidad. Se puede considerar, pues, que estudio analítico y creatividad son ideas entretejidas que se retroalimentan entre sí.

Actividades como pensar una crítica para un edificio ejecutado y pensar en mecanismos para erigir dicho edificio, conllevan recursos y procedimientos semejantes. La diferencia entre analizar y proyectar radica básicamente en el orden de partida y llegada de sendos procesos. Mientras que proyectar supone una elaboración que conduce a un resultado final, al que definimos como obra arquitectónica construida, u obra artística o industrial para el caso de otras disciplinas, el análisis es un procedimiento inverso, que parte del todo, del resultado o producto elaborado y que mediante un proceso crítico y de desmenuzamiento, va vislumbrando las características y relaciones que subyacen en la obra.

El análisis crítico de una tipología edificatoria como el que proponemos sobre los secaderos de tabaco, puede ser considerado como un proceso individual de creatividad, próximo al concepto de diseño.

← Fig. 1: El lenguaje de la materia. Alzado lateral de secadero en Ambroz. Granada. Acuarela, tinta y plumilla sobre papel tipo Moleskine. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

La presente tesis desarrolla una investigación sobre un tipo de arquitectura muy específica, nacida para cobijar y permitir el proceso de transformación orgánica de la hoja recolectada procedente de la planta del tabaco. Un vez preparada, ésta requiere de un proceso de secado, también denominado curado, con una duración entre uno y tres meses, dependiendo del tipo de tabaco y del volumen del mismo. Este intervalo de tiempo limitado y concreto supone el único periodo en el que estas construcciones cumplen la exigencia de la funcionalidad para la que han sido concebidas.

Aunque básicamente las tipologías de secaderos estudiados son dos, los de secado al aire y los de atmósfera artificial¹, la diversidad de tamaños, materiales de construcción, técnicas y emplazamientos, complejizan la consideración de la inicial clasificación de estos edificios, de morfología contundente, pero carentes de una materialidad uniforme. Centramos el universo de investigación en los considerados secaderos de tabaco tradicional, entendidos como factorías de transformación desde el primer tercio del S.XX hasta ya bien entrada la década de 1970.

El contexto en el que se analizan, es el territorio delimitado por la Vega de Granada. Ciertamente existen otras regiones españolas que cuentan con ejemplos de edificios, igualmente singulares, dignos de formar parte de estudios similares al que en esta investigación se plantea, aunque la concreción, particularidades constructivas y cuestiones sociales relacionadas con la raigambre popular y cultural, nos lleven a escoger el límite territorial seleccionado.

El objetivo de iniciar una investigación sobre estas edificaciones que dominaron el paisaje próximo al núcleo urbano de la ciudad de Granada, nace por un lado de un pasado colmado de imágenes sugerentes, indeseadamente lejanas, y por otro,

1 Proceso acometido mediante el uso de estufas en ambientes controlados para la variedad de tabaco tipo Virginia –tabaco rubio–.

de dejar un testimonio crítico de propiedades físicas y reminiscencias alegóricas sobre lo que en este estudio defendemos como «prototipos arquitectónicos», los cuales parecen estar condenados a desaparecer. Pero sobre todo, la razón última para la elección del tema, parte del enorme interés de afrontar este reto investigador lanzado por el admirado profesor y mejor amigo el Dr. Arquitecto Joaquín Casado de Amezá, comprometido erudito conocedor de la historia de la ciudad de Granada y experto en los últimos periodos de la producción de esta singular industria. Él es el responsable de que tras nuestra primera entrevista, mantenida hace varios años, hayamos recogido el testigo de abordar, bajo la calidoscópica mirada de un arquitecto, el mundo del tabaco desde la óptica que proporcionan los cientos de ejemplos de este curioso y desprotegido patrimonio del tabaco en la Vega. Su conocimiento de la materia, de vocación familiar, aderezada por su pericia y capacidad para provocar fascinación sobre cualquier asunto, me transmitió su contagioso entusiasmo. Al sentir mis recuerdos removidos, por la atractiva sencillez de estas edificaciones, se desató una creciente ilusión por el trabajo. En este contexto, Joaquín propuso como herramienta principal un inédito análisis de indagación a través del dibujo y la caracterización constructiva, fundamentada en la comparativa de la aún desconocida documentación técnica, que pudiera localizarse en archivos especializados, contrastándola con levantamientos de campo. Tras estos primeros encuentros, determinamos la oportunidad de incorporar la participación de alguien experto que colaborase en perfilar una estructura que aportase una novedosa fórmula de protocolización y clasificación de tipos arquitectónicos conforme a la naturaleza constructiva de estos numerosísimos pretendidos prototipos. La temprana incorporación de la Dra. Roser Martínez Ramos e Iruela en la codirección conjunta con el Dr. Casado ha permitido culminar, tras unos años de intenso trabajo conjunto el brillante proyecto que el Dr. Casado había destinado para mí. Su tenaz trabajo de supervisión en el arranque, desarrollo y casi total desenlace del presente documento, ha estado continuamente presente,

dejando su reconocida impronta en la presente tesis. Pese a la inesperada y tristísima desaparición del maestro, su buen hacer ha permitido que, en íntima colaboración con la Dra. Martínez Ramos, se corone este documento de investigación que hoy pretende honrar su memoria.

Comparto con ellos una intensa afición por el dibujo, cuestión que por otra parte, estimamos incuestionable como forma de expresión y método de pensamiento del arquitecto. El Dr. Casado, que incorporó a la Dra. Martínez Ramos², por su demostrada experiencia investigadora en el reconocimiento y caracterización gráfica del patrimonio edificado, considerando la expresión gráfica como principal instrumento del procedimiento investigador, convino en lo oportuno y concreto del título que identifica en sí mismo la finalidad de la tesis doctoral: «*Los secaderos de tabaco de la Vega de Granada. Una indagación gráfica*».

La manera de afrontar el trabajo pretende en todo momento generar una aportación adicional a la que se recoge en los escasos estudios documentados especializados sobre secaderos, consultados a lo largo de la investigación. El análisis se enfoca como una doble vía de indagación: por un lado el estudio de las fuentes documentales a través de un profundo examen de archivos y por otro, una labor de campo efectuada a partir de recursos gráficos como la fotografía y fundamentalmente el «dibujo diseccionador». Tras la labor documental y bajo el rigor de una investigación orientada según las pautas de la disciplina metodológica adoptada, se procura dar al conjunto un enfoque y visión personales, a partir de la óptica de la reflexión comparativa sobre consideraciones de insignes pensadores del ámbito general del conocimiento y/o arquitectos, en cuanto a principios universales generales de percepciones aplicables a nuestro universo investigador. Se busca, pues, un estudio novedoso, de

2 Dra. Arquitecto. Profesora adscrita al Departamento de Construcciones Arquitectónicas de la Universidad de Granada.

carácter científico e imparcial. Nuestra observación parte de la contemplación estructurada y científica de un ciudadano de Granada como observador de una forma arquitectónica y una manera de entender la vida, el trabajo y la naturaleza, y que ha sido testigo en un lapso de pocos años de la práctica desaparición de un cultivo dominante, convirtiéndose en un testimonio residual.

Afrontar el conocimiento del secadero de tabaco como elemento arquitectónico esencial, con las variaciones aportadas por su integración en el «paisaje cultural» de la Vega de Granada, junto a las connotaciones que la evocación, el recuerdo y la imaginación provocan, es el objetivo de este trabajo. La cuestión es que los secaderos poseen una cualidad consustancial a su naturaleza, que hace patente su esencia arquitectónica, la cual puede y debe ser objeto de análisis a partir de su paralelismo con referentes previos contemporáneos y posteriores al periodo de apogeo de su construcción.

Encontrar, analizar, estudiar, describir y compartir esos puntos de encuentro aparentemente distantes en el espacio o en el tiempo, pero tan cercanos en cuanto a conceptos y principios, confluye en la oportunidad de emprender una original comparativa que comporta un sugerente acercamiento a grandes obras arquitectónicas de la modernidad.

En este contexto y de forma complementaria, se propone una demostración de cómo la arquitectura mundial, su historia y su diversidad no funciona exclusivamente a base de brotes espontáneos culturales surgidos de la nada. La arquitectura es un «continuum» que interacciona con todas las facciones de la existencia y se contamina de ellas, por lo que es posible encontrar la conexión y el motivo de todos y cada uno de los acontecimientos arquitectónicos surgidos a lo largo de la historia.

Se pretende participar al lector de esas connotaciones, relaciones y a veces identidades, que se pueden encontrar entre una construcción industrial, por muy humilde que sea, y los



2



3

principios por los que se rigen las grandes obras llevadas a cabo por los ingenieros desde s. XIX en su dominio del conocimiento de los nuevos materiales, reinterpretado más tarde por la denominada arquitectura moderna.

Como ejemplo de verificación de la idoneidad de la práctica del ejercicio comparativo que proponemos aplicar sobre nuestro «estado de la cuestión», utilizamos el asombroso descubrimiento que se hace público en el año 2011 sobre la posible fuente de inspiración de uno de los cuadros más icónicos de la pintura contemporánea y posiblemente de la historia de la pintura universal: El Guernica de Picasso³.

El cineasta José Luis Alcaine⁴, dotado de una excepcional capacidad de observación y a través de una sagaz mirada crítica, desentraña, fotograma a fotograma las respuestas sobre los secretos de tan extraordinaria composición que, durante tantos años han permanecido difuminados por la rotundidad figurativa del magnífico escenario cubista que reinterpreta el contundente drama.

El cuadro parece querer reproducir, a través de sus controvertidas figuras simbólicas, diferentes secuencias de la película, sobre la novela de Ernest Hemingway (1929), *Adiós a las armas*, realizada por Franz Borzage en 1932 e interpretada por Gary Cooper y Hellen Hayes. En ella se narra la huida de los

italianos durante la Primera Guerra Mundial. La pintura de Picasso, al igual que la película, es en blanco y negro y en ella se muestra una acción, de poco más de 7 segundos de duración, desarrollada durante una escena nocturna. Todo el cuadro da la impresión de tener un movimiento de derecha a izquierda exactamente igual al de secuencia cinematográfica. La orientación del cuerpo y la mirada de los personajes mantiene idéntico equilibrio. La mujer clamando al cielo, el caballo relinchando, la puerta del fondo, el incendio, la cara desfavorada de mujer, el muerto yacente, la mano abierta hacia el cielo, la madre con su hijo en brazos, cuna en donde se transportan dos ocas asustadas y el sable roto que simbólicamente utiliza Gary Cooper en el diálogo que mantiene con la protagonista Helen Hayes, sobre la inutilidad de los sables y la valentía, en el cruento frente de batalla dominado por las bombas; todo ello está en el cuadro de Picasso.

Alcaine encuentra la justificación de toda esta circunstancia, por la presencia en el rodaje, como director de segunda unidad, del cineasta rumano Jean Negulesco, responsable del rodaje de dicha secuencia y que mantenía amistades comunes con el pintor. Es probable que lo que sencillamente pudo ocurrir es que Picasso, conocedor de la obra de Hemingway basada en los horrores de la guerra mundial, viera la película y quedara impresionado por el potencial simbólico de las escenas en un momento de necesaria inspiración para el encargo de su obra.

Basándonos en el descubrimiento anterior, podemos determinar que a partir de una observación profunda, se pueden discernir y descubrir relaciones ocultas entre obras de condición y origen diferentes, incluso pertenecientes a disciplinas artísticas distintas.

Las connotaciones sociológicas y geográficas existen, por lo que están presentes en este estudio. La realidad, es que hoy en día y pese a haber perdido el tabaco su consideración en el panorama económico de la provincia, la sociedad y

← **Fig. 2-3:** La extraordinaria herramienta de la observación: La inspiración del icono cubista del «Guernica» de Picasso a partir de la interpretación de la novela de Ernest Hemingway «adiós a las armas» adaptada al cine por Frank Borzage en 1932.

3 Cuadro pintado entre los meses de mayo y junio de 1937 que alude al espantoso bombardeo de Guernica el 26 de abril de ese mismo año. Fue realizado por encargo del entonces Director General de Bellas Artes, Josep Renau a petición del Gobierno de la Segunda República para ser expuesto en el pabellón español de la Exposición Internacional de París (1937), con el fin de atraer la atención del público hacia la causa republicana en plena Guerra Civil Española.

4 José Luis Alcaine Escaño es un director de fotografía español nacido en Tetuán el 26 de diciembre de 1938. Fue pionero en la utilización de tubos fluorescentes como luz principal en la década de 1970. Es académico de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su ingente labor cinematográfica ha sido recompensada con cinco premios Goya a la mejor fotografía. Disponible en: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Luis_Alcaine

sobre todo el sector agrícola, continúa empatizando con la tradicional valoración del cultivo y de las construcciones levantadas para su secado, como una herencia que forma parte del acervo o como una continuación natural del paisaje, con el que formaría un todo del que participa. Conocer y respetar el vínculo surgido entre el hombre y su territorio, apreciándolo desde el recuerdo, me permitió indagar en un maridaje cercano que una vez existió entre el hombre y la naturaleza, intentando abandonar la creencia de entender lo natural como algo externo a lo humano.

Las implicaciones del territorio con este patrimonio heredado del tabaco, dan pie al tratamiento de la geografía con una vocación ilustrativa sobre el concepto del paisaje cultural. Únicamente nos interesan los orígenes del concepto, no atendiendo a características y variaciones ulteriores con implicaciones políticas y económicas. El análisis de la Vega conduce casi intuitivamente a la metodología aplicada en las teorías de Sauer⁵ para el conocimiento del territorio.

El estudio basado en los principios comparativos anunciados dan lugar al desarrollo de un cuerpo de tesis estructurada en cuatro partes, según las siguientes premisas:

- i Parte primera. En los tres primeros capítulos se establecen los criterios en los que se fundamenta la investigación.
- ii Parte segunda. Los capítulos del cuatro al seis se centran en la evolución histórica de la utilización de la planta, su caracterización botánica y la agronomía.
- iii Parte tercera. Comprende el análisis del origen de la arquitectura industrial del tabaco y sus connotaciones conceptuales reinterpretadas, a partir de reflexiones importadas de los conceptos teóricos de la doctrina indus-

5 Geógrafo estadounidense autor de *La morfología del paisaje*, trabajo en el que desarrolla una metodología para explicar cómo los «paisajes culturales» son creados a partir de formas superpuestas al «paisaje natural».

trial y del Movimiento Moderno.

- iv Parte cuarta. Incorpora los resultados obtenidos a partir de la puesta en valor de los criterios determinados a partir de la aplicación práctica de metodología de comparación sobre el universo investigado. En ella se aporta una inédita clasificación en función de la envolvente.

La organización en 12 capítulos, –que simbólicamente guarda relación con el número de meses que dura una campaña productiva completa y las 12 horas diarias exigidas para el cuidado y vigilancia del tabaco durante su curado–, aunque permite una lectura independiente, establece una línea argumental coherente e inductiva, que converge en las conclusiones y aportaciones de esta investigación:

- Capítulo 1: Definición de los diez objetivos perseguidos en el trabajo.
- Capítulo 2: Datos sobre las fuentes documentales que definen el estado de la cuestión.
- Capítulo 3: Acudiendo a la geografía y a la transversalidad con otras ciencias relacionadas con el hombre, se define el territorio denominado «Vega de Granada», conceptualizándolo bajo la categoría de «paisaje cultural». Basándonos en una metodología morfológica, se establece y define el método investigador inductivo sintético, desarrollado en siete postulados, y al que denominamos «proceso morfológico de síntesis».
- Capítulo 4: De forma descriptiva, a través de un relato gráfico simultáneo, se investigan los orígenes y expansión de la planta del tabaco y el análisis botánico y agronómico del proceso de producción de la materia prima final: cultivo, recolección, curado y fermentación del tabaco.
- Capítulo 5: En una primera parte se analiza y define el concepto de «lugar», para compararlo y relacionarlo a con-

tinuación con otros términos de connotación similar en el ámbito de la arquitectura, estableciéndose así semejanzas y diferencias. Simultáneamente, se aplica para la delimitación, descripción y explicación de la caracterización geográfica de la Vega. Finalmente se procede a la descripción concreta del «lugar» sobre el que delimitamos nuestra investigación: la Vega de Granada.

- Capítulo 6: Se trata de una pormenorizada narración histórica, social y económica del período que comienza en el siglo XVIII y finaliza en la década de 1970, con el traspaso definitivo de la primacía productora del tabaco a la región extremeña. La revisión histórica se completa hasta la actualidad con un registro evolutivo del planeamiento urbanístico que ha afectado al territorio o que se ha redactado específicamente para el mismo. Se incluye también un resumen histórico de la compañía estatal CETARSA. Análogamente, se presenta un estudio sobre el fenómeno sociológico y antropológico que provocó el cultivo del tabaco sobre la estructura social de la provincia.
- Capítulo 7: En él se analizan los orígenes de la arquitectura tabaquera de la provincia de Granada, remontándonos para ello a los albores de la arquitectura industrial y al nacimiento del Movimiento Moderno en el contexto de la llegada e incorporación a España y Andalucía de la arquitectura moderna.
- Capítulo 8: Revisión material y conceptual de los acontecimientos y circunstancias que dieron origen a la arquitectura moderna. Se rescatan aquellas consideraciones y aspectos que se entienden pueden establecer relación con la arquitectura del secadero de tabaco. Sus características están directamente relacionadas con la arquitectura industrial que, en parte, dio paso a la arquitectura racional y al Movimiento Moderno. Para un mejor entendimiento y concreción de cada aspecto descrito, el capítulo se ha dividido en seis apartados que coinciden con sendos con-

ceptos fundamentales, los cuales son analizados profunda e individualmente y puestos cada uno de ellos en relación con las construcciones autóctonas para el tabaco. Esta distinción, separación y análisis, que pudiera en ocasiones llegar a parecer forzada, nos ha de servir posteriormente para determinar la esencia real de los mismos a través de la reinterpretación de la arquitectura esencial del secadero.

- Capítulo 9: Sin duda se trata del capítulo más complejo y teórico de la tesis. Está dedicado a aquellas ideas de compleja definición y de difícil encaje en una estructura lingüística convencional. A lo largo de los cinco primeros apartados se recurre a la argumentación filosófica para la concreción de la explicación más exacta posible, iniciando el análisis, tal y como esta disciplina propone, a partir del empleo de artificios del lenguaje y la escritura para su descripción. Salvo la «mímesis», el resto son conceptos relacionados con la abstracción, la belleza y la evocación; todos ellos de difícil definición y de compleja aplicación en la Arquitectura, aunque de patente manifestación en construcciones de paradójico aspecto dispar, como con los secaderos del tabaco. Estos cinco apartados justifican el desenlace del sexto y último del capítulo, en el cual se recoge una reflexión personal sobre esta arquitectura íntima y primaria; una exposición y justificación profundas de las «cinco esencias» a las que responde el carácter de invariabilidad arquitectónica del secadero; tan cercano a la inmaterialidad, la abstracción y la metafísica como a la realidad.
- Capítulo 10: Se analizan dos cuestiones de tratamiento obligado en este trabajo, como son: (i) La consideración del carácter industrial del secadero de tabaco, como una instalación que alberga un producto sometido a un proceso de transformación; y (ii) la valoración patrimonial de su arquitectura. El último apartado se dedica a la reflexión personal sobre el peculiar modelo arquitectónico como un tipo de estandarización colonizadora a la que denominamos «arquitectura en enjambre».



- Capítulo 11: Constituye la parte más pragmática y técnica del trabajo e igualmente la que ha consumido una mayor parte de la labor gráfica desarrollada. Demostrativa de la condición de prototipo de esta arquitectura, se trata de un capítulo dedicado a las directrices técnicas de estas instalaciones, y a las caracterizaciones arquitectónica y constructiva de los modelos identificados, su clasificación y las particularidades de las distintas variantes. Basado en lo anterior se incorpora, a modo de aportación, una fórmula inédita de clasificación bajo el concepto de la envolvente que, desde un punto de vista perceptivo y fenomenológico es más claro y determinante.
- Capítulo 12: Finalmente se establece un último paralelismo con la obra de dos arquitectos modernos nacidos con dos años de diferencia pero de características muy diferentes. En el apartado primero recordamos la arquitectura de Utzon, de su asombrosa simbiosis de tradición y modernidad y, sobre todo, de la forma en que nos hizo partícipes de su arquitectura través de sus dibujos. En el segundo apartado incorporamos a Rudolph y su obstinación por la textura; tan importante para definir la envolvente del secadero. El último apartado constituye el resultado de uno de los objetivos del trabajo consistente en la presentación de un sistema de fichas que, a modo de guía arquitectónica del secadero de tabaco, ofrece una novedosa fórmula de conocimiento y difusión tanto de las rutas trazadas en el paisaje como en la aportación sobre la caracterización técnica especializada de cada uno de los tipos.

El formato de redacción utilizado en los contenidos desarrollados en cada uno de los doce capítulos, está intencionada y cuidadosamente planificado para cada uno de ellos, a partir de una estructura de discurso que consiste en intercalar la redacción correspondiente a un determinado argumento arquitectónico con puntualizaciones concretas que comparan la arquitectura del tabaco o con cualquier otro asunto relacionado con su producción. Este permanente entreverado de

conceptos y reinterpretaciones, permite en todo momento mantener la simultaneidad de conceptos y el hilo conductor de las argumentaciones. Los contenidos se van alternando en un continuado proceso de recíproca retroalimentación. El estilo de narración escogido es idóneo para la exposición de las múltiples y complejas ideas que se van hilvanando en cada tema.

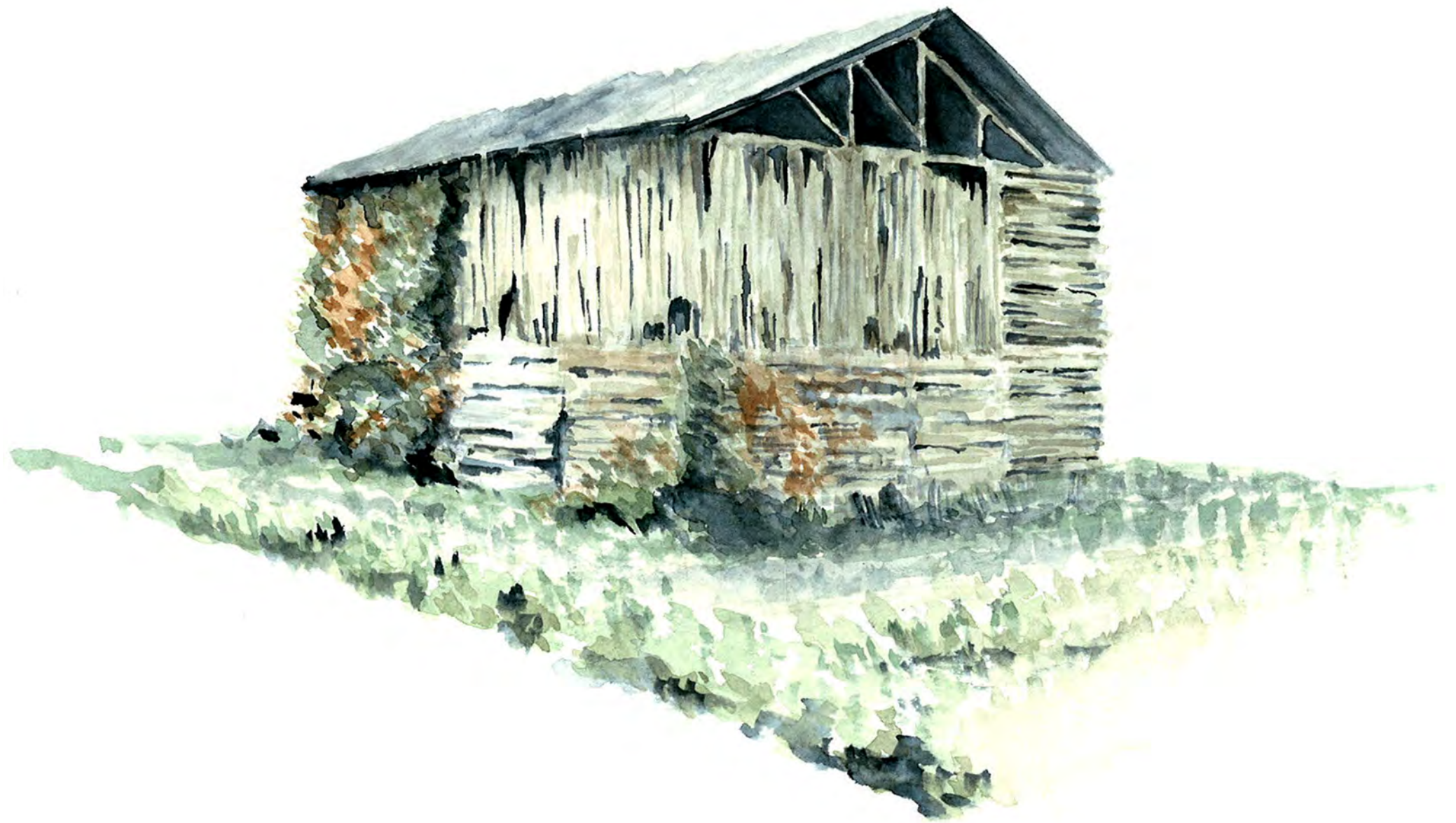
El continuo ejercicio de reflexión que la filosofía utiliza para explicar cualquier fenómeno del universo, como es la contemplación de una arquitectura cargada de simbolismo, la convierte en la disciplina ideal para profundizar en muchos de los conceptos que se manejan en la presente investigación. Cuestiones como la belleza, la utilidad, la comparación, la metáfora o la imitación de la naturaleza –mímesis–, son cuestiones a las que continuamente nos estaremos refiriendo para explicar la experiencia de la contemplación, responsable de poner en funcionamiento todo el mecanismo mental del proceso evocador.

← **Fig. 4:** Secadero urbano de fábrica de ladrillo en El Jau. Santa Fe. Granada. Acuarela y tinta sobre papel tipo Canson. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



1

OBJETIVOS



Lo que pretende exponer este trabajo es el principio y desarrollo de una arquitectura nacida de la necesidad de transformación de un producto largamente demandado por el colectivo agrario de Granada. El cultivo del tabaco se extiende con enorme rapidez por toda la provincia generando grandes cantidades de hoja recolectadas que es preciso curar sin demora. El resultado, es el nacimiento de una nueva tipología de construcciones cuyo cometido es el tratamiento del tabaco recogido.

El cultivo de la planta del tabaco y la construcción siempre asociada al mismo, el secadero de tabaco, encajan perfectamente en la idiosincrasia del colectivo de agricultores y propietarios de la Vega granadina, siendo a partir de entonces cuando comienza un proceso imparable de expansión.

La investigación se centra en el estudio, desde todos los puntos de vista posibles, de la peculiaridades arquitectónicas de los secaderos, como una tipología arquitectónica concreta y adaptada a las particularidades del lugar.

El entorno sobre el que se implanta esta arquitectura constituye un «paisaje cultural» muy específico, de cualidades definidas e importantes en la historia de la provincia y, sobre todo, de una tradición agrícola, económica y cultural secular. La Vega es un referente para la arquitectura del tabaco, es un material más del proyecto, un condicionante adicional que precisa de todas las herramientas, métodos y disciplinas de investigación para establecer, con un criterio analítico, sus influencias sobre la arquitectura estudiada.

Sin descuidar el rigor formal al que obliga la estructura del documento, se ha optado por un desarrollo de corpus teórico con una marcada intención de aproximación a la cuestión arquitectónica a través de una persuasiva indagación crítica matizada por una significativa aportación de carácter personal.

Junto al estudio y caracterización de la arquitectura analizada y la incorporación de las distintas trazas de la realidad de un paisaje que proyecta su esencia sobre el hecho arquitectónico, se procura ir aún más allá, no limitándonos a la acción perceptiva. Planteamos que los orígenes y el fundamento de un hecho arquitectónico como el del secadero de tabaco, no puede proceder exclusivamente de la tradición, ni tampoco de la imitación de otras construcciones semejantes de distinta procedencia. Trazamos la indagación no sólo sobre sus edificios, sino también sobre los preceptos que su arquitectura lleva implícitos. De aquí el objetivo de incorporar hipótesis, tendencias, pensamientos y obras construidas de grandes arquitectos, cuyos puntos de vista no son tan distantes de la arquitectura tradicional como aparentan. Análogamente, es interesante traer a colación el trabajo de otros profesionales y disciplinas que no forman parte del mundo de la arquitectura, para alcanzar resultados más enriquecedores, reales y exactos.

Es necesario mencionar la influencia que la labor docente ha ejercido sobre el perfilado de esta tesis. Todos los conceptos que se investigan y se barajan en este trabajo poseen un claro potencial de transferencia en el marco de la docencia arquitectónica. Entre los objetivos propuestos se halla el de determinar aquellos aspectos arquitectónicos que consideramos fijos e invariables a lo largo del tiempo. Tales «invariaciones arquitectónicas» son progresivamente desveladas a partir de las características constructivas esenciales e inherentes de los secaderos. A propósito de estos artefactos, tales propiedades convierten la temática analizada en idónea para establecer debates y realizar explicaciones sobre materias dispares y hasta anecdóticas, sobre objetos arquitectónicos reales, aún en pie y cómodos de visitar.

El paisaje como referente y por tanto, como material sensible para una fase proyectual, o como ingrediente imprescindible en el análisis de edificios ya ejecutados, nos permite estable-

← Fig. 1: Arquitectura, paisaje y naturaleza. Secadero de madera. Belicena. Granada. Acuarela y tinta sobre papel tipo Canson de grano grueso. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

cer un paralelismo entre dos formas de afrontar un desafío arquitectónico: Proyecto y tesis.

Una Tesis Doctoral especializada en arquitectura y concretamente en la expresión gráfica de un elemento concreto, constituye un trabajo semejante al proyecto arquitectónico. Es un proceso empírico de búsqueda constante en uno mismo y en lo exterior, que se realiza entre certezas e incertidumbres, entre largas horas de trabajo y erudición e improvisados momentos de intuición, con la constante esperanza de prolongar dichos instantes en algo parecido a un hábito.

Aunque existe una diferencia fundamental entre ambos tipos de trabajo. El proyecto arquitectónico nace a partir del encargo, de las demandas de un interlocutor. Un proyecto es la respuesta a un problema o a una petición; nace de la confirmación de una necesidad ya sea perentoria o fruto del deseo particular o colectivo. La tesis doctoral, no es la respuesta a ninguna necesidad demandada o la solución a problemas constructivos de mayor o menor envergadura; es el desenlace de una trama personal, el resultado de una inquietud interior cuyo estudio precisa del tiempo preciso para la observación y en nuestro caso, para el análisis en ámbitos tan diferentes como el trabajo de campo o el archivo, así como para el asentamiento y ordenación de los conocimientos. Cuando una tesis se plasma en papel es porque se ha satisfecho una inquietud interior, un deseo de comunicación de lo investigado; no es la satisfacción de una necesidad colectiva.

Sin embargo y a pesar de las diferentes finalidades y objetivos, ambas empresas tienen muchas rutinas comunes a lo largo del proceso de elaboración. Tanto en la tesis doctoral como en el proyecto, existe un material preparatorio de investigación previo al inicio en la redacción del trabajo. Proyecto o tesis no pueden comenzar a partir de la lógica y el conocimiento racional exclusivamente, existen otra serie de condicionantes materiales y espirituales necesarios para una adecuada culminación del trabajo. Tanto en uno como en

otro caso, es además necesaria la búsqueda de referencias que faculten la orientación del pensamiento hacia unos objetivos precisos, así como disponer de modelos y esquemas que transijan con la asimilación y trasposición de unas realidades a otras. En ambos trabajos se barajan informaciones, argumentos y reflexiones que continuamente se alteran, se desechan o se vuelven a incorporar, en un continuo proceso de retroalimentación hasta que se consigue condensar un conjunto armonioso de datos, introspecciones y conclusiones.

En definitiva, los objetivos de este trabajo, se pueden resumir en dos grandes intenciones: (i) Mostrar que la arquitectura del secadero de tabaco continúa siendo admirada, precisa y bella a pesar del tiempo transcurrido. El paisaje cultural en el que se desarrolla y que circunscribe nuestro ámbito de estudio, constituye un referente cultural para toda la provincia, un material influyente, con características propias que han permitido a la Vega convertirse en «lugar» a partir del desarrollo de la arquitectura. (ii) Estimular la evocación y generar una reconstrucción conceptual, para el ciudadano del siglo XXI, del hábitat existente en un periodo no tan lejano y que dejó un huella imborrable en los anales la provincia. Ambos propósitos, junto al deseo de recuperación del objeto arquitectónico, constituyen y justifican la elección del tema y los objetivos perseguidos.

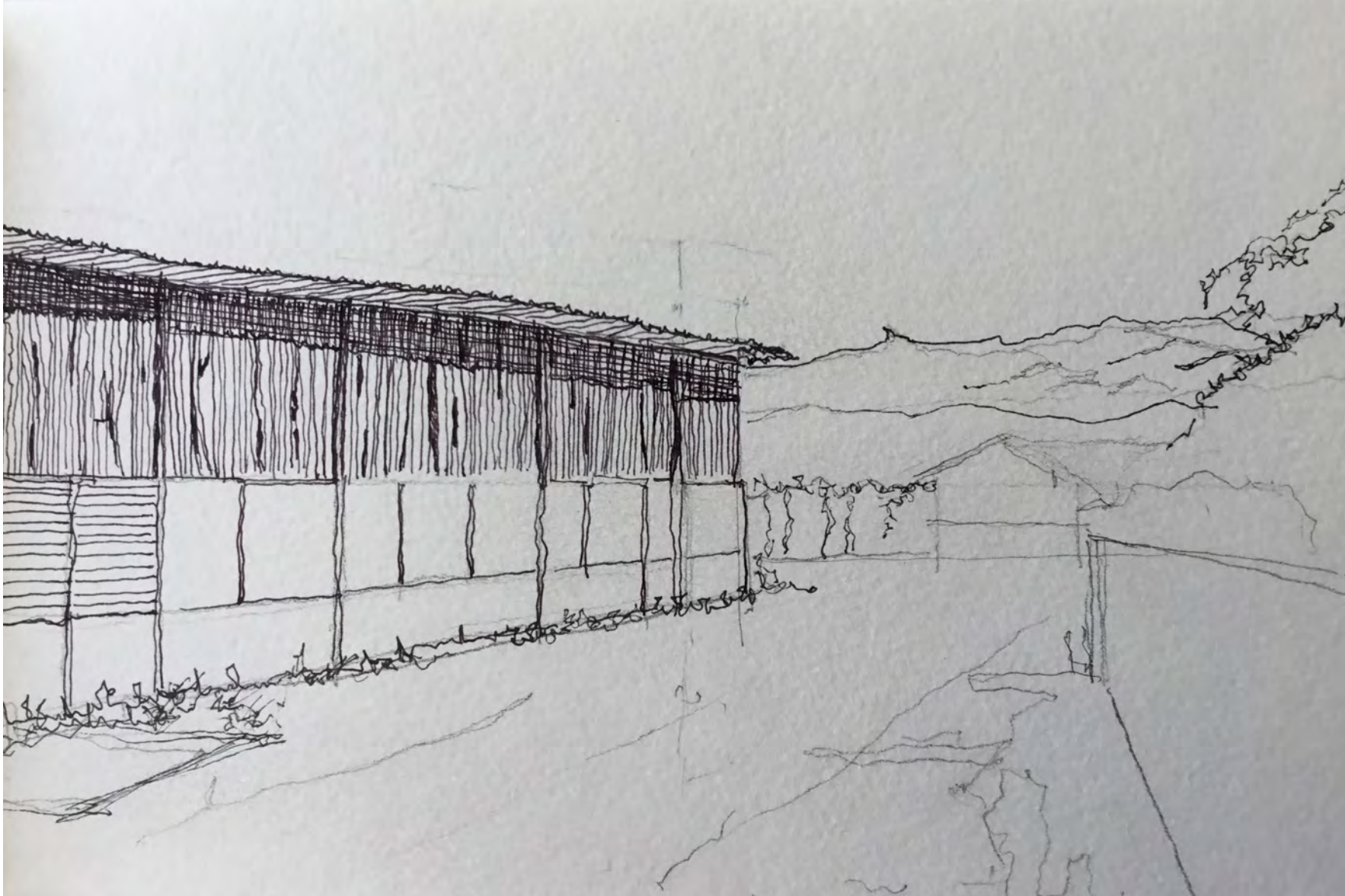
Decir además, que sumergirnos en la estructura de disciplinas como la geografía, la historia, la antropología, la sociología o las artes, resulta absolutamente imprescindible durante el transcurso de la investigación pues, junto a sus contenidos, fundamentales para concretar un estudio completo, emplean herramientas y métodos de estudio muy adecuados para complementar las procedimientos de investigación estrictamente arquitectónicos.

La presente tesis tiene, por tanto, objetivos diversos, concretos aunque a la vez de naturaleza variada. Naturalmente, el trabajo está centrado en el análisis gráfico y teórico y en la

caracterización de una tipología arquitectónica muy concreta, por lo que junto al claro objetivo del conocimiento de su realidad y del análisis concreto de sus variedades y aspectos formales y funcionales, se pretenden cubrir los siguientes objetivos:

- i Rescatar del olvido al secadero del tabaco. Enseñar a contemplarlo desde un punto de vista arquitectónico. Dar a conocer, prestando un especial interés con las generaciones más jóvenes, la realidad de un periodo importante de la historia granadina y su tipología arquitectónica más representativa.
- ii Descubrir en la naturaleza los principios básicos de la construcción. La mimesis como evolución de arte y la arquitectura.
- iii Explicar la correspondencia biunívoca entre arquitectura y lugar. Descubrir al lector, la interdependencia de ambos conceptos a través del análisis de factores como forma, materialidad o emplazamiento, desde la óptica de la arquitectura, el clima, la vegetación, la orografía o el colectivo social y bajo el conocimiento aportado por disciplinas como la geografía cultural. El secadero de tabaco tradicional estudiado y el paisaje cultural de la Vega de Granada constituyen realidades inseparables.
- iv Revelar los principios y orígenes de esta tipología arquitectónica en la incipiente arquitectura industrial y en los preceptos y cualidades del Movimiento Moderno. Una vez analizados y comparados, considerar al secadero de tabaco como una realidad perteneciente al ámbito de la arquitectura industrial local y primaria. Forma, función, espacio y envolvente son características que adquieren matices compartidos con los orígenes de la nueva arquitectura. Descubrir análogamente los inicios compartidos a través de obras emblemáticas y escritos influyentes de grandes figuras de la arquitectura.
- v Mostrar la belleza de la ruina industrial del secadero de tabaco no exclusivamente como vestigio romántico, sino como testimonio arquitectónico de un periodo concreto de importantes connotaciones sociales y culturales.
- vi Indagar sobre aquellos preceptos que permanecen inalterables en el tiempo y el lugar. La búsqueda de estos «axiomas primarios» condicionaron la formulación de los principios de la arquitectura moderna y dieron lugar a los antecedentes que rigieron la construcción de los edificios para el cuidado del tabaco. Se pretende discernir cuáles han de ser dichas características permanentes a las que denominamos «invariantes» y reconocerlas en la arquitectura de los secaderos.
- vii Demostrar que los secaderos de tabaco son arquitecturas nacidas a partir de un prototipo, utilizado como modelo para una sencilla ejecución y una rápida expansión. Frecuentemente es adaptado a las condiciones concretas de una determinada localidad o a las posibilidades económicas del propietario.
- viii Investigar las connotaciones culturales, sociales y económicas.
- ix Encontrar las causas y las consecuencias de la conquista territorial, rápida y eficaz de un vasto territorio como es la Vega de Granada. Determinar lo que se puede calificar de «colonización arquitectónica».
- x Los anteriores objetivos pueden ser complementados con la elaboración, a modo de aportación de un sistema organizado, que permita una clasificación de la totalidad de los secaderos existentes, estructurada a modo de fichas que registre las características principales de cada uno de ellos. La clasificación debe dotarse de un sistema para la localización que permita el trabajo de campo así como el de despacho.

Mediante estos objetivos, se trata de barrer la historia y el mundo del tabaco en la Vega de Granada con una decidida vocación fundamentada en el icono arquitectónico del secadero. Ante la imperante ausencia de certezas absolutas, no solamente en arquitectura, sino en todos los ámbitos de las humanidades, se acomete el presente trabajo emprendiendo un acercamiento desde diferentes campos del conocimiento.



Esta aproximación prudente, pero completa, debe ser la responsable de abrir distintas líneas de investigación colaterales a cuestiones históricas, artísticas, antropológicas y filosóficas de absoluta fiabilidad, y que aseguran ese resquicio de frescura a un saber arquitectónico conocido y debatido en diferentes foros.

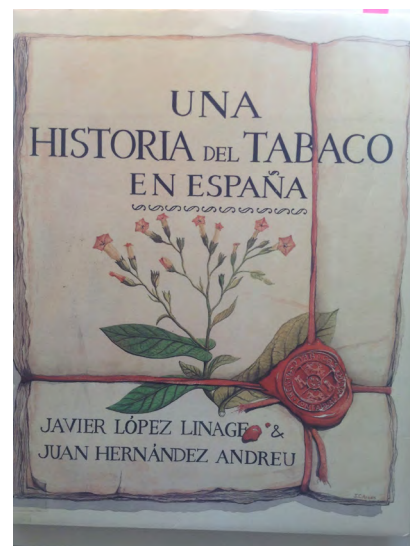
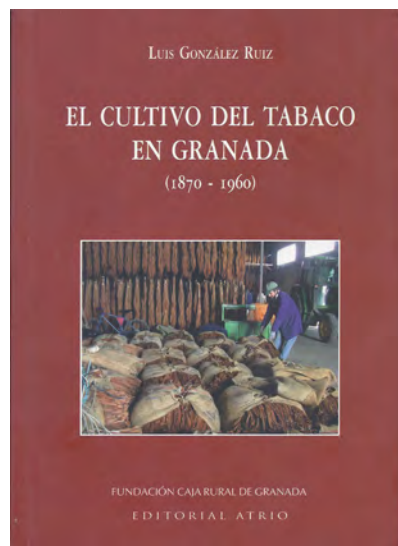
Otro de los objetivos que se sobreentiende en cada uno de los diez puntos anteriores es el de rescatar el paisaje cultural de la Vega de Granada como territorio que precisa de un urgente y eficaz sistema de protección a la altura de sus cualidades culturales, históricas, artísticas y arquitectónicas. La consideración de la Vega como referente de la arquitectura social e industrial que se ha visto marcado por sucesivas etapas evolutivas, constituye un paso decidido, necesario y casi obligatorio para la concienciación del ciudadano y evitar así, la pérdida irremediable de un rico e irrepetible patrimonio.

← **Fig. 2:** Vista parcial de secadero de palos de madera y chapa. Purchil. Granada. Tinta sobre papel tipo Moleskine. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



2

FUENTES DOCUMENTALES.
ESTADO DE LA CUESTIÓN



Se ha efectuado una exhaustiva indagación documental en bibliotecas, archivos privados y administraciones públicas, revistas, publicaciones y estudios especializados editados en formato digital.

Entre la bibliografía general sobre el tabaco, se destacan los siguientes títulos: *El cultivo del tabaco en Granada –1870-1960–* de Luis González Ruiz (2004), obra en la que se presenta un estudio detallado del tabaco en el conjunto de la estructura social y productiva de Granada y *Una historia del tabaco* de López Linage y Hernández Andreu (1990), obra dividida en dos partes diferenciadas: en la primera, desarrollada en seis capítulos, se describen el descubrimiento, características botánicas, usos tradicionales, repercusiones sociales de la planta, evolución desde su manufactura hasta el comercio de importación y finalmente su cultivo, desde los primeros ensayos autorizados en nuestro país hasta su definitiva legalización en 1940. La segunda parte de este libro está dedicada íntegramente al análisis de la renta del tabaco y la intervención de la Hacienda Pública sobre los flujos económicos generados por el tabaco.

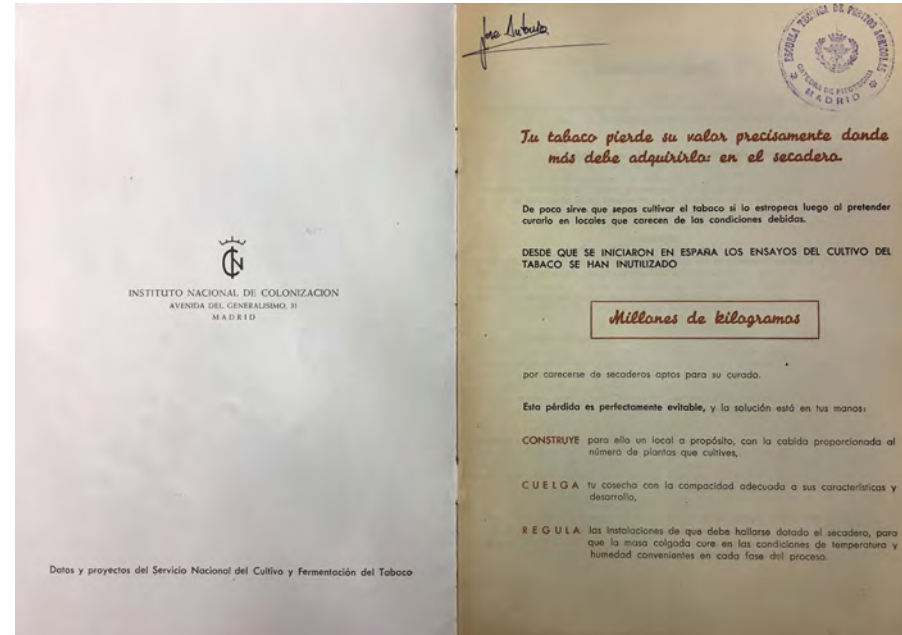
Para el estudio de la tectónica de la arquitectura del secadero de tabaco se ha utilizado, como base documental de análisis, las conclusiones de Frampton en su obra *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX* (1999). Partiendo de *La disciplinada belleza de lo mecánico. El taylorismo y el nacimiento de la arquitectura moderna*¹ se profundiza en el conocimiento de la arquitectura industrial como fundamento de la arquitectura del movimiento moderno y su transferencia a la arquitectura industrial del tabaco en la Vega de Granada.

Ha sido intenso el esfuerzo desempeñado en localizar documentación original específica y especializada en el contexto geográfico y técnico del ámbito de la arquitectura objeto de análisis, lo cual ha producido exiguos pero reveladores resultados que, a su vez, se han visto recompensados por enriquecedores testimonios de técnicos relacionados con la industria del tabaco. Transcribiendo las palabras del ingeniero técnico agrónomo, Subdirector de I+D de CETARSA en uno de los múltiples correos mantenidos con éste, el mismo reconoce que “la búsqueda de las fuentes de información en el mundo del tabaco no son nada fáciles”. El citado ingeniero, José García de Paredes Andújar, autor entre otras publicaciones de los *Apuntes sobre las directrices para la construcción de secaderos de tabaco*, actualmente no conserva el mencionado manuscrito pues, en su momento, se desprendió de él para facilitar el estudio de otros proyectos de investigación. Sí facilitó el contacto de Tamar Awad Parada, autora de la tesis doctoral *Arquitectura industrial tabacalera en la España Peninsular: Secaderos y fábricas de Tabaco* (2015). Esta investigadora tuvo oportunidad de utilizarlos como fuente de información para uno de los capítulos de su estudio. Ella ha proporcionado personalmente el enlace para examinar el documento final de su trabajo, el cual se puede consultar actualmente en el Archivo Digital de la Universidad Politécnica de Madrid. Es precisamente de este trabajo y del elaborado por Luis Manuel Puente Martínez y Ángel Patricio García Serrano *Los secaderos de tabaco en la provincia de Granada*² de los que se obtuvo inicialmente la información técnica y algunas de las referencias que posteriormente han podido ser contrastadas.

← Fig. 1: Portadas de bibliografía de referencia.

1 Guillén, Mauro F. (2009). *La disciplinada belleza de lo mecánico. El taylorismo y el nacimiento de la arquitectura moderna* (1ª edición). Modus Laborandi. Colección Trabajo y Sociedad.

2 Puente Martínez, L. M., & García Serrano, Á. P. (1998). *Los secaderos de tabaco en la provincia de Granada: evolución y reconversión* (Proyecto monográfico fin de carrera. EUAT). Universidad de Granada.



Entre los hallazgos más singulares se destaca la Cartilla titulada *Construye secaderos y mejorarás tu tabaco*³, en la que se recogen datos y «proyectos tipo» del Servicio Nacional del Cultivo del tabaco y se recomiendan técnicas y condiciones espaciales y materiales que han de reunir estas construcciones. También describe la forma de recolección de las hojas, su transporte, enmanillado y colgado de los cujes para obtener una producción de color uniforme, sana y con buen aroma, las necesarias fases por las que ha de pasar el curado del tabaco, y una pormenorizada descripción de los auxilios que el Estado, a través del Instituto Nacional de Colonización, concedía en virtud del decreto de marzo de 1943⁴. Los propietarios de fincas, arrendatarios o aparceros, Cooperativas de Cultivadores y Grupos Sindicales interesados en la construcción de secaderos, podían solicitar las siguientes ayudas: (i) el anticipo en metálico, sin intereses –que según los casos podía llegar al 70% del presupuesto aprobado de la obra– para su reintegro a partir del año siguiente al de efectuarse la concesión y en varias anualidades, con un límite inicial de 20 años. (ii) La remisión gratuita de un proyecto detallado del secadero adaptado al tipo de producción y localización del edificio, siempre que su presupuesto no fuera superior a 15.000 pesetas, si se trataba de un particular, o de 40.000 pesetas si la entidad solicitante representaba a un Ayuntamiento, Grupo Sindical o Cooperativa. En el caso de exceder los límites económicos establecidos por el Decreto, se podía acceder a la ayuda remitiendo para su aprobación el correspondiente proyecto suscrito por técnico competente.

Dentro de este mismo apartado se advierte de forma expresa que:

“El Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco tiene establecido un servicio para facilitar proyectos gratuitamente en algunos casos especiales, aunque su presupuesto exceda de aquellos límites”.⁵

Los impresos de petición de ayudas habían de tramitarse ante el Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco⁶ o en el Instituto Nacional de Colonización⁷, ambos con sede principal en Madrid. Entre la documentación para el trámite de solicitud se incluye un modelo de cuestionario en el que se requerían cumplimentar las siguientes especificaciones: (i) si el tipo de tabaco es negro o rubio; (ii) número de plantas de la concesión y sus posibilidades de ampliación y previsión de cantidad; (iii) direcciones de los vientos secos y los de lluvia; (iv) temperaturas mínimas en la comarca durante el otoño; (v) proximidad de agua; (vi) indicación de si se trata de una ubicación próxima a población o en pleno campo; (vii) indicación de si en la comarca existen secaderos de obra íntegramente o de tipo mixto y en ese caso relación de los materiales complementarios que se utilizan; (viii) declaración de si hay piedra y en su caso de qué tipo; (ix) información sobre dimensiones habituales de los ladrillos que, en su caso, se utilizan en la zona; (x) indicación de si se dispone de obreros que trabajen el tapial; (xi) descripción del tipo

← Fig. 2: Portadas y primeras páginas de la *Cartilla Construye secaderos y mejorarás tu tabaco* (1945?). Archivo particular José Antonio González Martín.

3 Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. (1945?). *Construye secaderos y mejorarás tu tabaco*. Madrid.

4 Decreto del Ministerio de Agricultura de 2 de marzo de 1943 (B. O. E. del 3 de abril), por el que se modifican los artículos 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 17 del 18 de octubre de 1939, que organizó el Instituto Nacional de Colonización.

5 Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. (1945?). *Construye secaderos y mejorarás tu tabaco*. Madrid. (P. 7).

6 Contaba con 7 Jefaturas de Zona: Córdoba, Granada, Valencia, Plasencia, San Sebastián, Gijón y Vigo. La de Granada se ubicaba en la calle Natalio Rivas 46-50.

7 Organismo creado por el primer gobierno franquista una vez terminada la Guerra Civil española. Durante 30 años se hace responsable de la transformación de las estructuras agrarias y sociales del ámbito rural. Tenía Delegaciones en Córdoba, Granada –Calle Reyes Católicos 1 y 3–, Valencia, Badajoz, Valladolid y Coruña. A partir de 1971 el recién creado Instituto para la Reforma y desarrollo Agrario –IRYDA– absorbió y amplió las funciones del INC.

SERVICIO NACIONAL DE CULTIVO
Y FERMENTACION DEL TABACO



PROYECTO
DE
SECADERO DE TABACO

(LEY DE 27 - IV - 1946 - DECRETOS DE 10 - I - 1947 Y 23 - V - 1952)

MODELO	_____
TIPO	_____
PLANTAS	25.000

Concesionario D.^a ROSA GIRON LOPEZ

C. Municipal MARACENA Delegación del Instituto
Provincia GRANADA Nacional de Colonización
Zona SEGUNDA de GRANADA

Características peculiares del Proyecto de Secadero de Tabaco
correspondiente al Concesionario D.^a ROSA GIRON LOPEZ
de MARACENA

Situación y otras características de los locales

T. Municipal MARACENA calle (pago, paraje) CASERIA AGUADO
Núm. de plantas que desea curar: 25.000
Variedad: Oscuros curados al aire.
Concepto que merece el medio exterior del emplazamiento: Seco y plantas medio desarrollo
Cantidad de plantas por metro cúbico útil: 33
Capacidad de local que se considera precisa: 820,08 m³
Disposición que se proyecta para los locales: Un secadero del tipo TORRES DE LA SERVA
con CINCO CRUJIAS

PRESUPUESTO GENERAL

(con el 5 por 100 de imprevistos)

Imprenta Alamedros-Moscos, El-Granada

Local núm.	Número de crujias	CLASE	IMPORTE Pesetas
1	2	Extremas sin acceso	23.368,40
1	1	Intermedias sin acceso	17.994,79
1	1	" con acceso	9.566,62
TOTAL			50.929,81



GRANADA 10 de Junio de 1954
El Ingeniero Jefe de la Zona 2.^a

de maderas que se puedan disponer para la cubierta y las escuadrías más corrientes, así como si hay quien las sepa construir; (xii) indicación de si hay teja en las proximidades y de si se puede contar con mano de obra que trabaje el hormigón. Finalmente se informa sobre el término municipal en el que va a estar situado el secadero junto al nombre, dirección y firma del solicitante.

Bajo la Ley de Colonizaciones del 27 de mayo de 1946⁸ y del desarrollo de su reglamento del 10 de enero de 1947, se continuó con la campaña de ayudas económicas y técnicas, facilitándose al cultivador proyectos completos. Un ejemplo representativo de este arquetipo de proyecto es el cedido por José Bullejos quien, conociendo a través del arquitecto Emilio Herrera Cardenete la condición del presente estudio, cedió para su reproducción el documento técnico titulado *Proyecto del Secadero para curado al aire del tipo "Torres de la Serna", en la Zona Segunda*⁹. Este extraordinario ejemplar representa uno de los modelos económicos utilizados en la Vega como alternativa al clásico secadero de chamizo con armazón de madera de chopo¹⁰.

El proyecto consta de cuatro capítulos con tipografía de imprenta: (i) En el primero se incorpora una memoria jus-

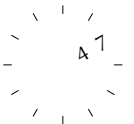
tificativa de la utilidad de este modelo-tipo de secadero, describiéndose las características fundamentales del mismo desde el punto de vista de su capacidad y ventilación y los sistemas constructivos que son valorados en el estudio económico que lo acompaña. Se presenta además, un plano que incluye las plantas de distribución y cimentación, alzados principal y lateral, secciones transversal y longitudinal, una perspectiva cónica del volumen completo del secadero y un detalle del sistema de cuelgue de los cujes de tabaco. El capítulo se cierra con un tercer documento que desarrolla el presupuesto según las características «peculiares» del tipo de secadero para tabaco oscuro secado al aire, de cinco crujiás, con acceso en la intermedia de éstas; (ii) el segundo capítulo contiene los precios de los jornales y material; (iii) el tercero el cuadro de precios de las unidades de obra; (iv) y el cuarto y último recoge el presupuesto general de la ejecución material del edificio. El proyecto está firmado por el ingeniero, que también fue subdirector del Servicio Nacional del Cultivo y Fermentación del Tabaco, Federico Escobar Márquez. La fórmula de memoria justificativa genérica utilizada en este modelo-tipo de secadero en el contexto social y temporal de la Vega de Granada, la tipografía de imprenta del mismo y la evidente condición de formulario completado con máquina de escribir que presenta la hoja de «características peculiares del proyecto» y la hoja «resumen» del presupuesto general, enfatiza la condición de ejemplar representativo de la muestra de modelos que el Estado desarrollaba y proporcionaba para este tipo de construcciones, lo que convierte a este proyecto en una fuente de investigación de absoluto interés¹¹.

A partir de este hallazgo y en el ámbito del referido marco legal por el que se condiciona la obtención de subvenciones al trámite de solicitud en la que, entre otros documentos, el agricultor ha de incorporar un modelo de secadero óptimo

← **Fig. 3:** Portada y «hoja de características peculiares» del prototipo de proyecto de secadero de tabaco correspondiente al Concesionario D^a Rosa Girón López, conforme al Modelo según Ley de Colonizaciones del 27 de abril de 1946. Archivo particular de José Bullejos.

- 8 El abogado Gerardo Neyra Govantes recoge en el documento titulado *Régimen de las colonizaciones de interés local* sobre la Ley 27 de abril de 1946, el contenido del primero de los artículos por el que se establece que para que las obras o mejoras de carácter permanente sean auxiliadas por el Estado se precisa que las mismas "aun persiguiendo una utilidad de tipo privado, eleven de mejor la condición social de quienes viven en el campo, cree riqueza o contribuyan a la mejora espiritual y cultural de los campesinos o al embellecimiento del medio rural" (1955, p.80). Los auxilios consistían en anticipos reintegrables, con o sin interés y subvenciones y auxilios técnicos.
- 9 Escobar, Federico. (1954). *Proyecto del Secadero para curado al aire del tipo "Torres de la Serna", en la Zona Segunda* (Proyecto).
- 10 La inversión en este tipo de construcciones efímeras de estructura de palos de chopo, con la subida del precio de esta madera, comenzaron a tener a finales de los años 40 del siglo XX una importante repercusión por hectárea y año por su baja durabilidad y rendimiento.

11 En el capítulo 11 «La Construcción» se reproduce el plano de tan singular proyecto.

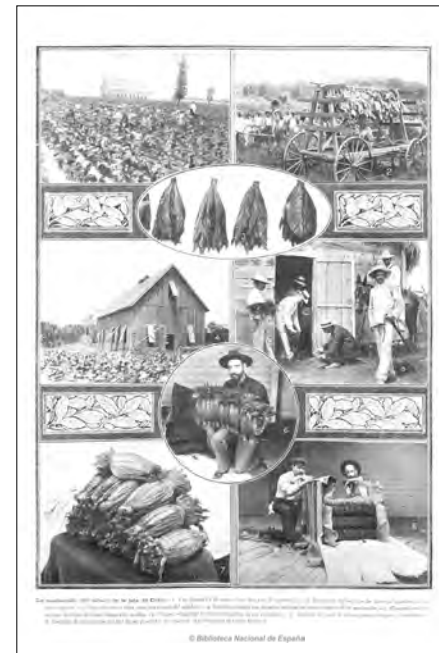




4



5



para los requisitos de curado y secado de la clase de tabaco cultivado en el sector, comienza la búsqueda de otros modelos que respondan a lo que pretendemos demostrar como prototipo de proyectos arquitectónicos de secaderos de tabaco. Con este objetivo se efectúan consultas en las oficinas técnicas de los términos municipales visitados así como a los servicios de la Diputación Provincial de Granada y en la Delegación Territorial de Agricultura, Pesca y Desarrollo Rural. De esta última, actualmente, no es posible obtener información bibliográfica ni documental alguna pues, tras el traslado de sus oficinas situadas originariamente en la Gran Vía de Colón 48 a las que actualmente ocupan en el edificio Almanjayar¹², el archivo se encuentra en los depósitos de los sótanos del edificio sin desembalar y por tanto sin clasificar ni identificar. Paralelamente se dirige la búsqueda en la sede de los actuales servicios de la Compañía Española del Tabaco en Rama. Atendiendo a la solicitud de información efectuada a través de correo electrónico, la Dirección de la empresa encomienda al Técnico de Producción Agrícola en Granada, Pedro Blanco Arenas, que facilite, en la medida de lo posible, la consulta de las fuentes documentales disponibles. Como respuesta, el mencionado técnico informa sobre la imposibilidad de localizar documentación de interés pues, tras el Expediente de Regulación sufrido por el Centro de Producción que CETARSA tenía en Granada, el cual pasó al SEPI¹³ en 2002, el archivo sufrió diferentes traslados sin que se pueda saber cual ha podido ser su destino. No obstante, proporciona el contacto del Gerente del SAT Tabacos Granada Asociación, con oficinas en Santa Fe para comprobar si se conserva algo de la información original requerida.

De este modo se concertó una entrevista con Cristóbal Blanco Sánchez, técnico vinculado al Servicio Nacional del Cul-

tivo y Fermentación desde 1983 para desarrollar el Plan de Reordenación de la producción tabaquera con el que transformar el producto el tabaco negro de cigarro-puro a tabaco negro para picado, utilizado en la fabricación cigarrillos rubios y negros. Según el señor Blanco el servicio de Agricultura del Ministerio creó unos proyectos tipo de secaderos cuya planimetría se facilitaba al cultivador para su trámite de permiso –en torno al 80% del presupuesto de inversión– para su construcción en cualquier municipio de la Vega de Granada. Asimismo informa sobre un proyecto original de 1937, firmado por el ingeniero agrónomo Carlos Rein Segura¹⁴ cuyo original conservó hasta que se lo cedió en préstamo para elaborar el trabajo citado de la EUAT. Este proyecto, asegura, respondía también a las características de modelo-tipo de proyecto de secadero anteriormente aludidas. Por otro lado proporciona indicaciones sobre personalidades dentro del mundo del tabaco destacando a Enrique Alcaraz Jiménez, Jefe Provincial del Servicio Nacional del Tabaco en Granada y del Instituto Tecnológico del Tabaco ITT, quien podría contar con documentación técnica de proyectos y bibliografía relacionada con el tema; el Subdirector General de Sanidad de la Producción Agraria del Ministerio de Agricultura Sr. González Martín; o Heliodoro Pérez Carbonell, Director de Producción de CETARSA.

Con respecto a los secaderos de tabaco amarillo o Flue-Cured concentrados el término municipal de Valderrubio, comenta que se mantienen dos o tres edificios y que la información técnica de los mismos podría ubicarse en el Servicio de Extensión Agraria de Posadas en Córdoba.

Finalmente menciona el interés de los grupos de secaderos construidos en tres de los nueve pueblos de colonización

← **Fig. 4:** Portadas de las publicaciones *Cartilla del curado del tabaco* (1935), *Cartilla para el cultivo y curado del Tabaco en España* (1935 y 1942), *Tabacos oscuros y tabacos claros en España* (1942) y *El curado del tabaco por hojas* (1952). Archivo particular José Antonio González Martín.

← **Fig. 5:** Portada y página 5 de la revista *La Ilustración Artística* (1909). Biblioteca Nacional de España. BNE.

12 Sitio en la Calle Joaquina Eguaras nº2, compartido con a las Delegaciones de Gobierno, la de Economía, Innovación, Ciencia y Empleo, la de Fomento y Vivienda y la de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio.

13 Sociedad Estatal de Participaciones Industriales.

14 El también abogado Carlos Rein, fue Ministro de Agricultura –1945 / 1951– y director del Servicio Nacional del Cultivo del Tabaco y del Consejo de Tabacalera Española.



Portada 1931 a 1932. n°1



Portada febrero 1933. n°22



Portada marzo 1933. n°24



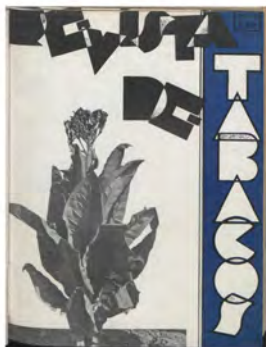
Portada mayo 1933. n°26



Portada julio 1933. n°27



Portada agosto 1933. n°28



Portada sept-octubre 1933.
n°29-30



Portada marzo-abril 1934.
n°35-36



Portada enero 1935. n°45



Portada junio 1935. n°47



Portada enero 1936. n°57



Portada febrero 1936. n°58



Portada marzo 1936. n°59



Portada abril 1936. n°60



Portada mayo 1936. n°61



Portada junio 1936. n°62

de la Cuenca del Guadalquivir¹⁵ y que se encuentran en Peñuelas¹⁶ –20 secaderos–, El Chaparral¹⁷ –20 secaderos– y Fuensanta¹⁸ –10 secaderos–.

Atendiendo la sugerencia hecha por el Sr. Blanco, se solicita entrevista con Dr. Ingeniero Agrónomo por la Escuela Técnica Superior de Madrid, Enrique Alcaraz Jiménez. Actual Delegado en Granada del Colegio Oficial de Agrónomos de Andalucía, es heredero de un amplísimo conocimiento relacionado con el cultivo del tabaco. Su abuelo Enrique Alcaraz Martínez, licenciado con el número uno de su promoción en ingeniería agrónoma, es considerado como el creador del Catastro Agronómico Español. Fue brigada del Catastro de Sevilla, Granada y Córdoba y jefe del de Albacete y Alicante. Ejerció como diputado del Partido Liberal por el distrito de Chelva –Valencia– entre 1914 y 1916. Posteriormente abandonó la política y fue nombrado catedrático de Climatología Agrícola y Agrología en la Escuela de Madrid, hasta que, en 1925, es nombrado nuevamente Jefe de los Servicios Centrales del Catastro e Inspector General del Cuerpo Nacional de Ingenieros Agrónomos. Su hijo, Enrique Alcaraz Mira, especializado en genética de las diferentes variedades del tabaco, fue el responsable de la fundación, antes del estallido de la Guerra Civil, del primer centro genético del tabaco y promoción de variedades en San Isidoro del Campo –Santiponce, Sevilla–. En octubre de 1948 inauguró el Instituto de Biología del Tabaco dentro del Servicio Nacional del Cultivo y Fermentación del Tabaco¹⁹ –SNCFT–, organismo autónomo dependiente del Ministerio de Agricultura. Hombre erudito, es el autor entre otras obras de la *Memoria presentada por el Ingeniero Agrónomo Enrique Alcaraz Mira, afecto al Ser-*

vicio del Cultivo del Tabaco en España, con destino en el laboratorio de la dirección de este cultivo; de su viaje de estudio a los centro tabaqueros de los Estados Unidos de América del Norte (1934), en la que se recoge la experiencia de este país en la selección y mejora del tabaco, preparación y acondicionamiento de los tabacos «oscuros» y estudio de los tabacos amarillos curados por calor artificial. En este ejemplar se describen las características dimensionales y constructivas «estándar» de diferentes tipos de secaderos para el óptimo secado en función del tipo de tabaco. Así ofrece datos específicos sobre la construcción de secaderos típicos para curado al aire de los tabacos tipo Burley; sobre los secaderos de madera y de obra para el tipo «flue curing» y al aire de los denominados tabacos «oscuros».

Enrique Alcaraz Jiménez, tercero en la línea de sucesión de este linaje de ingenieros agrónomos, aporta información como privilegiado testigo directo del trascendente trabajo de sus antecesores así como de su propia experiencia personal como Ingeniero Jefe del SNCFT a partir de 1971, fecha en la que relevó a Federico Escobar Márquez. Posteriormente se incorporó como técnico del Catastro. Alcaraz intervino, junto a Antonio Carranza, en la ampliación del Centro de Fermentación de la Talayuela en Cáceres y la ampliación del Centro ubicado en la antigua Azucarera de las Angustias²⁰ para puesta en marcha de la procesadora del tabaco de cigarrillos. Él explica que en aquel momento, Granada pertenece

← Fig. 6: Selección de las 16 portadas diferentes de los 62 números publicados de la Revista de Tabacos entre 1931 y 1936. Biblioteca Nacional de España.

15 Según clasificación de Rodríguez Aguilera (2016, P.110).

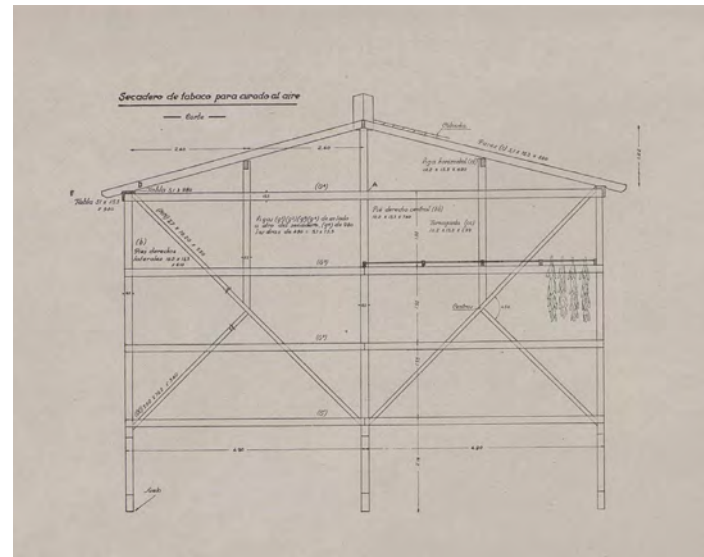
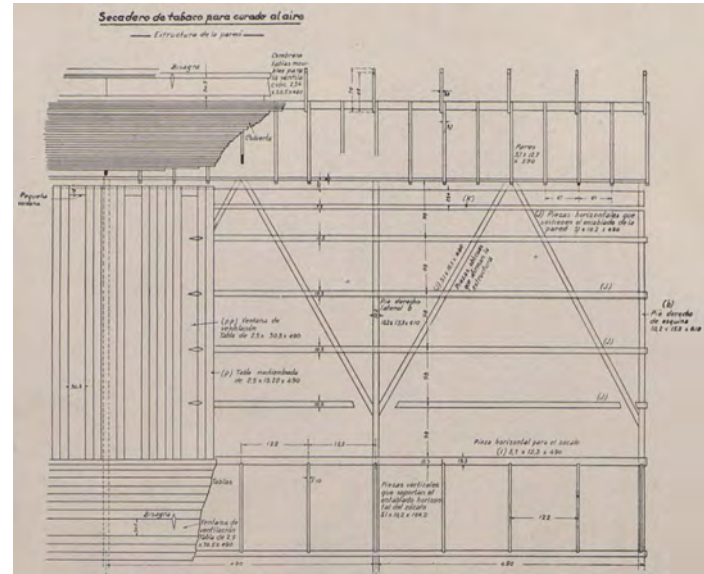
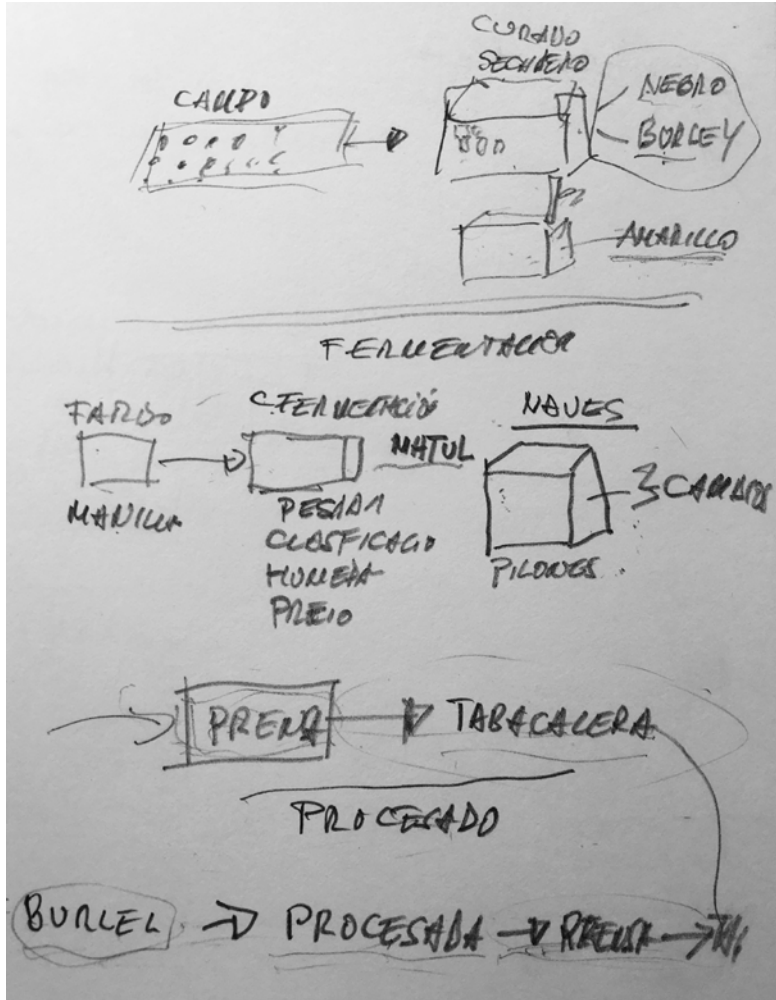
16 Término municipal de Láchar, Granada.

17 Término municipal de Albolote, Granada.

18 Término municipal de Pinos Puente, Granada.

19 Encargado de la gestión del cultivo y procesado de las cosechas de tabaco hasta 1987.

20 En 1948 la Sociedad General Azucarera vende esta fábrica al Estado. En ella se instaló el Centro de Fermentación del Tabaco con un proyecto de adaptación del arquitecto Francisco Prieto-Moreno. Este conjunto calificado por el propio arquitecto como de estilo «industrial-rural» pasó de tener 4.046 m² a unos 20.520 m². Los nuevos edificios contaban con laboratorios, oficinas, patios, talleres, un pequeño museo e incluso una capilla y la vivienda y despacho del Ingeniero Jefe. El centro llegó a tener 300 trabajadores. En 1987, la recién fundada Compañía Española del Tabaco en Rama S.A. –CETARSA– se hizo cargo de sus instalaciones hasta el año 2002. En los últimos años se han demolido todas las instalaciones a excepción de la torre y la capilla. (Reyes Mesa, J.M & Giménez Yanguas, M., 2014).



a la segunda zona del tabaco en España estando adscrita al Centro de Málaga. Por esta razón, una vez entregado el tabaco por los cosechadores, se clasificaba y se medía su humedad. El tabaco entregado en «manillas» se montaban a mano en «matules» y éstos se amontonaban en «pilones» para fermentar el tabaco de forma anaeróbica. Posteriormente se llevaba a Málaga. Comenta, de forma ilustrada, los diferentes procesados desde el campo hasta el secadero –según tipo de tabaco– y manipulación desde la fermentación hasta la tabacalera. Finalmente hace mención al arquitecto Carlos Arniches Moltó, conocedor también de la construcción de este tipo de arquitectura industrial del tabaco. Éste participó en los proyectos de la relanzada colonización agraria en época de la Dictadura en 1953, proyectando dos poblados completos en Algallarín –Córdoba– y Gérova en Badajoz. Es además autor de un Centro de Fermentación de Tabaco, aunque su obra más representativa es el Hipódromo de la Zarzuela de Madrid, cuyas tribunas fueron catalogadas como Monumento Histórico Artístico en 1980. Ambos proyectos, elaborados en 1935, contaron con la colaboración de el arquitecto Martín Domínguez y el ingeniero Eduardo Torroja.

Finalmente Alcaraz describe cómo, acabado el monopolio del tabaco con la entrada de España en el Mercado Común, nace la Compañía Española del Tabaco en Rama, empresa que se encarga a partir de 1987 de la compra y fermentación del tabaco.

La tercera entrevista tiene lugar en la Sede del Ministerio de Agricultura Pesca, Alimentación y Medio Ambiente de la Calle Velázquez 144 con el Sr. José Antonio González Martín el cual facilita la consulta de bibliografía especializada en el cultivo, curado y secado el tabaco perteneciente a su archivo particular. Los títulos seleccionados entre las obras examinadas son los siguientes: (i) *Curado del tabaco*²¹; (ii) *Construye*

21 Servicio Nacional del Cultivo del tabaco. (1935). *Cartilla Curado del tabaco*. Madrid: Cultivo del tabaco. Servicio de Publicaciones.

*secaderos y mejorarás tu tabaco*²²; (iii) *Cartilla para el cultivo y curado del tabaco en España*²³ y (iv) *El curado del tabaco por hojas*²⁴.

Consultado en el Servicio del Archivo Central del Área de Agricultura y Alimentación, se localiza el Fondo del Instituto Nacional de Colonización –1939-1971– depositado en el Centro Nacional de Capacitación Agraria ubicado en la madrileña población de San Fernando de Henares. En este archivo se localizan proyectos de secaderos de la Vega Granadina²⁵ situados en los términos municipales de Lachar²⁶, Santa Fe²⁸, Albolote²⁹, Pinos Puente³⁰, Moraleda de Za-

22 Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. (1945?). *Construye secaderos y mejorarás tu tabaco*. (Instituto Nacional de Colonización). Madrid. Disponible en <http://datos.bne.es>.

23 Instituto Nacional de Colonización. (1948). *Cartilla para el cultivo y curado del tabaco en España*. Madrid: I.N.C Publicaciones.

24 Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. (1952). *El curado del tabaco por hojas* (Publicaciones S.N.C.T. Ministerio de Agricultura). Madrid.

25 La consulta se efectuó sobre el fichero manual atendido por la Jefe del Servicio del Archivo Central M. Rocío Sánchez Serrano y el Técnico Pedro Jiménez. El fondo se encuentra depositado en el CENCA sin descripción por lo que las firmas que se citan tienen un carácter provisional.

26 *Proyecto de secadero de tabaco en Láchar, reformado del incluido en el proyecto ordinario de colonización de dicha finca* redactado por el Ingeniero Agrónomo Francisco Feato Pérez y el Arquitecto José García-Nieto Gascón. Láchar (1942). ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional nº 269.

27 *Proyecto liquidación de la obra "Secaderos de tabaco" en la finca Láchar*, redactado por el Ingeniero Agrónomo Enrique Sánchez Sáenz. (1947). Proyectos INC. Signatura provisional: 1433.

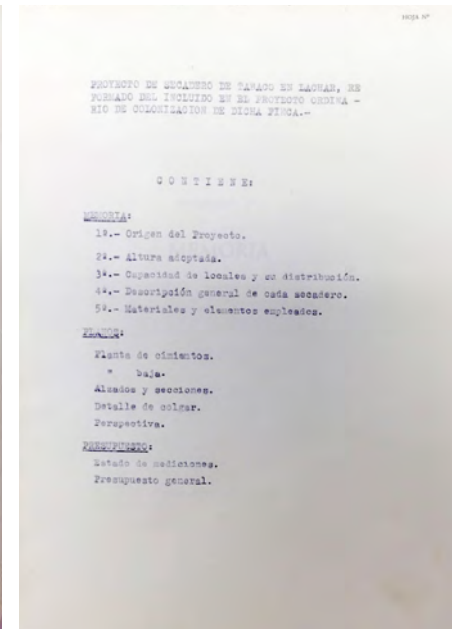
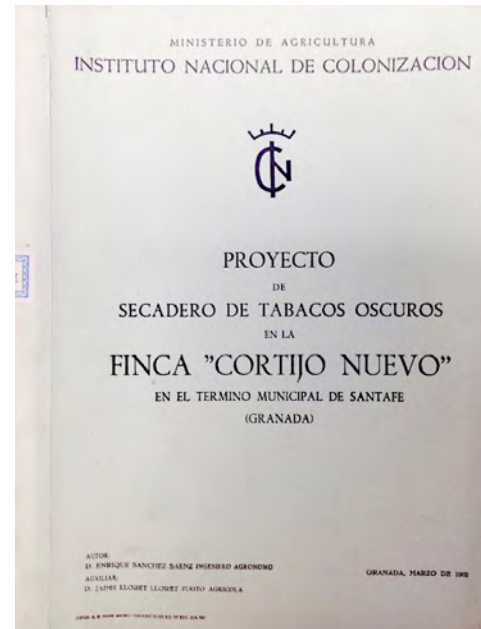
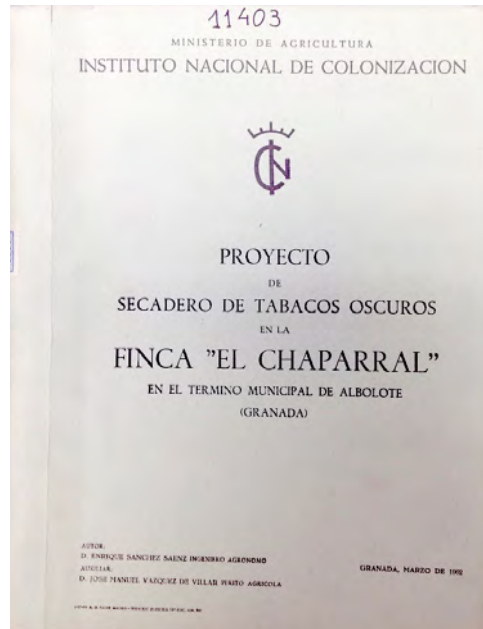
28 *Proyecto de secadero de tabacos oscuros en la Finca «Cortijo Nuevo» –Santa Fe–* redactado por el Ingeniero Agrónomo Enrique Sánchez Sáenz. (1962). ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 11424.

29 *Proyecto de secadero de tabacos oscuros en la Finca «El Chaparral» –Albolote–* redactado por Ingeniero Agrónomo Enrique Sánchez Sáenz. (1962). ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 11403.

30 *Proyecto de secadero de tabacos oscuros en la Finca «Trasmulas» –Pinos Puente y Lachar–* redactado por el Ingeniero Agrónomo Enrique Sánchez Sáenz. (1962). ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 11404.

← **Fig. 7:** Esquema de procesado y fermentación del tabaco elaborado por Enrique Alcaráz Jiménez. Entrevista en Granada. Enero 2016.

← **Fig. 8:** Secciones longitudinal y transversal de secadero de tabaco para curado al aire aportadas por Enrique Alcaraz Mira en la Memoria de su viaje de estudio a los centros tabaqueros de los Estados Unidos de América del Norte. (1934).



2646/22

MINISTERIO DE AGRICULTURA
DIRECCION GENERAL DE COLONIZACION Y ORDENACION RURAL
INSTITUTO NACIONAL DE COLONIZACION
ARCHIVO TECNICO-REGISTRO

JEFATURA	CENTRAL	CONCEPTO DE ARCHIVO	PROYECTO
REFERENCIA DEL ARCHIVO ADMINISTRATIVO	REFERENCIA DEL ARCHIVO TECNICO	REFERENCIA DE CONSERVACION	
Nº de Registro 13.199	Nº de orden en su registro 65.457	Armario nº	nº 11.403
Nº de Activo 2646/22	Fecha de entrada 28-Marzo-1962	Estado nº	
Nº del Documento 23	Nº de ejemplares ordenados Org. y 2 o.	Caja nº	
Fecha 27-Marzo-1962		Bandeja nº	Cana nº
		Cubierta nº	
Región: Guadalupe		Zona o provincia: Granada	
Sector o término municipal: Albolote		Finca: El Chaparral	
Título y referencia a otros trabajos: Proyecto de secadero de tabacos oscuros en la finca EL CHAPARRAL			
Autor: Ingeniero Agrónomo, D. Enrique Sánchez Saenz Colaborador Perito Agrícola, D. José Mel. Vázquez			
Observaciones:			

T-31

fayona³¹ y Peñuelas. Los documentos hallados responden al modelo de proyecto secadero referido en párrafos anteriores, lo que ratifica la condición de prototipo de los edificios proyectados que son pormenorizadamente descritos en el correspondiente apartado de caracterización constructiva.

En el fondo digital del Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente se localiza la obra titulada *Tabacos Oscuros y tabacos claros en España*³² en la que se narra una breve historia del tabaco, su clasificación industrial, el medio óptimo para su desarrollo y se describen las clases de semilleros y su cuidado, épocas de siembra según zonas, campañas y alternancias de cultivos para control de trasplantes, las diferentes labores que comprenden el cultivo y finalmente el curado del tabaco y las condiciones que deben reunir los locales. Además se han hallado revistas de la época tales como *La ilustración Artística*, –en la que se tratan temas de interés general y económico para la sociedad de aquel momento, entre los que se recoge el tabaco–, y otras de carácter totalmente especializado como *Revista de Tabacos*³³. De entre los 62 ejemplares publicados de esta última, de carácter mensual, se han seleccionado aquellos números que aportan artículos científicos sobre el cultivo e industrialización de la planta en general, e incorporan modelos-tipo de secaderos con características de dimensiones y materiales y análisis de costos, lo que ha sido utilizado como base documental para el análisis tipológico y constructivo de los diferentes tipos identificados.

Se han manejado otros artículos de revistas especializadas como la de *Estudios Agrosociales, Estudios Geográficos, Cuadernos geográficos de la Universidad de Granada, Revista digit@l Eduinnova* y *Tectónica*.

Asimismo se han desarrollado recorridos girados por circuitos programados en función de las concentraciones de secaderos, teniendo en cuenta su caracterización morfológica y constructiva, así como su nivel de conservación.

← **Fig. 9:** Documentación de trámite de proyectos tipo: Ficha de registro del INS; Portadas de carpetas de proyectos de secaderos de tabaco localizados en las fincas del Chaparral (1962) y Cortijo Nuevo (1962); Índice de memoria tipo (1944). ACMAPAMA. Proyectos INC.

31 *Proyecto de secadero de tabacos oscuros en la Finca «Loreto» –Moraleda de Zafayona–* redactado por el Ingeniero Agrónomo Enrique Sánchez Sáenz. (1962). ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 11423.

32 De Montero, Fernando. (1942). *Tabacos oscuros y tabacos claros en España*. Madrid: Ministerio de Agricultura.

33 Revista especializada editada en Madrid por el Órgano de ensayos del cultivo del tabaco en España entre 1931 y 1936, localizada en los fondos de la BNE.



3

PROCESO MORFOLÓGICO DE SÍNTESIS
COMO MÉTODO INVESTIGADOR



3.1.

MORFOLOGIA GEOGRÁFICA DE LA VEGA DE GRANADA

Si partimos de la base de que el conocimiento de una determinada comarca empieza por el análisis «geográfico» de su territorio, parece necesario establecer cuáles han de ser los criterios descriptivos básicos de esta disciplina. Habitualmente, la primera aproximación ha de estar orientada hacia conocimientos de carácter físico, como la localización, orografía, clima, vegetación y por supuesto delimitación geográfica, para proceder posteriormente al estudio de su sociedad, cultura, hábitos, economía, etc., todo ello contando con una base concreta sobre la que poder aplicar y justificar los estudios, análisis y conclusiones obtenidas.

En contrapartida, el uso de la geografía como primer acercamiento, contiene numerosas contradicciones que proceden del interior de la propia disciplina y del desacuerdo individual entre los trabajos desarrollados por los geógrafos de las diferentes universidades. El término geografía, no resulta, pues, del todo fiable como indicador de la materia contenida. En España es habitual acompañarlo de un adjetivo que especifica con más precisión el ámbito de estudio al que está referido el término. Aún en la actualidad, es conveniente terminar con el desacuerdo entre las enseñanzas impartidas en cada uno de los continentes e intentar trabajar sobre un terreno común en busca de la posición de partida más cercana posible y a partir de ella permitir enfoques diferentes, pues, los criterios son enormemente variables de uno a otro continente, lo que por otro lado parece entendible dadas las drásticas diferencias detectables en las características de cada uno, en todos los aspectos. En cualquier caso, las últimas concepciones trabajadas por las corrientes europeas, nos servirán de mucho más que de mero estudio territorial.

← **Fig. 1:** Morfología del Paisaje de la Vega de Granada. Acuarela y rotulador sobre papel tipo Moleskine. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

La orientación fenomenológica¹ y social nos abrirá las puertas a un procedimiento analítico básico para la definición del método investigador utilizado.

Suponer la existencia de una ciencia certera general capaz de abordar el estudio completo de la tierra, es una cuestión difícil de aceptar y de realidad bastante improbable. Iniciar el estudio de una determinada región cuyo análisis resulta ser importante para el conocimiento de un fenómeno concreto asociado a la misma, es uno de los objetivos perseguidos como conocimientos previos. Se está hablando, pues, de conocer un terreno determinado y definido y para tal empresa es necesario establecer por un lado los saberes que son precisos y por otro las disciplinas y el método por ellas utilizado, que nos permite obtenerlos.

El territorio aludido es el que conocemos con el nombre de la Vega de Granada y constituye el marco paisajístico en el que se desarrolló, durante un largo y definido periodo de la historia, un fenómeno constructivo y arquitectónico que constituye el objetivo y el fin de esta Tesis Doctoral. El territorio situado en el sur de la península ibérica y más concretamente en el centro de la provincia granadina, está

1 El término fenomenología (del griego antiguo φαινόμενον, 'aparición', 'manifestación' y λογος, 'estudio, tratado') puede asociarse tanto a la ciencia como a la filosofía.

La fenomenología como ciencia, se utiliza para describir un cuerpo de conocimiento que relaciona entre sí distintas observaciones empíricas de fenómenos; siempre de forma consistente con la teoría fundamental, pero que no se deriva directamente de la misma.

La fenomenología, como forma de filosofía, estudia el mundo respecto a la manifestación. Es una corriente filosófica, muy amplia y diversa, por lo que difícilmente valdrá una sola definición para todas sus vertientes. Sin embargo, es posible caracterizarla como un movimiento filosófico que llama a resolver todos los problemas filosóficos apelando a la experiencia intuitiva o evidente, que es aquella en la que las cosas se muestran de la manera más originaria o patente. Las diferentes vertientes de la fenomenología suelen discutir constantemente sobre qué tipo de experiencia es relevante para la filosofía y sobre cómo acceder a ella. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Fenomenolog%C3%ADa_\(filosof%C3%ADa\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Fenomenolog%C3%ADa_(filosof%C3%ADa))

configurado como una vasta extensión que abarca un total de cuarenta y un municipios. A pesar de la considerable dimensión, está perfectamente delimitada geográficamente. Para nuestro estudio, hemos introducido una serie de datos que nos remiten a la disciplina básica para el estudio y conocimiento de cualquier territorio definido y concreto: la «Geografía».

El término geografía procede del griego *–γεωγραφία–* y se refiere a aquella ciencia extraordinariamente extensa que estudia y describe la superficie de la Tierra en su aspecto físico, actual y natural, así como en su calidad de lugar habitado por la humanidad, por sus sociedades y por los territorios, paisajes, lugares o regiones que la forman al relacionarse entre sí.

La geografía general no es, un estudio exhaustivo de la tierra, sino que más bien presupone los conceptos generales y las propiedades de la misma o bien los admite en su condición de saberes de otras ciencias, orientándose, por tanto, sólo al conocimiento de la cambiante apariencia de las diferentes zonas de su superficie.

Los aspectos que nos interesan de la geografía y que son de aplicación a nuestro análisis arquitectónico y social se podrían definir en los siguientes cuatro puntos: (i) El análisis espacial de fenómenos naturales y humanos. (ii) Los estudios del territorio –del lugar a la región–. (iii) El estudio de la relación entre el hombre y su entorno. (iv) La investigación de las ciencias de la Tierra.

Pero en la actualidad, la geografía moderna se caracteriza por ser una disciplina cuyo objetivo primordial es, en primer lugar, el análisis y clasificación de toda una serie de fenómenos naturales y sociales, acometiendo posteriormente la explicación de los mismos. Este proceso no se lleva a cabo con una mera referencia a la localización de dichos

fenómenos, sino que también se estudia cómo son y cómo han evolucionado para llegar a ser lo que son. Hoy en día la ciencia geográfica general está escindida en dos ramas fundamentales: la «geografía física» y la «geografía humana». Esta división manifiesta con claridad que la geografía es una ciencia que se cuestiona simultáneamente por los testimonios dejados por la naturaleza y por las diferentes sociedades, o más claramente, por el medio físico –clima, geomorfología, hidrología, etc.– y por la dinámica y cambios en la organización de lo social –demografía, cultura, evolución social y económica y biogeografía–. Ambas caras de la geografía general son imprescindibles para un correcto conocimiento territorial. Pero además, para mantener un rigor imprescindible en la justificación del método investigador usado, es preciso delimitar el ámbito ocupado por cada una de las disciplinas relacionadas con el territorio y que son de aplicación en el desarrollo de nuestro estudio.

Así pues, la extensísima ciencia que es la geografía, básicamente se divide en dos grandes ramas:

- i La geografía general, ciencia analítica, encargada del estudio individual de los hechos físicos y humanos.
- ii La geografía regional, ciencia sintética, ocupada en los sistemas territoriales concretos.

La articulación entre ambas ramas ha sido tradicionalmente objeto de debate entre aquellos geógrafos de tradición corológica para los que la geografía es, sobre todo, geografía regional y aquellos otros considerados como geógrafos cuantitativos para los que la geografía general sería la única geografía científica ya que es la única capaz de formular teorías y leyes.

A partir de la tendencia descrita en el segundo punto, partidaria de una concepción cronológica, más humana y de principios más articuladores, aparecen una serie de consi-

deraciones que justifican la búsqueda de una definición de la «ciencia geográfica» acorde con nuestro universo investigador, con un punto de vista doméstico y cercano a las necesidades del territorio que nos ocupa. De este modo consideramos la geografía como el conjunto de características que conforman la realidad física y humana de una zona o de un territorio en un instante dado de la historia o durante un periodo establecido.

Con esta definición y utilizando términos más afines, podemos concretar las características definitivas que ha de tener la ciencia geográfica aplicada al territorio granadino, es decir, perfilar el concepto de «la geografía de la Vega de Granada» con la intención exacta del presente estudio que es, en esencia, arquitectónico. Para ello y como se ha venido exponiendo, se precisa de la geografía como ciencia sustancial para el conocimiento de un territorio específico. Junto al tronco de la disciplina genérica, se antojan fundamentales las aportaciones de ciertas ramas claramente relacionadas con el territorio local. Se puede considerar de este modo la disciplina geográfica introduciendo la componente temporal, la influencia climática, la repercusión del factor social, la magnitud de los asuntos económicos o la complejidad de los intereses laborales, todo ello establecido siempre bajo la impronta de la condición geográfica regional.

El trabajo encara así, un exhaustivo estudio geográfico de la Vega granadina en relación con la producción agrícola, para a continuación acometer un profundo análisis de todos los asuntos, tiempos, tareas, aspectos, características, particularidades o matices y de cuanto atañe a la actividad relacionada con la cuestión tabaquera de la provincia y, por supuesto, a la aparición de la arquitectura industrial derivada de la misma.

Son muchas las formas de aproximarse a un estudio como éste, con tan fuerte condicionante geográfica. De hecho,

las afirmaciones usadas como punto de partida, así como el procedimiento de investigación utilizado, difieren patentemente respecto a otros puntos de vista que optan por un enfoque diferente, más racional y rígido y menos fundamentado en el análisis de los fenómenos observables, que según qué tendencias, pueden resultar equívocos e intencionados.



3.2.

MÉTODO INVESTIGADOR

3.2.1. PRESENTACIÓN DEL PROCEDIMIENTO

En la práctica totalidad de los procedimientos de observación y de indagación que proponemos, se ha partido de un método inductivo y se ha trabajado bajo la observación y consideración fenomenológica², plenamente admitida por la ciencia³, con el fin de elaborar un sistema de datos ordenados e internamente comparables, sobre el que implementar criterios organizativos. Toda ciencia, en la etapa previa a la elaboración de hipótesis, puede ser considerada bajo la interpretación del análisis de los fenómenos observables, para conseguir una explicación del ser, es decir, que bajo el entendimiento de la fenomenología y utilizando un método de pensamiento científico adecuado, es posible obtener conclusiones sobre lo analizado. Al amparo de este principio, cuando se persigue un conocimiento geográfico y científico serios sobre el territorio o el lugar, se utiliza el término «ciencia» en el sentido de proceso organizado de adquisición de conocimiento, antes que en el sentido comúnmente

2 Junto a las definiciones consideradas en el subcapítulo anterior, la fenomenología se podría describir como aquella ciencia que se establece como un punto medio entre el experimento y la teoría. Así considerada, es más abstracta e incluye más pasos lógicos que el experimento, y ciertamente, está más directamente relacionada con el experimento que la teoría.

3 Un modelo fenomenológico creado a partir de la observación científica, es perfectamente viable y admitido como tal por la comunidad científica, aunque por sí mismo ni supone, ni constituye un entendimiento del fenómeno. Para que ello se pueda producir es necesaria la aplicación de un método científico. El proceso de observación fenomenológico, no deja de ser una fase primera de un proceso inductivo más complejo, sobre el cual se superpone un procedimiento morfológico de trabajo –distintas formas comparadas entre sí o una misma a lo largo del tiempo– que permita la elaboración de un método científico de pensamiento con el fin de obtener conclusiones.

← Fig. 2: Caracterización constructiva a través del método morfológico. Acuarela y grafito sobre papel tipo Moleskine. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

admitido y restrictivo de «cuerpo unificado de leyes físicas». Cualquier campo del conocimiento se caracteriza por la inquietud expresa ante un determinado grupo de fenómenos, a los cuales se propone identificar y ordenar de acuerdo a sus relaciones entre sí y con la norma general. Estos actos de conocimiento son organizados conforme al incremento del número adquirido de ellos y al grado de conexión entre los mismos; es decir, no son fenómenos aislados, sino que están asociados y son interdependientes. Todo este proceso es precisamente el significado de un acercamiento científico al estudio de la materia concreta. El descubrimiento de la conexión de hechos, el orden y la asociación de éstos, es una cuestión de coherencia y supone una tarea científica que es la desempeñada por un cuerpo coherente de conocimiento. En el caso que nos concierne, el conocimiento primigenio del territorio sobre el que se van a levantar los elementos arquitectónicos objeto de nuestro estudio, nos lo define la geografía.

Las más importantes disciplinas de conocimiento establecidas en el saber genérico del hombre, existen porque son reconocidas universalmente en relación al interés que demuestran frente a una gran categoría de fenómenos. La experiencia de la especie humana y no la indagación del especialista, es la que ha dado lugar a las divisiones primarias del conocimiento. Es sabido por todos, cómo determinadas áreas del conocimiento son perfectamente distinguibles y parecen haberse conocido desde siempre. Como ejemplos tendríamos: la medicina, estudiosa del ser humano; la biología, que analiza de los seres vivos; la botánica, las plantas; la climatología, analista del tiempo atmosférico; la geología, investigadora del universo de las rocas, etc. Todas estas categorías son evidentes para cualquier pensamiento lógico asentado sobre la observación de la naturaleza. En idéntico sentido, el territorio representa el campo de estudio de la geografía, pues ésta analiza la realidad, considerando al paisaje como una sección importante de la misma, asumida de manera clara por la inteligencia colectiva del ser humano y no por una

tesis particularmente sostenida o exclusiva de un determinado grupo investigador. La geografía asume el compromiso del estudio de las áreas, territorios y lugares porque existe una preocupación general por el saber, una necesidad de conocimiento del entorno habitado por el hombre y por todo aquello que pudiera redundar en la mejora de su existencia.

El territorio es el objeto de estudio de la geografía y su conocimiento es una cuestión indiscutible de la misma. Por tanto, si se establece una disciplina diferente o complementaria bajo el título de geografía, la esencia en el estudio del lugar y el territorio, atribuida a la sabiduría popular, no sufriría merma alguna, pues constituye una propiedad inherente a su ser. Según palabras del geógrafo Carl O. Sauer: “El tema de estudio existía mucho antes de que fuera acuñado el nombre”.⁴

Concebir una indagación, para abarcar la inmensidad del concepto de territorio, aunque éste se encuentre perfectamente delimitado, como es el caso del entorno de la ciudad de Granada, se antoja como una labor titánica. Ésta es precisamente la finalidad tradicionalmente asignada a las múltiples disciplinas y ciencias vinculadas a la geografía. Tan amplio es su ámbito de trabajo, que a menudo interfiere los

⁴ Importante figura de la ciencia geográfica estadounidense. Nacido en Warrenton, estado de Missouri, en una familia de Alemanes Metodistas el 24 de diciembre de 1898. Pronto marchó a Alemania lámpara una larga estancia que le permitió un profundo conocimiento de la lengua y el pensamiento alemanes. Fue profesor de geografía en la universidad de California, Berkeley, pese a haberse graduado en la universidad de Chicago. En su labor como docente fue muy crítico con el determinismo geográfico, la cual era la teoría predominante en la Geografía estadounidense. Propuso en su lugar un arquetipo diferentemente llamado “morfología del paisaje”; más adelante convertido en la denominada geografía cultural. Estaba basada en la reunión inductiva de hechos acerca del impacto humano en el medio, a partir de los cuales se iniciaba la construcción del paisaje cultural. En 1925 escribió el artículo, “La Morfología del Paisaje”, que desarrolla una metodología para explicar cómo los paisajes culturales son creados a partir de formas superpuestas al paisaje natural. Otro de sus trabajos más conocidos fue “Agricultural Origins and Dispersals” escrito en 1952. Falleció el 18 de julio de 1975. Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Carl_O._Sauer

dominios de otras ramas del saber que estudian realidades parciales del mundo natural o productivo y que necesitan, de alguna manera, especificar áreas de distribución, mapas migratorios, zonificaciones o cualquier información relacionada con el terreno. Ejemplos evidentes serían: la agricultura, la antropología, la botánica, zoología, ornitología, geología, climatología y un largo etc. de materias asociadas a la tierra y la naturaleza. Fijaremos por tanto las connotaciones concretas de tan extensa ciencia que más se ajusten al estudio de la comarca de la Vega de Granada, basándonos en la observación de hechos y acontecimientos –fenomenología– y en la aplicación del método analítico utilizado por la morfología geográfica. Pero ante todo comencemos por ofrecer una explicación definitoria e imprescindible del concepto de ciencia geográfica orientada hacia el estudio específico de la Vega granadina; y más concretamente, a la determinación del marco geográfico y su determinismo en relación con las arquitecturas generadas a propósito del fenómeno económico y social que salpicó el paisaje de cultivos y rudimentarias construcciones industriales conocidas como secaderos de tabaco. Esta consideración de la geografía, ajustada a los parámetros del conocimiento perseguido, es la que nos dará pie para estudiar y definir en el apartado correspondiente, otro delicado concepto, necesario para comprender las particularidades de cualquier arquitectura: «el lugar».

No es oportuno, ni parece razonable, pretender desarrollar un estudio completo de la evolución de esta disciplina, pero sí de terminar aquellos episodios que marcan la voluntad de incorporación de aspectos relacionados con el hombre y el tiempo, al igual que aquellos otros vinculados a la tierra, al cultivo y la producción.

Podríamos, en principio darnos por satisfechos con la simple connotación que la palabra griega aporta. En la misma, como ya hemos visto, se utiliza el concepto o «tema» como parte del nombre, que literalmente significa «conocimien-

to del área». La precisión del término, ha provocado una transcripción literal al resto de las lenguas, así, los geógrafos alemanes lo han traducido como –Landschaftskunde– o –Länderkunde–, «el conocimiento del paisaje o de las tierras»; definición idéntica a la etimología griega del vocablo. De alguna manera, en la cultura griega existió una interdependencia entre la geografía y los fenómenos establecidos como fuente de la realidad. Los acontecimientos históricos y mitológicos estaban presentes y entremezclados con la naciente ciencia geográfica. Ello se puede comprobar en las historias de Homero, Herodoto, Tucídides y Jenofonte y posteriormente en las narradas por Polibio y Plutarco. Grecia aporta a la geografía una concepción diferente, un comienzo para la naciente disciplina; más rico, con aportaciones acerca del hombre y su vida, el trabajo, las guerras, el orden social y por supuesto el mito. El geógrafo griego por excelencia, Estrabón⁵, como geógrafo descriptivo rechazaba la obra de los geógrafos matemáticos como Eratóstenes de Cirene o Hiparco de Nicea por su carácter puramente astronómico o cartográfico. Esta circunstancia le lleva, por un lado, a cierta despreocupación por las causas físicas de los fenómenos naturales, centrándose como contrapunto en los aspectos humanos, la historia y los mitos para componer un retrato de las gentes y los países que estudia. Inició así una nueva concepción de la geografía en la que la existencia del hombre forma parte de sus principios, aunque lo hiciera con una invocación excesivamente recurrente del mito. Estrabón es la

5 Geógrafo e historiador nacido en Amasia, Ponto, hacia el 64 o 63 a. C. Gran viajero que aprovechó la Paz romana para viajar por casi la totalidad de los territorios de la *Ecúmene* ofreciendo una descripción geográfica y humana de asombrosa precisión. De él se conservan únicamente algunos fragmentos de su trabajo histórico, sus *Memorias históricas*, en 43 libros, que constituyen un excelente complemento a la historia del griego Polibio. Su obra más importante *Geografía*, sin embargo, se conserva prácticamente completa. Está fechada entre los años 29 a. C., en que da comienzo su periplo, hasta el año 7. Consta de 17 volúmenes de una descripción detallada del mundo tal como se conocía en la antigüedad. Pese a no haberla visitado jamás, el tercero de ellos está dedicado a Iberia, gracias a la adaptación de descripciones de ilustres geógrafos griegos anteriores como Posidonio. Falleció entre el 19 y el 24 d. C.

figura que por primera vez relaciona, de manera doctrinal al hombre con la geografía.

Con posterioridad, la geografía experimenta lógicas modificaciones en su contenido, variables en función de la época y de los adelantos tecnológicos. A dicha evolución también contribuye la aparición de nuevos pensamientos y eruditas teorías y, sobre todo, la necesidad de adaptación para saciar la curiosidad del hombre. Cabe recordar, como periodo especialmente brillante, prolífico en aventuras y obras literarias, el importante papel ejercido por esta ciencia, durante la época de los grandes viajes y descubrimientos, encarnados en figuras de la navegación española, portuguesa e inglesa. Aparte de éstas y posteriores historias apasionantes, la mera pero certera definición clásica, matizada por algunas pinceladas perfiladoras de la cuestión, resultan más que suficientes para nuestro propósito y es que, como Sauer describe: “la moderna geografía es la expresión actualizada de la geografía antigua”.⁶

3.2.2. CONTENIDO DE LA CIENCIA GEOGRÁFICA COMO BASE DEL MÉTODO MORFOLÓGICO

Por tanto, bajo el prisma del conocimiento geográfico formulado por Sauer, es prioritario, por un lado, delimitar con precisión el ámbito de estudio y por otro, definir las disciplinas a considerar sobre la Vega de Granada como paraje hospedador de un modelo específico de arquitectura industrial. El objetivo es la búsqueda, localización y expresión sencilla y clara de los aspectos y condiciones naturales del lugar, así como la determinación de la influencia e intensidad de actuación de los agentes adscritos a los mismos. El cometido de la geografía se concibe como el de establecer un sistema crítico que abarque la fenomenología del paisaje, con el pro-

6 Sauer, C. O. (2006). *La morfología del paisaje*. Santiago de Chile: Polis. Revista de la Universidad Bolivariana, vol. 5, número 15. Universidad de los Lagos.

pósito de aprehender completamente los significados de la dispar escena terrestre. El geógrafo de origen francés, Vidal de La Blache⁷, fue el primero en posicionarse en contra de la afirmación tradicional que asevera que la tierra es algo así como el escenario inerte en el que se despliega la actividad del hombre, sin reflejar que este escenario está vivo en sí mismo. En él habría que incluir los trabajos y labores humanas como parte de la expresión integral de la escena. Todos los objetos que existen juntos en un paisaje están vinculándose entre sí, se diría incluso que con una absoluta correspondencia interna. La reunión de todos ellos constituyen una realidad de conjunto; realidad que no puede ser expresada por una consideración de una de las partes. Se estima por tanto, la prevalencia del concepto o noción global de la geografía como sistema científico, al margen del cual sólo existen especialidades o disciplinas particulares. El paisaje posee, en una acepción amplia del conocimiento, un significado genérico e interdisciplinar y de tal forma es utilizado en

7 Paul Vidal de La Blache. Destacado geógrafo francés impulsor de la geografía clásica. Nacido en Pézenas en 1845, fue catedrático de la Sorbona y máximo representante de la geografía regional francesa. Entre sus obras destacan: *Atlas general, histórico y geográfico*, que data de 1894 y, con carácter póstumo, *Principios de geografía humana* publicada en 1922. Definió la geografía como una ciencia de síntesis que estudia la interacción entre el hombre y su medio, aunque siempre consideró que la geografía es la ciencia de los lugares, no de los hombres. El objeto de la geografía para Vidal siempre lo constituyó la relación hombre-naturaleza, desde la perspectiva del paisaje, y el ámbito de la «región». Al hombre lo considera un ser activo, que sufre la influencia del medio, que actúa sobre el paisaje y lo transforma. La naturaleza es, por tanto un conjunto de posibilidades a la espera de la actuación del hombre. El concepto de geografía Vidal, se puede resumir con el siguiente proceso: el hombre habita el paisaje cuya unidad es la «región» mediante un conjunto de técnicas, hábitos, costumbres que denominados «géneros de vida». Se genera así una situación de equilibrio entre el hombre y el medio históricamente constituida por la sociedad. El territorio, afectado por estos géneros de vida, es el dominio de civilización. Para Vidal, la geografía debe encargarse del estudio de las regiones, para así comprender los géneros de vida, las causas de su permanencia y la formación de dominios de civilización. Vidal de La Blache falleció en Tamaris-Sur-Mer en abril de 1918. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Vidal_de_La_Blache

la presente Tesis al referirnos a nuestro encuadre geográfico preciso de la Vega granadina. No se trata simplemente de un escenario contemplado por un observador exterior. Es el propio observador quien siempre forma parte del mismo. El paisaje geográfico de la Vega se considera, por tanto, como una generalización, una «visión panorámica» que procede de la asociación de múltiples y diversos escenarios individuales.

Para la selección de las características genéricas, que es preciso conocer de cualquier paisaje, el geógrafo se guía exclusivamente por su propio criterio. Él define y a la vez clasifica. Es una cuestión de juicio o de valoración personal. Los contenidos elegidos, se consideran, como antes se ha dicho, como característicos, esto es, comunes y representativos. Las características seleccionadas, son posteriormente organizadas bajo un patrón. Tienen una cualidad estructural, con lo cual el paisaje queda clasificado como perteneciente a un grupo específico, dentro de una teórica organización general de los paisajes. Quiere ello decir que el criterio del geógrafo condiciona los aspectos a estudiar, en función de los conocimientos que sobre cada paisaje quiera definir. El estudioso posee total libertad respecto a los matices que incluye en sus observaciones y, al mismo tiempo, también actúa e infiere sobre las relaciones entre las observaciones y conocimientos. Los elementos incluidos en el análisis del territorio sobre el cual aparecen los secaderos de tabaco, han de incluir aspectos no troncales de la geografía, como son: los materiales existentes en el medio, la construcción, la arquitectura, el emplazamiento, etc., estando respaldados por las opiniones y criterios de selección y ordenación de arquitectos e ingenieros. Un correcto análisis territorial precisa de un estudio interdisciplinar en el que la concurrencia de las disciplinas y el peso de las mismas depende del enfoque buscado en la investigación. Para ello proponemos el método inductivo basado en la fenomenología y en la asociación, con el que disponer, organizar y unificar los criterios de examen y clasificación de la información recopilada y producida.

3.2.3 HÁBITAT

A continuación y como paso previo y definitivo a la descripción del método morfológico aplicado a la geografía, es preciso establecer con exactitud el concepto de «hábitat». En la provincia de Granada, al margen de las localidades costeras, la Vega constituye el territorio históricamente preferido por sus habitantes para el asentamiento, así lo verifican los más de cuarenta municipios existentes en su interior. De igual forma parecen confirmarlo los numerosos vestigios que se conservan de yacimientos encontrados en sus feraces tierras cuyas características y condiciones, favorecieron continuos establecimientos desde el Pleistoceno Superior; acontecimientos conocidos y perfectamente registrados y cartografiados por la extraordinaria labor investigadora de la profesora granadina Navarrete Enciso.⁸

En el contexto de cualquier ecosistema, se entiende por «hábitat» el ambiente ocupado por una «población biológica». Es el espacio que reúne las condiciones adecuadas para que una especie pueda residir y reproducirse, perpetuando su presencia. Así, un hábitat queda descrito por los rasgos que lo definen ecológicamente. La concepción de «hábitat humano» es una extensión, por analogía, del concepto ecológico de hábitat. Se refiere al conjunto de factores materiales e institucionales que condicionan la existencia de una «población humana localizada».

Los matices del concepto utilizado por biólogos y ecólogos, lo alejan, de la diferente acepción considerada por arquitectos

8 La comarca de la Vega de Granada aparecieron restos de los últimos cazadores achelenses, constituyendo uno de los escenarios en que se movieron los grupos de cazadores más especializados del Paleolítico Medio, pertenecientes al tipo *Homo sapiens neanderthalensis* que ocupó el Würm Antiguo o primera parte de este último período glacial encuadrado en el Pleistoceno Superior. *La arqueología prehistórica en la provincia de Granada*. Navarrete Enciso, María Soledad. Profesora titular en el Departamento de Prehistoria de la Universidad de Granada.

tos y urbanistas; pese a lo cual existen puntos de coincidencia e influencia mutuas. Básicamente, mientras aquellos lo definen como un lugar con las condiciones necesarias para permitir la vida del individuo o comunidad vegetal o animal, para estos últimos, la presencia del hombre es absolutamente inevitable, manifestándose de esta forma una referencia evidente al espacio construido, como espacio en el que vive el hombre. A veces, a esta noción se la denomina: «hábitat construido», para diferenciarlo del «hábitat biológico».

Al igual que el hábitat, existe otro término igualmente portador de una definición del espacio natural susceptible de ser habitado por el hombre: el «geótopo», el cual constituye la unidad con ciertas propiedades de homogeneidad más pequeña del espacio natural. Dentro del mismo es posible encontrar una ulterior clasificación más menuda constituida por los llamados ecótopos, que separan los distintos elementos conformadores, poniéndolos en relación con los demás. Los geótopos se manifiesta siempre como sistemas o estructuras sometidas a un principio de organización. Según la definición de Fochler-Hauke⁹:

“Estas unidades de hábitat homogéneas en sentido ecológico, se pueden llamar geótopos, son áreas geográficas que con respecto a su situación sobre el nivel del mar, sus rasgos morfológicos, su suelo, clima y régimen hidrológico, ofrecen a la naturaleza orgánica condiciones similares y

9 Gustavo Fochler-Hauke, nació el 4 de agosto de 1906 in Troppau en la Silesia austriaca. Se formó en la escuela de esta ciudad y fue un importante representante de la Corología. Enseñó en la Universidad Nacional de Tucumán entre 1949 y 1954, y dejó un testimonio inestimable de ese sector de la Geografía en el campo de la investigación. Falleció en Múnich el 20 de enero de 1966. Fochler-Hauke estableció la siguiente definición de la disciplina corológica: “la Corología geográfica investiga a los paisajes, delimitados según puntos de vista geográficos, en sentido formal-fisionómico, cronológico y funcional; es la doctrina del orden espacial, de las interrelaciones, dependencias y funciones y de la integración de los elementos naturales y culturales, los que en su totalidad forman el paisaje”.

que al mismo tiempo dan la base para el posible aprovechamiento del suelo por el hombre".¹⁰

La concreción en la idea del hábitat, es un importante punto de partida para establecer las bases que determinan los contenidos considerados como estables y reiterados, y que constituyen realmente el fundamento y conocimiento integrador en la definición de la geografía del lugar. En general, y como ya se ha apuntado, la resolución sobre el número y calidad de disciplinas integrantes del proceso estudio-sol del paisaje, está claramente determinado por el interés que pudiera suponer para el ser humano. En este sentido, la geografía no escapa a la consideración de la mayoría de las ciencias y manifiesta claramente su carácter antropocéntrico, circunstancia que también concierne a la condición de las materias incorporadas para el estudio del territorio ya que son disciplinas siempre enfocadas hacia el valor, uso o provecho que la tierra pudiera ofrecer al hombre. Los grupos humanos a los que la ciencia ayuda con la aportación de conocimiento, están interesados en aquella parte de la escena paisajística que les concierne como seres vivos racionales que son, siendo además, integrantes y conformadores del propio escenario al que utilizan como marco natural en el que establecen su hábitat. El ser humano vive en el territorio y del territorio, el cual se muestra ante el hombre como una porción limitada de naturaleza con sus tierras y recursos en la que vivir y desarrollar las diferentes actividades; así se constituye el hábitat de cada grupo social. Pero, a su vez, el hombre como ser racional posee la capacidad de modificar dicho entorno a su antojo en la búsqueda de una teórica conveniencia.

En resumen, para un estudio ajustado al paisaje que nos ocupa, seleccionamos aquellas cualidades del singular paisaje elegido para el presente análisis, que son de utilidad para su

descripción y entendimiento. Descartamos aquellos rasgos del área que pudieran ser significantes para otras ramas muy concretas del saber, pero que no son de interés en la relación del hombre con el territorio. Aquellas cualidades físicas del paisaje útiles para el desarrollo e implantación de la vida, son las que tienen valor de consideración en la definición de hábitat, estimando el concepto como un hecho existente o como cuestión futurible.

3.2.4 MÉTODO INDUCTIVO DE SÍNTESIS. APLICACIÓN DEL MÉTODO MORFOLÓGICO

Se explican a continuación los mecanismos del procedimiento inductivo en la aplicación del proceso morfológico utilizado como método investigador en la presente Tesis Doctoral.

La organización sistemática de los contenidos obtenidos durante los distintos estudios analíticos del paisaje, proceden de la agrupación y coordinación de conocimientos tras un previo discernimiento en diferentes categorías, consecuencia de la aplicación de las teorías a priori concernientes al mismo. La acumulación y el ordenamiento de los fenómenos son organizados en categorías que denominamos «formas» las cuales son integradas en estructuras distintivas de orden superior, las «series». Éstas en general, suelen organizarse mediante una correspondencia de semejanza que se denomina de «homología». Por otro lado y de forma simultánea, mediante el método morfológico se inicia un procedimiento de análisis comparativo en un orden descendente; primero se contrastan las estructuras superiores «series» para ver si se abarca todo el ámbito de estudio necesario y, a continuación, se inicia el análisis comparativo de las diferentes formas analizadas y clasificadas en un primer orden entre sí y posteriormente con otros casos semejantes y conocidos, si procede. El estudio comparado de toda la información así organizada, constituyen el denominado método morfológico de síntesis. Un método empírico característico, sencillo y práctico en su aplicación, muy adecuado y asequible para

¹⁰ Fochhler-Hauke, G.(1953). Geografía. (P. 47).

nuestro estudio y que permite una aproximación exacta al estudio del paisaje de la Vega, desde la perspectiva geográfica fundamentalmente y en primera instancia, más el necesario auxilio de otras ciencias empíricas, cuya aportación completa el método.

La morfología y su método sintético reposa sobre los siguientes postulados:

- i La existencia de una unidad de calidad natural, esto es, una estructura para la que ciertos componentes son necesarios, siendo estos componentes, elementos a los que se les llama «formas».
- ii La similitud de formas en diferentes estructuras es reconocida debido a su equivalencia funcional, formal, estética o según el criterio inducido; llamándose en este caso a las formas «homólogas».
- iii Que las unidades estructurales pueden ser ubicadas en «series»; las cuales pueden ser de muy diversa índole, aunque especialmente, suelen distribuirse en secuencias de desarrollo que van desde lo incipiente hasta cualquier etapa de desarrollo final o completa.
- iv La clasificación de la información empírica queda establecida mediante un método sintético en las categorías que hemos denominado como «formas» y «series». Se procede seguidamente al análisis comparativo de las mismas es decir: en primer lugar las «series» y posteriormente las «formas».
- v Se comprueba la no existencia de lagunas de conocimiento en las categorías de las «series».
- vi Se procede seguidamente al estudio comparativo de todos los datos en orden inverso a la actuación analítica, es decir, en orden «decreciente»: De las «series» a las «formas». En primer lugar, éstas se contrastan entre sí, y a continuación se procede análogamente con otros casos conocidos de características semejantes.
- vii Se inducen conclusiones.

A pesar de que el método morfológico de inducción proviene del análisis científico para las ciencias biológicas y las ciencias naturales en general, su procedimiento es universal y permite la extrapolación a todas aquellas ciencias que están en relación con el hombre y con los procesos naturales. Es por tanto perfectamente aplicable a la geografía, a la ordenación del territorio y a los acontecimientos de carácter vital, social y laboral que en el mismo acontecen, partiendo tanto del individuo como de la colectividad. Un método al que consideramos como de estudio morfológico, postula conceptos de unidad organizados, que se clasifican y relacionan entre sí.

Además, la analogía con la ciencia orgánica ha demostrado ser de bastante utilidad en todos los ámbitos que guarden relación con la indagación sobre temas sociales. Tal y como se verá en el capítulo *la cuestión social*, la sociología es una cuestión de notable consideración en este trabajo ya que juega un importante papel en el fenómeno del cultivo del tabaco en Granada. El hecho es que –como posteriormente se describe–, tuvo lugar una excepcional circunstancia en cuanto a la completa identificación de la población con la nueva forma de explotación y de organización laboral. La idiosincrasia y características sociales de la época encajaron perfectamente con el nuevo sistema de producción, dando lugar a un periodo de progreso económico sólo comparable parcialmente al conocido años atrás con el auge de la industria del azúcar. Para la investigación de todo estos hechos, el método descrito y utilizado como herramienta de indagación, permite un proceso de trabajo sencillo, flexible y reinterpretable, que admite a su vez la estructura y la comparación de las fases investigadoras, permitiendo alcanzar conclusiones de interés.

El término –morfología– conoció su origen con el poeta y dramaturgo Goethe¹¹, quien lo introdujo como una parte de su obra científica, contribuyendo así al progreso investigador y a la revitalización de las ciencias a través de la aplicación sistemática del pensamiento morfológico a sus estudios sobre la homología de las formas.

El método morfológico es sencillo en su aplicación y ofrece una gran versatilidad en su empleo para explorar sobre la arquitectura pre-industrial practicada en la Vega de Granada, partiendo para ello de unos procedimientos comprobados, en el análisis geográfico de la comarca. La facilidad de adaptación en la aplicación del procedimiento, así como la flexibilidad manifiesta del mismo, mostrada en investigaciones parecidas, puede generar –como contratiempo esporádico– cierta inquietud en lo concerniente a la firmeza del método para mantener el hilo conductor de la investigación ante una excesiva acumulación de datos de difícil estructuración. El estudio de la Vega granadina como territorio de cultivo y procesado del tabaco y de las construcciones conocidas como secaderos, genera un patrón de información tan claro e identificable en sus diferentes estratos, que no ofrece lugar a dudas ni en la clasificación por categorías «formas», ni en la ordenación en el tiempo, a pesar de la evidente complejidad del proceso. En cualquier caso y ante circunstancias similares que pudieran conducir al error, cabría señalar en primer lugar, que se trata de un método basado en la restricción

11 Johann Wolfgang von Goethe nació en Fráncfort del Meno el 28 de agosto de 1749. Fue un poeta, novelista, dramaturgo y científico alemán, representante y contribuyente fundamental del Romanticismo, influyendo profundamente en su evolución. A menudo ha sido considerado como uno de los representantes más destacados de la "Naturphilosophie" –Filosofía Natural–, pero en realidad su producción científica se sitúa entre el romanticismo y el clasicismo. Aporta a la ciencia el concepto de «morfología» que en su obra se construye en torno a dos conceptos fundamentales: el tipo y la metamorfosis. Sus ideas científicas acerca de la morfología y homología animal y vegetal fueron desarrolladas por diversos naturalistas del siglo XIX como Charles Darwin. Falleció en Weimar el 22 de marzo de 1832.

deliberada en cuanto a la afirmación del conocimiento, con lo cual nunca se permitiría un paso metódico sin comprobación. Es, además, un sistema puramente evidencial basado en la verdad contrastada, sin prejuicios respecto al significado de dicha evidencia. Presupone una mínima hipótesis obtenida a partir de un análisis lógico de los datos procesados, esto es, siguiendo un razonamiento inductivo conducente a una mínima organización estructural de la realidad. Es objetivo como método y libre de valores y prejuicios, tanto como lo pueda ser la intención del investigador, pudiendo llegar a resultados de gran profundidad y significado y permitiendo una transversalidad manifiesta. Su utilización en nuestro ámbito investigador encaja a la perfección, pues es aplicable a la ciencia geográfica, estudiosa de las características climatológicas y orográficas de los diferentes lugares que conforman este extenso territorio; al ámbito de la investigación documental y de archivo, favoreciendo una indagación profunda, ordenada y comparada y, por supuesto, al campo de lo social, pues la síntesis continua de fenómenos sociales mediante el método morfológico ha sido empleada con gran éxito en la sociología y la antropología. Como aclara Sauer a propósito de la cuestión social:

“A través de ella se ha podido abordar fenomenológicamente el estudio de las instituciones sociales, mediante la clasificación de «formas», desde los materiales concretos del vestuario, la vivienda y las herramientas, hasta el lenguaje y las costumbres de un grupo, identificando así paso a paso la estructura compleja de las culturas”.¹²

12 Sauer, C. O. (2006). *La morfología del paisaje*. Santiago de Chile: Polis. Revista de la Universidad Bolivariana, vol. 5, número 15. Universidad de los Lagos.

El aspecto social constituye un agente muy significativo en el desarrollo del cultivo tabaquero en la provincia granadina. La enumeración y posible organización de las muchas anécdotas que tuvieron lugar durante este periodo, recuerdan la necesidad de acudir a la sociología y la antropología para su estudio y para entresacar una selección de las mismas que permita su preservación, y junto a ello debería de aparecer la obligación de afrontar un estudio de cierto calado acerca de los efectos que la producción ha generado en una sociedad desalentada que volvió a renacer para los años venideros¹³.

Por otro lado, la evolución histórica de la economía de la provincia, con periodos claramente enmarcados y definidos en el tiempo –pues todos ellos se configuran con un nacimiento, un desarrollo, una madurez, un fin, terminando por desaparecer–, confirman la identidad de nuestra historia con

las teorías del filósofo e historiador Oswald Spengler¹⁴ acerca del ciclo vital de las civilizaciones y sus periodos.

14 Aunque no está en estricta relación con nuestra cuestión definitoria del lugar –pero sí admite una vinculación en cuanto al contenido de la materia–, tanto por el audaz empleo del método morfológico, como por la relevancia y originalidad del personaje habría que, al menos dejar mención de la controvertida tesis histórico-social del filósofo e historiador alemán Oswald Spengler –Blankenburg, 29 de mayo de 1880 - Múnich, 8 de mayo de 1936–, con la que confirmó las posibilidades de la morfología aplicada sobre la historia, o dicho de otra forma, el estudio de la historia en relación con otras ciencias vinculadas, sobre una base científica distinta a la fórmula causal del racionalismo histórico. Se trata de un proceso, con importantes incorporaciones basadas en la intuición, en el cual lleva al límite la morfología comparativa aplicada a la historia, tal como lo indica el título del segundo volumen de su obra maestra *La decadencia de Occidente*. Spengler caracteriza las formas que, a su parecer, componen las grandes estructuras históricas, las somete a comparación en diferentes períodos como homologías, trazando con ellos los estadios de desarrollo y evolución. En el mencionado ensayo *La decadencia de Occidente* –primer volumen 1918 y segundo 1923– pretendía llevar a cabo un estudio de las formas subyacentes a los acontecimientos concretos. Spengler su original concepción de la historia universal como un conjunto de culturas que se desarrollaban independientemente unas de otras, como si fueran cuerpos vivos individuales, pasando a través de un ciclo vital compuesto por cuatro etapas: Juventud, Crecimiento, Florecimiento y Decadencia, como el ciclo vital de un ser vivo, que tiene un comienzo y un fin determinados. Además, cada una de las etapas que conformaban el ciclo vital de una cultura presentaba, según su esquema ideológico, una serie de rasgos distintivos que se manifestaban en todas las culturas por igual enmarcando los acontecimientos particulares. Con base en este esquema y aplicando un método que él llamó la «morfología comparativa de las culturas», Spengler proclamó que la cultura Occidental se encontraba en su etapa final, es decir, la decadencia, y afirmó que era posible predecir los hechos por venir en la historia del Occidente. Spengler, fue igualmente un gran experto en la filosofía de Heráclito y basa su idea del «isomorfismo» en los estudios naturalistas de Goethe. A partir de ellos concibe un orden natural intrínseco a cualquier sistema dado, orden que obligatoriamente se ha de cumplir a lo largo de su desarrollo y existencia. Como este orden o forma es extrapolable a todos los niveles de la realidad, se cumple desde el crecimiento de las plantas, hasta las civilizaciones, pasando por el Cosmos mismo. Es así como acuña el concepto de «isomorfismo» aplicado al ámbito de la realidad social y la Historia. Extrae como conclusión que la vida humana y la historia de la humanidad son una lucha constante entre la estabilidad y la movilidad, entre estados y procesos

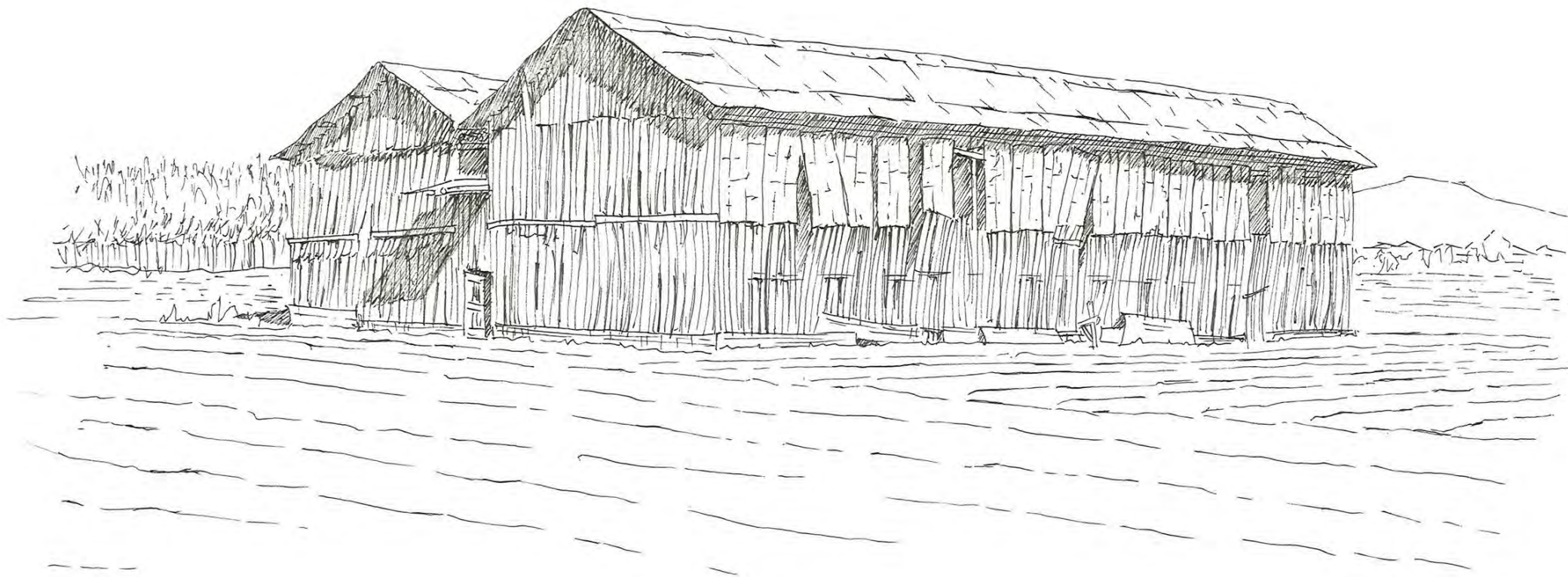
13 Capítulo 6 de la presente Tesis Doctoral.



Pese a la evidencia de la efectividad que un sistema morfológico general, aportaba al análisis del territorio, el procedimiento investigador sufrió altibajos diversos a lo largo de la historia en su concepción como método, debido probablemente a la inconmensurable extensión del universo abarcado y a la falta de acuerdo entre los estudiosos.

Fue el geógrafo francés Vidal de la Blache, antes que ningún otro, quien se percató de la situación y restableció a la morfología en la posición histórica que le correspondía. Los estudios regionales provenientes de su escuela expresaron de manera clara cuál había de ser el pleno contenido de la forma y la relación estructural del paisaje, descubriendo en el paisaje cultural la expresión culminante del territorio orgánico. En sus investigaciones, la posición del hombre, su vida y su obra es, explícitamente, el agente conformador más trascendente de las formas finales del paisaje.

← **Fig. 3:** Secadero de madera difuminado en el paisaje cultural. Cijuela. Granada. Acuarela y tinta sobre papel tipo Fabriano grano grueso. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



3.3.

LAS FORMAS DEL PAISAJE Y SUS ESTRUCTURAS

3.3.1. TERRITORIOS Y PAISAJES

Hemos mencionado la necesidad histórica de implantar un sistema descriptivo predeterminado, para evitar tanto la dispersión de conocimientos, como la adopción de posturas radicales en el procedimiento. La reducción de la descripción a un sistema, ha enfrentado tradicionalmente a los geógrafos y a todos los estudiosos del lugar. Esto no es una cuestión carente de importancia ya que, una vez que la sistematización se aplica, el profesional es responsable, dentro de límites estipulados, de los resultados del estudio emprendido. De otro modo, siempre tendría la libertad de vagar, escoger o abandonar aspectos de la realidad importantes para una catalogación. No se está hablando sólo de análisis científico, sino de interpretación. El estudio del territorio es una actividad científica, no artística, por lo cual debe adoptar los medios para dominar sus datos. Si éstos pretenden rigor, se debe aspirar a una finalidad que se oponga a un control de selección en la percepción y el análisis, imponiendo una estricta limitación en las observaciones y fijando el procedimiento clasificatorio y el método comparativo para seguir.

Únicamente, en la medida en que exista un acuerdo razonable respecto a los datos con los que se opera, es posible la comparación de diferentes observaciones y trabajos. Y es que, como ocurre en el territorio de la investigación propuesta, la influencia humana en la construcción o la destrucción paisajística resulta muy difícil de delimitar, pues no existe un sistema de valores establecido y reconocido. No hay referencias para el análisis o para la construcción de hipótesis.

Los valores existentes son muy variables en función del lugar de trabajo y del grupo humano que lo define. Si la geografía, la sociología o la arquitectura han de ser sistemáticas, debe establecerse un consensuado acuerdo con respecto a los temas de observación. Esta cuestión es particularmente delicada en el caso de la geografía humana, pues la información es tan desmesurada que su control debe plantearse sobre un esquema descriptivo general desde el inicio, con la recopilación de notas de campo, generando un esquema representativo general, ideado para catalogar con amplitud hechos territoriales, sin el lastre de una partida condicionada por orígenes o conexiones parciales y contaminadas.

No obstante y aún manteniendo la rígida ortodoxia de un procedimiento científico, nunca debe desaparecer la chispa del investigador, la originalidad en la interpretación del método, manteniéndose alerta ante aspectos diferentes o novedosos, no establecidos en las líneas de observación consensuadas.

A partir de todas estas consideraciones se puede establecer una primera y elemental distinción entre dos tipos básicos de paisajes: naturales y culturales. El tiempo y el espacio son factores necesarios que hay que considerar en cualquier

← Fig. 4: La madera como recurso de definición del paisaje cultural. Tinta sobre papel satinado. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

estudio acerca del territorio. Como argumenta Spengler¹⁵, el paisaje es como un ser vivo que se encuentra en un continuo proceso de desarrollo o de desaparición, en cuyo caso habrá de ser reemplazado inmediatamente por otro, probablemente ya nacido, que comienza a crecer. Es en este sentido de valoración histórica, en donde se percibe el preludio de las dos vertientes de la distinción:

- i Aquellos a los que la apreciación del tiempo y la historia los ha conducido a asociar el paisaje físico del presente con sus orígenes geológicos, deduciendo su forma actual desde la mirada exclusivamente geológica. Constituirían el grupo de los geomorfólogos.
- ii Aquellos otros para los que el tiempo actúa sobre el paisaje fundamentalmente a través del hombre y de su apropiación del medio para el desarrollo de su actividad.

15 Oswald Spengler fue un filósofo, historiador y matemático alemán, nacido en Blankenburg el 29 de mayo de 1880 y conocido principalmente por el conocido ensayo *La decadencia de Occidente*. Esta extensa obra publicada en dos volúmenes, el primero en 1918 y el segundo en 1923, pretendía llevar a cabo un estudio de las formas subyacentes a los acontecimientos concretos, de la macroestructura dentro de la cual fluyen todos los acontecimientos históricos particulares. Spengler presentaba la historia universal como un conjunto de culturas que se desarrollaban independientemente unas de otras — como cuerpos individuales— pasando a través de un ciclo vital compuesto por cuatro etapas: Juventud, Crecimiento, Florecimiento y Decadencia, como el ciclo vital de un ser vivo, que tiene un comienzo y un fin determinados. Además, cada una de las etapas presentaba, una serie de rasgos distintivos que se manifestaban en todas las culturas por igual. Con base en este esquema y aplicando un método que él llamó la «morfología comparativa de las culturas», Spengler proclamó que la cultura Occidental se encontraba en su etapa final, es decir, la decadencia, y afirmó que era posible predecir los hechos por venir en la historia del Occidente. Sus estudios en relación con el territorio vienen marcados tanto por su obra filosófica y sus ensayos sobre las civilizaciones, como por su profundo conocimiento de Heráclito. En sus diversos escritos acerca del filósofo griego y como conclusión a sus estudios, Spengler sostuvo que la vida humana y la historia de la humanidad son una lucha constante entre la estabilidad y la movilidad, entre estados y procesos. Falleció en Múnich el 8 de mayo de 1936. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Oswald_Spengler.

Se podrían agrupar en las disciplinas próximas a la sociología y la geografía humana.

Ambas ideas suelen sucederse en el tiempo. Así, la disciplina previa a la actividad humana está representada por un conjunto de hechos morfológicos. Las formas introducidas por el hombre, constituyen otro conjunto de características y consecuencias de diferente entidad sobre el espacio.

Al primero de ellos se le denomina paisaje natural y en el mismo no interviene el agente humano. Es un concepto prácticamente ideal, pues no existe de manera absoluta en la actualidad, incluso buscando en las zonas más remotas, paisajes que de una u otra manera hayan sentido la presencia del hombre. A pesar de su existencia arquetípica, su reconstrucción y comprensión constituyen una base formal del conocimiento, necesaria para la aplicación de análisis posteriores. Es una introducción básicamente geológica y descriptiva del medio, previa a la superposición de capas o estratos superpuestos en los que interviene la mano del hombre. Éste, impone nuevas normas de relación con el espacio físico estudiado, al que considera su hábitat, transformándolo significativamente.

El trabajo del hombre, a su vez, forma parte del paisaje cultural. La arquitectura que lo invade es la muestra más palpable de dicho paisaje: Arquitectura que es utilizada para el cobijo, para habitar, es un concepto amplio que engloba todas las actividades humanas, la productiva entre otras. Puede ocurrir que estos paisajes culturales se sucedan en el tiempo, por ser testigos de la evolución cultural y económica de una sociedad —es el caso de la población agrícola granadina— o por corresponder a una sucesión más profunda, afectando a reemplazos de culturas o poblaciones. En ambos casos, los hechos tienen lugar sobre el marco del paisaje natural, siendo el hombre el agente transformador fundamental y la arquitectura su actuación más visible. La división de las «formas» o paisajes en naturales y culturales, es un princi-

pio necesario para determinar la importancia del territorio y el carácter de la actividad transformadora del hombre. La geografía entendida como ciencia que estudia el territorio, pone de manifiesto su transversalidad histórica, sociológica y económica al convertirse en una disciplina de la modernidad, de la contemporaneidad de la historia del mundo, del ser humano y del paisaje heredado y transformado.

3.3.2. PAISAJE NATURAL. PRINCIPIOS

3.3.2.1. BASE GEOGNÓSTICA

Dentro del recinto expedito y concreto, otorgado en el universo del conocimiento al paisaje natural, queda sobreentendida una ulterior distinción entre:

- i La prolongada indagación a través del tiempo –histórica y prehistórica– acerca del origen y las causas geológicas básicamente, de la fisonomía actual del paisaje.
- ii La organización y clasificación territorial, estrictamente morfológica, en un sistema de ambientes y paisajes diferentes, marco fundamental para el desarrollo cultural.

En principio, y para la elaboración de una descripción completa de la Vega de Granada, nos interesamos únicamente en este último criterio, el principio cognoscitivo del territorio como escenario sobre el que apoyar la actividad de la población granadina, su arquitectura, su vida y su economía. A la visión «geohistórica», se acude únicamente como apoyo para la descripción. Pero, es también deseable conocer la epistemología de las formas del paisaje natural, la cual incluye todos los materiales que conforman la corteza terrestre y que han determinado el aspecto de cada una de las infinitas composiciones de su superficie. La adecuada y precisa instrucción de la combinatoria de los elementos y sustancias que componen la capa más superficial de la litosfera, aportan las características físicas y propiedades químicas determinantes de la escena geográfica sobre la que interviene el hombre.

Para nuestro caso, su estudio y distribución supone una necesidad para el análisis, definición y clasificación de los diferentes sectores distinguibles en el entorno, cuya ascendencia geológica explicamos someramente a continuación.

El origen geológico proviene del depósito y acumulación sobre el sustrato geológico alpino –nacido a la vez que las cadenas montañosas que la rodean–, de materiales procedentes de la destrucción de los propios sistemas montañosos. Este proceso se inicia en el Mioceno medio, cuando la Vega era un medio todavía marino. La colmatación de la depresión fue larga y compleja. La cubrición por sedimentación muy variada, destacando las aportaciones de limos amarillos, calizas pontienses, arcillas rojas y conglomerados arcillosos y cementados, en un proceso que duró hasta el cuaternario. La proverbial calidad agrícola de las tierras de la comarca, proviene de las características químicas de su formación y de las aguas de ríos arroyos y acequias, también ricas en componentes, que las riegan.

En todo este proceso de conocimiento del paisaje, también está implícita la distribución de cultivos y variedades de las diferentes especies de plantas del tabaco, que se organizan por sectores, dependiendo de la adaptabilidad de la especie a los cambiantes tipos de terreno. Para la interpretación del lugar, la geología aporta el conocimiento de las diferencias sustanciales de la litosfera exterior en cuanto a su composición y estructura, cuestión que, como se comprueba, es definitiva para el conocimiento del territorio y la distribución de la población y de los sectores de producción. No se trata de un estudio o clasificación de las formaciones geológicas como tales y su evolución en diferentes periodos históricos. Se trata de lo que en el ámbito del estudio del territorio se conoce como «geognosis», disciplina que se ocupa de las caracterizaciones del paisaje en base a la litología, es decir, definiendo el tipo, la posición y ubicación del material, pero no de la evolución histórica. La condición geognóstica proporciona una base de datos actualizados, aportados por la

geología para su conversión en valores geográficos. Nuestro interés es el de conocer lo mejor posible el escenario en el que se desarrolla la actividad económica, generadora de una arquitectura industrial, que incluso hoy en día nos asombra. No hay que olvidar que el curado del tabaco es un proceso transformador, perteneciente a un procedimiento industrial, pero que sus raíces provienen de la actividad agrícola, para lo cual los conocimientos de los paisajes, topografías, propiedades, suelos, composiciones, riegos, drenajes y en definitiva las cuestiones derivadas de la geognosis, son claves.

La aplicación de información geognóstica en los estudios geográficos es, por tanto, habitual y necesaria. Definir las características del área agrícola de un determinado geótopo es imprescindible. Ignorarlos, supondría dejar huérfana una parte importante del conocimiento del lugar, de consecuencias económicas posiblemente irreversibles.

3.3.2.2. BASE CLIMÁTICA

El segundo vínculo importante en relación con la definición de una región, es el clima. De alguna manera, el clima condiciona y conecta las formas de vida de una determinada zona natural asociándolas en un sistema único. La importancia del clima es tal que, sin temor a equivocarnos, podemos afirmar que las semejanzas y diferencias entre los paisajes naturales a campo abierto sin la intervención humana, son deudoras del clima. Bajo la influencia de un clima determinado, junto con la intervención del factor tiempo, se produce el desarrollo de un paisaje natural distintivo y característico, lo cual supone una importante matización formal en la formación paisajística, que interfiere directamente sobre el factor geognóstico.

La climatología es la ciencia o rama de las ciencias de la naturaleza ocupada en el estudio del clima y de sus variaciones a lo largo del tiempo. Tradicionalmente el clima ha sido un asunto del que se había encargado la geografía. De hecho los primeros estudios con dedicación exclusiva sobre

el tema tienen su origen en los geógrafos griegos y más concretamente en la figura del geógrafo greco-egipcio Claudio Ptolomeo, quien en su obra *Geographia*¹⁶, dedica un tercio de la misma a la variación zonal de los climas en la superficie terrestre. Al hecho climático, no se le ha concedido, hasta hace relativamente poco tiempo, la importancia merecida como factor modelador del paisaje. La tradicional falta de unos estudios adecuados a la diversidad de ambientes existentes en el planeta, limitándose los ensayos intensivos a regiones muy definidas, ha generado un procedimiento analítico convencional y conducente a una estandarización de resultados del todo inoperantes, salvo en regiones muy concretas. Todo ello ha aparecido en numerosas ocasiones ligado a una falta de confianza en la disciplina e incluso a un menosprecio hacia los datos registrados y la influencia que los mismos pudieran tener en una caracterización formal. El frío, el calor, las precipitaciones y sus atributos –forma, intensidad y distribución estacional–, los vientos dominantes y cambiantes, la temperatura y sobre todo, las infinitas posibilidades de combinación, suponen, sin género de duda, una influencia mayor en la configuración paisajística que la propia formación del suelo, el drenaje y los rasgos de la superficie. Por tanto y desde nuestro punto de vista, es muy importante establecer la síntesis de las formas del paisaje natural en términos de una combinación de características climáticas, geomorfológicas y geognósticas, de modo que la interpretación territorial considerada como un proceso exclusivo o con el predominio de un condicionante sobre otro, entendemos que carece de rigor y únicamente puede conducir a conclusiones equívocas.

¹⁶ Claudio Ptolomeo nació en el siglo I o II d. C. Falleció a finales del siglo II d. C. Vivió y trabajó en Egipto –es posible que en la famosa Biblioteca de Alejandría–, donde destacó entre los años 127 y 145 d. C. Fue astrólogo y astrónomo, también geógrafo, matemático, físico y químico y sobre todo un gran divulgador de la ciencia en la antigüedad. En su obra *Geographia*, utiliza un sistema de latitud y longitud que sirvió como modelo a los cartógrafos durante muchos años.

La armonía del clima con el paisaje¹⁷, constituye en sí misma la clave de la morfología geográfica, la base de un paisaje habitable. Sin ella no es posible el desarrollo de una sociedad sobre un hábitat determinado. El conocimiento del mismo y la adaptación del hombre forman parte del proceso, pero siempre se ha de apoyar en una mínima eufonía entre el hombre, el clima y el lugar.

Por otra parte, hay que hablar del nexo esencial entre los dos conceptos manejados; y es que la relación entre el clima y el paisaje queda parcial, aunque elocuentemente retratada en la vegetación. Ésta actúa como filtro o capa mediadora entre la atmósfera y la tierra, conteniendo y modificando la acción de las fuerzas climáticas. Es necesario, por tanto, no sólo reconocer la presencia o ausencia de una cubierta vegetal, sino que además hay que definir el tipo de cubierta que se interpone entre las fuerzas exógenas del clima y los materiales de la tierra, dado que, de forma evidente, toma partido en las características y estado de los materiales y componentes bajo la superficie.

En el caso que nos concierne, estamos hablando de un periodo histórico en el que el paisaje que rodea la ciudad de Granada está plenamente transformado por la mano del hombre. No es pues un paisaje natural. Pero el hecho de formar parte del paisaje cultural no significa que dicha capa, aunque domesticada, no interactúe sobre la corteza terrestre, y de hecho lo hace de dos formas:

i De manera directa. Los diferentes cultivos controlados por la mano del hombre interactúan con el terreno de

forma diferente en función de las características específicas de los mismos. Cada uno de ellos posee una capacidad diferente para la absorción de nutrientes según las peculiaridades de los tipos de raíz. Por otro lado, la capacidad drenante de los diferentes cultivos incide sin duda en la transformación de las propiedades del subsuelo a lo largo del tiempo.

ii De forma indirecta. La decisión sobre el tipo de cosecha dominante establecida sobre la capa de cultivo durante un largo periodo de tiempo va a tener consecuencias en las características del terreno y del subsuelo. Ésta es escogida por el ser humano en función de las necesidades económicas de una sociedad. La actividad intensiva agota y cambia las características geológicas de cualquier territorio. Además es necesario contar con la circunstancia de que en la Vega granadina el suelo permanece habitualmente cultivado durante todo el año, debido a una cultura de alternancia muy arraigada en la zona.

El objetivo, por tanto, es conocer el paisaje natural, definiendo la totalidad de las «formas» que lo caracterizan y que posteriormente habrán de ser analizadas, clasificadas y comparadas. No se trata de un conocimiento per sé; es una búsqueda del establecimiento de las relaciones que éstas guardan entre sí y del lugar que ocupan como parte del paisaje. Cada paisaje es una combinación definida de valores de «forma» que posteriormente y con los criterios precisos, podrán constituirse en «series». Detrás de la forma yacen el tiempo y la causa.

3.3.2.3. BASE TEMPORAL

A todo lo anterior es preciso añadirle el concepto de tiempo. El factor tiempo presenta también una doble vertiente a considerar: (i) El tiempo como un continuo infinito sobre el que tienen lugar todos los acontecimientos geológicos actuantes sobre la litosfera y sobre su capa más superficial. (ii) El tiempo concebido como mediador actuante en la relación

¹⁷ Las relaciones entre los condicionantes geológicos y el clima, han permanecido insuficientemente desarrollados tanto en la geografía del territorio tradicional como en las teorías clásicas sobre la evolución de las sociedades. Sin embargo, la situación ha experimentado un drástico giro en la actualidad ya que tanto el clima como la armonía entre todos los elementos conformadores del lugar son protagonistas en el estudio de los grupos sociales establecidos sólidamente.

«causa-efecto», como factor que actúa de manera obvia, por el hecho de ser parte y causa de que una sucesión de hechos aparezca de una manera determinada y no de otra.

El tiempo que nos atañe para la definición natural es este último, el tiempo presente en las cuestiones definitorias sobre el paisaje ya conformado, como esclarecedor de los acontecimientos ocurridos, con un papel únicamente explicativo y descriptivo. Para los fines buscados, que no son otros que la definición de un paisaje natural sobre el que se genera una arquitectura industrial, no vamos a considerar al tiempo como una dimensión externa o universal, sino como un factor cercano que indefectiblemente forma parte del todo.

3.3.2.4. COMPENDIO DE FACTORES ESTRUCTURANTES

Haciendo un resumen de los factores estructurantes del paisaje natural:

- i Podemos concluir que los vínculos genéticos primarios y conformadores son climáticos y geognósticos, siendo los primeros en general más influyentes en el resultado final observable; y operando tanto de manera directa como a través de la vegetación. Estos elementos configuran el llamado de paisaje natural, que a su vez es el escenario sobre el que aflora el paisaje cultural.
- ii La morfología física extrae de la geología y de la climatología aquellos parámetros y resultados necesarios para la descripción íntegra de un determinado paisaje, el cual queda de esta forma, definido como un hábitat complejo, cuya interpretación es el objetivo definitivo para el entendimiento del lugar.
- iii En cuanto a las propiedades geológicas a considerar para la descripción del paisaje y su definición como hábitat en el que la especie humana pueda asentarse, se podrían enumerar las siguientes: características de la formación, relieve, estructura del suelo, drenaje y formas minerales.
- iv El clima como disciplina, siempre está asociado al territo-

rio, al análisis de los fenómenos atmosféricos para cada comarca determinada. La meteorología, sin embargo, no presenta ese matiz tectónico, es una ciencia genérica y representativa del proceso general de conocimiento.

- v La consideración de la vegetación como propiedad que marca la personalidad de un paisaje es obvio en nuestros días, pero no fue así hasta la llegada de Alexander von Humboldt¹⁸ con una rica aportación de observaciones recopiladas en sus múltiples viajes, para llegar a afirmar que la cobertura vegetal es el elemento más importante en el carácter de un paisaje. Las coincidencias entre clima y vegetación son tan fuertes que no resulta posible el análisis separado de ambos aspectos para un territorio determinado.
- vi A todos los factores anteriores, siempre hay que añadir la implicación del factor tiempo.

3.3.3. MORFOLOGÍA Y CIENCIA

La morfología como método de trabajo para el estudio territorial permite, y así se ha mostrado, una clara y completa descripción del territorio natural como plataforma de partida sobre la que proceder al estudio de la vida, actividad y capacidad de transformación del ser humano. Pero además, este mismo procedimiento, de carácter sintético, admite una investigación de mayor alcance que el mero análisis físico, pues su flexibilidad permite considerar el factor humano, facilitando el paso del proceso analítico del paisaje físico o natural al del paisaje cultural, en el que el hombre es el incuestionable protagonista.

¹⁸ Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander Freiherr von Humboldt -Berlín, 14 de septiembre de 1769 - 6 de mayo de 1859-, más como Alejandro de Humboldt, fue un polímata: geógrafo, astrónomo, humanista, naturalista y explorador prusiano, hermano menor del lingüista y ministro Wilhelm von Humboldt. Es considerado el «padre de la geografía moderna universal». Sus viajes de exploración le llevaron desde Europa a América del Sur y del Norte hasta Asia Central.

De esta forma, fundamentada en una base fenomenológica de observación que se instaura sobre un paisaje cultural muy definido y concreto, la disciplina morfológica permite la organización y la regulación en diferentes niveles de profundidad en la investigación, de todas y cada una de las ciencias de la geografía como ciencia positiva, así como de todos los campos relacionados con el conocimiento territorial. Es, pues, fácilmente identificable en cada una de las materias relacionadas con los estudios de la tierra y de los paisajes natural y cultural que se analizan en el presente estudio. Es igualmente comprobable en la condición investigadora de materias más específicas empleadas también en este trabajo en función de la necesidad de conocimientos concretos y que son las siguientes:

- i La geografía física y general, en la que aparece relacionada con el sistema de formas del paisaje. Se trata de un uso de la morfología en el sentido puramente metodológico.
- ii La geografía regional, que es morfología comparativa en sí misma. Un mecanismo de estudio mediante el proceso de situar paisajes individuales en relación con otros paisajes. Es el establecimiento de un orden cultural de los mismos. No es por tanto una ordenación de fundamento exclusivamente natural.
- iii La geografía histórica. Está formada por recopilación de los hechos acaecidos en el tiempo. El proceso metodológico interviene en la sistematización en categorías de los distintos cambios que han afectado y transformado los paisajes culturales, algunos de los cuales han suscitado la reconstrucción de paisajes culturales anteriores. El método busca así la implantación de un sistema comparativo registrable. Mención aparte merece el caso particular de ciertas relaciones del hombre civilizado con un paisaje concreto para el caso del reemplazo de culturas, así como las consecuencias que tendría en las relaciones mutuas del medio y la sociedad en estos casos puntuales. De análoga importancia y significación en dicha simbiosis «medio-sociedad», supondría un cambio súbito en el

agente conformador del paisaje cultural. Esta coyuntura es la planteada en Granada a partir de la aparición del tabaco como revulsivo económico para la provincia en sustitución de la remolacha. Las secuelas del cambio fueron drásticas, en un sentido favorable, para la sociedad, la economía y para la comarca. Fue un hito histórico, generador de un enorme cambio en el paisaje cultural que comienza hacia el primer cuarto del siglo XX y terminó –aunque no por completo– en el último cuarto del mismo. En consecuencia, únicamente desde la compleja visión metodológica, puede obtenerse una plena comprensión del desarrollo y evolución del paisaje cultural actual, amparándose para ello en la interpretación del esplendor y el ocaso de culturas anteriores o sencillamente en el análisis prolijo del paisaje natural y el cultural.

- iv La geografía comercial, como categoría concreta de la geografía económica. Es la disciplina ocupada de las formas de producción de un género determinado y de las instalaciones necesarias para su obtención. En nuestro caso, la morfología trata del estudio de las complicadas circunstancias de gestión y explotación que a lo largo del tiempo han acompañado al cultivo del tabaco. De igual forma estudia cuestiones como la recolección y el curado del producto cosechado, contexto en el que ha de aparecer el análisis de los secaderos, sus características constructivas, densidad, eficacia y distribución. Asimismo, forma parte de su contenido el proceso final de distribución del tabaco ya curado, la preparación, administración y comercialización del producto final.

Aparte de todo este conjunto científico de materias concretas específicas y determinantes, existe una importante porción en el significado del paisaje que se posiciona más allá de lo meramente material, de lo económico o lo científico. Un estudio histórico, geográfico, humano, cultural y artístico como el emprendido para conocer la Vega de Granada y su generación particular ligada tanto al cultivo como a la arqui-

tectura industrial, nunca debería desapreciar aquellas cualidades difícilmente clasificables, entendiéndose como tales, aquellas cuestiones dominadas por la estética, sensaciones nacidas de la formación artística o emociones compartidas con el tiempo como la evocación.

Hay aspectos realmente importantes cuando se habla del paisaje cultural que pasan inadvertidos al conocimiento regulado, pero que influyen de manera notoria en el mismo. La expresividad de un enclave geográfico, el alma o el espíritu del lugar –genius loci–, los ritmos en la emersión de accidentes como relieves, arboledas, cultivos o arquitecturas, la armonía en la combinación de factores, etc.; constituyen cualidades que se sitúan más allá de cualquier categoría o clasificación metódica.

3.3.4. PAISAJE CULTURAL

Desde su cátedra, Sauer define y defiende, sin ninguna concesión a la ambigüedad, el concepto de nuevo cuño: el «paisaje cultural»¹⁹. Un concepto sobre el que no surgieron las fisuras que, con demasiada frecuencia, condicionan los estudios geográficos de la época, a menudo inmersos en la inseguridad y la indefinición. En todo momento intentó dejar clara la naturaleza de los contenidos que habían de acompañar al concepto, marcando con precisión la delgada línea que separa el ya conocido paisaje natural del nuevo paisaje cultural. La materia de estudio del novedoso concepto consi-

19 Concepto paisajístico del geógrafo norteamericano Carl O. Sauer, aparecido por vez primera en un artículo publicado en 1925, en el cual el autor busca una definición de la ciencia geográfica en cuanto disciplina científica como un cuerpo organizado de conocimientos, cuya tarea es la de establecer un sistema analítico y crítico que abarque la fenomenología del paisaje. Su propósito consiste en aprehender, en todo su significado y color, la variedad de la escena terrestre, buscando organizar los campos de la geografía como ciencia positiva. El concepto de geografía cultural se ha manifestado como si se tratase de una novedad en la geografía anglosajona y francesa, sin embargo en la geografía hispana y alemana es un concepto consustancial a la Geografía humana.

que imponer fronteras frente a la acaparadora aplicación de otras disciplinas.

Sauer revitalizó igualmente, el debate sobre la geografía, surgiendo una reevaluación de sus contenidos, dando vigor a la ciencia geográfica, aludiendo a la necesidad de un replanteamiento conceptual, reavivando una nueva forma de examinar el campo de trabajo, prestando atención tanto a los objetivos tradicionales así como impulsando una nueva óptica para los propósitos más novedosos. Su fin último era crear una hipótesis de trabajo que pudiera servir para iluminar, de la mejor forma posible, tanto la condición del objetivo de estudio, como el método científico y sistemático de aplicación en el análisis de la realidad.

Con idéntico objetivo analítico, Sauer conceptualiza el paisaje cultural a principios del s. XX, estableciendo las bases teóricas y la metodología de estudio del paisaje antropizado, donde confluyen valores naturales y culturales, producto de la intervención humana.

“El paisaje cultural es creado por un grupo cultural a partir de un paisaje natural: la cultura es el agente, el área natural es el medio, el paisaje cultural es el resultado”.²⁰

Al referirse a la geografía humana como la antesala de geografía cultural, afirma:

“La geografía humana no se opone en sí misma a aquella otra geografía de la que se ha excluido el elemento humano; tal cosa no ha existido sino en las mentes de unos pocos especialistas exclusivos. Considerar al paisaje como si estuviera vacío de vida, es una abstracción forzada, una exageración de toda buena tradición geográfica, puesto que estamos primordialmente interesados en culturas que

20 Sauer, C. O. (1925). *La morfología del paisaje*. (P. 22).

crecen con vigor original a partir del regazo de un paisaje natural maternal, al cual cada una de ellas está vinculada en el curso de toda su existencia.

La geografía está basada en la realidad de la unión de los elementos físicos y culturales del paisaje. El contenido del paisaje se encuentra por tanto en las cualidades físicas del área que son significantes para el hombre y en las formas de su uso del área, en hechos de sustento físico y hechos de cultura humana”.²¹

En general, en la práctica totalidad de los territorios existentes, todos los paisajes se podrían considerar culturales. Salvo casos extraños, cualquier porción territorial puede individualizarse por los aspectos humanos de su paisaje. En consecuencia, es frecuente aplicar el término paisaje, sin ningún calificativo diferenciador, para designar cualquier tipo de territorio, pues la expansión de la cuestión cultural ha contribuido a tal uniformidad.

3.3.5. EXTENSIÓN DE LA MORFOLOGÍA AL PAISAJE CULTURAL

Como si de una película se tratase, el paisaje cultural sobre el que está ambientado el guión de la aventura del tabaco en Granada y la arquitectura a la que da lugar, configura la crónica narrada de la presente Tesis Doctoral. Sabemos que es el territorio conocido popularmente con el nombre de la Vega, una comarca de honda raigambre y tradición histórica y de protagonismo singular en los anales de Andalucía. Su fertilidad y condiciones geográficas favorables han sido célebres desde tiempos inmemoriales y es que, tradicionalmente, su paisaje ha estado dominado por la presencia de tierras de cultivo, productoras de alimento y sustento para los moradores de las muchas culturas que por ella han pa-

sado. Desde la llegada de las primeras hordas de tribus del Neolítico, que derivarían en la presencia permanente de los primeros grupos de pueblos íberos, hasta los asentamientos de cartagineses y las diferentes etnias árabes, pasando por griegos, romanos y visigodos y, tras la reconquista, para los diferentes grupos procedentes de los reinos peninsulares. Todos buscaron el refugio y la amabilidad de unas tierras ricas, agradecidas y proveedoras de sustento.

“Hay que distinguir entre paisaje natural y paisaje cultural o paisaje humanizado. El paisaje es una asociación de formas naturales y culturales existentes sobre la superficie de la tierra que muy pocas veces se presentan separadas”.²²

El paisaje natural es sometido a transformaciones por la acción de la mano del hombre. Él es el último y más determinante factor morfológico, a pesar de haber actuado durante un breve lapso de tiempo en comparación con los agentes naturales. Las diferentes culturas aparecidas a lo largo de la historia de la humanidad, –y hacemos ya participar al factor histórico–, han utilizado las formas naturales de muy diversas maneras: manipulándolas cuidadosamente a veces, utilizándolas en muchas otras circunstancias y destruyéndolas en ciertas ocasiones. Lo cierto es que el aspecto temporal es absolutamente consustancial al paisaje cultural. La intervención del hombre es más comprensible cuando sobre la misma se aplica como realidad ordenadora el factor tiempo: el criterio histórico. La división en periodos ha facilitado tradicionalmente la posibilidad de apreciar el calado que supone el hecho de habitar para las distintas culturas y en diferentes épocas.

“[...] en el estudio de los sistemas hombre-medio ambiente, se dan tres corrientes. La primera y más tradicional se centra en el concepto de paisaje cultural y analiza la intención

21 Ibid. (P. 23).

22 Sauer C. O. (1996). Cf. Agnew, J; Livingstone, D. N.; Rogers, A. J. (P. 296).

humana con el mundo físico a través de las huellas tangibles del hombre en la superficie de la tierra. La segunda, ecológica, se ocupa de los procesos de interacción entre el hombre y el medio ambiente, más que de su forma y contenido. La tercera se ocupa de la percepción del medio ambiente, de las imágenes que el hombre se hace de su entorno, como clave para desentrañar el tipo de las relaciones hombre-naturaleza”.²³

El estudio del paisaje cultural ha sido, hasta ahora, un campo en gran parte sin labrar, aunque en la actualidad la situación esta virando hacia una mayor repercusión en la consideración de la actuación histórica del hombre sobre el mismo. La aplicación del término morfología al estudio de la interacción ente hombre y el paisaje es absolutamente justificable, pues permite describir a la perfección las características del método utilizado. La indagación sistemática de las formas culturales del hombre y su influencia sobre el paisaje constituyen la denominada «morfología cultural». El paisaje cultural no deja de ser un sector aplicado de lo geográfico, sólo que sus formas están constituidas por las obras del hombre, las cuales terminan por caracterizarlo. En este sentido, únicamente es importante la actividad que provoca un registro humano sobre el mismo, modificándolo al interactuar con él, lo que generalmente ocurre debido a objetivos productivos. Es evidente que el registro más claro y contundente, resultado de la existencia y la actividad humanas, es la arquitectura y sus variadas modalidades, algo que es lógico si se considera la abundancia de culturas y de usos generados a lo largo de la historia.

La Vega de Granada es geografía, sociedad, economía y cultura, y el resultado de una acción antropizadora y continuada en el tiempo a través de la actividad incesante de la agricultura y la industria, para la obtención de un máximo

aprovechamiento orientado al sustento y desarrollo de una comunidad humana. La Vega es ante todo un paisaje cultural que atesora la identidad suficiente para ser percibido como el marco en el que se gestiona el desarrollo de una rica comunidad, en base a los importantes valores patrimoniales de muy diversa índole –ambientales, territoriales, económicos, sociales, culturales, históricos y arquitectónicos– que atesora. La aproximación investigadora a la Vega de Granada y a la arquitectura surgida a partir de uno de sus productos más emblemáticos como lo fue el tabaco, ha de hacerse desde una visión plural, –cuestión ya aludida–, al tratar con profusión la ciencia geográfica y el método morfológico como criterios idóneos de investigación. A la par, se hace necesario acudir a los conocimientos proporcionados por materias tan diversas como la agricultura, ecología, biología, planificación, gestión territorial, patrimonio, paisajismo o, en otro orden de disciplinas, la sociología y la antropología. El conjunto de conocimientos, supone un cúmulo de interpretaciones diversas y transversales que permiten un saber pluridisciplinar desde el que es posible diseñar estrategias para una evolución respetuosa y acertada. Es, por tanto, necesario conocer los procesos transformadores de la Vega para poder intervenir, corrigiendo decisiones erradas y asumir que ha sido y aún continúa siendo un paisaje cultural eminentemente agrícola, con tendencia industrial y terciaria, y de carácter dinámico y evolutivo.

El territorio de la Vega ha sido históricamente complejo bajo la óptica geográfica, pero no lo ha sido menos si se contempla bajo un prisma social y económico. El paisaje cultural correspondiente al periodo de producción del tabaco en Granada, es creado por un grupo cultural personificado por la sociedad granadina y fundamentalmente constituido por la clase trabajadora dedicada al sector primario. Todo ello es posible a partir de la existencia del extenso paisaje natural que constituye la Vega de Granada. La cultura, es el agente, el área natural es el medio, el paisaje cultural es el resultado.

23 Mayfield, P.W. (1972). *Man, Space and Environment*. English, R.C.

Granada, que como ya se ha comentado depende de una economía que funciona a base de impulsos y de periodos culturales cambiantes, recibe los cambios del agente conformador sobre un espacio natural permanente, ambos siempre supeditados a la acción del tiempo. Se genera de esta forma un paisaje cultural de tintes cambiantes y evolutivos, que se ve sujeto a un desarrollo, atraviesa por fases y presuntamente llega a alcanzar un fin de ciclo, terminando con la desaparición. Con la introducción de una cultura diferente por la aparición de un nuevo cultivo procedente de otras regiones del país o de sus colonias, se establece un rejuvenecimiento del paisaje cultural sobre la comarca. Un nuevo paisaje cultural es superpuesto a los remanentes del anterior. El paisaje natural evidentemente permanece, la base paisajística es la misma aunque ya alterada por los vestigios de la cultura extinguida, que tienen gran importancia, pues proporcionan los indicios y elementos a partir de los cuales se forma el nuevo paisaje cultural. La fuerza moldeadora sin embargo, está representada por la propia cultura y ésta es cambiante. Dentro de los amplios límites de un territorio y en función de sus características surgen muchas posibilidades potenciales, todas ellas diferentes, para crear un paisaje cultural. Según interpretación de Fochler-Hauke:

“Bajo la denominación del paisaje cultural [...] se entiende un paisaje formado esencialmente por los factores antropógenos en el sentido más amplio”.²⁴

Así ocurre en Granada. La provincia disponía de un terreno natural con grandes posibilidades de explotación desde el punto de vista agrícola. Es un terreno históricamente cultivado y trabajado para alimentar a la población. En tiempos más recientes, el medio, aunque evolucionado, permanece y sigue siendo una importante base económica de la provincia y de su municipio más importante, Granada, aunque

24 Fochler-Hauke, G. (1953). *Geografía*.

bajo mecanismos más diversos y complejos. Ya no supone la aportación directa de recursos y alimentos para su población, pero sigue constituyendo una fuente de riqueza básica para la provincia, sometida ya a los cambios evolutivos de una estructura económica transformada, generadora de empleos nuevos y protagonista del desarrollo de los sectores secundario y terciario. Los distintos cultivos que fueron sucediéndose dieron lugar a periodos productivos muy diferentes hasta que se llega al último de ellos, posiblemente el más representativo popularmente en cuanto al tipo de arquitectura que lo caracteriza: el tabaco. Todo esto fue posible gracias a las oportunidades ofrecidas por el medio natural de la Vega, un paisaje simbólico para Granada sobre el que han ido posándose distintos agentes culturales a lo largo del tiempo, gestándose una sucesión de paisajes culturales que sus habitantes han convertido en parte de su propia historia.

En la Granada agrícola del siglo XX, este proceso de adaptación del hombre a la cultura, en primer término, y del medio natural a ambos con posterioridad, tiene en su trasfondo un gran significado y es el del hábito y la acomodación a un comportamiento. El hombre, en principio, acepta lo que le ofrece el medio natural, pero a la par ha de actuar siempre bajo la consigna del respeto y del control para que su actividad no termine volviéndose en contra de su propio hábitat y de sí mismo. En el difícil equilibrio entre intereses individuales y colectivos, se halla un probable compromiso de salvación frente a conflictos indeseados. El proceso transformador está en permanente evolución, es incontenible y está posiblemente propiciado por una población no consciente de la importancia de la interacción individual. A raíz del progreso incontrolable, los cambios y la fugacidad de las necesidades del ser humano, el sistema se desequilibra y quiebra por el extremo más frágil que es el territorio, de ahí la necesidad de un estudio pluridisciplinar del mismo para su protección y el beneficio de sus habitantes a largo plazo. Un paisaje cultural, diverso, problemático y bajo la continua amenaza de la desaparición como es la Vega, necesita de un reconocimiento

patrimonial, en este caso fundamentalmente agrario, cuyos valores lo hagan merecedor de una protección específica. En este sentido debe reivindicarse tal concepción singular y específica de patrimonio, entendiendo que el conjunto de bienes de valor de la Vega de Granada –aunque algunos posean genes industriales– están obligadamente vinculados a la actividad soporte de este histórico paisaje cultural, la agricultura. Se entiende necesaria la formalización de dicho reconocimiento a través de figuras instrumentales específicas, con la solidez urbanística y jurídica necesarias para preservar este sistema patrimonial poseedor de bienes con distinto origen, naturaleza, cultura y época, representativos de su periodo y de la evolución general y con valores ricos y heterogéneos, aptos para el disfrute y uso de toda la sociedad.

Como se indicó al hablar de la morfología del paisaje, existen algunas tendencias que disienten sistemáticamente –en ocasiones se contraponen– de la considerada por nosotros, en el presente estudio, como idónea en cuanto al análisis del entorno geográfico, su sociedad y sus manifestaciones arquitectónicas. Son especialidades diversas que no consideran que el estudio de un determinado territorio pueda pertenecer a una disciplina holística²⁵ y sostienen que la superposición, coexistencia e interdependencia de paisajes culturales y naturales en una misma área territorial no es un hecho de interés científico. Muy al contrario, es artificiosa y

25 El holismo (del griego *-ὅλος-* [hólos]: “todo”, “por entero”, “totalidad”) es una posición metodológica y epistemológica que postula cómo los sistemas, ya sean físicos, biológicos, sociales, económicos, mentales, lingüísticos, etc. y sus propiedades, deben ser analizados en su conjunto y no únicamente a través de las partes que los componen. Si se consideran las partes separadamente, el método analiza y observa el sistema como un «todo» integrado y global que en definitiva determina cómo se comportan las partes. El mero análisis de éstas no puede explicar por completo el funcionamiento del «todo». El holismo considera que el «todo» es un sistema más complejo que una simple suma de sus elementos constituyentes, es decir, que su naturaleza como ente no es derivable de sus elementos constituyentes. El holismo defiende el sinergismo entre las partes y no la individualidad de cada una. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Holismo>

se contaminan mutuamente cuando se procede a analizar un terreno geográficamente definido. Proponen por ello el estudio absolutamente independiente de ambos tipos de paisaje.

En lo concerniente al proceso investigador de la presente Tesis, no se debatirá sobre la epistemología o idoneidad del procedimiento analítico integral, como tampoco se habrá de proceder sobre el proceso de utilización de los fundamentos y métodos del conocimiento científico pues éstos están tipificados y tan sólo se trata de adaptarlos a cada caso concreto; sencillamente se ha aplicado el método científico de síntesis más racional, ordenado y útil a la hora de obtener y seleccionar la información que se considera más importante para mejorar la intensidad de la indagación en la materia que nos ocupa: la arquitectura del secadero de tabaco en la Vega de Granada.

Un acontecimiento de gran trascendencia para la selección, captación y organización de datos sobre el paisaje, es la incorporación del concepto de «sistema», iniciado en la década de 1960 y que se generalizó en los ámbitos de estudio de todas aquellas disciplinas que estaban relacionadas con el territorio. Desde la geomorfología, la sociología, la geografía, la botánica o la producción económica, hasta los estudios urbanos, el planeamiento, la gestión urbanística, así como muchos otros campos del conocimiento menos inmediatos. Nosotros hemos incorporado una disposición semejante en el método investigador aplicado, cuando hablamos de una clasificación y organización de los datos trabajados en «figuras» y «series», para después proceder a una comparación crítica. Esta fórmula investigadora, a pesar de la consideración territorial de la Vega como un todo sistémico, admite –incluso aconseja– instaurar en ciertas circunstancias, un procedimiento de diferenciación entre los diversos tipos de subsistemas que configuran el paisaje trabajado. El proceso ideal, se podría decir que es una solución intermedia, casi elaborada a medida entre las diferentes opciones de investigación geográfica y que en líneas generales consiste en una

búsqueda de los «paisajes integrados», los cuales resultan de la asociación o combinación de ambos tipos de paisaje, fácilmente identificables en la amplia llanura de la Vega²⁶. Estos paisajes integrados, comparten una interdependencia de valores comunes a través de los sistemas generales establecidos, los cuales mantienen a su alcance dichos paisajes para relacionarlos y asociados a estructuras de orden superior, permitiendo así percibirlos como una agrupación de municipios y de paisajes que se aproximan a los conceptos de comarca y lugar, siempre manteniendo la identidad y la condición individual.

De una mentalidad organizadora y clasificadora a la hora de investigar y de «sistematizar» el conocimiento, se desprenden nuevos horizontes de investigación, dando pie a que ciertas cuestiones, que nunca antes se habían podido manejar para el saber territorial, comiencen a ser incorporadas en los estudios del lugar. Surgieron aplicaciones y trabajos sobre el funcionamiento de los sistemas como estructuras organizadas a partir de los flujos, de la entrada de energía, y la liberación de la misma. Formaron categorías que a su vez podían subdividirse o integrarse en otras estructuras superiores, lo cual supuso la aparición de aplicaciones tanto para ciertos sistemas naturales como los fluviales, erosivos, o migratorios, como para otros muy diferentes: sistemas de comunicación, sistemas de transporte de mercancías, sistemas urbanos, sistemas de desplazamientos campo-ciudad, etc. La teoría de los sistemas cobró una importancia progresiva

26 Ya se ha comentado la imposibilidad de hallar un paisaje que se pueda calificar de puramente natural. En esta reflexión nos permitimos atribuir a los parajes, significados relacionados con el grado de edificación o la densidad de actividad regida por el hombre, para de esta forma admitir una diferencia entre aquellos que muestran una amplia carga de cultura y desarrollo y aquellos otros que conservan su carácter natural prácticamente intacto. Podemos referirnos, de esta forma, a aquellos paisajes de la Vega que presentan un amplio dominio del paisaje virgen, matizando el concepto teórico de «paisaje natural». Se desvinculan así de la disciplina aquellos parajes en los que la influencia cultural es muy a baja o casi nula.

llegando a convertirse en un procedimiento esencial para el ámbito de la investigación paisajística.

Naturalmente, la aplicación de la teoría de sistemas en el análisis territorial de la Vega, ha sido esencial para la redacción de las diferentes figuras de planeamiento y necesaria para la aplicación de la disciplina urbanística. Así lo demuestra su presencia en todas las intervenciones urbanísticas desarrolladas en la provincia desde principios de la década de los setenta del pasado s. XX. En lo que a nuestra investigación concreta se refiere, existen toda una serie de «sistemas» de importante calado en los suelos urbanizables y los no urbanizables con distintos grados de protección, que se constituyeron en protagonistas para el desarrollo del cultivo del tabaco y de su arquitectura. Entre ellos y por su importancia, habría que mencionar al menos los siguientes: los sistemas de comunicación en las distintas escalas, los sistemas de parcelación y de lindes, los sistemas de acequias, regadíos y reparto de aguas, los de alternancia de cultivos y por supuesto el sistema de edificaciones dedicadas a la curación del tabaco.

Existe un tipo específico de sistema que cobra especial protagonismo desde los primeros años del establecimiento de este credo estructurante y es el llamado «ecosistema», ampliamente usado por geógrafos de todo el mundo y adaptado y continuamente actualizado a los avances de la disciplina geográfica y urbanística. A partir del mismo, comienzan a incorporarse nuevos conocimientos a la doctrina, aportando a los «ecosistemas» innumerables datos relacionados con la naturaleza, la adaptación, la evolución o la migración. Y es que el conocimiento del territorio parece necesitar la incorporación de nuevos contenidos, muchos de los cuales proceden de ecólogos que plantean el problema de las relaciones hombre-medio. Investigadores como los biogeógrafos, o los dedicados a la geografía humana han encontrado grandes beneficios en la utilización del concepto de «ecosistema», desembocando estos últimos en una nueva categoría o sub-

concepto: el «ecosistema humano». En todos los casos, el ámbito de aplicación suele oscilar desde lo muy reducido y local, hasta la escala urbana, comarcal, territorial y regional. La puesta en práctica de la teoría y modelo de sistemas ha permitido conocer las grandes dificultades que desde siempre ha entrañado la integración de los datos naturales y humanos, entendiéndose, de forma paralela, la necesidad de incorporar una nueva dimensión estructurante: el tiempo, que ha de aparecer en la forma de dimensión histórica.

Con el paso del tiempo, se producen una serie de planteamientos novedosos que otorgan una nueva dimensión y carácter a la relación hombre-naturaleza con un componente de integración histórica, a través de un novedoso programa y una original metodología de investigación conocida como «gTp» –geosistema, Territorio, paisaje–. Un método de análisis del paisaje que persigue el equilibrio analítico entre lo natural y lo humano, aunque su logro precisa de un control en la creciente actividad humana para cumplir satisfactoriamente sus teorías, generándose una disciplina que, aunque sólida, no deja de tener detractores. Fue formulada por el

geógrafo francés George Bertrand²⁷ un gran estudioso del paisaje, que ha transitado brillantemente por las distintas disciplinas del mismo, sin verse obligado a identificarse como paisajista.

En definitiva, una conclusión parcial que se alcanza sin dificultad, es que el concepto de paisaje, como extensión de terreno que se divisa desde un lugar o sitio, se adapta perfectamente al análisis de la cuestión territorial, puesto que posee la dimensión adecuada para sintetizar las múltiples combinaciones de elementos, estructuras, sistemas y subsistemas que se producen sobre el territorio. La idea del paisaje, como unidad de estudio, es lo suficientemente laxa para admitir la permeabilidad conceptual de las unidades paisajísticas básicas conformadoras del paisaje integrado, es decir modelos tipificados tanto del paisaje natural como del cultural nacidos de la transversalidad de múltiples doctrinas. Esta idea de que las disciplinas no constituyan departamen-

27 Georges Bertrand es un geógrafo y biogeógrafo francés nacido en 1932. Director del Laboratorio CIMA –Centro Interdisciplinar de Estudios sobre los Ambientes Naturales, y de la Organización Rural– y del Instituto de Paisajismo de Toulouse, ambos asociados a la Universidad de Toulouse. En los años 1970 y posteriores fue uno de los más influyentes especialistas en la renovación de la geografía física francesa. A pesar de la opinión de sus congéneres Georges Bertrand no es un paisajista; es un científico, geomorfólogo, biogeógrafo, geógrafo naturalista y social, más naturalista que social, cuya apertura de miras le ha permitido convivir con el paisaje toda su vida hasta el punto de ser considerado internacionalmente uno de sus referentes científicos ineludibles. El paisaje siempre ha ocupado y preocupado a Bertrand pero, como él mismo reconoce, su centro de interés principal no ha sido el paisaje por sí mismo. Su prioridad nunca ha sido el paisaje, un concepto al que considera contaminado e históricamente pervertido por la geografía y otras disciplinas, carente de una categoría científica, pero del que Georges Bertrand ha percibido un importante potencial heurístico para el análisis territorial y del medio ambiente. Sus investigaciones han permitido aportaciones conceptuales y metodológicas tan esenciales que algunos lo consideraban y consideran todavía uno de sus impulsores o renovadores principales. Conceptos como «paisaje integrado» o «ciencia del paisaje» y más recientemente los proyectos y sistemas, gTp (geosistema, Territorio, paisaje) y del sTp –sistema, Territorio, paisaje– son aportaciones a la ciencia del territorio de un extraordinario valor. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Georges_Bertrand

tos estancos, es cada vez más clara y así lo ha sido desde que en los últimos cincuenta años se manifiesta una evidente preocupación por el deterioro del medio ambiente y su relación directa con la actividad del ser humano. Ya se demostró su importancia en los borradores de los diferentes planes territoriales destinados a la conservación y protección del medio y del entorno granadinos, redactados en las décadas que sucedieron a 1970, a partir de los cuales surgen en la provincia movimientos de lo que más tarde se denominaría «desarrollo sostenible» o también «ecodesarrollo». Conceptos acertados que el tiempo ha matizado hasta atribuirles un significado de difícil reconocimiento y falta de precisión, tanto por su inconstancia y variabilidad como por la dispersa aplicación en el caso de concretar una actuación.

La importancia de estos conceptos se dejan ver y oír en la Vega con más intensidad conforme pasa el tiempo. Son innumerables las noticias en prensa y política que dan voz a la opinión ciudadana y de diferentes grupos que se manifiestan sobre el futuro de la zona. El crecimiento desbocado de las últimas décadas, muchas veces ignorante de los valores geográficos y humanos de la comarca y otras simplemente favorecedoras de una determinada actividad económica concreta, pero siempre falta de previsión sobre las consecuencias paisajísticas, ha reavivado la cuestión medioambiental cobrando un súbito protagonismo la conservación del ecosistema o, mejor dicho, de los múltiples ecosistemas que conforman el territorio.

El medio ambiente es un concepto que, aunque nacido en los años sesenta y agitado en los años setenta y ochenta del pasado siglo, fue muy utilizado ya en la primera mitad del mismo. Entre los años 1923 y 1924 el geógrafo Harlan H.

Barrows²⁸, presidente de la «Association of American Geographers», defendió que cualquier estudio sobre una zona geográfica debe ser considerado como «ecología humana» y no como una ciencia que estudie los fenómenos bajo la dimensión espacial. En lugar de esto último, debían estudiarse las relaciones del hombre y el medio desde el punto de vista de los ajustes y respuestas entre ambos y como hemos comentado anteriormente, del control de éste por el hombre. La llegada de todos estos conceptos a nuestro país con todo su peso y plenitud ha sido tardía. Las circunstancias históricas y el retraso económico general, impidieron un acercamiento profundo a este tipo de materias, así como a la maduración del pensamiento sobre unos conceptos que se habían de convertir en convicciones casi religiosas para la sociedad del siglo XXI.

La comarca de la Vega ya no iba a ser contemplada nunca más como un medio físico en el que prosperan distintas comunidades de individuos sobre una tierra que les sirve de soporte y que además ofrece la posibilidad de una explotación agrícola. A partir de los avances descritos, se establece la consideración de «ecosistema» del que el hombre, sus actividades y sus realizaciones arquitectónicas pasaron a formar parte. Los diferentes municipios que conforman la Vega ocupan terrenos de asentamiento permanente, con una parcelación colmatada de arquitectura residencial que conforma sus núcleos urbanos. Perimetralmente a los mismos se sitúan los terrenos dedicados a una amplia variedad de modelos de producción básicamente agraria, que a su vez subsisten parcialmente salpicados de arquitectura de muy

28 Barrows, Harlan H. Nacido el 15 de abril de 1887, fue una importante figura de la ciencia geográfica a nivel mundial. Fue fundador de la disciplina académica de la Geografía en los Estados Unidos, contribuyendo al continuo desarrollo de la misma. Asimismo fue profesor universitario y asesor del gobierno norteamericano, liderando un papel trascendental en el campo de la geografía histórica, la conservación del entorno y del medio ambiente y la protección de los recursos naturales americanos. Falleció el 15 de mayo de 1960. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/2561831>



distinta índole. Éste es el paisaje cultural granadino en el que términos como subsistemas, geosistemas, ecosistemas naturales, ecosistemas humanizados, desarrollo sostenible y otros muchos, cobran sentido y son actualmente de uso generalizado en la disciplina del análisis geográfico regional. El ejemplo más claro de ecosistemas humanizados e integrados son los sistemas o subsistemas agrarios. Estos paisajes culturales agrarios o «sistemas» culturales agrarios – son el resultado de la «cultura rural», la cual a lo largo de siglos de historia ha generado ecosistemas estables y duraderos de una gran efectividad, utilizando tecnologías de poca incidencia en el medio ambiente que no alteran el equilibrio del correspondiente ecosistema.

Resultado de los argumentos desarrollados, se puede decir que para conocer una actividad humana determinada es necesario dominar el lugar donde tiene lugar su nacimiento, desarrollo, evolución y estado final. El análisis del paisaje es, pues, uno de los puntos de vista interdisciplinarios e indispensables en el estudio de la superficie terrestre y lo que sobre ella ocurre. Existen diversas teorías y maneras de enfocar el estudio territorial, pretendiendo alguna tendencia excluir al paisaje del contenido del análisis de la «geografía regional»²⁹, lo cual en la práctica se antoja imposible. El paisaje cultural precisa del natural para determinar la incidencia de la actividad humana. Hoy día, existe una opinión generalizada que sitúa el estudio del paisaje como el punto de partida con la unidad dimensional adecuada para el análisis territorial, por su magnitud y posibilidad de caracterización social y territorial unitaria, lo que permite a su vez la renovación y el aporte de orden y frescura para una geografía regional que así se enriquece y adquiere mayor sentido, pues trabaja con conceptos análogos como los territorios particulares y las

propiedades homogéneas a la vez que numerosas del mismo. El mejor corolario lo dejamos en palabras de Bertrand:

“El análisis de un paisaje no se justifica en primer lugar más que por la relación de la sociedad que lo ha elaborado y que lo vive en los cuadros tecnológicos y culturales de su sistema de producción. El paisaje es, pues, un producto social que es necesario situar en relación con el geosistema y el ecosistemas y el ecosistema, que son hechos naturales”.³⁰

← **Fig. 5:** La arquitectura toma elementos de la naturaleza recomponiendo el paisaje cultural. Acuarela y pluma sobre papel tipo Moleskine. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

29 Entendiendo como «geografía regional» o «geografía corológica», aquella disciplina que estudia los sistemas o complejos geográficos considerando todos los factores intervinientes. Es sintética y se ocupa de los sistemas territoriales particulares.

30 Bertrand Claude et Georges.(1978). *Une géographie traversière: L'environnement à travers territoires et temporalités*. Paris: éditions ARGUMENTS. (P. 250).



ORIGEN, CARACTERIZACIÓN BOTÁNICA
Y AGRONOMÍA. UN RELATO GRÁFICO

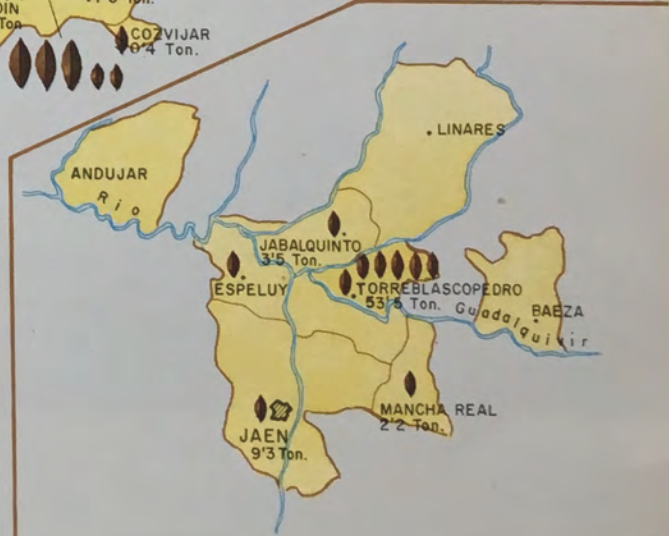
ZONA 2ª PRODUCCION DE TABACO POR TERMINOS MUNICIPALES

● TABACOS AMARILLOS ● TABACOS OSCUROS
● 1.000 Toneladas ● 100 Toneladas ● 10 Toneladas



LAS REGIONES
TABAGUERAS
ESPAÑOLAS

2ª ZONA



4.1.

HISTORIA DE LA DENOMINADA PLANTA DEL TABACO

Pretender explicar el origen físico de este recurso o suceso por medio de la etimología topográfica o geográfica, ha generado históricamente grandes dudas sobre atribución de fechas y lugares de su descubrimiento. La mayoría de las fuentes coinciden en que el origen antropomórfico del tabaco se puede situar en el segundo milenio antes de Cristo, cuando se incorpora su uso a la cultura de los diferentes pueblos precolombinos desde La Florida al Perú y Brasil. Estos poblados, de excelentes marinos, comerciaban por todo el Golfo de México, incluyendo las islas del Caribe, por lo que se especula que pudieran tener en común el tabaco mejicano al que los mayas denominaban «cikar», lo que en su lengua significa «fumar»¹.

Las primeras noticias seguras sobre esta planta se remontan al año 1492² y provienen del Diario de Cristóbal Colón³. El 15 de octubre de 1492, el descubridor escribe refiriéndose a esas hojas secas con las que los indígenas le obsequian a modo de preciado presente:

“Y estando á medio golfo destas dos Islas es de saber de aquella de Santa María y de esta grande, á la cual pongo nombre la Fernandina, fallé a un hombre solo en una almadia que se pasaba de la Isla de Santa María á la Fernandina,

y traía un poco de su pan, que seria tanto como el puño, y una calabaza de agua, y un pedazo de tierra bermeja hecha en polvo y despues amasada, y unas hojas secas que debe ser cosa muy apreciada entre ellos, porque ya me trujeron en San Salvador dellas en presente...”⁴

Semanas después de avistar la primera tierra y tomar posesión de sus parajes en nombre de la Corona Española, habiendo proseguido viaje y visitado varias pequeñas islas, el almirante español divisa una costa de mayor envergadura que le parece que corresponde al buscado continente. El 2 de noviembre, Colón⁵ envía al marino Rodrigo de Jerez y al intérprete oficial de la primera expedición colombina Luis de Torres, acompañados por dos indígenas, como primeros embajadores de la expedición. Cuatro días más tarde, relata:

“...Hallaron los dos cristianos por el camino mucha gente que atravesaba á sus pueblos, mujeres y hombres con un tizon en la mano, yerbas para tomar sus sahumeros que acostumbran...”⁶

Estos improvisados diplomáticos vuelven fascinados por las desconocidas y extravagantes costumbres de los antillanos, llamándoles la atención en particular el hábito extendido por las distintas islas que consistía en aspirar por unos tubitos de forma enrollada tras lo cual lanzaban bocanadas de humo.

En la historia general de las Indias, en el capítulo 46, el Obispo Bartolomé de las Casas, refiere más circunstancialmente este suceso:

1 Benri González, J.A. (s. f.). *El Tabaco y El Fumar en la Historia*. Disponible en http://www.jaberni-coleccionismovitolas.com/1A.1El_Tabaco_y_El_Fumar_en_la_Historia.htm#ElDescubrimientoDelTabaco.

2 Martínez de Baños, Pilar. (1956). *El tabaco*. Temas Españoles n. 227. Madrid: Publicaciones Españolas.

3 Texto redactado por Hernando Colón, hijo ilegítimo del Almirante, a partir de las notas manuscritas de su padre. Este texto se recoge en la obra de Fernández Navarrete (1825).

4 Anotaciones contenidas en el diario con fecha 15 de octubre de 1492. Fernández de Navarrete, M. (1825). *Colección de los viajes y descubrimientos* (Vol. Tomo I. Viajes de Colón: Almirantazgo de Castilla). Madrid: Imprenta Real. Recuperado a partir de <https://archive.org/stream/colecciondelosvi02navagoog#page/n195/mode/2up>. (P. 28).

5 *Ibid.* (P. 47).

6 *Ibid.* (P. 51).

← Fig. 1: Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. 1970.



2



3

DE LA FRANCE ANTARCT. 107
 ceux. L'un, qui est le plus petit de deux pieds, ou enui
 ra fait de certain bois fort sec, portant mielle: l'autre

quelque peu plus long. Celsuy qui veult faire feu, met-
 tra le plus petit baston en terre, percé par le milieu, le
 quel tenant avec les pieds qu'il mettra dessus, fichera
 le bout de l'autre baston dedans le pertuis du premier,
 avec quelque peu de coton, & de feuilles d'arbre sci-
 ches: puis à force de tourner ce baston il s'engendra et
 le chaleur, de l'agitation & tournement, que les feuilles
 & coton se prennent à bruler, & ainsi allument leur
 feu, lequel en leur langue ils appellent, Thata, & la
 fumée Thataatin. Et celle maniere de faire feu, est si
 vile, disent tenir d'un grand Chararobe plus que Prophe-
 te, qui l'enseigna à leurs peres anciens, & autres cho-
 ses, dont par assés n'avoient en connoissance. Je sçay
 bien qu'il se trouve plusieurs fables de ceste invention
 de feu. Les uns viennent que certains pasteurs forent

Thata.
 Thataatin

O 3 pre-

4

De A. Thevet. Livre X XI. 927

lesont ceux qui ont playes & vleres: Car elle n'a autre vertu ou efficace, si non la
 que je vous ay dit. D'auantage, je suis eschuy d'autres que s'ont avec deux for-
 ces de Feu, & sont mille & femelle, comme par exemple. Le premier est nommé
 avec simple, & meisme quelques autres fruitiers, comme sont les Palmettes, & la
 ne dit que il n'y ait mielle, & femelle. Mais quit au Feu, & est chose inu-
 tile.

andré à est. Et se fault mettre en admiration, que l'ore planté soit plus hautier,
 ne les feuilles plus larges, les vne que les autres, comme la grosse des Chouls, &
 Pece, semée en un meisme Jardin, & Hortier qui viennent sans semer, que ce soit
 les vns plus grosses que les autres. Outre plus, ils ont enu en auant, que de me
 herbe Angoumoisine, pas de dilution d'Alcheu, l'on en peut tirer de l'eau, ce que
 se ne voit n'eu jadis, & de toutes autres herbes du monde: mais d'un autre
 de l'huile, & est le moqueux. Et ne sçache Empiriques, Alchimistes, meurs de quatre
 tence, ou Amusements, qui m'y le plus faire accorder. Et un certain Italien qui
 a si courtoisement écrit de la propriété de cette herbe, raconte la plus loüable chous-
 de de tout le monde, & me montre bien qu'il ne voye a ce tant au, ailleurs que le Le d'eur
 que l'huile herbe de Feu se choy, souuent en pays de la Floride, dans elle a elle ap-
 peler) ces pasteurs Barbares quatre ans l'on mangent, en recerant la vapeur d'i-
 celle que le nez, estant sur un rebault. Tay honte de l'ore des discours, veu qu'il n'y
 aucun homme fouls le ciel, qui ait veu une seule plante de Feu à la Floride, ny
 ailleurs à la Floride. Somme, les Sauvages, avec lesquels j'ay long temps con-
 versé, n'ont ne appliquent cette herbe Feu meisme, à autre chose, que pour les ri-
 fures des dents, & de laquelle vous voyez cy deduis le pourtraict au naturel.
 Avant que passer outre, fice leur fice du bout du nez, & fut le propos des pluma-
 EEEEE

5



6



7



8

- ← **Fig. 2:** Ilustración que representa a Rodrigo de Jerez recibiendo hojas de tabaco como presente de un nativo. (Fuente: tabacopedia, s.f.).
- ← **Fig. 3:** Plano de la Isla de Santo Domingo –La Española– en *Nouveau Voyage aux islas de la America*. (Jean Baptiste Labat, 1722).
- ← **Fig. 4:** Primer grabado conocido en España sobre la planta de tabaco, contenido en la obra de Monardes en la segunda parte del libro, de *las cosas que se traen de nuestras Indias occidentales* (1571).
- ← **Fig. 5:** Representación de nativos fumando grandes cucurucho mientras recolectan hojas de la planta de Petun brasileño. Fotocopia de la página 927 del volumen II de *La Cosmographie Universelle* de Thevet (1575).
- ← **Fig. 6:** Los artefactos rituales de la cohoba, mostraban sugerentes imágenes en sus mangos y empuñaduras. Fotografía Víctor Siladi.
- ← **Fig. 7:** Indio inhalando cohoba (Rodrigues Ferreira, 1974).
- ← **Fig. 8:** Caña para aspirar el humo del tabaco. ..."y ponían la otra parte del cañuto senzillo en la yerba que ardía y tomavan el aliento y humo para sí una y dos y tres y mas veces cuando los podían porfiar hasa que quedaban sin sentido grande espacio tendidos en tierra beodos o adormidos de un grande y pesado sueño". *Historia General y Natural de las Indias de González de Oviedo en López Linage et al.*, 1990. (Pp. 36-37).

"[...] siempre los hombres con un tizón en las manos y ciertas yerbas para tomar sus sahumeros, que son unas yerbas secas metidas en una cierta hoja, seca también, á manera de mosquete, hechos de papel de los que hacen los muchachos la Pascua del Espíritu Santo; y encendido por una parte de él, por la otra chupan ó sorben ó reciben con el resuello para adentro aquel humo; con el cual se adormecen las carnes y cuasi emborracha, y así diz que no sienten el cansancio. Estos mosquetes, ó como los llamáremos, llaman ellos tabácos. Españoles cognoscí yo en esta isla española que los acostumbraron á tomar, que siendo reprehendidos por ello diciéndoseles que aquello era vicio, respondían que no era en su mano dejarlos de tomar. No sé que sabor ó provecho hallaban en ellos".⁷

Así pues, pilotos, marinos y descubridores se perfilan como responsables de la asimilación de la desconocida planta e introductores de sus diferentes usos en las nuevas colonias. Según se recoge en *Orígenes, expansión, producción y mercado del tabaco en España*⁸, Fray Ramón Pané⁹, en su obra *Relación acerca de las antigüedades de los indios*¹⁰, deja testimonio de la descripción de las plantas a las que denomina «cohoba» o «cogiaba» que fumaban los indígenas tainos y que los españoles denominaron «tabaco» aludiendo al utensilio en forma de Y al que llamaban Tobago y que éstos utilizaban

- 7 Ibid. (P. 51). Cita aclaratoria al texto transcrito de Cristóbal Colón de fecha 6 de noviembre.
- 8 Guarnido Olmedo, V. (1983). *Orígenes, expansión, producción y mercado de tabaco en España. Cuadernos geográficos de la Universidad de Granada*, (13). (Pp. 147–180).
- 9 Fraile de la orden de San Jerónimo que, tras su labor de evangelización en tierras de Haití en 1496, entrega a Colón en 1498 una colección de apuntes que fueron reunidos bajo el título *Relación acerca de las antigüedades de los indios*.
- 10 Hernando Colón, hijo del Almirante incluyó en el capítulo 61 de *Historia del Almirante, la Relación de Ramón Pané*, que quedó inédita al morir en 1570. Más tarde, Fernán Pérez de Oliva (1494-1531) incluyó este material en su obra *Historia de la invención de las Islas*, La edición a la que nos referimos corresponde a la Colección de Libros Raros o Curiosos que tratan de América (1932).

para fumar por la nariz¹¹. Esta denominación no es la única. A medida que avanza el conocimiento de nuevas tierras conquistadas y sus hábitos, van surgiendo diferentes nombres en función de la forma de la manipulación de la hoja para su consumo, de los utensilios para inhalarla o esnifarla y la propia acción de consumirla: En Nueva España, los aztecas la llaman «Picietl» –castellanizado en piete– y «Velt»; «Saryri» en Perú; «Ynpequeto» –yapoquete– en Nicaragua; «Petun» –pito– en Brasil y «Pety» territorios del actual Paraguay.

Desde la primera noticia sobre el hallazgo hasta 1535 hay un largo vacío documental. Es en esta fecha, cuando el militar, escritor, cronista y colonizador español, gobernador de la Fortaleza de Santo Domingo, Gonzalo Fernández de Oviedo, confecciona un tratado en el que se hace la primera descripción completa de la planta. Unos años más tarde, el médico y botánico español Francisco Hernández de Boncalo, tras haber sido elegido por la corona española para dirigir una expedición científica centrada en el nuevo continente, recopila los datos de lo que comprende la primera gran investigación sobre la naturaleza en América, en la que se recoge y clasifica información sobre más de 3000 especies vegetales y 400 animales. En su obra *Historia natural de la nueva España* relaciona descripciones sobre características y efectos de las plantas. Entre otros comentarios, sobre el tabaco dice lo siguiente:

"Es el yetl una hierba de raíz corta, delgada y fibrosa de donde nacen tallos de cinco o más palmos de largo, velloso, desordenados, estriados y lisos; hojas anchas, oblongas y hasta cierto punto parecidas a las del lampazo; flores semejantes a las del beleño que dejan, cuando caen, cápsulas

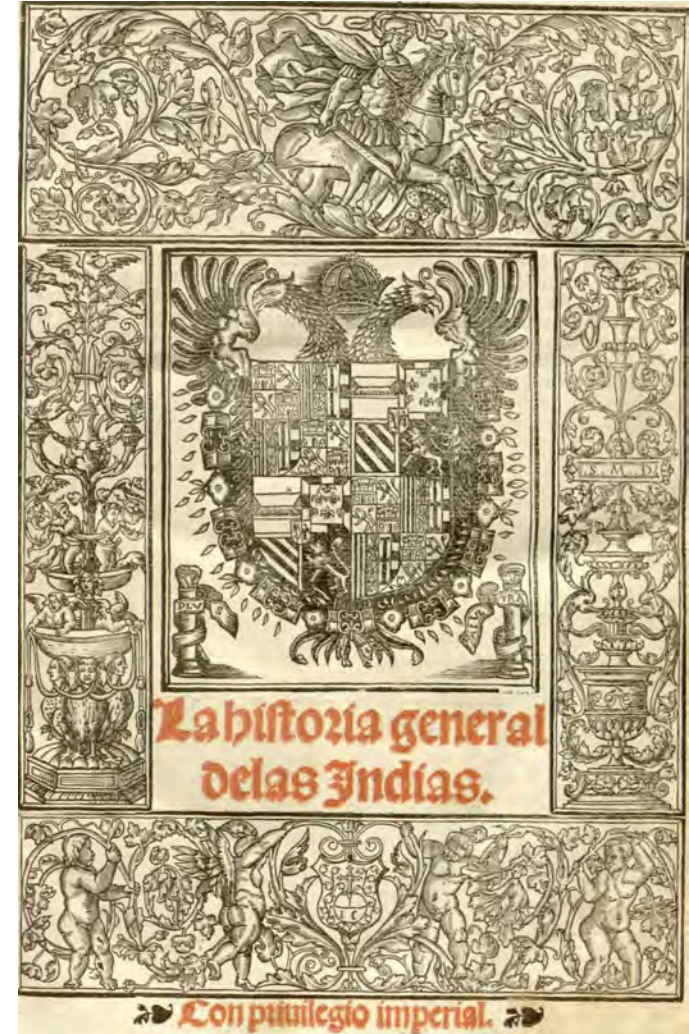
- 11 Hernández, F., Ximénez, F., & León, N. (1888). *Cuatro libros de la naturaleza y virtudes medicinales de las plantas y animales de la Nueva España*. México: Morelia, [Mexico] : Imp. y lit en la Escuela de Artes, á cargo de José Rosario Bravo. Disponible en <http://archive.org/details/cuatrolibrosdela00hern>.



9



10



11

llenas de semillas. Llamen los haitianos a esta planta tabaco (y de ellos se transmitió el nombre no sólo a los indios, sino también a los españoles), porque se mezclaba a los sahumeros, que igualmente llamaban tabacos. Algunos lo llaman hierba sagrada, y, otros, nicociana. Sus propiedades son bien conocidas: las hojas puestas a secar, envueltas luego en forma de tubo e introducidas en cañutos o en canales de papel, encendidas por un lado, aplicadas por el otro a la boca o a la nariz, y aspirando el humo con boca y nariz cerradas para que penetre el vapor hasta el pecho, provocan admirablemente la expectoración, alivian el asma como por milagro, la respiración difícil y las molestias consiguientes". Además: "Se embota el sentido de las penas y trabajos, e invade por completo el ánimo como un reposo de todas las facultades, que podría llamarse una casi "embriaguez [...]"

"[...] El polvo de las hojas, aspirado y tomado por la nariz, hace que no se sientan los azotes ni los suplicios de cualquier género, incrementa el vigor y fortalece el ánimo para sobrellevar los trabajos... Pero los que toman la corteza en cantidad de lo que cabe en una cascara de nuez, se embriagan de tal modo que caen de inmediato inconscientes y medio muertos. Los que recurren al auxilio del tabaco con más frecuencia de la que conviene se ponen descoloridos, con la lengua sucia y la garganta palpitante, sufren ardor del hígado y mueren al fin por caquexia e hidropesía; mas los que lo usan moderadamente suelen liberarse de otras muchas molestias [...]"¹²

No obstante, el autor con mayor influjo en España es el médico hispalense Nicolás Monardes. Se piensa que éste pudo ser el primer cultivador de tabaco en territorio español, en su

jardín botánico de la sevillana calle Sierpes¹³. En la *Segunda parte del libro, de las cosas que se traen de nuestras Indias occidentales*, este reconocido tratadista del tabaco a nivel europeo del s. XVI, desarrolla en su obra la descripción de la planta y sus extraordinarias virtudes terapéuticas, sin apartarse demasiado de sus marcados principios apologéticos. Lo más relevante de este volumen es que en ella se incorpora, además de una extraordinaria relación de detalles, la primera imagen conocida de la planta del tabaco.

Tras propagarse el cultivo de la planta por sus características ornamentales, medicinales y lúdicas, se comienza su consumo en forma de polvo, rapé, mascada o fumada en pipa, aspirándose el humo por la boca en lugar de por la nariz como lo hacían los indios americanos. Más tarde se extiende la práctica de fumarlo enrollando las hojas y después picando la hoja seca y liándolo en papel fino. Según Guarnido (1982) se puede considerar que los primeros cultivadores de tabaco fueron los españoles en tierras de Cuba. A partir de ahí su producción se va extendiendo a escala mundial. A finales del siglo XV los portugueses lo llevan en sus viajes a la India y los españoles lo introducen en Filipinas de donde pasa a Formosa y Sur de China.

A Jean Nicot de Villemaines se le atribuye su introducción en la corte francesa en 1560, fecha en la que le regala una planta a la reina Catalina de Médicis. Tal fue el impacto y popularidad del hecho que los botánicos parisinos bautizaron al tabaco con la denominación científica de *Nicotiana Tabacum*. Sin embargo parece ser que es el francés André Thevet,

← **Fig. 9:** Jean Nicot presentando el tabaco a Catalina de Medici. A partir de YouBioit.com Historia del Tabaco.

← **Fig. 10:** Primera iconografía conocida de la planta del tabaco. En Segunda parte de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales que sirven en medicina . (Monardes, 1574).

← **Fig. 11:** Portada del libro *Historia general de las Indias* por el Capitán Gonzalo Hernández de Oviedo y Valdez. (1536).

12 Hernández, F. (1959). *Historia natural de la nueva España* (Vol. Vol.II). México: UNAM. (P. 80).

13 Fernández Pérez, J., & González Tascón, I. (Eds.). (1990). *La agricultura viajera: cultivos y manufacturas de plantas industriales y alimentarias en España y en la América virreinal*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Real Jardín Botánico.

Mitología Taíno o Eyeri
Ramón Pané y la Relación sobre las Antigüedades de los Indios:
El primer tratado etnográfico hecho en América
 edición bilingüe (español-inglés), contiene una reproducción en facsímil de la versión en italiano del siglo XVI



Editor: Ángel Rodríguez Álvarez, Ph.D.


 Editorial Nuevo Mundo

12

42 NIC. MON. DES MEDIC.

faict trois. & parfois quatre iournées de chemin & par ce moyen ils aillent que durant tout ce temps là ils ne sentent ny pain, ny foif: font effime que la cause est, que sucçans continuellement ces pillules là, ils attirent aussi du cerueau les humeurs pituitueuses, lesquelles estant auallées, & deuallées dans l'estomach, elles humectent la chaleur naturelle, mais en fin iceluy les consume par faute d'autres alimentacions il se peut obseruer en beaucoup d'animaux, lesquels tout le long de l'hyuer se tiennent dans leurs cañnières, sans auoir aucun alimét, par ce que la chaleur naturelle est occupée à consumer la graisse, laquelle ils ont amassée durant l'Esté.

Voilà ce que j'ay peu recueillir touchant ceste t're renommée plante Tabaco, & de ses facultés.

ANNOTATIONS.

Les habitans du Bresil lesquels ont esté les premiers qui tirent, ont apporté en Portugal la semence de ceste plante, l'appellent Pezosa, les François l'ont appellée Nicotiane ou herbe de la Reine, à cause que le Sieur Jean Nicot, ambassadeur françois à la Roine, a causé que le Roy en Portugal fut le premier qui porta en la Roine mere de la semence d'icelle, & luy enuoye sa sainte. Les uns l'ont appellée Herbe Sainte, à cause de ses grandes facultés. Onede au liure xi. de ses Histories, chapitre 5. escrit qu'en l'isle de la Martinique où de son temps en croissoit à foison, il l'appelle Nicotiane, & me semble qu'elle croissoit fort bien à la description du Flambant noir.

Cette plante est de la hauteur de trois ou quatre coudées de peu de terre, & auant qu'on l'adauantage, ayant plusieurs aspres,

DE L'AMERIQUE. LIV. V. 43
 Nicotiane ou Tabaco.



& grosses branches creuses au dedans, beaucoup de feuilles larges, & espesses en charnues, & une odeur forte, & grosse.

44 NIC. MON. DES MEDIC.

d'un gault bruyant & acre. Sa fleur croist en semences de branches en grand nombre, qui sont d'une couleur blanche tirant sur le rouge, longues & creuses au dedans comme une trompette, larges au bout & ayant cinq angles, la couleur desquelles à accoustumé d'estre augmentée par froid. Ses fleurs estant tombées, il croist en leur place certaines gouffes qui sont de la grosseur d'un doigt pleines de petites semences de couleur rouge tirant sur le noir, un peu moindre que celles du Panot.

Il y a deux especes de Nicotiane. L'une qui porte les feuilles grandes & larges, & quelques fois d'une couleur de long & d'un pied de large, embrassant la tige sans point de pecoul. Ceste especes croist plus basse que l'autre, & sa fleur luy croist par ordre tout du long de ses feuilles, d'une couleur un peu plus claire. L'autre especes a les feuilles un peu plus petites, & semblant fort au Solane, qu'on appelle communement Belladonna, mais attachées aux branches par un pecoul plus aigu & long; ses fleurs croissent par ombelles, un peu plus obscures que celles de la premiere. La racine de l'une & de l'autre especes est ligneuse, & fendue en plusieurs parties. De la semence qui tombe de ceste plante, est fort de soy mesme en nos iardins, & une autre & ambiguë troisième especes, plus basse & petite que les feuilles de la premiere, mais plus effeuillée de beaucoup que celle de la seconde, & ses fleurs sont d'un rouge plus conuer, & est pourquoy elle approche plus à ceste especes qu'à l'autre.

Ceste plante fleurit aux regions plus chaudes au mois de Juin & de Juillet, la semence meurt au mois de Septembre, & en ay ven en Portugal qui florifait tout le long de l'hyuer, mais icy elle fleurit de Juin le moy à Nouu. au jusques en l'hyer, produisant en apres la semée, qui au x. premiere

DE L'AMERIQUE. LIV. V. 45
 Nicotiane petite des Indes.



ses gelées elle se foyrit & se perd entièrement: on ne la peut garder en l'hyer, si ce n'est avec grande difficulté.

13

autor de la obra *Les singularitez de la France Antitartique*¹⁴ el responsable del primer cultivo de semillas en territorio galo, tras el regreso de su viaje a Brasil. Es precisamente este geógrafo el que, en su obra *Cosmographie Universelle*, se queja de la traición de Nicot quien, aprovechando su privilegiada posición, se arroga el mérito de haber sido el primero en llevar la fascinante planta¹⁵.

En 1615 se publica en México el trabajo más representativo del periodo en el que se escriben las obras de carácter etnográfico y de observación de recursos naturales, convirtiéndose en referencia para el conocimiento del Nuevo Mundo. *Quatro libros de la naturaleza y virtudes de las plantas y animales que estan receuidos en el uso de la medicina en la Nueva España*¹⁶ es el resultado de un compendio de estudios llevados a cabo por el médico de Felipe II, Francisco Hernández de Toledo durante la década de 1520. En estos años comienza a fraguarse lo que para el Viejo mundo comprende el «periodo fundacional del tabaco», denominado por López Linage y Hernández Andreu¹⁷ como la «etapa del descubrimiento/deslumbramiento».

A partir de este momento comienza el comercio del tabaco a gran escala con fuertes movimientos de importación y exportación

a nivel mundial. España lo importa de la Nueva España, Francia lo trae de Las Antillas y Las Guayanas francesas, Portugal desde Brasil e Inglaterra desde La Florida y Virginia. En la segunda mitad del siglo XVI se extiende el cultivo a la costa oriental de Madagascar por los portugueses, apareciendo más tarde en Egipto, Argel, Marruecos, Senegal y Guinea.

Este tráfico imparable de mercancías va a generar una fuerte división entre la dimensión comercial y espiritual del acontecimiento. Los nuevos productos, procedentes de jardines-dispensarios indígenas, son desgajados de su contexto cultural y de su relación antropológica natural pasando a convertirse en souvenir de las grandes metrópolis. Los nuevos criterios de procesado, basados en una praxis muy diferente, se pueden encajar en el marco de los inicios del capitalismo más voraz. En occidente esta planta se ofrece por su condición terapéutica al tiempo que se desvirtuan y se reprenden las prácticas indígenas. Así, esta nueva especie botánica de condición ornamental, medicinal y curativa, es legitimada como uno de los pilares económicos del Imperio español. Una frenética actividad mercantil convive con la proliferación de escritos que reprobaban los efectos sensuales y placenteros del uso de la planta en un contexto en el que se desarrollan las primeras legislaciones sobre su comercio¹⁸.

Cabe hacer mención de que, por motivos dispares, el uso europeo del tabaco está marcado desde sus inicios por firmes detractores de su consumo. No todo son parabienes en la expansión mundial del uso, producción y comercio del tabaco. El propio Monardes, influenciado por algunos cronistas de las Indias como De las Casas, resalta la condición del tabaco bajo la perspectiva esotérica vinculada con las prácticas de brujería. En países como Inglaterra, Turquía, Rusia o Suiza, se dictan disposiciones contra el ridiculizado

← **Fig. 12:** Portada de la edición facsimilar del primer tratado etnográfico elaborado por Ramón Pané.

← **Fig. 13:** Grabados de Nicotianas. En la traducción francesa de la obra de Monardes, Colin y de L'Ecluse en *Historie des drogues, especeries et des certains medicaments simples qui naissent e's Indes et en l'Amérique*. (Pp. 42-45).

14 En el capítulo XXXII describe literalmente el Petun o tabaco del Brasil. Más adelante, en la página 107 de esta misma obra, se reproduce un grabado que recoge inequívocamente el denominado «torcido» humeando. Thevet, André. (1558). *Les singularités de la France antarctique, autrement nommée Amérique, et de plusieurs terres et îles découvertes de notre temps* — Afficheur — Bibliothèque numérique mondiale. De l'imprimerie de Chriftophle Plantin. Disponible en <https://www.wdl.org/fr/item/15523/view/1/11/>

15 Thevet, A. (1575). *La cosmographie universelle*. Paris.: G.Chaudière. Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109341b>.

16 Hernández de Toledo, Francisco. (1615). *Quatro libros de la naturaleza y virtudes de las plantas y animales de uso medicinal en la Nueva España*. (Ximenez, Francisco. Trad.). México. Disponible en <https://www.wdl.org/es/item/7334/view/1/161/>

17 López Linage, J., & Hernández Andreu, J. (1990). *Una historia del tabaco en España*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.

18 Rodríguez de la Flor Adánez, F. (2006). El peso del humo: una polémica trasatlántica en el Barroco hispano. *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio*, (13). (Pp. 41-58).





14



15



16



17



18



19

- ← **Fig. 14:** «Raleigh's First Pipe in England» - ilustración incluida en Frederick William Fairholt's Tobacco, its history and associations (1558). Walter Raleigh fue uno de los introductores del tabaco en la corte de Isabel I de Inglaterra en el siglo. Imagen disponible en Library's Digital Library under the digital ID 1107712: digitalgallery.nypl.org
- ← **Fig. 15:** Negros preparando la cuerdas para el tabaco. (Labat, 1722).
- ← **Fig. 16:** Representación de la aplicación terapéutica del tabaco. Historia del Mondo Nuovo. (Benzoni, 1572, P.55bis).
- ← **Fig. 17:** Caricatura de 1771 de un médico esnifando tabaco. Engraving by M. Darly, 1771. Disponible en: <http://wellcomeimages.org/indexplus/image/V0010921.html>
- ← **Fig. 18:** Nicotiane ou Tabac, Dictionnaire oeconomique..., Chomel et Marret, 1741. Imagen disponible en <http://www2.biusante.parisdescartes.fr/wordpress/index.php/guide-recherche-planes/>
- ← **Fig. 19:** Caricatura alemana del siglo XVII sobre el abuso del tabaco. Disponible en <https://es.dreamstime.com/stock-de-ilustracin-uso-y-abuso-caricatura-del-tabaco-que-graba-el-siglo-xvii-image55913906>.

consumo, a las que se suma la censura religiosa del Vaticano, excomulgando en tiempos del Papa Urbano VIII a todos los que tomasen rapé en las Iglesias.

Lo cierto es que como consecuencia de su empleo medicinal y a su creciente aceptación ornamental, muchos se habituaron a su consumo, dando lugar a una extraordinaria eclosión de la actividad tabaquera durante las primeras décadas del siglo XVII. La demanda adquiere tal magnitud que comienza a considerarse como una importante fuente de ingresos, entre otros, para la Real Hacienda española. En 1620 comienza la primera manufactura conocida en España, ubicada en la Fábrica de San Pedro de Sevilla. En 1636 se ponen en marcha todo un conjunto de medidas, normas y disposiciones, mediante la implantación del estanco de tabaco, regulación por la que se prohíbe el cultivo de la planta en todos los territorios de la Corona, excepto en las Indias, arrendándose su gestión mediante concesiones a particulares por periodos de varios años. Esta restrictiva legislación pone en evidencia la expansión del nuevo hábito, convirtiéndose en uno de los acontecimientos calificados como de mayor trascendencia en la vida española¹⁹.

En *Memoria sobre el origen del Tabaco*, Clemente Carnicero resume explícitamente la situación en torno a la sucesión de acontecimientos en el marco del comercio durante el siglo XVII. En el apartado Introducción del *Tabaco en España: origen y vicisitudes de su estanco* escribe lo siguiente:

“[...] Mas por lo que hace á España, se conoce que no llamó mucho la atención en la mayor parte del siglo XVI. Debíase traer como otras drogas de América, y sin mas trabas que las de pagar en las Aduanas sus respectivos derechos; pues don Francisco Gallardo, en su historia de las Rentas Reales, asegura que el tabaco empezó á gastarse en España á

19 Rodríguez Gordillo, J.M. (2002). *La difusión del tabaco en España: diez estudios*. Universidad de Sevilla. (P. 152).

mediados del siglo XVII y á traerse con este motivo de las islas de Cuba y Santo Domingo, en donde había plantíos y algunas fábricas pertenecientes á particulares, que beneficiaban este género, como otros de comercio: que en las Córtes de 1636 se mandó estancar, y lo tomaron como uno de los arbitrios para cubrir el subsidio de millones: y que en las mismas se previno que no habiendo estanco, se hubiesen de pagar tres reales de internación, aunque fuese para regalo, y procediese de territorio español ó extranjero.

Por último, con relación á este punto añade dicho historiador, que en las Córtes de 1650 se perpetuó el estanco de Tabaco por los respectivo á los reinos de Castilla y Leon; pues en el reino de Aragon, islas Canarias y Mallorca, no se estableció esta regalía hasta el año de 1707, y en el reino de Navarra se tomó por asiento en el 1709, quedando las provincias de Guipúzcoa, Alava y Vizcaya con la libertad de vender libremente el Tabaco”.²⁰

Los años que transcurren entre mediados del s. XVIII y primeras décadas del XIX, suponen un profunda transformación en cuanto a la evolución manufacturera del tabaco, entrando en servicio las nuevas fábricas concebidas para mejorar los rendimientos y calidad tradicionales del producto en polvo, siendo éste el mayoritariamente demandado. En la segunda mitad de este siglo se introduce además otra forma de consumo a partir de la incorporación del papel de fumar en la industria tabaquera. Dentro del denominado tabaco de fumar, el cigarrillo²¹ se va imponiendo en el mercado. El papel del que se provisionan las fábricas de la Corona Española, también es controlado por la Real Hacienda. Durante

20 Clemente Carnicero, J. (1828). *Memoria sobre el origen del tabaco perjuicios y utilidades que ha producido su estanco en España, y la necesidad de aclimatarlo en ella para destruir enteramente el contrabando*. Madrid: Imprenta de Aguado, bajada de santa Cruz. Disponible en http://europeana.eu/portal/record/9200110/BibliographicResource_1000126614394.html. (Pp. 3-4).

21 Así comienza a denominarse al tabaco picado en envoltura de papel.



este período convive la agria polémica planteada sobre el controvertido tema del desestanco y el inicio de los ensayos del cultivo del tabaco en nuestra península, sirviendo como modelo de las plantaciones en las colonias americanas.

En el seno de una creciente atmósfera de estudio y análisis estadístico, se crea en 1887 la Compañía Arrendataria de Tabacos. Durante estos años hasta comienzos del s. XX se concentran las divulgaciones de mayor calado en España. Finalizado definitivamente el polémico debate sobre la conveniencia o no del estanco y establecido el modelo de gestión de monopolio, comienza una intensa revisión de los principales aspectos del tabaco: Se profundiza sobre sus raíces históricas; aparecen publicadas las primeras estadísticas sobre los rendimientos de la renta; se analizan los procesos de cultivo; se sistematizan los procedimientos de producción y se intensifican los estudios sobre los efectos negativos del consumo de tabaco²².

Bajo el propósito de contextualizar el origen y difusión del tabaco, llega hasta aquí el intento de efectuar una reconstrucción de los acontecimientos ordenados cronológicamente en base al devenir histórico de los conocimientos botánicos sobre la planta y de sus usos, incluyendo pinceladas sobre su incorporación al comercio mundial. Pero realmente la amplitud temporal y la complejidad de contenidos sobre la caracterización botánica, usos, manufactura, comercio, agronomía y renta del tabaco dan lugar a multitud de clasificaciones. Utilizamos como muestra una sucesión de hechos que, a modo de anuario cronológico²³, relaciona Awad Parada. Estos datos han sido contrastados y completados resultando finalmente la siguiente relación:

← Fig. 20: Real Fábrica de Tabacos de Sevilla. Reproducción del grabado original de Gustavo Dore. (1862).

← Fig. 21: Real Fábrica de Tabacos de Sevilla.

22 Rodríguez Gordillo, J.M. (2002). *La difusión del tabaco en España: Diez estudios*. Universidad de Sevilla. Granada: Atrio S.L.

23 Awad Parada, T. (2015). *Arquitectura industrial tabacalera en la España Peninsular: Secaderos y fábricas*. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Disponible en <http://oa.upm.es/view/institution/Arquitectura/>.

SIGLO XV

- 1492 Descubrimiento del tabaco por los españoles Rodrigo de Jerez y Luis de Torres.
- 1499 Se atribuye al monje jerónimo Ramón Pané el envío desde la isla de la Española de las primeras semillas para su cultivo en el viejo continente.

SIGLO XVI

- 1519 Hernán Cortés lleva desde Méjico los trámites de importación de semillas de tabaco de diferentes variedades.
- 1531 Comienzo del cultivo del tabaco en Santo Domingo.
- 1535 Gonzalo Fernández de Oviedo, gobernador de Santo Domingo, publica la primera descripción completa del tabaco en su obra *Historia General y Natural de las Indias*.
- 1556 El embajador francés en Lisboa Jean Nicot, envía a la reina Catalina de Médicis esta hierba, cuyas virtudes medicinales había comprobado.
- 1558 Llegada del tabaco a Portugal. Se cultiva por primera vez en Europa en el Jardín Real de Lisboa.
- 1559 Llegada del tabaco a España.
- 1565 El corsario inglés y vicealmirante de la Marina Británica, Francis Drake, lleva la planta a Inglaterra siendo el marino inglés Walter Raleigh quien inicia la costumbre de fumar tabaco en pipa en la corte isabelina.
- 1580 Comienzo de la producción comercial en Cuba.

SIGLO XVII

- 1606 Prohibición de plantíos y nuevas sementeras en América.
- 1615 Se publica en México la obra del médico Francisco Hernández, momento en el que se fragua el período fundacional del tabaco o etapa del «descubrimiento-deslumbramiento».



22



23



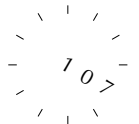
24



25

- 1619 Se embarcan 9.000 kg. de hoja de tabaco con destino a Inglaterra.
- 1620 Primera fábrica de Sevilla de San Pedro.
- 1625 Imposición de los primeros gravámenes a la comercialización del tabaco desde la Península, primer indicio del carácter contributivo que tendría para la Real Hacienda en el futuro. El aumento del consumo para usos de moda y de placer fueron inclinando a las autoridades hacia la implantación de medidas para obtener pingües beneficios.
- 1632 Creación de la primera ley sobre el cultivo del tabaco en la que se limita la producción a la denominada clase larga.
- 1636 Real Cédula por la que en diciembre de ese año se establece el Estanco de tabaco a favor de la Hacienda de Castilla y León. Con la implantación del Estanco se prohibía el cultivo de la planta en todos los territorios de la Corona, excepto en las Indias, y se arrendaba su gestión mediante concesión a particulares por periodos de varios años. A pesar de la prohibición, la planta seguirá cultivándose de forma clandestina y difundiéndose sin parar. El Estanco del Tabaco se convertirá en uno de los pilares de la Hacienda española.
- 1684 La fábrica de Sevilla se convierte en el único centro productor del Estanco.
- SIGLO XVIII
- 1701 Se encarga a la Real Hacienda pública la administración de la Renta del Tabaco para la Corona, gestión que se mantuvo a lo largo de todo el siglo XVIII.
- 1717 Se crea la Real Factoría de Tabaco de Cuba.
- 1728 Se inicia la construcción de la primera Fábrica Real de Sevilla. Se crea la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas responsable del comercio del tabaco con Venezuela.
- 1730 Prohibición de la siembra de tabaco y su Molienda en San Sebastián y Guipúzcoa para evitar fraudes. El objetivo del centralismo borbónico en materia económica pretende aumentar la recaudación y la represión del fraude, asegurándose mediante decreto el control directo del lucrativo negocio de la venta de tabaco. Por esta razón se derogan definitivamente los arrendamientos privados de la renta del Tabaco, pasando el Estanco a administrarse, sin excepción, por la Real Hacienda. A partir la entrada en vigor del nuevo Estanco borbónico de 1730, se van dictando y aplicando paulatinamente nuevas instrucciones para mejorar la operatividad y la coordinación entre los distintos agentes de la Administración directa de la Renta.
- 1740 Creación de la Compañía de La Habana.
- 1749 Conclusión del proceso de reforma de la Hacienda cristalizándose en el contexto general de reformas borbónicas.
- 1741 Construcción de la Fábrica de Tabacos de Cádiz.
- 1752 La sede de la Compañía de Caracas se desplaza a Madrid.
- 1761 Construcción de la Fábrica Real de la Habana.
- 1769 Fundación de la Fábrica de Méjico.
- 1770 Finaliza la construcción de la primera Fábrica Real de Sevilla.
- 1785 Cierre de la Compañía de Caracas.
- 1786 Se establece una sección para fabricación de rapé en las instalaciones de la Fábrica de Sevilla.
- SIGLO XIX
- 1801 Se instala la Fábrica de Tabacos de Alicante en la Iglesia de la Misericordia.
- 1807 Se publica la primera *Historia del tabaco*.
- 1808 Instalación de la Fábrica de tabacos de La Coruña en el edificio del Arsenal de La Palloza.

- ← **Fig. 22:** Real Fabrica de tabacos de Cádiz.
- ← **Fig. 23:** Fábrica de Cádiz. (Comín y Martín, 1999, Pp. 76 y 158).
- ← **Fig. 24:** Taller de elaboración de cigarrillos mecánicos de la Fábrica de Cádiz. (Comín y Martín, 1999, P. 375).
- ← **Fig. 25:** Fábrica de Cádiz. Proceso de desvenado de la hoja. (Comín y Martín, 1999, Pp. 224-225).





26



27



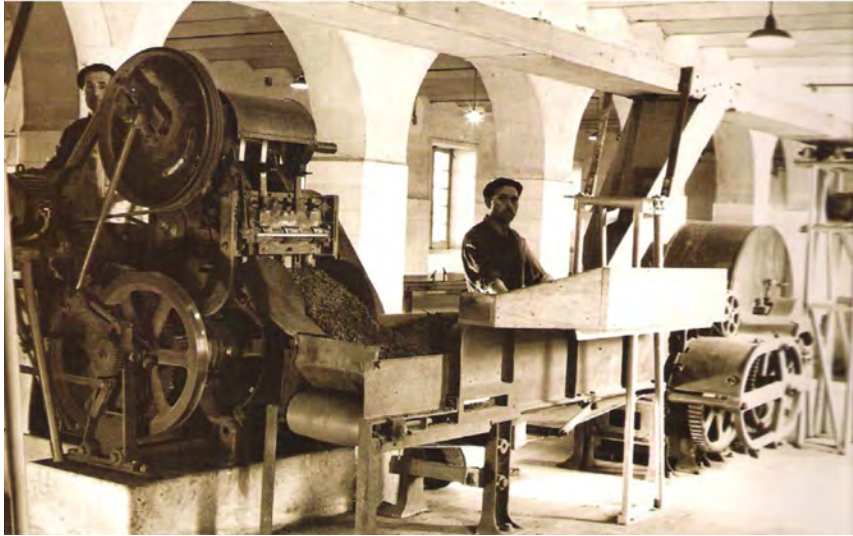
28



29



- ← **Fig. 26:** Real Fabrica de tabacos de Madrid.
- ← **Fig. 27:** Real Fábrica del Tabaco de Madrid. Situada en la calle de Embajadores, fue construida entre 1781 y 1792 por el arquitecto Manuel de la Ballina para fábrica de aguardientes, naipes, papel sellado y depósito de efectos plomizos. Se trata de un edificio de un gran tamaño, situado sobre una extensa parcela que perteneció al convento de San Cayetano, y cuyos terrenos fueron adquiridos por la Corona en 1781. En 1809 el edificio pasó albergar la Real Fábrica de Tabacos. (Comín y Martín, 1999, P. 460).
- ← **Fig. 28:** Fábrica de Santander. (Comín y Martín, 1999, P. 445).
- ← **Fig. 29:** Fábrica de San Sebastián en 1923. Fachada e interior. (Comín y Martín, 1999, P. 274).
- 24 Terán, J. (1833). *Aviso a los cultivadores de tabaco en España* Madrid: Imp. de León Amarita. Disponible en <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Ter%C3%A1n,%20Juan;jsessionid=28C244E281298625855B-0B66A0935E81>
- 1809 La Real Fábrica de Tabacos de Madrid ocupa los locales de una fábrica de aguardientes, licores, naipes, papel sellado y efectos plomizos construida en 1790.
- 1814 Se autoriza el cultivo aunque, de forma casi inmediata, se prohíbe de nuevo por el rey Fernando VII.
- 1823 Construcción de la Fábrica de Tabacos de Gijón.
- 1827 Se dicta una Real Orden por la que se autoriza a realizar los ensayos de cultivo en tierras de Puerto Rico, Islas Canarias y Baleares.
- 1828 Se publica el libro *Memoria sobre el origen del tabaco perjuicios y utilidades que ha producido su Estanco en España, y la necesidad de aclimatarlo en ella para destruir enteramente el contrabando*, de Clemente Carnicero (1828). Este mismo año, la Fábrica de Tabacos de Valencia ocupa el edificio de la Aduana construido en 1758.
- 1829 Se traslada la Fábrica de Tabacos de Cádiz a la Alhóndiga.
- 1830 Se produce un motín en la Fábrica de Tabacos de Madrid.
- 1833 Se publica la obra *Aviso a los Cultivadores de Tabaco en España*²⁴.
- 1834 Redacción del primer Reglamento por el que se regulan las fábricas de tabacos con Instrucción aprobada por la Reina Gobernadora María Cristina de Borbón-Dos Sicilias.
- 1835 La Fábrica de Tabaco de Santander se instala en el convento de monjas de Santa Cruz del Monte Calvario.
- 1837 Se instala la Fábrica de Gijón en la Casa Señorial de Valdés.
- 1838 La Sociedad de Amigos de Badajoz solicita al Gobierno de la Nación la libertad de cultivo.
- 1843 Se traslada la Fábrica de Gijón al convento de las Agustinas Recoletas.
- 1852 El entonces Ministro de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, Juan Bravo Murillo, declara francos los puertos de Canarias y, como consecuencia, la libertad de comercio.
- 1860 El número de mujeres trabajadoras asciende 22.640.
- 1868 La Fábrica de Tabaco de San Sebastián ocupa el edificio proyectado por Ramón Antonio de Cortázar para alhóndiga provincial.
- 1870 Se comienza el almacenamiento de tabaco en el primitivo edificio de la Alhóndiga de San Sebastián.
- 1874 El Estado autoriza a la compra de maquinaria y se instalan generadores para las picadoras en las fábricas de Alicante, Gijón, Madrid, Santander, Sevilla y Valencia.
- 1878 Comienza la construcción de las Fábricas de Tabaco de Bilbao y San Sebastián.
- 1881 El norteamericano James Bonsack inventa la máquina liadora de cigarrillos.
- 1887 Creación de la Compañía Arrendataria de Tabaco –C.A.T.– Su presidente, Juan Francisco Camacho, gestiona el primer arrendamiento de Renta del Tabaco. En aquel momento 32.569 mujeres trabajan en las distintas fábricas repartidas por España.
- 1888 Se produce un motín en la Fábrica de Tabaco de Alicante causado por las quejas de las operarias contra la explotación por parte de algunas maestras. En este año se redacta el Reglamento Orgánico de las Fábricas de Tabacos promulgado por el C.A.T.
- 1891 Finalizan las obras de rehabilitación del convento de la Merced como Fábrica de Tabacos de Logroño.
- 1892 La Compañía se hace cargo de la Renta del Timbre.
- 1883 Se introduce la electricidad en las fábricas de Valencia, Logroño y Cádiz. La Compañía Arrendataria de Tabaco autoriza a que sean transportados por mar los tabacos destinados a Sevilla, Cádiz y Málaga.



30



31



32



33



34



35

- 1895 En junio se establece un plan especial de reorganización de talleres en la Fábrica de Tabaco de Madrid. En el mes de noviembre del mismo año se aprueba la reforma de los servicios de arrastres en las provincias de Almería y Granada.
- 1896 Comienzan los ensayos de cultivos en las provincias de Vizcaya, Valladolid y Málaga. En las Fábricas de Madrid y Sevilla se aprueba y ordena la electrificación de las instalaciones. En Santander comienza la especialización de la técnica de la picadura.
- 1897 Se convoca una huelga en la Fábrica de Sevilla por la modificación de horario de entrada antes de las 11 de la mañana.
- 1898 Comienza a funcionar en Cádiz la instalación de arcos voltaicos y luz incandescentes, teléfonos, timbres, avisadores electro-automáticos contra incendios, pararrayos y montacargas.
- 1899 Se producen los siguientes acontecimientos: Se reforman los talleres de las fábricas de Alicante, La Coruña y Sevilla; se suprime el descabezado de hoja en la Fábrica de Valencia; se compran tres máquinas de armar cajitas de cedro para cigarros de las fábricas de Bilbao, La Coruña y Valencia; se publica la obra *El tabaco* (Gómez Flores) que propone la conveniencia de fundar diez campos experimentales en España debido a la pérdida de Cuba y Filipinas.
- 1901 Se concluye la construcción del depósito de Santander; se comienzan a utilizar la línea férrea de Sagunto a Calatayud para el transporte de remesas de tabaco de Valencia, sustituyendo a los arrastres de carros; se decide instalar motores y generadores de vapor en la Fábrica de Madrid.
- 1904 Estudios de viabilidad para una nueva fábrica en Valencia.
- 1905 La Arrendataria crea los talleres de faenas auxiliares, comenzando la experiencia en Sevilla.
- 1906 Se crean los talleres de faenas auxiliares de Madrid y comienzan a autorizarse las exportaciones de tabaco.
- 1907 Se crean los talleres de faenas auxiliares de Alicante.
- 1908 Finaliza la construcción de la nueva Fábrica de Valencia.
- 1909 Se crean los talleres de faenas auxiliares de la Fábrica de Valencia y el Asilo de Lactancia.
- 1910 Finaliza la construcción del depósito de Cádiz.
- 1911 Finaliza la construcción del depósito de tabaco en rama de Puntales, Cádiz.
- 1913 Se crean los talleres de faenas auxiliares de Cádiz, La Coruña, Gijón y Valencia; la Fábrica de San Sebastián se traslada a un nuevo edificio.
- 1914 Comienzo de la I Guerra Mundial. Se cierran los mercados europeos de hoja de tabaco holandés y alemán.
- 1917 Aprobación de la Ley de Autorizaciones por la que se concede a los agricultores españoles la posibilidad de llevar a cabo pruebas de cultivo; se produce un motín en la Fábrica de Sevilla.
- 1918 Acaba la I Guerra Mundial y nace la Federación Tabaquera Española.

SIGLO XX

- 1900 Acontecen los siguientes hechos reseñables: Producción de electricidad en la Fábrica de Valencia para ampliación de la red de alumbrado; construcción del depósito de tabaco en rama, Centro ubicado en Madrid; modificación del proyecto de instalación de un taller de picado en la fábrica de Bilbao para funcionamiento de sus motores con energía eléctrica; aprobación de la recepción definitiva del motor

- ← **Fig. 30:** Máquinas de picado de tabaco en la Fábrica de La Coruña. (Comín y Martín, 1999, P. 190).
- ← **Fig. 31:** Fachada Fábrica de Valencia. (Comín y Martín, 1999, P. 237).
- ← **Fig. 32:** Fábrica de Valencia. (P. 501).
- ← **Fig. 33:** Fábrica de San Sebastián. (P. 501).
- ← **Fig. 34:** Fábrica de Gijón. (P. 501).
- ← **Fig. 35:** Fábrica de La Coruña. (P. 501).





36



37



38



39



40

- 1919 En la Conferencia Internacional celebrada en Washington se establece la jornada laboral de 8 horas diarias o de 48 horas semanales.
- 1920 Real Orden por la que se aprueba la primera convocatoria para ensayos de cultivo autorizando una superficie máxima de 1000 hectáreas en las zonas del Norte, Levante y Sur.
- 1921 Aparece la primera relación oficial de cultivadores de tabaco.
- 1922 Autorización de la construcción de las Fábricas de Málaga y Tarragona; Se crean las bases navales de vigilancia en Palma de Mallorca, Barcelona, Valencia, Cartagena, Málaga y Cádiz; Se instala la electricidad en la Fábrica de Cádiz.
- 1923 Llegan a la Fábrica de Tabacos de Sevilla la primera cosecha de tabacos indígenas.
- 1925 Finalizan las importaciones de tabaco al no poder el C.A.T abastecer el mercado interior.
- 1926 La producción de tabaco crece sobrepasando el límite de las 1000 toneladas.
- 1927 Aplicación del Reglamento por las que el C.A.T regula al personal obrero de las fábricas fijando el horario en 8 horas.
- 1928 Finaliza la construcción de la Fábrica de Tabacos de Málaga.
- 1929 Se aprueba el Real Decreto por el cual se fija el reglamento que rigen los ensayos de cultivo del tabaco en España; inauguración del Pabellón del Tabaco en la Exposición Iberoamericana.
- 1930 Aprobación del funcionamiento del Centro de Fermentación de Navalmoral de la Mata una vez suprimidos los Centros de Madrid y de Sevilla; finaliza la construcción de la Fábrica de Tabacos de Tarragona.
- 1931 Se crean los Centros de Transformación de Navalmoral de la Mata y de Málaga.
- 1932 Se publica el nuevo reglamento de ensayos de cultivo del tabaco; se instala la Estación de Estudios del Tabaco en el convento de San Isidro del Campo en Santiponce, –Sevilla–; comienzo de la actividad de la Fábrica de Tabacos de Tarragona.
- 1935 Aprobación del Proyecto de Ley de bases regulando el cultivo del tabaco en España; unificación de los sindicatos de cultivadores formándose un Sindicato único que comprende las provincias de Cáceres, Ávila y Toledo.
- 1936 Comienza la Guerra Civil española y la Compañía se divide en dos: la republicana con sede en Madrid y la nacional con sede en Burgos. Se incauta la CAT por el Gobierno del Frente Popular.
- 1937 Cierre de la Fábrica de Bilbao por falta de personal. Las fábricas de Tarragona, Valencia y Alicante, en zona republicana, cierran por falta de suministro de materia prima.
- 1938 Paralización de la producción de la Fábrica de Madrid.
- 1939 Comienzo de producción de la Fábrica de Vic, Barcelona; Traslados de los servicios centrales de la CAT a Madrid.
- 1940 Imposición del racionamiento del tabaco en España.
- 1941 Creación del Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco –SNCFT–.
- 1943 Reanudación de la producción de la Fábrica de Tarragona.
- 1944 Cese de la Compañía Arrendataria de Tabacos y establecimiento de las bases para la concesión de la explotación del monopolio.
- 1945 Constitución de la Compañía Arrendataria del Monopolio de Tabacos, –Tabacalera S.A.–, con concesión de 25 años.
- 1946 Entra en funcionamiento el Centro de Fermentación de Plasencia, Cáceres; Aprobación de la reglamentación nacional del trabajo de Tabacalera S.A.
- 1947 Entra en vigor la Ley de Autorizaciones por la que se autoriza al Gobierno a convenir con la Compañía Arrendataria el cultivo de tabaco en las regiones en las que los ensayos estuviesen verificados o que per-

← **Fig. 36:** Vista aérea Fábrica de Málaga. (Comín y Martín, 1999, P. 278).

← **Fig. 37:** Fachada Fábrica de Tarragona. (Comín y Martín, 1999, P. 276).

← **Fig. 38:** Fábrica de Málaga.

← **Fig. 39:** Vista aérea Fábrica de Tarragona. (Gárate Ojanguren, P. 53).

← **Fig. 40:** Fachada e interior de Fábrica de Alicante. (Comín y Martín, 1999, P. 444).



41



42

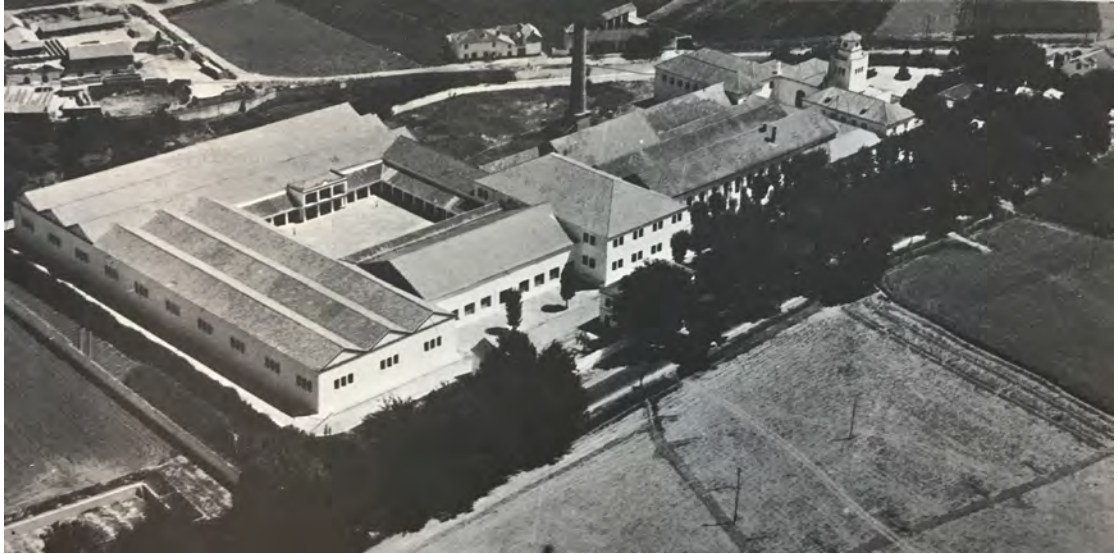
	mitiesen apreciar que los productos serían objeto de aprovechamiento para la Renta.		
1948	Se crea el Instituto de Biología del Tabaco en Sevilla; supresión de las importaciones de cigarrillos rubios y de productos del exterior por la falta de divisas para la compra de tabaco elaborado.	1978	Se inaugura la Fábrica de Tabaco de Logroño.
1950	Utilización del tabaco homogeneizado en el extranjero.	1985	La firma del Tratado de Adhesión con la Unión Europea obliga a modificar el régimen legal del tabaco para adaptarlo a la normativa comunitaria. Se aprueba la Ley del Monopolio Fiscal del Tabaco.
1952	Publicación del artículo Cancer by de carton en el <i>Reader's Digest</i> ²⁵ .	1986	Creación de la Compañía Española de Tabaco en Rama –CETARSA– a la que se le encomienda la adquisición, fermentación, acondicionamiento y venta del tabaco en el mercado.
1953	Se suprime el racionamiento del Tabaco.	1987	Constitución de CETARSA.
1954	Autorización del Ministerio de Hacienda para la compra de maquinaria extranjera.	1991	Finalización de la ampliación del contrato entre el Estado y Tabacalera SA.; instalación de Centro de Transformación de tabaco negro en Palazuelo –Badajoz–.
1960	Construcción de un gran almacén para rama en los Puntales –Cádiz– y un depósito con almacenes, talleres de clasificación, precintado, envasado, oficinas y viviendas en Santander.	1998	La entrada en la Comunidad Económica Europea obliga a la privatización de la empresa, siendo la Ley de Ordenación del Mercado la que suprime el monopolio de fabricación y el comercio mayorista aunque mantendrá la red de expendedurías.
1961	Presentación del Plan de Modernización de Tabacalera S.A.	1999	Acuerdo de fusión de Tabacalera con la multinacional francesa Seita por el que se constituye el Grupo Altadis que acomete un plan de reordenación de los centros de producción en España.
1964	Comienzo de producción del Centro de Fermentación de Jaráiz de la Vera, Cáceres.		
1965	Comienzo de la fabricación de cigarrillos con filtro; sustitución de las cajas de madera por cajetillas de cartón.		
1966	Inicio de actividad en la nueva fábrica situada en terrenos del barrio de Los Remedios de Sevilla.	SIGLO XXI	
1969	Comienzo de la producción del Centro de Fermentación de Jarandilla de la Vera.	2000	Cierre de ocho fábricas y creación de dos nuevas en Alicante y Cantabria.
1970	Expiran los 25 años de concesión a la sociedad Tabacalera S.A.	2002	Cierre de las fábricas de Alicante, Santander, Málaga, La Coruña, San Sebastián, Madrid, Gijón y Valencia.
1971	Renovación del contrato de Tabacalera S.A. con el Estado.	2012	Cierre de la planta de preparación en rama de Palazuelo –Badajoz–.
1972	El Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco instala en Talayuela –Cáceres– una estación experimental.	2013	Cese de la actividad de la planta de preparación en rama de Cádiz.
		2014	Cierre del C.I.T de Cádiz.

← Fig. 41: Fábrica de Gijón.

← Fig. 42: Fábrica de Logroño (1901). Fachada, taller con máquinas Baron y Bonsack. (Comin y Marín, 1999, P. 230).

25 Herald, C. (1952). Cancer by the Carton. reddit, *Reader's Digest*. Disponible en https://www.reddit.com/r/ArchivePorn/comments/3d1idp/cancer_by_the_carton_a_december_1952_readers/





Ante la diversidad y amplitud de los acontecimientos que rodean la historia del tabaco en España, autores como López Linage y Hernández Andreu²⁶ proponen organizar los contenidos en un gran marco cronológico definido según criterio hacendístico, como cuestión principal destacable sobre el resto circunstancias significativas de la historia tabaquera, caracterizando según las etapas las condiciones históricas del cultivo (i), comercio y manufactura (ii), usos (iii), carácter socio-político de la gestión administrativa y económica (iv) y valoración social general del tabaco como producto natural (v). Según este criterio se distinguen las siguientes etapas:

Primera etapa. Descubrimiento/deslumbramiento del tabaco. 1492-1636.

- i Cultivo: Libre. Se prohíbe durante 1606-1616 en varias zonas de las Indias.
- ii Comercio y manufactura: Libre.
- iii Usos: Farmacéutico en verde; en macerados con mixturas y destilados; inhalado en polvo. Fumado en forma de torcido, en uso ambiguo placentero-terapéutico. Ornamental.
- iv Carácter socio-político: No intervenido.
- v Valoración social: Muy positiva.

Segunda etapa. El estanco arrendado. 1637-1730.

- i Cultivo: Prohibido. Libre en las Indias con episodios de restricciones. Cultivos clandestinos.
- ii Comercio y manufactura: Intervenido por la Real Hacienda. Contrabando y fraudes arrendatarios.
- iii Usos: Inhalado en polvo. Fumado como cigarro y torcido. En ambas circunstancias ya ha perdido la ambigüedad y se practica como placer. Uso como fármaco bajo preparaciones diversas con tendencia a la regresión.
- iv Carácter socio-político: Estanco de la Real Hacienda como regalía del Soberano. Se arrienda su administra-

ción práctica a particulares por un importe anual y plazos pactados previamente.

- v Valoración social: Muy positiva pero con importantes voces discrepantes y advertencias contra los excesos.

Tercera etapa. Estanco directo de la Real Hacienda. 1731-1887. En esta etapa se distinguen a su vez dos períodos:

1^{er} Período. *Renta de tabacos autónoma. 1731-1798.*

- i Cultivo: Prohibido. En Indias libre pero con limitaciones. Proliferación de los cultivos clandestinos.
- ii Comercio y manufactura: Intervenido por la Real Hacienda. Contrabando importante.
- iii Usos: Inhalado en polvo, rapé, groso florentín y son. Fumado también en torcidos, cigarros y muy minoritariamente en cigarrillos y pipa. Fuerte regresión como fármaco.
- iv Carácter socio-político: La Real Hacienda crea una administración y jurisdicción específica para la renta de Tabacos cuya importancia recaudatoria relativa es crecientemente elevada.
- v Valoración social: Positiva. Aparición de una creciente oposición a su acción pretendidamente terapéutica.

2^o Período. Renta de tabaco integrada con el resto de las rentas estatales. 1799-1887.

- i Cultivo: Prohibido, excepto varios meses entre los años 1813-1814 y 1820-1823. En el período hay episodios de ensayos permitidos entre los años 1827-1832 y 1837-1839. En Canarias libertad de cultivo a partir de su nuevo status como puerto franco -1852. Cultivos clandestinos.
- ii Comercio y manufactura: Intervenido por Hacienda. Contrabando importante. Desestanco en las Islas Canarias.
- iii Usos: Fumado en cigarros puros y cigarrillos, con una tendencia al alza de estos últimos. Pipa minoritaria. Definitiva regresión del polvo y decadencia de los rapés. Práctica desaparición del uso farmacéutico humano. Derivados de la nicotina como terapéutica veterinaria en forma de antiparasitarios.

← **Fig. 43:** CETARSA. Comparativa vista aérea CETARSA 1968 (Dirección General de Agricultura, 1970, P.139) y actual (Google Maps, 2015).

26 López Linage, J., & Hernández Andreu, J. (1990). *Una historia del tabaco en España*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.





- iv **Carácter socio-político:** La Renta de Tabacos pierde su especificidad administrativa y pasa a ser gobernada con el conjunto de las rentas estatales. Intensa polémica política sobre la conveniencia o no del desestanco y sobre autorización del cultivo peninsular. Desestancos en Canarias –1852–.
- v **Valoración social:** Positiva. Consolidación de la corriente de oposición científica al uso farmacéutico. La oposición se extiende al uso convencional del tabaco, inhalado en polvo o fumado. Grandes avances en la técnica del análisis químico del tabaco. Se aísla la nicotina, su principal alcaloide.

Cuarta etapa. Una reprivatización de nuevo cuño: La Cía. Arrendataria de la Renta de Tabacos. 1887-1939.

- i **Cultivo:** Prohibido. Períodos de ensayo autorizado en gran escala. Antecedentes definitivos de la autorización del cultivo actual. –1889-1902 / 1921-1939–
- ii **Comercio y manufactura:** Intervenido por Hacienda. Contrabando importante. Pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas.
- iii **Usos:** Consolidación definitiva de las tendencias observadas en la etapa anterior. Comienza el gusto por los cigarrillos de tipo oriental –claros y aromáticos–.
- iv **Carácter socio-político:** Permaneciendo estancado, el producto hacendístico de los tabacos pasa a ser arrendado por el Estado, pero ahora a una Cía. Mercantil privada, construida al efecto, a partir de la concesión realizada por el Banco de España en quien había delegado una año antes la renta de tabacos.
- v **Valoración social:** Moderadamente positiva. Definitiva descalificación científica del uso benéfico o inocuo del tabaco.

Quinta etapa. Cultivo controlado y estanco administrado por una Cía. Arrendataria de propiedad mixta –privada y pública–. 1940-1985.

- i **Cultivo:** Autorizado mediante concesiones o conciertos.
- ii **Comercio y manufactura:** Mismo carácter que en anteriores etapas.
- iii **Usos:** El mismo que en la etapa anterior donde se pusieron las bases del carácter del actual consumo: predominio del cigarrillo y con una tendencia marcada hacia los tabacos claros y aromáticos, que pasan a ser servidos por Reino Unido y Estados Unidos.
- iv **Carácter socio-político:** El cultivo y fermentación del tabaco peninsular pasa a ser competencia del Ministerio de Agricultura quien crea para ello un Servicio específico que incluye la compra de la producción y su posterior venta a la Cía. Arrendataria –Tabacalera S.A.– creada en 1944.
- v **Valoración social:** Moderadamente negativa. La última década de este período conoce una importante reacción de las autoridades científicas y sanitarias a favor de reducir el consumo del tabaco. Restricciones crecientes a su uso en público.

Sexta etapa. El estanco europeo. A partir de 1986.

- i **Cultivo:** Igual que en la etapa anterior
- ii **Comercio y manufactura:** Creación de la Compañía Española de Tabaco en Rama –CETARSA– que se encargará de adquirir, fermentar, acondicionar y vender el tabaco en el mercado.
- iii **Usos:** Igual que en la etapa anterior.
- iv **Carácter socio-político:** La incorporación de España a la Comunidad Europea supone un cambio significativo para el estanco del tabaco, aunque menor del que pudiera sospecharse ya que en el fondo lo que sucede es que, continuando estancados los tabacos, tal estanco cambia el carácter nacional por el carácter europeo. En la práctica implica que empresas tabaqueras de la C.E.E., pueden operar en el negocio dentro de cualquier país miembro.

← **Fig. 44:** *El resguardo de tabaco.* (Goya, 1779). El contrabando de tabaco y la posterior custodia de éste. Museo del Prado. Madrid.



Emisita con solo el timbre postal de 10 céntimos de costo, según Real orden de 10 de Octubre de 1882.



- v **Valoración social:** Se consolida la tendencia de los últimos años de la etapa anterior con restricciones al uso en público como consecuencia de las valoraciones negativas de los científicos.

Pérez Vidal²⁷, citado por González Ruiz²⁸, propone otra clasificación reducida a cuatro grandes períodos sin definición de fechas concretas. Su propuesta concluye así:

- i Desde su descubrimiento hasta la mitad del siglo XVII, etapa en la que se aprecia su condición de planta medicinal y de adorno, siendo permitido su cultivo sin ninguna traba legal.
- ii Hasta el siglo XVIII, tiempo en el que el tabaco comienza a implantarse como producto de consumo en sus diferentes cultivos. Comienza entonces el control del cultivo mediante la nueva e impuesta fórmula legal del Estanco.
- iii Durante todo el siglo XIX y primer cuarto del XX se produce un ascenso paulatino del consumo y de forma alternada se suceden períodos entre el libre cultivo y la prohibición, lo que terminará dando lugar al sistema de arriendo a una compañía privada.
- iv Período que abarca desde la Ley de Autorizaciones hasta la actualidad.

← **Fig. 45:** Acciones de la Compañía General de Tabacos de Filipinas (Barcelona, 1882) y de la Compañía Arrendataria de Tabacos (Madrid, 1921).

27 Pérez Vidal, J. (1959). *España en la historia del tabaco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

28 González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada*. Granada: Atrio S.L. (Pp. 85-86).





46



47



48



49



50



51



- (T) TIPS
- (B) LEAF, 45-50%
- (C) CUTTERS, 15-20%
- (X) LUGS, 10-15%
- (P) PRIMING, 10-15%

4.2.

CARACTERIZACIÓN BOTÁNICA Y AGRONOMÍA

El tabaco pertenece a la especie botánica *Nicotiana tabacum*, correspondiente a la familia de las Solanáceas que comprende 60 especies que se clasifican a su vez en 4 grupos: (i) *Nicotiana Rústica*; (ii) *Nicotiana Tabacum*; (iv) *Nicotiana Petunoides* y (v) *Nicotiana Polididia*.

Según la *Cartilla para el cultivo y curado del tabaco en España*²⁹, todas las especies del *Nicotiana tabacum* se pueden reducir a cuatro tipos principales: (i) *Havanensis*, (ii) *Brasilensis*, (iii) *Virginica* y (iv) *Purpurea*, que han sido origen de todas las variedades cultivadas para uso industrial. En su primitiva pureza se conservan muy pocas, procediendo la mayoría del cruce entre dos a más especies.

Suele cultivarse como planta anual, aunque en los climas de origen puede durar varios. Sus características botánicas principales:

- i **Tallo:** Con longitud comprendida entre los 50 cm y los 2 m de altura, ofrece un aspecto generalmente fuerte, erecto y veloso y con un número de hojas variable.
- ii **Hojas:** Son lanceoladas, alternas, sentadas o pecioladas. El número de hojas por planta depende de la variedad de planta, del terreno, etc., controlándose durante el cultivo mediante la denominada labor de despunte, con la que se deja la planta con unas 18 o 20 hojas.
- iii **Flores:** Hermafroditas, frecuentemente regulares con forma acampanada y de color variable entre el púrpura hasta el amarillo casi blanco.
- iv **Corola:** En forma de tubo más o menos hinchado, termi-

nado por un limbo con 5 lóbulos.

- v **Semillas:** Fecundada la flor, se producen unas semillas delicadas y diminutas semillas de color marrón.
- vi **Raíces:** El sistema radicular es penetrante, aunque la mayoría de las raíces finas se encuentran en el horizonte más fértil.

El tipo y calidad del tabaco dependen de los siguientes factores:

- i **Clima:** Favorecen los climas cálidos y en particular los que durante su ciclo vegetativo no exceden de los 12° como temperatura mínima, oscilando la óptima entre los 24 y 35°. La humedad debe ser constante, siendo beneficioso, en las primeras etapas de vida de la planta, los rocíos abundantes por las noches y una luz intensa hasta su maduración.

La configuración topográfica de la provincia de Granada permite una gran variabilidad climática de gran influencia sobre el clima de la Vega. Según el Servicio Nacional del Cultivo del Tabaco³⁰ se puede clasificar el clima de las áreas de cultivo de semiárido, con temperatura media anual de 15° C., precipitación media de 483 mm., veranos secos, que obligan al cultivo en regadío, y grandes oscilaciones térmicas, de amplitud hasta 20°C entre el día y la noche. La humedad relativa también oscila entre el 40% durante el día y el 90% por la noche.

- ii **Terreno:** Influye en la calidad de la producción y en el contenido de la nicotina de las hojas, considerándose en general como las tierras más apropiadas para su cultivo las de zonas de Vega caracterizadas por ser suelos ligeros, porosos, profundos, húmedos y frescos, con arenas y arcillas mezcladas con materias y detritus orgánicos ricos en potasa, cualidades que la planta aprovecha para desarrollarse con la humedad necesaria durante todo su

← **Fig. 46:** Morfología de la hoja según tipo de tabaco. (i) Tipo Virgínica. (ii) Tipo Brasilensis. (iii) Tipo Purpúrea. (iv) Tipo Hawanensis. (López Linage, J., & Hernández Andreu, 1990, P. 30).

← **Fig. 47:** Grabado de la *Nicotiana Gallorum*. En *Nova Stipium adversaria perfacilis vestigario luculentanque accessio ad priscorum, praestim, Dioscoridis et Rectionatum, Materiam Medicam*. (Plantin imp., 1576).

← **Fig. 48:** *Petum Latifolium* y *Petum Angustifolium*. En *Historia Naturae*. (Moreti, 1635).

← **Fig. 49:** *Nicotiana paniculata* y *Nicotiana undulata*. Ruiz López, H. Pavón, J.A., *Flora Peruviana, et Chilensis, Plates 1-152*, vol. 1: p. 16, t. 129, fig. b (1798-1802) [I. Gálvez].

← **Fig. 50:** Dibujos del botánico checo Philip Maximilian Opiz (1818). (Hernández Andreu, 1990, P. 30).

← **Fig. 51:** Esquema de los diferentes pisos foliares de una planta de tabaco con las denominaciones por las que se la conocen normalmente. (Guzmán y Muñoz, 1987).

29 Servicio Nacional del Cultivo del tabaco. (1935). *Cartilla para el cultivo y curado del tabaco en España*. Madrid: Unión Poligráfica.

30 Ministerio de Agricultura. Dirección General. (1970). *Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. 1919/1969*. Madrid.

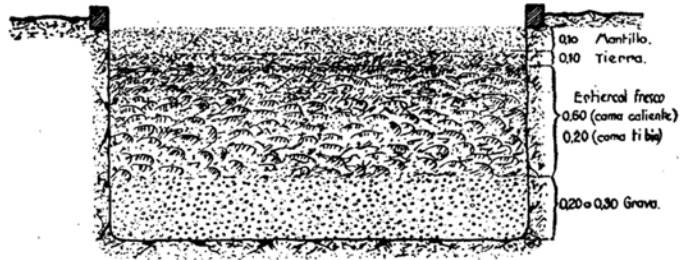




52



53



54



57



Dando un riego en la veega de Granada.



56



58

55

- ← **Fig. 52:** Fases de trabajo en la plantación de semilleros: (i) Excavada la zanja para el semillero, de profundidad variable y anchura mínima de 1,50 m.; (ii) amontonado de estiércol para inicio de la fermentación. (iii) Extendido y apisonado de tierra y mantillo. (iv) Riego para asiento. Cartilla para el cultivo y curado del tabaco en España (Servicio Nacional del Cultivo del tabaco, 1935, P. 15).
- ← **Fig. 53:** Semillero en el Campo Experimental de Granada. *Tabacos oscuros y tabacos claros en España.* (De Montero, 1942, P. 175).
- ← **Fig. 54:** Sección de semillero con cama mostrando las distintas capas de que puede estar formado. (De Montero, 1942, P. 65).
- ← **Fig. 55:** Riego en una plantación de la Vega de Granada. *Revista de tabacos* 4/1931. N° 1. P. 9. BNE.
- ← **Fig. 56:** Semilleros formados al abrigo de un secadero. *Revista de tabacos* 9/1931. N° 6. P. 47. BNE.
- ← **Fig. 57:** Riego de semilleros a ras de tierra. *Revista de tabacos* 9/1931. N° 6. P. 29. BNE.
- ← **Fig. 58:** Modelos de semillero (i) rústico hecho en el campo que en épocas apropiadas dan una planta más tardía pero más robusta que las criadas en semilleros especiales y (ii) acristalado propio de climas fríos o para obtención de una planta temprana. *Fotografía Cartilla para el cultivo y curado del tabaco en España*

ciclo, creciendo con facilidad pues pueden acceder a las capas más profundas según va demandando los nutrientes necesarios y humedad en épocas de sequía.

- iii **Agua:** La falta de humedad ambiental se contrarresta con riego abundante pero no excesivo. Además se tiene en cuenta el contenido de cloro de aguas tratadas pues son perjudiciales para la combustibilidad. En la Vega granadina, los terrenos regados por las acequias del margen derecho del río Genil, en los términos municipales de Pinos Puente, Fuente Vaqueros y Valderrubio, entre otros, se ven influenciados negativamente por la presencia de este elemento.

No obstante lo anterior, lo que verdaderamente interesa al productor de tabaco es la clasificación industrial, para la que se establecen tres grupos: (i) Tabacos para la confección de cigarros; (ii) tabacos para picadura; (iii) tabacos para rapé y para mascar.

Como tabacos para cigarros son empleados: El Sumatra para capas; el Java para capas y subcapas; el Brasil para tripas, e indistintamente para las tres capas del cigarro los de procedencia habana y filipina, seleccionados al efecto por calidades.

Entre los tipos norteamericanos cultivados en los Valles de Connecticut y de Florida –en éste en muy pequeña extensión–, debemos citar el «Seed-Leaf» para subcapas y tripas; el «Cuban shade» y el «Havana-seed» para capas y subcapas. También se emplean los Comstock y Zimmer-Spanish para subcapas.

Para picadura pueden emplearse muchos de los anteriores, y los producidos en las comarcas de Maryland, Ohio, Kentucky y Tennessee, los de procedencia suramericana y los europeos, franceses, italianos, etc. En España, perfectamente aclimatados, se vienen cultivando las variedades del «Valencia» en sus dos tipos «alto» y «bajo».

El proceso de elaboración distingue cuatro fases diferenciadas³¹, que se desarrollan a continuación.

4.2.1 CULTIVO

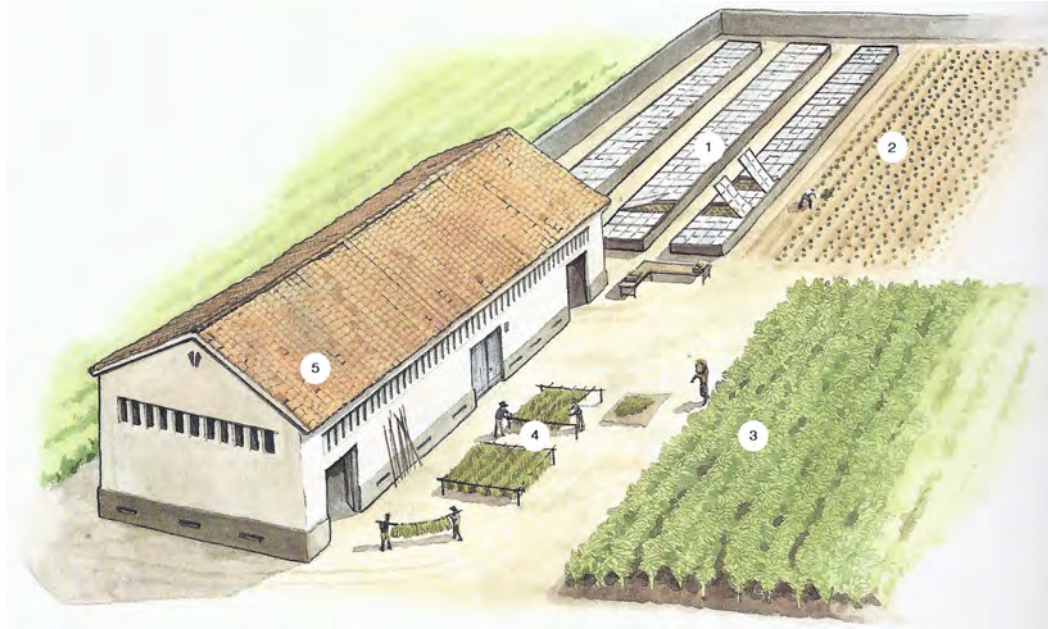
4.2.1.1. SIEMBRA EN EL SEMILLERO

La semilla del tabaco es tan extremadamente pequeña que un gramo de ella contiene, según variedades, desde 8.000 hasta 20.000 semillas, que pueden dar lugar al nacimiento de otras tantas plantas. Por esta razón, y por su delicadeza en las primeras fases de la germinación y nacimiento de la planta, no puede confiarse directamente al terreno de asiento sino que es preciso sembrarla en semilleros de los que obtener los pies para su trasplante. En función de la disposición de capas o camas que alberguen la semilla, se distinguen dos tipos de semilleros³²:

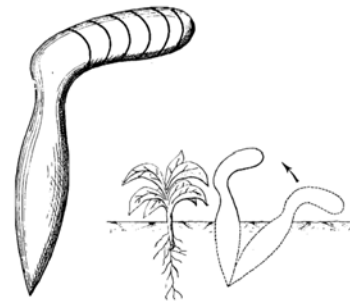
- i Semillero ordinario o de cama fría. Consisten en plantales hechos sobre una buena tierra a la que se le mezcla estiércol bien descompuesto con un espesor entre 20 y 30 cm, añadiéndosele en la parte superior una capa de 6 u 8 cm, de matillo fino, puro o mezclado con tierra en proporción de 2 a 1. El subsuelo debe ser permeable para evitar estancamiento del agua de los riegos. En caso necesario se disponen drenajes de guijarros.
- ii Semilleros especiales con cama caliente o tibia. Están compuestos por varias capas: Una inferior, cuando precise la evacuación de desagüe de riegos, en la que se dispone de una capa variable entre 20 y 30 cm de cantos rodados. Sobre ésta, otra que oscila entre los cm de estiércol fresco de cuadra –cama tibia– y los 60 cm –cama caliente–. En cuanto se inicia la fermentación de la

31 Agricultura. *El cultivo del tabaco. 1a parte.* (s. f.). Disponible en <http://www.infoagro.com/herbaceos/industriales/tabaco.htm>.

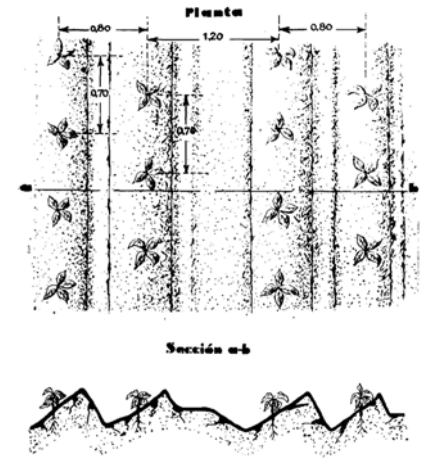
32 Servicio Nacional del Cultivo del tabaco. (1935). *Cartilla para el cultivo y curado del tabaco en España.* Madrid: Unión Poligráfica. (Pp. 13-14).



59



60



61



62



63



64

masa se procede al extendido y apisonado del estiércol, formando la cama propiamente dicha. Encima de ésta puede disponerse una capa de tierra muy apisonada, con objeto de ahogar en parte las florescencias que pudieran brotar, procedentes del estiércol de la cama.

En todos los casos, el lugar del emplazamiento es elegido en un terreno sano, abrigado de los vientos, sin humedad, debiendo realizarse siempre su desinfección. Ésta se realiza bien por el calor o por medio de productos químicos –hipoclorito de cal, soluciones de formalina, etc.–. El procedimiento más simple y común en la Vega consiste en quemar sobre la superficie del semillero leña o paja fina con lo que esterilizar un espesor de entre dos o tres centímetros solamente. Una vez enfriada esta superficie, se procede a la siembra.

4.2.1.2. PREPARACIÓN DEL TERRENO

Otoño es la época en la que se suele hacer una labor profunda con la que se airea y ablanda la tierra en la que se va a trasplantar el tabaco en la primavera siguiente. De este modo se alcanzan los objetivos de aportar el abono necesario, evitar la acumulación de humedad en la capa arable durante el invierno y eliminar malas hierbas y larvas de insectos.

En primavera se recomienda dar una labor de grada poco profunda, aprovechando para mezclar los abonos con la capa superficial de la tierra.

La preparación del terreno para la plantación del tabaco varía fundamentalmente según se trate de regadíos o de secanos. En las tierras de regadío de la Vega la plantación se hace siempre en caballones que se trazan, bien con la ayuda de una azada o con el arado. Los surcos deben disponerse en líneas pareadas a distancia dejando un espacio a modo de calle por donde puedan discurrir los operarios para la ejecución de los múltiples cuidados de la planta. La orientación

de las calles puede ser variable pero condicionada siempre a las necesidades de una adecuada nivelación para el riego. Además se consideran la disposición de forma que prevenga los efectos perjudiciales de los vientos dominantes teniendo en cuenta la exposición más conveniente de la planta, de modo que se facilite su arraigue; así, en plantaciones tempranas pueden quedar en su primera edad resguardadas de los vientos fríos, o contra las inclemencias de un sol abrasador, o vientos calientes. Una vez asentado el terreno se efectúa la plantación. Previamente se extraen del semillero las plantas necesarias, cuidando de no dañar sus raíces, para lo que se riega abundantemente la superficie del mismo. Las herramientas que se suelen utilizar en la época de apogeo del tabaco en Granada son la azadilla, la palustra y el escardillo aunque el instrumento más común es el denominado «pequeño plantador»³³ con el que se practica un orificio para alojar la planta en situación idéntica a la que se hallaba en el semillero.

4.2.1.3. TRASPLANTE

Se denomina así al conjunto de procesos que conlleva el traslado de las plantas del semillero al terreno de asiento preparado y la plantación posterior de las mismas. Se realiza con máquinas trasplantadoras de dos o más hileras. El operario va colocando desde una bandeja las respectivas plantas en las pinzas en posición invertida, con las raíces al exterior y la parte aérea hacia el centro del disco. Al girar el disco, son colocadas correctamente e inclinadas ligeramente hacia atrás en un surco que va abriendo la máquina al frente, encargándose las ruedas compresoras de que queden derechas. Estas ruedas compresoras van inclinadas a ambos lados del surco detrás de la rueda trasplantadora realizando dos funciones, por un lado comprimen la tierra sobre el surco que recibe la planta, enderezándola y afirmando las raíces

³³ *Ibíd.* (P. 45).

- ← **Fig. 59:** Representación figurada de una plantación tradicional tabaquera. (López Linage et al., 1990, P. 110): 1. Semillero | 2. Trasplantado | 3. Plantación. Tabacal maduro | 4. Preparación de cujes | 5. Secadero.
- ← **Fig. 60:** Plantador de madera (De Montero, 1942, P. 100).
- ← **Fig. 61:** Planta y sección de una plantación tipo arada con el sistema de líneas pareadas a distancia. Cartilla para el cultivo y curado del tabaco en España (Servicio Nacional del Cultivo del tabaco, 1935, P. 44).
- ← **Fig. 62:** Plantador de madera (De Montero, F., 1942, P. 100).
- ← **Fig. 63:** Labores de removida de tierras para conservación de humedad. (De Montero, F., 1942, P. 100).
- ← **Fig. 64:** Labores de trasplante con plantador de madera. Cartilla para el cultivo y curado del tabaco en España (Servicio Nacional del Cultivo del tabaco, 1935, P. 44).





Campos de experiencias de Granada: Planta madre «Valencia»

65

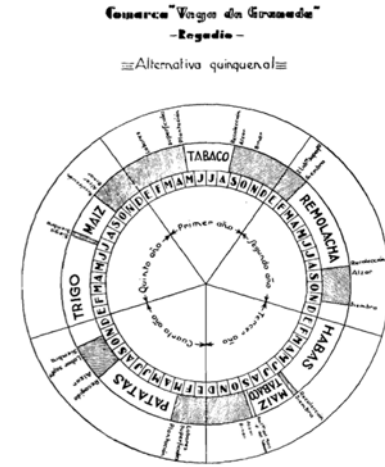


Campos de experiencias de Granada. Planta madre, variedad 100. Aligado origin de Tene en los tabacos de selección heredada y cultivado en los campos. Aparece en las tabacos con la forma que se produce en condiciones de la herencia.

66



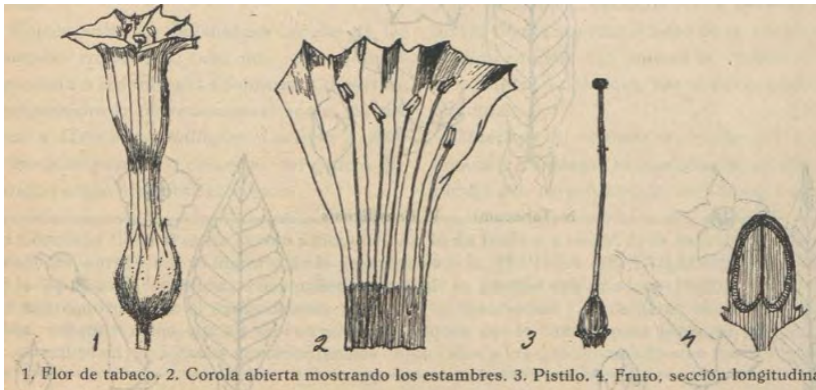
67



68



70



1. Flor de tabaco. 2. Corola abierta mostrando los estambres. 3. Pistilo. 4. Fruto, sección longitudinal

69



71

en el terreno, ayudando también a la ascensión capilar del agua, y en segundo lugar echan tierra suelta en la proximidad de la planta, lo que facilita la entrada de aire. Una salida de agua vierte un chorrito en el lugar y momento donde se coloca la planta.

En la Vega, la planta se lleva al terreno de asiento hacia mediados de mayo, debiéndose sembrar en la primera quincena de febrero, disponiéndose en lugares bien abrigados. En el caso de que los trasplantes se hayan de hacer en la primera quincena de junio, frecuentemente sobre rastrojo de habas, los viveros se siembran dentro de la primera quincena de marzo. Si se emplean semilleros acristalados –caso poco frecuente en la zona– para las siembras tempranas, éstas se pueden demorar hasta los primeros días de marzo.

No obstante, se hace la recomendación de efectuar la rotación en la alternancia de cultivos para conseguir un mayor rendimiento de la tierra. En el caso de los regadíos de la Vega se aconseja la adopción del siguiente tipo de alternativa que comprende cinco años:

	1ª cosecha	2ª cosecha
Primer año	Tabaco	Tabaco
Segundo año	Remolacha	Remolacha
Tercer año	Habas	Tabaco y maíz a mitades en la misma parcela
Cuarto año	Patata	Tabaco y maíz
Quinto año	Trigo	Maíz

Las fechas de trasplante del tabaco, que quedan señaladas en el gráfico que acompañamos, son en la segunda decena de mayo y en la segunda de junio, comprendidas dentro de límites prudenciales, atendidas las circunstancias meteorológicas de la Zona.

4.2.1.4. ABONADO

La planta del tabaco recorre con gran rapidez su ciclo vegetativo y, en escaso período de tiempo después del trasplante, alcanza un considerable desarrollo. Por ello es necesario procurar que encuentre los alimentos que precise, no sólo en abundancia, sino en condiciones de ser inmediatamente asimilados.

El estiércol de granja constituye un excelente abono para el tabaco, siempre que se complete su acción con dosis adecuadas de potasa y superfosfato, que complementan los elementos de fertilidad de los que más suele escasear.

Sí el tabaco figura en cabeza de rotación, la estercoladura conviene hacerla en otoño, para que sus principios nutritivos se encuentren en condiciones de ser asimilados.

Los abonos minerales no sólo son usados como complementarios, sino que cuando no se dispone de los orgánicos, hay que añadirlos en dosis convenientes.

No se pueden dar fórmulas generales de abonado, pues son variables según multitud de circunstancias; pero a título de información para el cultivador, a continuación se relacionan, a modo orientativo, los componentes básicos para un correcto abonado de la planta:

- **Nitrógeno:** Componente fundamental para obtener una buena cosecha, pues este repercute directamente sobre el metabolismo del tabaco, manifestándose por un incremento en nicotina, nitratos y amoníaco en las hojas. Además influye indirectamente en la disminución de asimilación de otros elementos, como el potasio y el fósforo. Los abonos nitrogenados más empleados son la urea y el sulfato amónico, que deben aportarse entre 20 y 30 días antes del trasplante.
- **Fósforo:** Su misión es el de acelerar el proceso de maduración de las hojas. Su exceso produce hojas quebra-

- ← **Fig. 65:** Planta madre tipo Valencia. Campo experimental de la Vega de Granada. Revista de tabacos 4/1931. N° 1. P. 3. BNE.
- ← **Fig. 66:** Planta tipo Maryland del campo de experimentación de Granada. Revista de tabacos 4/1931. N° 1. P. 17. BNE.
- ← **Fig. 67:** Planta de la variedad White-Burley nº5 cultivada en Granada Tabacos oscuros y tabacos claros en España. (De Montero, 1942, P.245).
- ← **Fig. 68:** Diagrama Cartilla para el cultivo y curado del tabaco en España (Servicio Nacional del Cultivo del tabaco, 1935, p. 31).
- ← **Fig. 69:** Flores de distintas variedades del tabaco. Revista de tabacos 7/1931. N° 4. P. 13. BNE.
- ← **Fig. 70:** Desinfección por vapor de agua para la esterilización de los semilleros (Cartilla para el cultivo y curado del tabaco, 1935, P. 18).
- ← **Fig. 71:** Esparcido de abono mineral quince o veinte días antes de la plantación (Cartilla para el cultivo y curado del tabaco, 1935, P. 40).



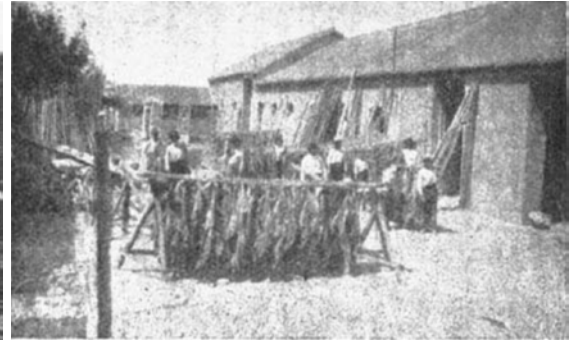
72



73



74



75



76



- ← **Fig. 72:** Eliminación de las hojas en contacto con la tierra. (De Montero, F., 1942, P. 183).
- ← **Fig. 73:** El despunte de la planta del tabaco consiste en la supresión del ramillete floral. Fotografía Cartilla para el cultivo y curado del tabaco en España (Servicio Nacional del Cultivo del tabaco, 1935, P. 56) y (De Montero, F., 1942, P. 187).
- ← **Fig. 74:** Corta del tabaco con hoz. (De Montero, F., 1942, P. 191).
- ← **Fig. 75:** Las plantas segadas se dejan en el terreno o acaballadas en cujes para que, soleándose lo necesario, adquieran la flexibilidad precisa para ser transportadas y colgadas sin detrimento de la integridad de las hojas. (De Montero, F., 1942, P. 192).
- ← **Fig. 76:** El transporte se hace en angrillas, en caballerías o en carros, siendo preferible el sistema que permita no dar gran espesor continuo a la masa a transportar, evitando calentamientos perjudiciales para la hoja. (De Montero, F., 1942, P. 193).
- ← **Fig. 77:** (i) Elaboración de las manillas; (ii) cuelgue de las plantas con cuerda de esparto mediante nudo corredizo evitando que las manillas queden solapadas. Han de estar separadas del suelo 30 o 40 cm; (iii) el colgado del tabaco recolectado por plantas enteras se hace en ristras verticales, dejando sitios convenientemente elegidos pasillos para ejercer la vigilancia de la marcha del proceso del curado. (De Montero, F., 1942, Pp. 200-201).

dizas y acartonadas y su deficiencia hace que aumente la proporción de clorofila por lo que las hojas se tornan en un color verde azulado. La fuente principal de fósforo lo constituyen los superfosfatos que aumentan la acidez del suelo sólo en el período inmediato que sigue a su aportación.

- **Potasio:** Elemento fundamental para la calidad de los tabacos pues confieren al producto industrial una magnífica capacidad de combustión. La deficiencia en potasio se manifiesta en las hojas presentando síntomas de clorosis con los bordes encorvados hacia dentro, baja consistencia, cortas y menos elásticas.
- **Calcio:** Su exceso da lugar a que la combustión del tabaco sea incompleta pues genera una ceniza compacta que dificulta el paso del aire al interior de los cigarros. Su déficit se contrarresta suministrando de 50-100 kg de CaO por hectárea.
- **Magnesio:** Componente que mejora la combustión del tabaco produciendo una ceniza porosa, suelta y de color claro. En caso de escasez se debe aportar de 50-100 kg de MgO por hectárea. Por esta razón la relación Ca/Mg en las hojas secas y fermentadas es de gran importancia.

4.2.1.5. RIEGO

Al tratarse de una planta de gran desarrollo vegetativo y de ciclo corto de crecimiento, es exigente tanto en agua como en elementos nutritivos. Una deficiencia en el suministro del agua necesaria para la plantación ocasiona una baja en el rendimiento y un producto poco combustible y basto, y por tanto de escaso valor para la industria. Un exceso de agua perturba igualmente el crecimiento normal de las plantas, cuyas hojas presentan un desarrollo excesivo de sus nerviaciones y su fino tejido no resiste bien la fermentación. Se ha demostrado que un aporte de agua abundante disminuye el contenido de nitrógeno proteico en las hojas y produce un aumento en el contenido de potasio y disminuye los de calcio y magnesio.

Los riegos que precisa, se pueden agrupar del modo siguiente: Riegos de plantación y arraigue y riegos de desarrollo. Éstos serán los precisos para la plantación hasta que se haga el denominado recalce de la planta. Una vez superada esta fase se dan como máximo dos riegos hasta la operación del despunte, momento en el que se suprimen por completo, o excepcionalmente, uno más una vez suprimida la flor.

4.2.1.6. CONTROL DE MALAS HIERBAS

Las malas hierbas compiten con las plantas de tabaco, perjudicando el desarrollo del mismo, ya que por una parte sustraen parte de los elementos nutritivos del suelo y por otra parte albergan parásitos y enfermedades, facilitando su propagación a las plantas de tabaco. Lo más frecuente es que, según la clase de herbicida empleado, deba darse el tratamiento después de trasplantar, para evitar daños a las plantas de tabaco.

4.2.1.7. SUPRESIÓN DE LAS HOJAS

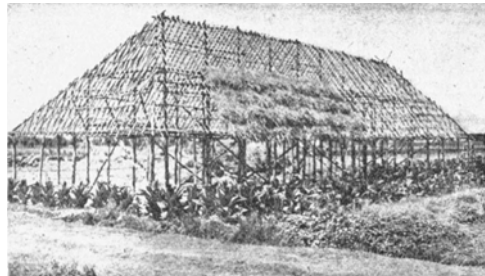
Las dos o tres hojas que se desarrollan en la parte más baja del tallo suelen quedar vacías y deterioradas por el contacto con las aguas de riego y con el suelo. Resulta conveniente suprimirlas y destruirlas en la primera parte del ciclo vegetativo que sigue al trasplante, pues al cosecharlas no dan ningún rendimiento apreciable, pero si contribuyen para albergar y alimentar parásitos y enfermedades.

4.2.1.8. DESPUNTE Y DESBROCE

El despunte influye notablemente en la composición física y química del tabaco curado. Con el despunte se reduce el número de hojas a recolectar, los nutrientes acumulándose en las hojas que quedan. Cuando las plantas están próximas a alcanzar su máximo desarrollo en altura se inicia la formación de la inflorescencia en el extremo superior del tallo, lo que disminuye la calidad y rendimiento de sus hojas, razón



78



79



80



81



82



83

por la cual es imprescindible la eliminación de éstas y de las hojas que salen justo debajo, mucho antes de la recolección. Además es necesario despuntar la planta para evitar el rebrote de yemas laterales e inhibiendo su desarrollo.

4.2.2. RECOLECCIÓN

En el momento de que las hojas alcanzan su madurez, su color cambia del verde al amarillo pálido, volviéndose la hoja quebradiza de forma progresiva desde las hojas más bajas a las más altas.

Una vez completada la maduración de la planta, se inicia la recolección que se puede realizar a mano o con máquinas especializadas que, además de despojarlas de la tierra las colocan automáticamente en los remolques para posteriormente pasarlas al secadero. A efectos de una adecuada recolección, es básico considerar dividida la planta en cinco pisos foliares, no pudiéndose en ningún caso efectuar la recogida conjunta procedente de los distintos pisos.

Las hojas situadas en la parte inferior tienen menos cantidad de nicotina, aroma y sabor que las de la parte superior de la planta. Las de la parte inferior cuentan con una mejor combustibilidad.

Existen diversos métodos de recolección y transporte de hojas que admiten diferentes grados de mecanización, desde la recogida manual hasta la recolección mediante cosechadoras integrales.

4.2.3. CURADO Y FERMENTACIÓN

El proceso de curado se refiere a los cambios sufridos por las hojas de tabaco bajo condiciones reguladas de temperatura y humedad, siendo los objetivos al curar tabaco el mantener la vida en la hoja hasta llegar a la etapa de amarillamiento, parar toda actividad bioquímica y enzimática mediante la

remoción de humedad para lograr la etapa de fijación de color y preservar la hoja mediante la total deshidratación. Varios regímenes de ventilación, temperatura y humedad son empleados para lograr los resultados considerados como deseables en diferentes tipos de tabaco³⁴.

Se trata fundamentalmente de un proceso de secado o pérdida de agua en condiciones controladas para que las plantas o las hojas separadas de las mismas, mantengan el mayor tiempo posible su actividad biológica, a fin de que los cambios químicos y bioquímicos se produzcan del modo más apropiado para conseguir un producto de alta calidad. Este proceso puede hacerse con las plantas completas o bien con las hojas que se han separado de las plantas al tiempo de cosechar o cuando se procede a su cuelgue en el secadero³⁵. El proceso de curación se realiza de formas diferentes para los distintos tipos de tabaco y también para los diferentes formas de cosecha (Mari y Hodal, 1991). Distinguimos así el curado por planta del curado o por hoja. En la conducción del curado es conveniente distinguir tres fases sucesivas, desde que el tabaco se cuelga en el local de curación hasta que esta completamente curado. Estas son las siguientes:

- i Amarilleo. Se trata de la fase inicial del curado en la que la hojas permanecen vivas, debiendo mantenerse la humedad elevada para permitir su actividad y evitando que la aireación provoque un secado rápido. Se caracteriza por la pérdida del color verde y el inicio del color amarillo. Es un proceso que dura entre 8 y 10 días, produciéndose pérdidas de masa seca.
- ii Secado del limbo de la hoja. En esta segunda fase continúan las transformaciones químicas de forma más atenuada. Se requiere una temperatura mayor que oscila entre los 30° y 38°, requiriéndose una humedad relativa infe-

34 Moncada, W. (1983). *Curado del tabaco*. Nicaragua: Midinra.

35 Llanos Company, M. (1981). *El tabaco. Manual técnico para el cultivo y curado*. Madrid: Mundi prensa.

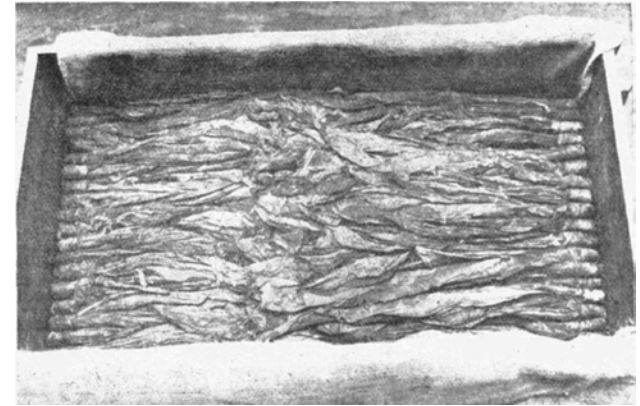
- ← **Fig. 78:** Secadero de tabaco empleado en las plantaciones entre Córdoba y Orizaba. 1768. (González Tascón, I. & Fernández Pérez, 1990).
- ← **Fig. 79:** Secadero de armadura de cubierta rolliza de chopo con fuerte pendiente y envolvente de empajados de gran grosor construidos en algunos términos municipales de la Vega de Granada. Tabacos oscuros y tabacos claros en España. (De Montero, F., 1942, Pp. 195-196).
- ← **Fig. 80:** Modelos de secaderos rústicos o garibolos en Granada y Cáceres. Revista de tabacos 10-11/1931. Nº 7-8. P. 89. BNE.
- ← **Fig. 81:** Secadero rústico tipo cubano en construcción y acabado adaptado a las zonas meridionales de España. Revista de tabacos nº 7/1931. Nº 9. P. 69. BNE.
- ← **Fig. 82:** Secadero con mechinales para ventilación construido en la Vega de Granada. Revista de tabacos 10-11/1931. Nº 7-8. P. 81. BNE.
- ← **Fig. 83:** Secadero en construcción y acabado de estructura de madera con techumbre de castañuela en Sevilla. Revista de tabacos 10-11/1931. Nº 7-8. P. 77. BNE.



84



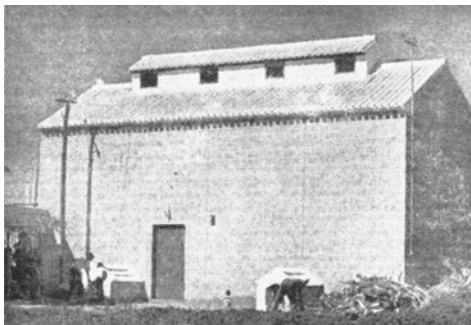
87



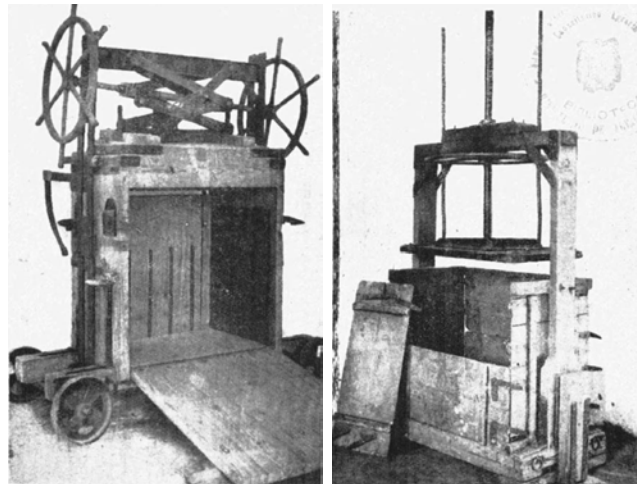
88



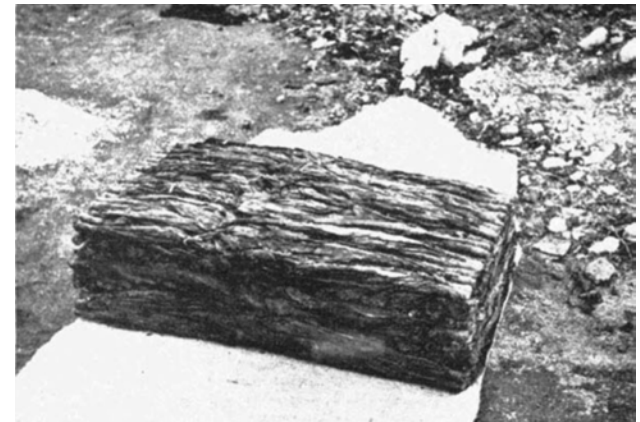
85



86



89



90

- ← **Fig. 84:** Secaderos-premio concedido a cultivadores de Granada por este tipo que reúne óptimas condiciones para el curado del tabaco. (De Montero, F., 1942, P. 197).
- ← **Fig. 85:** Secadero de tabaco tipo Burley. El aire se regula en su interior mediante persianas de esparto o cañizo (De Montero, F., 1942, P. 198).
- ← **Fig. 86:** Secadero para tabaco amarillo dotado de dos hornos. Foto de Marqués de Villa Alcázar. (De Montero, F., 1942, P. 283).
- ← **Fig. 87:** Un sencillo molde de 1,20 m. por 0,60 m. en planta y 0,75 m. de altura con rudimentario acabado es suficiente para que enfarde la cosecha de un pequeño o mediano tabaquicultor. (De Montero, F., 1942, P. 209).
- ← **Fig. 88:** Disposición de las manillas en tercios o fardos cuando las hojas son de gran magnitud (De Montero, F., 1942, P. 213).
- ← **Fig. 89:** (i) una empacadora de paja adaptada para embalar tabaco. (ii) En las grandes explotaciones se emplean prensas de husillo. (De Montero, F., 1942, Pp. 210-211).
- ← **Fig. 90:** Fardo de la foto 65 deshecho en el que se aprecia la adecuada colocación y suave prensado del tabaco. (De Montero, F., 1942, P. 214).

- rior. Se debe mantener una velocidad del aire constante, facilitando el intercambio entre el aire interior y exterior. En este momento la hoja adquiere su color definitivo.
- iii Secado de la vena de la hoja. La eliminación de los excesos de agua en el nervio central y parénquima de la hoja, que retienen una mayor proporción de agua, requiere aumentar la temperatura y disminuir la humedad ambiente. Esta circunstancia podría provocar la putrefacción de la hoja durante el proceso de fermentación.

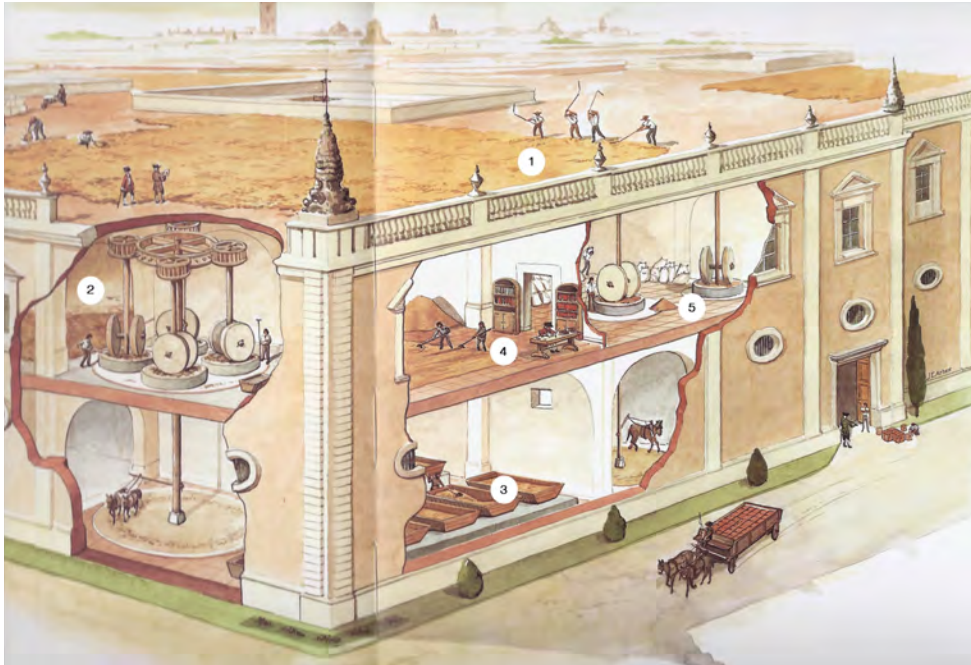
En función del mecanismo de extracción de agua de las hojas, según la clasificación del americano Akehurst³⁶, se pueden distinguir las siguientes modalidades:

- i Curado al aire –air-cured–, empleado en los tabacos negros y Burley. Aún tratándose de un proceso natural, es imprescindible facilitar la continua eliminación de la humedad lo que implica evitar un secado demasiado rápido en los climas secos o lento en los húmedos. En este caso el tabaco se cuelga de las gavillas sin calefacción y con buena ventilación para que se seque naturalmente hasta que la hoja alcance un color marrón claro medio, lo que se consigue en un tiempo que varía entre las 4 y 8 semanas. Este tipo de curado comprende cuatro fases que deben ser controladas, todas ellas a una temperatura constante entre los 24° y 25°:
- Laciado: se mantiene la humedad relativa entre el 60 y 70%. Su duración es de 3 a 4 días.
 - Amarilleo: La humedad relativa entre el 75-85%. Duración de 9 a 12 días.
 - *Secado de la hoja:* Se disminuyen las condiciones de humedad relativa a valores comprendidos entre el 60 al 70%. Su duración es de 10 a 12 días.

36 Akehurst, B.C. (1973). *El tabaco*. Barcelona: Lábor.

- *Secado de vena:* La humedad relativa desciende a valores inferiores al 50%. La duración oscila entre los 10 a 20 días.
- ii Curado al sol –sun-cured–, empleado en el tabaco de tipo Oriental. Las hojas del tabaco se cuelgan expuestas directamente al sol. El proceso dura entre 12 a 30 días. Este tipo de secado produce en las hojas un alto contenido de azúcar adquiriendo un color que oscila del amarillo al anaranjado. Se trata de un tabaco muy aromático adecuado para la pipa y el tabaco de mascar.
- iii Curado al fuego –fire-cured–, utilizado para los de tipo Kentucky. En este sistema se queman bajo las hojas de tabaco distintas clases de maderas proporcionando así peculiares fragancias ahumadas. Para ello se mantiene la combustión baja y lenta de la madera escogida.
- iv Curado controlado en atmosfera artificial –flue-cured– empleado en los tabacos de tipo Virginia y en los utilizados a producir picadura para cigarrillos y envolturas para puros. Para este tipo de curado se utilizan locales especiales, dotados de fuentes de calor y ventilación, que permitan mantener uniforme la temperatura y la humedad del aire. Cada forma de curado requiere un tipo de tabaco sobre el que actuar y da un producto adecuado a una clase de consumo o calidad industrial propia del proceso seguido –variedad, cultivo y curado–³⁷. En el caso del proceso productivo de la Vega granadina, predomina el curado al aire. Se trata de una fase delicada del proceso pues una buena calidad de la cosecha recolectada puede verse malograda por un curado deficiente, bien por falta de medios o por desconocimiento o poca atención por el cultivador. El curado se limita a mantener la calidad que

37 López L., Fando Montero. (1977). *Algunos métodos de curado del tabaco: Curado bajo plástico. Bulk Curing. Flue cured. El Tabaco*. Sevilla: Cámara Oficial Sindical Agraria de Sevilla.

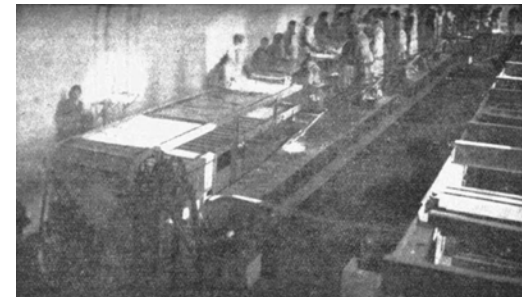
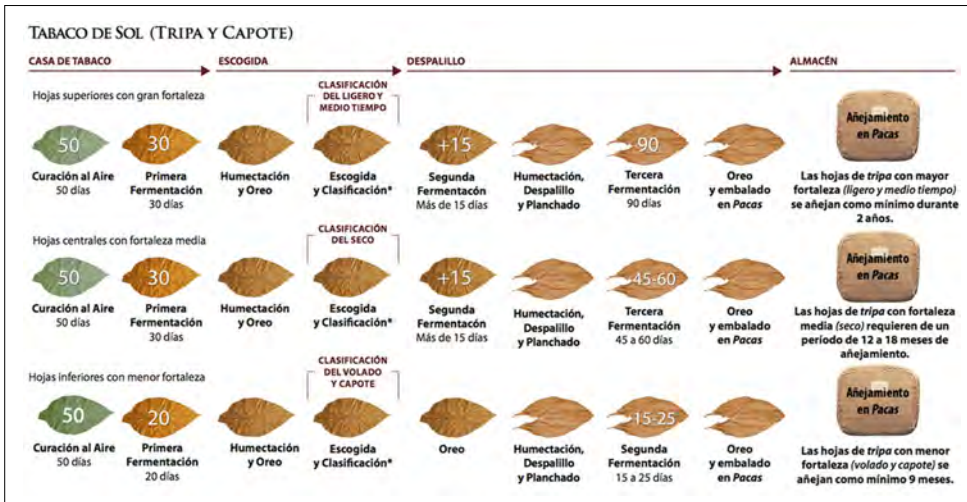


93



91

94



92

95

ha logrado obtenerse en la fase agrícola del tabaco, no adquiriéndose en esta fase del proceso ningún incremento de la composición química que trae la hoja del campo.

El diseño y construcción de los secaderos se realiza pensando en las peculiaridades de su posterior utilización, en especial a poderlo aislar de las condiciones exteriores –humedad y temperatura– cuando sea preciso.

La fermentación es el proceso natural por el que se producen transformaciones bioquímicas y físicas de la hojas, siendo necesario para ello que el tabaco mantenga unas determinadas características de humedad y temperatura. Su adecuado desarrollo proporciona calidad al tabaco garantizando su blandura y aroma. Se distinguen dos métodos de fermentación³⁸:

- i La fermentación en ambiente controlado: consiste en mantener las gavillas de tabaco seco en estibas de cajas, dentro de una cámara hermética con un ambiente controlado de calor húmedo, a una temperatura de hasta 40°C y una humedad relativa de 85% a 95%. Esta supervisión de temperatura y humedad en el interior de la cámara se realiza automáticamente y permite el control permanente de la humedad y temperatura. La duración del proceso en la cámara depende de las condiciones en que se seca y cura el tabaco, de la humedad que tiene al envasarse y de la distribución dentro de la caja. Finalmente, como resultado se tienen hojas secas de tabaco químicamente transformadas.
- ii La fermentación en pilones: requiere temperaturas entre 34°C y 41°C y una humedad relativa mayor de 85%, las cuales también son monitoreadas continuamente. Aquí los pilones se disponen por cortes en plataformas en el suelo, y sobre ella una lámina de cartón para que no se estropeen las hojas. El tiempo de duración de la fermentación depende de la humedad con que fue conforma-

do el pilón y del comportamiento de la humedad y la temperatura ambiental. El tabaco sólo se considera listo para pasar a la clasificación cuando ha transcurrido un periodo no menor de 30 días.

En función del color que adquiera el tabaco tras su curado y fermentación, se efectúa una diferenciación entre tabacos claros y tabacos oscuros y que, según criterio de Llanos Company (1981), recogido en *El cultivo del tabaco en Granada*, da lugar a la siguiente clasificación³⁹:

- i Tabacos claros curados en atmósfera artificial. Se caracterizan por tener un alto contenido en nicotina y alquitranes. Una vez pasado el proceso de transformación adquiere un color amarillo dorado. Estos tabacos se emplean para la fabricación de cigarrillos rubios, así como para tabaco de pipa.
- ii Tabacos claros curados al aire tipo Burley. Son de bajo o medio contenido en nicotina, siendo además muy absorbentes de los aditivos que se incorporan para la elaboración final del producto. En este caso el color final es canela rojizo, empleándose para la mezcla de cigarrillos rubios tipo americano.
- iii Tabacos oscuros curados al aire. Su hoja una vez curada adquiere un color similar al de la caoba. Se utilizan para elaborar cigarrillos negros, interiores de cigarros puros y para mezcla de pipas.
- iv Tabacos aromáticos orientales. Se obtienen de plantas de hojas pequeñas de color amarillo claro que contienen poca nicotina y son generalmente muy aromáticas. Se curan al sol y se emplean para las mezclas de cigarrillos rubios y para pipa.
- v Tabacos curados al fuego. Proceden de plantas con un fuerte sabor y se utilizan para elaborar rapé, tripa para cigarros y mezcla de pipa. Se produce fundamentalmen-

← **Fig. 91:** Representación del procesado en la fábrica de tabaco de Sevilla. (Linage, 1990, Pp 72-73)

1. Desmadejado, oreo y trillado del tabaco.
2. Molinos de polvomonte.
3. Lavado y mixtura.
4. Secado.

← **Fig. 92:** Variación del tiempo requerido para la fermentación y el añejamiento de los diferentes tipos de hojas para industrialización del tipo Habano.

← **Fig. 93:** Formación de pilones y medición de la temperatura de fermentación. Cuando se torna demasiado elevada, hay que reorganizar el pilón invirtiendo el orden de las hojas para que se refresquen. Esta labor se repite varias veces durante este proceso de fermentación.

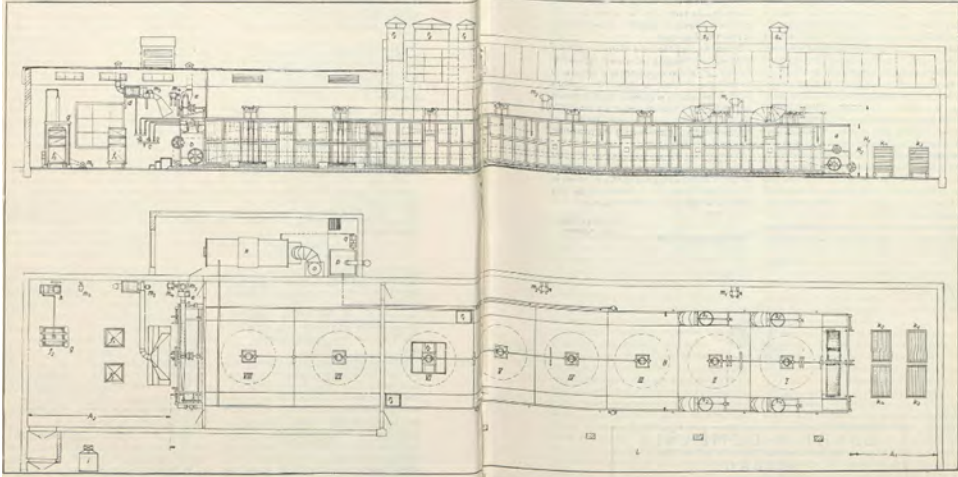
← **Fig. 94:** Tercios de capa listos para su envío hacia el almacén de la Habana para su añejamiento.

← **Fig. 95:** Cintas transportadoras en las que se hace la clasificación, valoración y enmatulado del tabaco instaladas en los Centros de Fermentación del Servicio. Se trata de la última fase en la que el tabaquicultor acompaña a su producto. (De Montero, F., 1942, P.216).

38 Procesos de Fermentación del Tabaco - Tabacopedia. (s. f.). Disponible en <http://www.tabacopedia.com>.

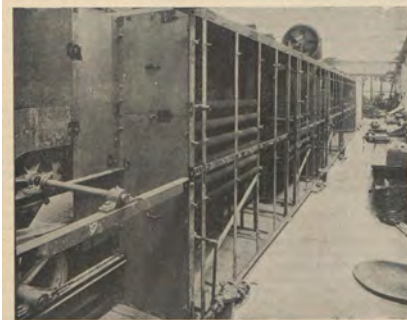
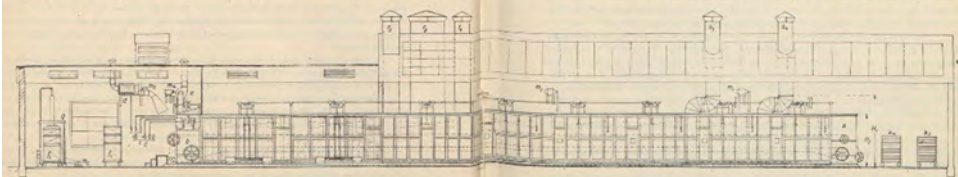
39 González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada*. Granada: Atrio S.L.

PLANOS ESQUEMAS DE LA MAQUINA DE SECAR Y FERMENTAR TABACO ADQUIRIDA POR LOS CULTIVADORES DE LA ZONA GRANADA - ALMERIA.

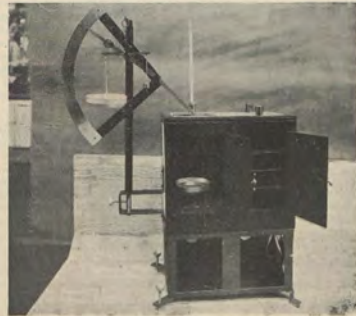


96

UNA ALZADA Y DOS ASPECTOS DE LA MAQUINA DE SECAR Y FERMENTAR TABACO



Un aspecto de la máquina de secar y fermentar tabaco, durante su montaje.



Escala de desecación que permite determinar gradualmente la humedad del tabaco sin necesidad de secarlo.

97



98

- te en algunos estados norteamericanos.
- vi Tabacos oscuros curados al aire para capa o subcapa de cigarro puro. Se caracterizan por proceder de plantas de hoja mediana o grande finas y en buenas condiciones para elaborar la envuelta exterior o interior de los cigarrillos puros.
 - vii Tabaco homogeneizado. Se trata de una producción industrial de láminas fabricada con residuos de la hoja entera del tabaco, con menor efecto dañino para la salud.

Como puede comprobarse, la diversidad de clasificaciones y tipificaciones del tabaco es muy abundante, aunque en general, todas ellas se basan en el tipo de curado de la hoja. En España, el Ministerio de Agricultura ha venido difundiendo con carácter oficial a través del Boletín Oficial del estado la siguiente clasificación:

Tipo A	Tabacos oscuros curados al aire.
Tipo B	Tabacos claros curados al aire y de la variedad Maryland.
Tipo C	Tabacos para cigarro.
Tipo D	Tabacos curados en atmosfera artificial.
Tipo E	Tabacos para capas.

Tras el fermentado del tabaco, una vez clasificado en los diferentes tipos, según la calidad apreciada por el tono de color e integridad de la hoja, se disponen las manillas en cajones adecuados, se prensan en fardos y se señalizan convenientemente para pasarlo a las fábricas. En la Zona 2ª a la que pertenece el ámbito de Granada desde el año 1936, se dispone de los Centros de Málaga y Granada. El Centro de Fermentación de Málaga, originariamente construido para una Fábrica de Labores, presentaba buenas condiciones de fermentación por el gran volumen de aire del que disponían sus salas de 7 m de altura. Sin embargo tenía dificultades para mecanizar las operaciones de manipulación. Además hay que considerar que el 95% del tabaco tratado procedía de la Vega granadina, lo que podía implicar efectos negativos para

el producto manipulado por el transporte en condiciones de máxima humedad durante los 130 km que separan este centro del punto de recogida en la Vega. Debido al volumen de cosechas y la distancia, se justificaba plenamente la utilización del Granada que posteriormente sería ampliado. Éste presenta una sola planta y un único nivel en sus naves de fermentación, comunicadas entre sí y convenientemente, lo que favorecía la mecanización del producto. Su ubicación, próxima hasta la estación de ferrocarril, favorecía los movimientos de la materia prima industrial.

La mecanización de las operaciones en el Centro de Fermentación seguían el siguiente protocolo:

“La descarga debe ser mecánica en los muelles de recepción y mediante cintas transportadoras móviles que llevan los fardos de los cultivadores a básculas automáticas registradoras. Desde éstas, y por medio de carretillas eléctricas con plataformas remolques, deben pasar los fardos a la nave donde se van a clasificar. Una vez clasificado y enmatulado el tabaco, debe ser transportado a pie de pilón por el mismo medio, y aquí, con cintas elevadoras portátiles, ponerlo en el plano de formación del pilón hasta su máxima altura. Terminada la fermentación, y por medio de carretillas eléctricas debe transportarse la selección, cuya operación no es mecanizable. De aquí el tabaco pasa a las prensas hidráulicas enfardadoras, y después de cosidos los fardos deben ser transportados también por carretillas eléctricas elevadoras a los almacenes que regulan la salida con destino a las fábricas”.⁴⁰

40 Ministerio de Agricultura. Dirección General. (1970). *Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. 1919/1969*. Madrid. (P. 153).

- ← **Fig. 96:** Esquema de máquina para secar tabaco adquiridas para Granada y Almería. Revista de tabacos 6/1931. N° 3. (P. 17). BNE.
- ← **Fig. 97:** Alzada de máquina para fermentar tabaco. Revista de tabacos 9/1931. N° 6. (Pp. 36-37). BNE.
- ← **Fig. 98:** Interior del Centro de Fermentación de la Rinconada, Sevilla. (Ministerio de Agricultura, 1970, P. 125).



5

EL LUGAR



5.1.

SITIO, EMPLAZAMIENTO, ESPACIO, CONTEXTO, AMBIENTE. EL LUGAR

“El término paisaje se utiliza para denotar el concepto unitario de la geografía y para caracterizar la peculiar asociación de hechos. En ningún sentido es un término equivalente a los de área y región. Área es, efectivamente, un término no específicamente geográfico. Región implica, al menos para algunos geógrafos, un orden de magnitud. El término inglés landscape es el equivalente del término alemán landschaft y los geógrafos lo utilizan estrictamente con el mismo significado, aspecto del territorio, en cuyo proceso de configuración es impensable que intervengan solamente elementos físicos. Así podría ser definido «el paisaje»; como un área configurada por una asociación de formas físicas y culturales”.¹

El «lugar», es una noción global, colectiva y abierta, es un sustantivo que infiere serenidad y amplitud, que hace referencia a cualidades de los sitios y de los elementos que hay en ellos, a valores simbólicos, sociales e históricos.

En la actualidad, el vocablo se utiliza para designar de manera genérica un territorio o comarca sin dimensión definida. Lo preferimos al término «espacio» que en determinados contextos necesita de un calificativo añadido –abierto, cerrado, urbano, rural, común, privado, etc.– para conseguir un significado completo. El concepto de espacio –aunque hay opiniones contrarias– es más limitado, concreto y controlado. Espacio da a entender una sensación que ocasionalmente puede ser de clausura; pero que siempre supone el

control de geometría tridimensional que necesita ser cuantificada. Sin embargo, la indeterminación y pluralidad en la aplicación de ambos términos es frecuente incluso entre los propios arquitectos, no generando por ello conflictos de interpretación, sino más bien, suele constituir una fuente de matices enriquecedores de pluralidad y entendimiento.

La diversidad geográfica de la Vega de Granada marcada por la enorme llanura en forma de herradura, protegida por una eminente topografía montañosa, genera un paisaje diverso, repleto de sistemas y subsistemas, que desde las alturas se contempla como un interminable territorio sobre el que se superpone un vasto y apretado tapiz de parcelas menudas, atravesado por carreteras caminos y ríos y abundantes arroyos, acequias y canales de riego. Sobre la extensa planicie se superpone una capa de manchas blancas, correspondiente a los cuarenta y un municipios principales. En esta red, se espolvorea el moteado de secaderos, cortijos y demás dependencias agrícolas repartidas por este paisaje. Ciertamente resulta comprometido ubicar tal variedad de contextos, situaciones, actividades y grupos humanos bajo los límites de un único emplazamiento. De igual forma, una designación cultural única constituye cuanto menos, un ejercicio de síntesis e integración notables. Pero al introducir el tiempo como factor integrador de la definición, el universo conceptual adquiere una dimensión diferente. Los ámbitos cultural y social se cierran al compás del tiempo y pese a la dispersión y variedad, es más sencillo concebir un abanico más o menos amplio de elementos y circunstancias comunes, todos ellos concertados en torno a un periodo compartido por la economía y el espíritu del cultivo del tabaco.

“[...] el locus constituye un hecho singular que se determina por el espacio y por el tiempo, por su dimensión topográ-

← Fig. 1: La Vega delimitada por el paisaje urbano de la ciudad de Granada y el perfil de Sierra Nevada. Acuarela, lápiz de color y grafito sobre papel tipo Caballo. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

1 Sauer, C. O. (1999). *Espacio, tiempo y forma*. Serie VI. Geografía, t 12. (p 83-89). En: *Introducción al análisis geográfico regional. Reflexiones acerca del paisaje*. Higuera Arnal Antonio. (P. 89).





fica y por su forma, por ser sede de vicisitudes antiguas y modernas, por su memoria [...]”²

Son muchos los elementos y las variables que conforman la Vega como lugar. En sus terrenos se han cultivado los más variados géneros y especies de formas vegetales, pero si tuviéramos que elegir uno de los periodos de cultivo por haber marcado la historia de esta comarca, y pese a que cada uno la ha distinguido de una manera diferente, nos quedaríamos con el periodo tabaquero, ya que el secadero, como emblema arquitectónico, ha sido el único elemento capaz de constituirse en símbolo de una comarca, una cultura y una época durante más de cincuenta años. Así ha sido considerado por los propios granadinos y así lo han visto los viajeros que llegaban a la ciudad. El secadero de tabaco tradicional representó, pues, la tipología capaz de simbolizar la globalidad de una cultura productiva que perteneció a un lugar conocido como la Vega de Granada.

Una reflexión histórica de la interpretación de la definición de los dos términos de significado y disgresión similares, lugar y espacio, nos ayudan a concretar su aplicación a nuestro estudio. El concepto de «lugar» se ha sometido a diferentes interpretaciones a lo largo de la evolución de las diferentes civilizaciones y culturas. La primera noción de este concepto tan variable y tan antiguo, se puede situar en la Antigua Grecia, siendo Aristóteles y Platón quienes más profundicen sobre el recóndito y ambiguo sentido del mismo. El primero, desarrolla y expone en el Libro IV de su *Física*, el concepto genérico de «espacio» «πού», junto a otro más empírico y delimitado que es el de «lugar» «τόπος», para el cual utiliza habitualmente el término «topos». La filosofía aristotélica considera a ambos conceptos, espacio y lugar como límites en comparación con otros objetos. Cada cuerpo ocupa un lugar concreto y dicho lugar es una propiedad básica e

inherente de los objetos. Análogamente Aristóteles considera que tanto espacio como lugar son concebidos gracias al movimiento. Únicamente percibiendo el movimiento en los cuerpos se puede concebir su espacio. Sin espacio no existirían los cuerpos ni por consiguiente el movimiento de los mismos, pero sin movimiento, tampoco es entendible el espacio de los cuerpos. Razón por la cual, es necesario negar la existencia del vacío, como entidad no dependiente de algún cuerpo.

El segundo, desarrolla su teoría en el *Timeo*. A propósito de la explicación de la génesis del mundo y la necesidad de establecer el tercer elemento básico junto al «Ser» y al «Devenir», el «Espacio», que en la concepción platónica actúa como nodriza de todo lo creado y de todo lo visible. Es ideal, eterno e indestructible, abstracto, continuo e infinito, cósmico, de tal condición que provee de una posición a todo lo que existe. Para hacer posible su teoría, Platón consideró que debía de carecer de forma, para poder así albergarlas a todas.

Posteriormente fue Euclides quien aportó una nueva idea de espacio en su obra *Los Elementos*, concretamente en los seis primeros libros de los trece que componen la obra. En ellos se define el que más tarde se denominaría «espacio euclídeo» como un tipo de espacio geométrico y plano en el que se satisfacen los axiomas de Euclides para la geometría. Concibe el espacio como un conjunto homogéneo de infinitos puntos adimensionales que se unen para formar rectas, planos, triángulos, cuadrados, círculos, esferas, conos y demás figuras regulares; siendo todos ellos casos especiales de espacios euclídeos de una, dos y tres dimensiones. El concepto abstracto de espacio euclídeo, generaliza tales construcciones a dimensiones teóricas e introduce además, las consideraciones de dirección y sentido, esbozando el concepto de espacio vectorial completo. Los espacios euclidianos –caracterizados por su flexibilidad para soportar distintos tipos de estructuras– y sus propiedades, han servido de base para generar gran cantidad de conceptos matemá-

← Fig. 2: La Vega de Granada. Secaderos en Chauchina. Granada. Fotografía G. Nofuentes, J.F.

2 Rossi, A. (1992). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Ed. G.G. Décima edición. (P. 47).





ticos relacionados con la geometría analítica, la topología, el álgebra y el cálculo. Así pues, el lugar o topos pasaría, a partir de Euclides, a ser un modelo adicional del espacio métrico euclidiano.

La geometría euclidiana y su poder didáctico dominó el conocimiento y el avance de la humanidad durante casi veinte siglos, sirviendo de marco sobre el cual se desarrollaron teorías como el movimiento de un sólido o la teoría de la gravedad de Isaac Newton. Su pragmatismo y flexibilidad constituyeron el prelude de los conceptos actuales relacionados con el lugar. En la actualidad utilizamos el término euclídeo para su denominación como espacio plano y distinguirlo de los espacios curvos de las nuevas geometrías surgidas a finales del siglo XIX.

Todos los conocimientos, surgidos de la sabiduría griega, dieron lugar con el paso del tiempo a la generación de una teoría clásica de la arquitectura relacionada con una concepción del espacio y el lugar como entes estáticos³ e inanimados. La noción clásica espacial, habla de medidas y relaciones geométricas, del aspecto presencial y somático, de las partes que componen un todo; sólo percibe la materialidad y es incapaz de admitir propiedades no mensurables, inabarcables o no finitas. Únicamente admite ideas de escala, proporción, simetría y composición, es decir, propiedades relacionadas con la geometría, y el aspecto corpóreo de la arquitectura. El todo compuesto por partes permite al hombre conocer y dominar. El fraccionamiento surge de la razón y constituye uno de los principios de ésta para facilitar el raciocinio.

3 A excepción de las hipótesis aristotélicas acerca de la necesidad del movimiento para concebir el cuerpo y el espacio. Aunque no deja de ser una condición establecida, conceptual y teórica en la búsqueda de los principios del ser de cada uno de ellos y del principio único o arché. Los libros III, IV, V, VI constituyen un estudio orgánico sobre el concepto de mutación –o movimiento– y los conceptos relacionados de: infinito, lugar, tiempo, continuo.

El paso del tiempo dio lugar al nacimiento de corrientes que entraron en desacuerdo con las definiciones y modelos estáticos y abogaron por una concepción del lugar y del espacio como algo dinámico, vivo, en el que el movimiento y actividades como trabajar, desplazarse, habitar y vivir tuvieran cabida. Su desarrollo fue el de «hombre habitando y conquistando el espacio».

El escritor español nacido en Málaga y nacionalizado chileno, José Ricardo Morales, autor de la obra *Arquitectónica*⁴, expresa que la supresión de la temporalidad en la teoría clásica de la arquitectura es manifiesta, tanto por su concepción corpórea del mundo como por imaginarlo como un todo resultado de la suma de partes. Entiende que la morfología exclusivamente no es suficiente para explicar con plenitud una realidad que está viva y que es mutable, por lo que introduce los conceptos de temporalidad y finalidad como elementos básicos e imprescindibles del hecho arquitectónico. Ello implica un abandono de las tendencias inmovilistas clásicas y la inducción a que el hombre como ser creativo y en el despliegue de su actividad haga uso de la arquitectura y la utilice según sus necesidades.

Continuando con la línea de argumentación pero dando un momentáneo salto hacia atrás en el tiempo, considerar cualquier intento histórico relacionado con la definición o recuperación semántica de conceptos como espacio y lugar,

4 Ricardo Morales, J. (1999). *Sobre la idea y el sentido de la arquitectura. Arquitectónica*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. Universidad de Santiago de Chile.

← Fig. 3: Lugar y espacio. Secadero de caña y madera en Belicena. Granada. Fotografía G. Nofuentes, J.F.





nos transportan hacia la figura de Martin Heidegger⁵, quien mediante concepciones fenomenológicas, establece que la arquitectura en su esencia está basada en la propia idea de lugar. En su ensayo *Construir, habitar, pensar*⁶, afirma que el lugar no es un dato previo a la arquitectura, sino que aparece cuando ésta se hace presente. Los espacios reciben su ser esencial de las localizaciones y no del espacio como tal, lo cual implica que los espacios donde se desarrolla la vida han de ser lugares. Para explicar la especificidad del hecho construido en relación con el lugar, Heidegger asegura que aquel no ocupa un lugar existente previamente, sino que gracias a él y en su aparecer se presenta un lugar. Es decir, en términos propios del filósofo, un sitio susceptible de ser ocupado por algo, deviene lugar, por la arquitectura. Queda así marcado el camino para establecer la definición heideggeriana de lugar:

- 5 Martin Heidegger. Nacido en Messkirch, Alemania el 26 de septiembre de 1889, es una de las figuras destacadas en la filosofía del siglo XX. Se le considera como un pensador esencial en la tradición continental aunque fue muy criticado por su asociación con el régimen nazi. Comenzó en la teología católica y desarrolló una filosofía innovadora que influyó en campos tan diversos como la teoría literaria, social y política, el arte y la estética, la arquitectura, la antropología cultural, el diseño, el ecologismo, el psicoanálisis y la psicoterapia. Falleció en Friburgo de Brisgovia, Alemania el 26 de mayo de 1976.
- 6 El texto, *Construir habitar pensar*, fue expuesto por primera vez en conferencia dentro del marco de los coloquios de Darmstadt, el 5 de agosto de 1951, y se realizó ante un público con amplia representación de arquitectos e ingenieros. En aquella época Alemania pasaba por una aguda carencia de viviendas, pues innumerables construcciones habían sido destruidas por los bombardeos aliados de la Segunda Guerra Mundial. El escrito, en buena medida, es una reflexión sobre las nuevas construcciones masivas que hoy sirven de vivienda a millones de personas en nuestras grandes ciudades. Son aglomeraciones de viviendas masificadas que agreden la base misma de la noción de habitabilidad, la cual evoluciona hacia una dimensión trascendente y superior.

← **Fig. 4:** Secadero de cañas y madera en Chauchina. Granada. Fotografía G. Nofuentes, J.F.

“Es la condición que adquiere el espacio cuando queda definido por la piel arquitectónica que limita un receptáculo interior, (en proporción tal que sirva al sujeto en su origen esencial de morar) y un espacio exterior donde esta piel, en tanto cosa construida establece una relación con lo dado”.⁷

Por tanto, espacio y lugar son vocablos que en arquitectura suelen conservar tonos diferentes en cuanto al significado, aunque a partir de las admitidas matizaciones de arquitectos, filósofos e historiadores, habría que considerar tantas variantes semánticas como opiniones versadas y bien fundamentadas. Cualquier otro término coloquial para referir estos contenidos suele ser polisémico, lo que genera cierta vinculación con lo inconcreto. Por ello se estima que el planteamiento mejor orientado para la precisión del término lugar, es el que considera que basta que la arquitectura se posicione y haga suyo un sitio determinado para que éste adquiera la condición de lugar.

Resumiendo la comparativa de valores y opiniones vertidas sobre ambos conceptos a lo largo de la historia, estamos en disposición de emitir una descripción más completa y atinada sobre el significado y trascendencia de cada uno de los términos:

El espacio, como ya se ha dicho, tiene una condición ideal, eterna, genérica, abstracta e indefinida. Está basado en la medida, la posición y las relaciones. Es cuantitativo, lógico, científico y matemático, se asimila mediante la geometría tridimensional y es una construcción mental. Su esencia lo hace ser ilimitado e infinito. Mientras que el lugar aporta otras connotaciones más precisas; dispone de un carácter empírico, concreto, definido y existencial. Es pragmático, fenomenológico y admite la cualificación. Se define median-

- 7 Heidegger, M. (1994). *Construir, habitar, pensar*. Ediciones del Serval. (P. 8). Disponible en: <https://jcmansur.wordpress.com/estetica-y-ciudad/conferencia-de-heidegger-construir-pensar-habitar-bauen-denken-wohnen/>



te sustantivos, por las características de las cosas y de los elementos, por los valores culturales históricos y simbólicos, pertenece a lo ambiental y está inevitablemente relacionado con el hombre, constituyendo su entorno. Está pues íntimamente ligado al topos y a su transformación.

Volviendo nuevamente a Heidegger para quien la arquitectura está basada en la idea del lugar, habría que incorporar los términos sitio, contexto, paraje o terreno, como los últimos conceptos traídos por los razonamientos del filósofo y que se diferencian sustancialmente de los dos anteriores al aportar cualidades del paisaje matizadas por la ambigüedad, la indefinición y lo incontrolado. Las localizaciones, los emplazamientos y las ubicaciones definen la posición arquitectónica, cuya presencia es la que da entidad al espacio como «lugar». Los espacios reciben su ser esencial de las localizaciones y no de la «contextura espacial». “[...] los espacios donde se desarrolla la vida han de ser lugares”.⁸

← **Fig. 5:** La Vega de Granada. Secaderos en Chauchina. Granada. Fotografía G. Nofuentes, J.F.

8 Heidegger, M. (1994). *Construir, habitar, pensar*. Ediciones del Serval. (P. 10). Disponible en: <https://jcmansur.wordpress.com/estetica-y-ciudad/conferencia-de-heidegger-construir-pensar-habitar-bauen-denken-wohnen/>

No se puede finalizar esta epítome sin hacer una referencia al menos sucinta de la teoría conocida como «el espacio existencial» elaborada por Christian Norberg-Schulz⁹ en la que se retorna al uso del vocablo «espacio» –escenario de interacción del hombre con la naturaleza y el medio–, para abordar el tema de dicho espacio como dimensión de la existencia humana y sobre esta base, desarrollar tal concepto arquitectónico como: «una concreción de esquemas o imágenes ambientales»¹⁰. Para la formulación de su teoría, Norberg-Schulz se fundamenta claramente en la filosofía aristotélica¹¹ y su división del pensamiento humano. De manera análoga al procedimiento del filósofo griego, establece una clasificación definiendo los denominados «siete niveles espaciales». Tal orden, consiste en el establecimiento de siete conceptos del espacio con cierto nivel de abstracción mediante los cuales se pretende ordenar la contextualización del hombre. Su enumeración en orden creciente de contem-

9 Thorvald Christian Norberg-Schulz, fue un arquitecto, teórico e historiador de la arquitectura noruego, nacido en Oslo el 23 de mayo de 1926. Estudió arquitectura en el Instituto Politécnico de Zúrich, con maestros como Siegfried Giedion. Se graduó en 1949 retornando seguidamente a su país. En 1950, fundó junto a grandes nombres de la arquitectura noruega y el arquitecto danés Jørn Utzon, el grupo PAGON –Grupo de arquitectos proyectistas de Oslo, Noruega–, una rama noruega de los CIAM. A lo largo de la década de 1950 diseñan numerosos proyectos para Oslo y Bergen, que nunca se llegaron a concretar. Si bien en su país es conocido como arquitecto proyectista, a nivel internacional es más famoso por sus libros sobre historia de la arquitectura, en particular, sobre la arquitectura clásica italiana, el barroco e importantes obras sobre el conocimiento teórico de la arquitectura. Se convierte en un gran estudioso y teórico que evoluciona desde las sutiles preocupaciones analíticas y psicológicas de sus primeros escritos, hasta internarse en la cuestión de la fenomenología del lugar. Fue uno de los primeros teóricos de la arquitectura en acercarse al pensamiento de Martin Heidegger. Fallece el 28 de marzo de 2000. https://en.wikipedia.org/wiki/Christian_Norberg-Schulz

10 Norberg-Schulz, C. (1975). *Existencia, Espacio y Arquitectura. Nuevos caminos de la Arquitectura*. Ed. Blume.

11 Aristóteles dividió el pensamiento humano en tres categorías: la –episteme– «epistemología» o conocimiento científico; la –doxa– «docencia» o docencia del conocimiento y la –tekhne– «técnica» o destreza y aplicación del conocimiento científico.



plación es: (i) Espacio Pragmático, (ii) Espacio Perceptivo, (iii) Espacio Existencial, (iv) Espacio Cognoscitivo, (v) Espacio Expresivo o Artístico, (vi) Espacio Estético y (vii) Espacio Lógico.

El espacio y el lugar han constituido temas centrales de la teoría de la arquitectura, cuestión que Norberg-Schulz trata de sistematizar, intentando –según sus propias palabras– “Tender un puente intelectual sobre el vacío existente entre el hombre y su entorno”¹²; refiriéndose y a la vez distinguiendo el espacio existencial y el espacio arquitectónico. Ambos conceptos son interdependientes y su concreción necesita de las aportaciones de las ciencias sociales y de la filosofía. En la compleja formulación de sus teorías, recurre con frecuencia a los trabajos de Dagoberto Frey, Rudolf Schwarz, Kevin Lynch, Merleau-Ponty o Martin Heidegger, pues como dice, su participación “ilumina las estructuras básicas de la imagen ambiental del hombre”¹³. Ésta es su definición definitiva del espacio existencial:

“El espacio existencial es como un sistema relativamente estable de esquemas perceptivos o imágenes del ambiente circundante. Es una generalización abstraída de las similitudes de muchos fenómenos. Ese espacio existencial tiene «carácter objetivo»”.¹⁴

Norberg Schulz además, define la sucesión arquitectónica de los términos topológicos usados en la psicología de la percepción:

“Los esquemas elementales de organización consisten en el establecimiento de –centros– o lugares (proximidad), –direcciones– o caminos (continuidad) y –áreas– o regiones (cerramientos o cercados). [...] Para orientarse, el hombre

necesita captar esas relaciones, mientras que los esquemas geométricos se desarrollan mucho más tarde para cumplir propósitos más particulares”.¹⁵

Christian Norberg-Schulz, a través del estudio del concepto del lugar, es también el autor del concepto del *Genius Loci*¹⁶, «la utilización del lugar»; algo así como la actividad básica que ha de desempeñar la arquitectura al intervenir sobre un paisaje mediante actuaciones y construcciones que acopien las propiedades del lugar y las acerquen al hombre. La disciplina arquitectónica habría de ser la encargada de buscar la armonización de las distintas fuerzas naturales y artificiales en una solución compiladora, acertada y globalizadora, capaz de auspiciar el «espíritu del lugar».

Podemos sumar al anterior repertorio de vocablos relacionados con el lugar al término «ambiente» y su derivada «medio ambiente». Ésta procede del latín ‘ambiens’, ‘ambientis’ y del verbo ‘ambere’, cuya transcripción literal es rodear, estar a ambos lados. Es un término genérico, semejante a la condición de la palabra paisaje, usada en geografía como unidad territorial y que a su vez tiene un carácter semejante a geotopo. «Ambiente» remite a una matriz cultural común a todos los términos enumerados, pero trae consigo una componente anímica, que hace relación al estado subjetivo del individuo, a su actitud y a la creación de un estado emocional y colectivo común, con referencia a la espiritualidad y a la conducta. Se trata de una sensación explícita e inmaterial que rige la relación individuo-colectivo-lugar; es decir la relación «ambiental», pero con la particularidad de poder ser circunstancial; de estar en posesión de la prerrogativa de no pertenecer al paisaje.

← Fig. 6: Secadero tipo «Torres de la Serna» en Vegas del Genil. Granada. Fotografía G. Nofuentes, J.F.

12 Norberg-Schulz, C. (1975). *Existencia, Espacio y Arquitectura. Nuevos caminos de la Arquitectura*. Ed. Blume. En (cf. Agnew, 1966), (P. 300).

13 Ibid.

14 Ibid.

15 Ibid.

16 Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. Nueva York.





Paisaje es diferente de contexto, es una concreción del mismo. El paisaje es algo más que el «ambiente», mayor, abierto, más grande aunque menos atmosférico y menos psíquico. El «ambiente» se respira, puede estar confinado. El paisaje puede ser ilimitado pero no por ello es sinónimo de naturaleza; tampoco es territorio. Paisaje es una extensión dominada por la vista, es semejante en sus cualidades a lugar o a espacio, aunque sin duda menos vasto. Es un concepto muy variable desde una consideración dimensional. Para ilustrar el término, elegimos un ejemplo muy claro por todas sus cualidades: Concretamente nos referimos al jardín seco –Karesansui– del templo budista Ryoanji, construido en el periodo Heian como residencia aristocrática y convertido a templo budista Zen de la secta Rinzai en 1450. El jardín seco de Ryoanji fue probablemente construido a finales del siglo XV. Tiene forma rectangular y está compuesto de 15 rocas dispuestas en tres grandes grupos, situadas sobre pequeños círculos de musgo rodeados de grava rastrillada. En cada grupo destaca una piedra mayor que todas las demás. El conjunto está encerrado por tres paredes de piedra que junto a la línea inferior de la plataforma, desde la que se debe contemplar el edificio, permite acotar la visión del jardín en un marco longitudinal. Su contemplación guarda la particularidad de que es imposible visualizar todo el jardín y sus rocas con una sola mirada. Es necesario desplazarse para ver todos los detalles. Siempre aparece alguna roca escondida tras otra. Los bordes que delimitan el jardín son de arcilla. En la composición existe un predominio de formas alargadas colocadas en paralelo a la posición del edificio.

Estos jardines secos, en donde no existe la presencia de agua, suelen formar parte de templos que responden a los preceptos de las distintas escuelas budistas. El jardín de Ryoanji responde a la corriente Zen Rinzai-Shu. La falta de árboles o vegetación, es inusual y sorprendente para la mirada occidental. La simplicidad y austeridad del jardín constituye una abstracción de la cohesión del Zen con la naturaleza.

El grado de sobriedad y gravedad es una prebenda de cada doctrina. El jardín Ryoanji, constituye un «ambiente» como también lo es el dominio completo del templo que lo contiene. Representa las enseñanzas del Zen, convirtiéndose en un magnífico ambiente para meditar y para la contemplación. La belleza del jardín reside en la propia respuesta que cada uno concibe al contemplarlo.

Si dirigimos la mirada hacia la Vega de Granada y observamos la amalgama de usos entremezclados en el enorme territorio, es posible advertir una característica diferente y específica del lugar que aún no ha sido mencionada: La gran extensión de territorio cambiante para el espectador, cuando finalizan las campañas de cada temporada. El color de las tierras y de cultivos varía continuamente en función de la estación; análogamente el paisaje se altera de una temporada a otra cuando tienen lugar cambios y las alternancias en los productos plantados. Incluso en ocasiones, las modificaciones transforman completamente el paisaje debido a las cambiantes masas de plantaciones de chopos. Pero ciertamente, existió una larga etapa que abarcó varias décadas, en la que perduró la estabilidad en el aspecto general que la comarca ofrecía al visitante, y es aquella que coincidió con un cultivo y una construcción asociada al mismo que arraigó en el medio, pareciendo establecer un pacto de convivencia y perdurabilidad con el lugar y con todo lo ofrecido por el paraje: el tabaco y el secadero. Ambos hicieron suya la zona; se apoderaron de ella. Fue como una alianza fundacional sobre el territorio en un momento de indefinición o al menos de declive de un pasado mejor que fue protagonizado por el otro gran cultivo: la remolacha azucarera.

A propósito de la búsqueda de una concreción en el concepto de lugar, y dado que su nombre ha surgido en el discurso, parece oportuno recordar la trascendencia que la cultura del azúcar también tuvo en este territorio. El cultivo de la remolacha significó para la provincia granadina, la capital y

← Fig. 7: Secadero de envoltente mixta de madera y chapa metálica. Purchil. Granada. Fotografía G. Nofuentes, J.F.





su Vega un formidable privilegio en lo concerniente a economía, cultura y sociedad¹⁷. La producción remolachera y la fabricación del azúcar, marcaron una brillante etapa, plena de progreso e ilusión, que contribuyó a la transformación paisajística de un dominio localizado casi exclusivamente a lo largo del trayecto ferroviario que conectaba la capital con algunos pueblos de la Vega. De forma magistral Reyes Mesa y Giménez Yanguas lo describen así:

“[...] este trabajo se podría titular el paisaje del azúcar, puesto que la introducción del cultivo de remolacha para la extracción del azúcar no sólo modificó el paisaje agrario de la Vega de Granada, sino que la localización de las fábricas azucareras y alcoholeras junto al ferrocarril Granada a Bobadilla, en el tramo Granada-Íllora, al que justamente podemos denominar el ferrocarril del azúcar, dio lugar a un paisaje industrial azucarero, pero también dejó su impronta en el paisaje urbano granadino, a través de barriadas obreras junto a estas factorías y, especialmente, en la propia ciudad de Granada, donde una pequeña parte de los beneficios de los empresarios azucareros fueron invertidos en un proyecto de remodelación urbana de gran envergadura como es la Gran Vía de Colón, realizada para conmemorar el IV Centenario del Descubrimiento de América, o Gran Vía del Azúcar, denominación por la que también se le conoce”.¹⁸

Sobre el paisaje heredado del azúcar, el mundo del tabaco crea lugar colonizando el territorio. Miles de construcciones de todos los tamaños, materiales, textura y colores, que compartían un aspecto formal característico, se multiplicaron e imprimieron carácter al territorio, convirtiéndolo así en lu-

gar, lo cual coincide taxativamente con los pensamientos y teorías que establece el concepto heideggeriano.

La arquitectura del secadero de tabaco, construido sobre el territorio de la Vega, sacó a relucir ese acuerdo de consideración conjunta de «arquitectura ejecutada-territorio» que permitía otorgarle a la misma el cada vez más irreconocible concepto de «lugar» para la Vega, el cual continuaba en crisis debido a la falta de un espíritu orientador común, consecuencia de la crisis en la producción azucarera. En otras palabras, la nueva práctica arquitectónica utilizada para curar el tabaco aportó nuevos rasgos al territorio. La aparición de estas sencillas construcciones industriales con diferentes características arquitectónicas, confirieron nuevos atributos a la Vega de Granada, aportando las cualidades precisas para convertirla en «lugar». Estas nuevas cualidades depararon un modelo de implantación sobre el terreno diametralmente opuesto al existente durante el apogeo del azúcar. La industria surgida en torno al cultivo remolachero, generaba arquitecturas colosales, muy localizadas, aisladas y de enorme impacto sobre el territorio, respondiendo al tipo de construcciones de grandes complejos fabriles con múltiples edificios y gran potencia visual. Muy diferente, pues, al inédito concepto de implantación de arquitectura menuda y atomizada impuesto por el nuevo sistema de producción que se avecinaba para apoderarse del paisaje.

En este punto de la investigación no se ha de olvidar que el concepto de morada o refugio que se maneja como un principio básico o «invariante arquitectónico», se proyecta al resto de las funciones y actividades de la sociedad y del individuo y por ello consideramos al secadero de tabaco como arquitectura, entre otras circunstancias, por argumentar su condición de cobijo para ciertas actividades productivas del hombre. Todas las ocupaciones que pueda desarrollar el grupo humano de un lugar determinado, otorgan al mismo peculiaridades locales, intrínsecas y diferenciales sobre cualquier otro. En el momento en que la arquitectura hace

← **Fig. 8:** Secadero de envoltente mixta de madera y chapa metálica. Fuente Vaqueros. Granada. Fotografía G. Nofuentes, J.F.

17 Martínez Ramos, R. (2015). *Memoria de la construcción de la Gran vía de Colón de Granada. Reconocimiento y caracterización de sus edificios*. Universidad de Granada. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

18 Reyes Mesa J. M., Giménez Yanguas M. (2014). *Miradas desde el ferrocarril del azúcar. Paisaje y patrimonio industrial en la Vega de Granada*. (P. 19). Granada: Axares. (P. 19).





acto de presencia, propicia la aparición del lugar. La arquitectura califica y ocupa un espacio, lo participa como un espacio vivido, modal, localizado y situable, es distinguible cualitativamente de los demás lugares mediante operaciones propias del acontecimiento arquitectónico. La construcción arquitectónica resultante, abriga determinadas acciones, ocupaciones y operaciones humanas, a las cuales habría que referirse para comprender rigurosamente la naturaleza del espacio arquitectónico.

Admitiendo la aplicación directa de estos conceptos, se entiende que el secadero de tabaco confiere al paisaje sobre el cual se asienta propiedades funcionales; transmite operaciones y actuaciones pensadas por el hombre y se despliega formalmente con materializaciones diferentes. En definitiva, interactúa con el territorio sobre el que se construye, de tal manera que mientras éste adquiere su condición de lugar, el secadero de tabaco expande una espacialidad que no reside únicamente en sus propiedades de estar y de ubicarse en el espacio absoluto, o de contener y configurar una porción del espacio infinito, sino que provoca el nacimiento de cualidades intrínsecas, arquitectónicas y humanas al generar el lugar. A pesar de su forma absolutamente regulada y definitiva, la presencia del secadero en su enclave geográfico, no significa la simple administración de un espacio a la vez compartido y desligado de la indefinición exterior; genera un espacio caracterizado, singularizado y acreditado, con una localización definitiva y afectado por el topos, por el ambiente y por las condiciones sociales. Es arquitectura nacida de una actividad y configurada para una finalidad, es útil, práctica y anclada al lugar. En el espacio definido, humano y orientado a un uso específico, trasciende la abstracción, lo puramente geométrico, la medida y la proporción, a lo que se añaden connotaciones concretas a un propósito definido. La finalidad otorgada a un espacio determinado y conocido por su localización, geometría características y utilidad, conduce a su denominación genérica, en nuestro caso: secaderos de tabaco o sencillamente secaderos, cuando se trata de edifi-

cios destinados al curado del tabaco por aire, y checas para designar las sofisticadas naves de secado por calor dotadas de calderas y chimeneas en el caso del secado de la variedad del tabaco rubio; pero también a la designación mediante nombres propios directamente tomados de las diferentes fincas, localidades o accidentes geográficos, generándose así denominaciones inconfundibles y concretas nacidas para el colectivo local y dotadas de la riqueza toponímica de un lugar rico en vocablos heredados de la arribadas fenicias, griegas, romanas y árabes.

El espacio arquitectónico fundado, tematizado, usado en función de nuestra actividad diaria y denominado con un nombre propio e individual, es el espacio inherente al ser humano y constituye uno de los principios fundamentales de la arquitectura. Su significado, por tanto, es aplicable a la esencialidad arquitectónica del secadero, y es que oportunamente localizados en el tiempo, coexistieron determinados condicionantes de carácter espacial, temporal, económico, social y arquitectónico que acabaron por condicionar el lugar conocido como Vega de Granada.

Finalmente, la cuestión de la terminología nos lleva al análisis de dos matices muy extendidos y que afectan a los conceptos arquitectónicos y paisajísticos de espacio y lugar; de los que claramente nos hemos decantado por uno de ellos como el modelo a seguir en el estudio morfológico y sintético de la Vega.

Esta naturaleza ambigua del concepto de lugar está en el propio origen de sus múltiples significados que continuamente han oscilado entre lo físico y lo cultural. La aparente polisemia del término proporciona una peculiar característica que nunca se perderá en los autores que lo utilizan ni en el uso popular, contribuyendo a que la palabra, aunque utilizada en un contexto determinado, evoque al mismo tiempo varias interpretaciones de paisaje, manteniendo siempre una significación dual y compleja, que usada en un ámbito puede

← Fig. 9: Secadero de envolvente mixta de madera y chapa metálica junto a ramal de acequia. El Ventorrillo. Granada. Fotografía G. Nofuentes, J.F.



connotar a otros muchos. Lo que el lugar propone no es una simple dilación insustancial de lo meramente observable, es un enriquecimiento del concepto logrado a partir de la obtención de datos objetivos y contrastables.

Se exponen a continuación los matices enunciados –en cierto modo relacionados con la disparidad entre los conceptos de lugar y espacio–, para establecer una somera y descriptiva explicación de las diferencias profundas entre lugar –espacio– arquitectónico y lugar, –espacio– geométrico, que sin duda radican esencialmente en las propiedades que el primero adquiere en relación a la fenomenología que lo puede calificar. El lugar –espacio– geométrico o matemático es homogéneo, uniforme y divisible hasta el infinito, no admite cualidades ni valores, es un espacio intelectual. Sin embargo el lugar –espacio– arquitectónico está afectado por las actuaciones del ser humano por lo que es pragmático y fenomenológico y sí admite la cualificación. Es un espacio ligado íntimamente al topos y al lugar. Ya se ha dicho que en el momento en que la arquitectura hace acto de presencia, propicia la aparición del lugar. La arquitectura califica y ocupa un espacio, lo participa como un espacio vivido, modal, localizado y situable, es distinguible cualitativamente de los demás lugares mediante operaciones propias del acontecimiento arquitectónico. La construcción arquitectónica resultante, abriga determinadas acciones, ocupaciones y operaciones humanas, a las que habría que referirse para comprender rigurosamente la naturaleza del espacio arquitectónico.

El lugar o lugares reconocen una separación con el ser humano. Éste lo transforma, lo domina y lo trasciende. La unión íntima lugar-individuo-colectivo es un concepto de identificación muy profundo que genera un sentimiento que denominamos «raíces» del ser humano. Pero los lugares, a pesar del protagonismo humano no son propiedad del hombre, ni tan siquiera de las sucesivas generaciones. Los lugares dependen de los contenidos y por tanto están influenciados por

el ser humano que, además, experimenta cambios y modifica sus pretensiones y sus anhelos, a menudo, a base de disputas, dejando huellas que el paisaje registra manteniendo su permanencia y su condición de «lugar». El dominio sobre el mismo cambia identidades, culturas y actividades, afectando a su paisaje, incluso en ocasiones admite alteraciones en los puntos de contacto o fricción de sus bordes. Pese a todo ello, el lugar permanece, listo para acoger nuevos cambios y nuevas culturas. Las transformaciones obedecen a una imposición del ser humano que necesita transformar para habitar. Es la venia, o mejor dicho, el precepto o condición con el que una generación sanciona al lugar a su paso.

El lugar, como conclusión, constituye el riquísimo medio material sobre el que se escriben y dibujan las palabras y los trazos que la sociedad y la cultura han proyectado en el tiempo, a modo de autobiografía, como si se tratase del retrato del ambiente de una vida. La lectura y observación de dicho material heredado es la contemplación desde la distancia del registro del tiempo, la cual es interpretable y de significación inconstante. El lugar es por tanto el espejo donde se revelan los hechos de un periodo reflejados bajo el punto de vista de una época. El papel para la anotación y dibujo de circunstancias y anécdotas o el marco referencial interpretado y a menudo casual, permiten entender cuáles han sido los estratos configurados con el tiempo y cuál de ellos corresponde a la arquitectura del secadero de tabaco y las implicaciones del mismo.

← Fig. 10: Secadero de envoltente cerámica y estructura de ladrillo. Purchil. Granada. Fotografía G. Nofuentes, J.F.





5.2.

DESCRIPCIÓN GEOGRÁFICA DEL ÁREA TABAQUERA DE LA VEGA

La Vega granadina ocupa la parte oriental de la depresión limitada por las cordilleras sub-Béticas, comprendiendo una vasta área oval de unos 50 kilómetros de largo por 30 kilómetros de ancho que se extiende a los pies de la ciudad de Granada.

Pertenece por entero a la cuenca del río Genil y está situada a una altura media de 600 metros. Esta comarca agrícola está envuelta por un anillo montañoso que al norte la deslinda una serie de sierras de media altura de cumbres arrasadas que dejan entre ellas el estrecho pasillo de Iznalloz. En el Este, la Sierra Arana y Sierra Nevada conforman el borde oriental y la cabecera de la depresión. El borde meridional lo delimita parte de la formación Bética. Al Sur-este se extiende la meseta de Albuñuelas en la que irrumpen las calizas arrasadas de poca altura conformando un espigón de Sierra Nevada. Detrás de esta zona se sitúan las sierras de Almijara y Tejada, lo que aísla este territorio de la cuenca mediterránea. Se comunica a través de un pequeño umbral de 800 metros llamado el Suspiro del Moro. Cerrando el anillo por el Oeste, se alza Sierra Gorda atravesada por el río Genil a través de conocido pasillo denominado los Infiernos de Loja y por los que surca la comunicación Granada-Málaga. Se trata de una cuenca sedimentaria que limitada por la cabecera de Sierra Nevada sólo drena el Genil por el estrecho portillo de Loja. La gran llanura aluvial del Genil ocupa casi por completo la Vega, teniendo en su parte inferior un carácter semipantano-¹⁹

Al Nor-oeste de Granada, en los términos municipales de Maracena, Jun, Pulianas, Pulianillas, Peligros, Albolote y Atarfe, así como en el término municipal de Granada hasta llegar al denominado Puente de los Vados, en la margen derecha del río Genil, se ubica el sector de mejor aptitud tabaquera de la Vega. En la margen izquierda del mismo río existen otros pagos buenos en Churriana, Gabia Grande y Alhendín. El término municipal de Santa Fe, en especial la zona situada a la izquierda de la carretera de Granada a Málaga y los términos de Chauchina, Láchar, y Moraleda de Zafayona con regadíos procedentes del río Cacán, también se producen tabacos de calidad.²⁰

Las áreas excesivamente calizas de Pinos Puente y sus anejos, así como el pago de Fogariles, de Fuente Vaqueros, se califican como de mediana productividad a efectos de calidad. En el amplio sector de gran concentración de cultivo en la margen izquierda del Genil, términos municipales de Purchil, Ambroz, Belicena y Cúllar Vega, hay gran variedad en cuanto a los índices de calidad, pues en casi todos ellos, al lado de áreas con índices medianos existen otras donde éstos son aceptables.

← Fig. 11: Vista general de la Vega del entorno de Fuente Vaqueros. Granada. Gouache sobre cartón. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

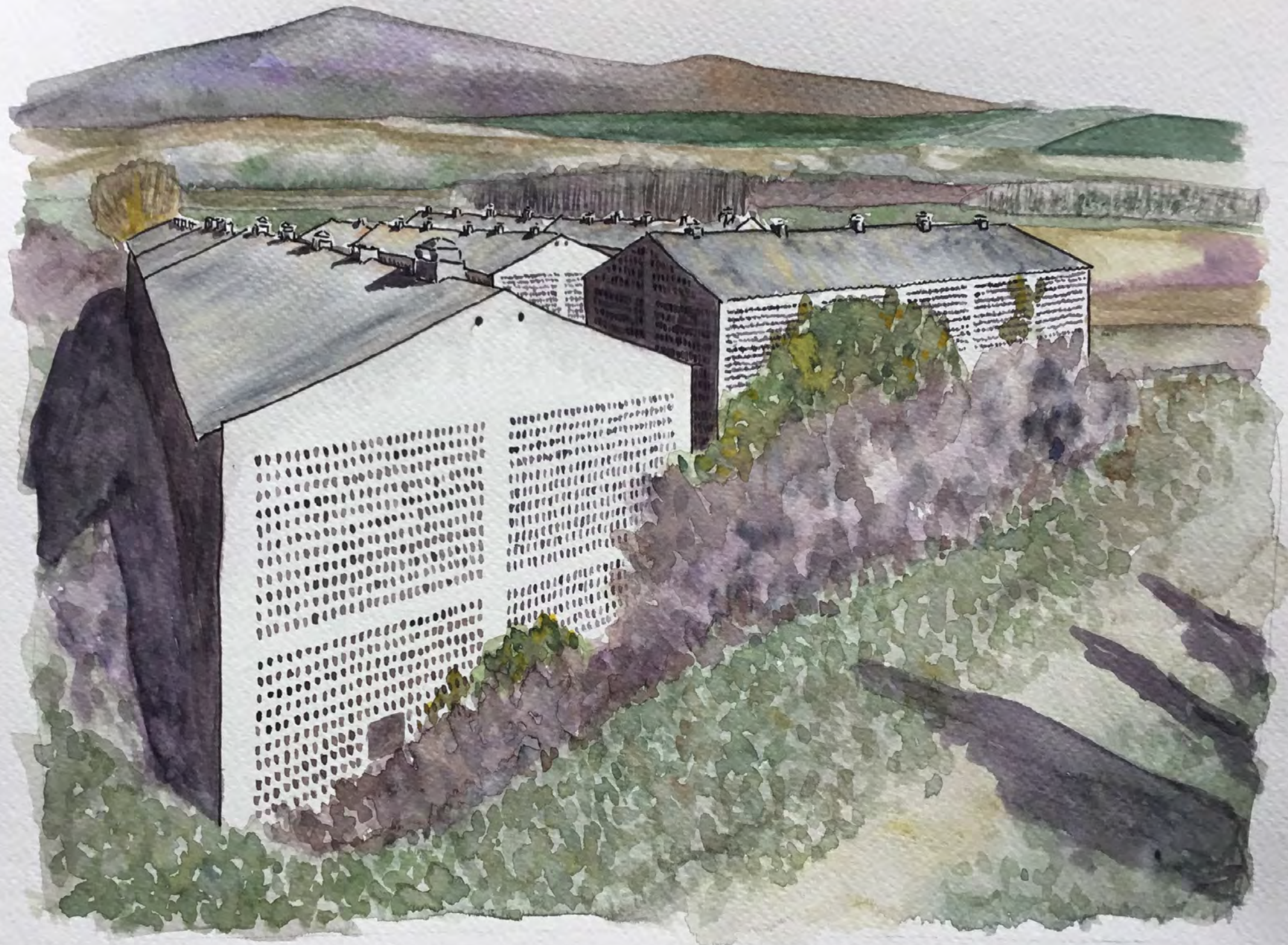
19 Ocaña, M. del C. O. (1972). La Vega de Granada. Síntesis geográfica. *Cuadernos geográficos de la Universidad de Granada*, (2), 5-40.

20 Ministerio de Agricultura. Dirección General. (1970). *Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. 1919/1969*. Madrid. (P. 137).



6

LA ETERNIDAD DE UN PERIODO



6.1.

EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL TABACO EN ESPAÑA Y GRANADA

6.1.1. NOTAS PREVIAS. EL ESTABLECIMIENTO DEL ESTANCO

El aumento del consumo del tabaco alcanza en toda Europa, un momento de máxima expansión en la primera mitad del siglo XVII, época en la que su consideración social fue cambiando progresivamente hasta convertirse en un artículo casi imprescindible entre las clases más importantes e influyentes de la sociedad europea. España no iba a ser una excepción ante esta circunstancia y, al igual que sucedió en el resto de Europa, la floreciente demanda de este artículo llamó la atención de las autoridades y las Haciendas de numerosos países, que vieron en el control de su comercialización un inmejorable recurso para aliviar las arcas estatales. Concretamente, en el caso de España, fueron varios los intentos de control sobre la importación de este producto americano que mayoritariamente provenía de las Antillas y de Brasil y que podía darle tantos beneficios a la Corona española, la cual lo consideraba como uno de sus «grandes descubrimientos americanos».

Fue definitivamente el 28 de diciembre de 1636 cuando se estableció mediante Real Cédula el «Estanco» del tabaco, siguiendo el modelo de la Corona inglesa. Este hecho significó que todo el proceso de explotación, desde el cultivo hasta la venta del producto, se convirtiera en un monopolio del Estado.

6.1.2. EL TABACO EN EL SIGLO XVIII

Como sabemos, la planta del tabaco fue conocida por los españoles en el año 1492 tras su llegada a América, siendo exportada a España y concretamente a Sevilla desde finales

del mismo siglo XV. La llegada a la ciudad de las primeras plantas de esta especie provocaron, como efecto inmediato, la generación a principios del siglo XVI de las primeras industrias de manufactura del tabaco de toda Europa. Resultó pues, que Sevilla se convirtió, en un breve lapso de tiempo, en la ciudad pionera del mundo occidental, en poner en práctica una industria de transformación para un producto casi recién llegado a Europa. En un principio se trataba de factorías de carácter disperso dentro de la ciudad, para concentrarse más adelante, por motivos de salubridad y también por el intento de control estatal sobre la actividad. Con el paso del tiempo se consiguió que las diversas fábricas se concentraran en una sola, ubicada frente a la iglesia de San Pedro.

El siglo XVIII confirmó la imparable expansión del consumo del tabaco en España, así como en el resto de Europa. Consecuencia directa de la misma, fue la construcción de un gran edificio en las afueras de la ciudad para ubicar toda la actividad tabaquera que en el siglo anterior se había conseguido concentrar. Se creó así la poderosa Fábrica de Tabacos de Sevilla. Y es que no hay que olvidar que esta ciudad poseía el monopolio en el comercio con el continente americano y además era sede de la Casa de Contratación.

El edificio de la Fábrica de Tabacos de Sevilla es considerado como el primero de los edificios de carácter industrial de toda la Europa del Antiguo Régimen –iniciándose su construcción en 1728–, constituyendo asimismo, el más importante ejemplo concluido de la arquitectura industrial española de este siglo. Valorada como una de las obras de mayor envergadura y de arquitectura más reconocida de la época de entre las de su género, muestra, en líneas generales, una estética clásica propia de la línea borbónica utilizada en todos los edificios institucionales, pero con la peculiaridad de la incorporación del arte y el gusto por lo local, presentes tanto en detalles decorativos del interior como en algunos elementos compositivos de las portadas exteriores. Este gran edificio fue

← Fig. 1: Grupo de secaderos de hormigón. Poblado de colonización de Fuensanta. Láchar. Granada. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

construido en los extramuros de la ciudad, es un espacio cercano a la Puerta de Jerez, levantado concretamente sobre los restos de un cementerio romano. La concepción y el diseño es de ingenieros y arquitectos militares españoles y procedentes de los Países Bajos.

El progresivo refinado y la efectiva mecanización en los procesos de elaboración del tabaco producido en la fábrica de Sevilla –en aquel momento la única que abastece “oficialmente” a todo el país–, son una consecuencia directa de la creciente e imparable demanda de los consumidores. Durante el presente siglo y según apreciación efectuada por Rodríguez Gordillo¹, el consumo y, en consecuencia, la fabricación del tabaco se produce básicamente en la versión de consumo en polvo, bien natural o bien elaborado como rapé. Pudiera ser que las nuevas clases consumidoras consideraran el empleo del tabaco en polvo como un hábito más discreto y menos molesto en los lugares públicos que su utilización como tabaco fumado; pero la cada vez más arraigada adquisición y la consolidación y aceptación de su uso a todos los niveles, incluidos los sociales, generó una doble consecuencia: por un lado el incesante incremento en el consumo de tabaco fumado y por otro, y como consecuencia del anterior, la necesaria ampliación de las instalaciones de la Fábrica sevillana, con el subsiguiente incremento en la plantilla de trabajadores. Pero incluso con este sustancial incremento de la producción, no era posible abastecer a una población cuya demanda era cada vez mayor. Además, cada vez el gusto por el consumo iba evolucionando del tabaco en polvo hacia el tabaco fumado, sobre todo a partir del siglo XIX, en forma de cigarro. Toda esta evolución provocó en 1741 la creación en Cádiz de una nueva factoría especializada en la fabricación de cigarros, aunque el alcance de su abastecimiento era más bien local –únicamente la propia provincia gadita-

1 Rodríguez Gordillo, op. cit. En González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada. (1870-1960)*. Granada: Fundación Caja Rural de Granada. Atrio S.L. (P. 62).

na– y su administración dependía del complejo sevillano. Frente a la sustanciosa aportación de beneficios que suponía el negocio del tabaco para la Corona, surgió, –más bien existió desde siempre– la amenaza del contrabando. La actividad contrabandística constituyó una competencia feroz tanto en la cantidad como en la calidad del producto tabaquero en sus diferentes ciclos de elaboración y fue perseguida y reprimida por el sistema con todos los medios a su alcance a causa del importante menoscabo que progresivamente produciría a los intereses de la Corona.

6.1.3. EL TABACO EN EL SIGLO XIX

6.1.3.1. SITUACIÓN HISTÓRICA

Fueron numerosos e importantes los cambios económicos, políticos y sociales que sucesivamente sacudieron las diferentes décadas del siglo y que afectaron directamente al cultivo y manufactura del tabaco, pues éste ya constituía un artículo totalmente incorporado a la estructura económica del país. Los trascendentes acontecimientos que con tanta intensidad incidieron en el proceso productivo del tabaco, moldearon a su vez el proceso de manufactura hasta nuestros días. Si se procede a su enumeración, percibimos que considerados en su globalidad suponen notables alteraciones en el discurrir de la historia del siglo que estamos tratando:

- i La crisis económica de Europa y consecuentemente de España.
- ii La inestabilidad en la sucesión al trono en la Corona Española.
- iii Guerra de la Independencia. Conflicto bélico desarrollado en territorio español entre 1808 y 1814.
- iv La alternancia de formas de gobierno, muchas veces opuestas en sus convicciones, que causaron una discontinuidad en la concepción del papel que había de desempeñar el estanco en el control de la producción tabaquera. Como ejemplo, se puede mencionar cómo

en 1813 una de las más llamativas medidas económicas adoptadas por iniciativa de las Cortes de Cádiz, fue la abolición del estanco y su sustitución por otro tipo de impuesto, circunstancia que fue corregida apenas un año después –1814– por Fernando VII.

Una coyuntura análoga ocurrió cuando el 1 de enero de 1820, el teniente coronel Rafael de Riego proclamó la Restauración de la Constitución de Cádiz y el reconocimiento de las autoridades constitucionales, dando así comienzo el Trienio Liberal, en el que los liberales se impondrán en España. Este triunfo de la Revolución Liberal supuso una nueva derogación del estanco del tabaco y de la sal², creándose una nueva situación de libertad y de reformas económicas de apenas tres años de duración. Fue en esta ocasión una fuerza militar francesa (con la participación de algunos simpatizantes y voluntarios españoles), la denominada los Cien Mil Hijos de San Luis, enviada a España en 1823 por el rey francés Luis XVIII –con el consentimiento de Prusia, Austria y Rusia, sin la participación de Inglaterra– la encargada de terminar con el Trienio Liberal y devolver el trono español a Fernando VII, restaurando así el orden absolutista borbónico. Al igual que en 1814, se restablecieron todos los monopolios en el comercio y la recaudación.³

- v La disyuntiva entre presencia o no presencia del estanco en el control de determinados productos por parte del estado, y su derogación o sustitución por distintos tipos de impuestos indirectos, será una constante presente en todo el siglo que provocará numerosos debates, conflictos, le-

2 Real decreto de 9 de noviembre de 1820. Extinción del tabaco y de la sal.

3 Decreto de la Regencia de 9 de Junio de 1823, por el que se derogaban las contribuciones establecidas por el gobierno liberal, restableciendo las Rentas provinciales y estancadas. Orden circular del Ministerio de Hacienda de 11 de Junio de 1823 que deroga todos los decretos del gobierno liberal anterior relativos al desestanco y alteración de precios del tabaco y la sal. Real Decreto de 16 de Febrero de 1824, restableciendo la Renta de Tabacos. En González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Granada: Fundación Caja Rural de Granada. Atrio S.L. (Pp. 102-103).

yes y decretos contradictorios. Relevantes ejemplos serían:

- El primer intento de arrendamiento en 1844 y su revocación e mediados del mismo año.
 - La supresión del monopolio en 1869⁴ con el triunfo de la Revolución –1869– y el comienzo del llamado Sexenio Democrático. Esta revolución –también llamada “La Gloriosa–, supuso el destronamiento de la reina Isabel II y la creación de un gobierno provisional presidido por Serrano.
 - La nueva monarquía constitucional establecida como inédita forma de gobierno, eligió a un monarca que pertenecía a una dinastía progresista como el primer rey elegido en un parlamento español el 16 de septiembre de 1870: Amadeo de Saboya. Poco después, en 1871⁵ fue restablecido el estanco del tabaco.
- vi Pérdida definitiva de las colonias americanas.
- vii Desaparición del monopolio de Cuba sobre el tabaco americano y su exportación a España. Esta inédita coyuntura supuso la aparición de nuevas plantas procedentes de diversos cultivos del nuevo continente –Antillas, distintos estados americanos como Virginia o Kentucky–, de Filipinas o de lugares con especímenes de procedencia exótica.
- viii Crecimiento sostenido de la población española a lo largo del siglo.
- ix Incremento cada vez mayor de la demanda de tabaco para su consumo en forma de cigarro.
- x Creación de nuevas fábricas como las de Alicante y La Coruña en una primera fase y las de Madrid, Gijón, Santander y Bilbao posteriormente. Ampliación de la ya existentes en Cádiz y Sevilla.

4 Ley de 16 de Junio de 1869. En González Ruiz L. *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. (P. 107).

5 Ley de 16 de Noviembre de 1871. En González Ruiz L. *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. (P. 108).

Los puntos anteriores confirman la dificultad o más bien la imposibilidad de satisfacer la creciente demanda de cigarros elaborados, consecuencia lógica de una absoluta descompensación en el mecanismo de la oferta y la demanda, y todo ello favorecido por la aparición del fenómeno del contrabando. La mayor calidad y variedad del tabaco procedente del mercado fraudulento, así como la indiscutible mejora en los márgenes de beneficios para sus productores, supuso que casi la mitad del tabaco consumido en España durante este siglo procediera del contrabando⁶.

6.1.3.2. LA LEY DE 1887. PRIMERAS REIVINDICACIONES

Las incesantes fluctuaciones en la economía del sector tabaquero, consecuencia de las múltiples controversias entre partidarios y detractores del estanco (idéntica es la situación para el comercio de la sal, el cacao o la pólvora), además de las dificultades e incapacidad del Estado para obtener beneficios proporcionales al aumento sostenido de la población y a la demanda, todo ello junto a otros impedimentos añadidos como fueron el mantenimiento económico de la inversión estatal para la reconversión del sector y su industria o la imborrable sombra de la competencia del contrabando, supusieron en la década de los ochenta la irrevocable decisión gubernamental de establecer el definitivo arrendamiento del estanco como solución a la gradual pérdida de control por parte del Estado⁷.

La primera adjudicación fue para el Banco de España, el cual concedió el arrendamiento a la Compañía Arrendataria de Tabacos⁸, quedando así asentada la cesión del estanco a una compañía privada como monopolio.

6 Asensio, (1856). En González Ruiz L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Granada: Fundación Caja Rural de Granada. Atrio S.L. (P. 106).

7 Ley de 27 de Abril de 1887.

8 Escritura notarial del 25 de junio de 1887.

La nueva ley sancionada y la creación definitiva del monopolio fiscal fueron acontecimientos de gran trascendencia económica para toda España y muy en concreto para la provincia de Granada.

La estructura económica de la ciudad era extraordinariamente precaria y basada exclusivamente en un único sector productivo. Por ello cualquier alteración política o económica que afectase a los rendimientos y la explotación, suponía un gran quebranto en la economía local. Como consecuencia de esta dependencia del sector primario, los demás sectores de la economía social se veían imbuidos en esa espiral de pobreza y desempleo que afectaba a grandes capas de la población granadina. Así pues, cualquier iniciativa que aportara la posibilidad de incorporar nuevos cultivos a la maltrecha economía granadina era recibida con una gran expectación y ese era el caso de la remolacha en una primera instancia y del tabaco en un episodio posterior. Se iniciaba así, un largo proceso de pugnas y reclamaciones, con algún señalado conflicto, en la incansable búsqueda de los derechos de los trabajadores granadinos.

6.1.3.3. ASOCIACIONES REIVINDICATIVAS. LA LUCHA ECONÓMICA Y SOCIAL EN FAVOR DE LA PROVINCIA

Fueron una infinidad los gritos individuales en favor de la libertad en el cultivo, pero dada la trascendencia social que en la provincia llegaron a tener las voces de agrupaciones y colectivos dispares, pero con un sentido unívoco en el objetivo final, se estima que merecen un apartado diferenciado en el presente trabajo.

Las reclamaciones más importantes se efectuaron durante el siglo XIX, aunque también a principios del XX, procediendo básicamente de entidades que siempre estuvieron al frente de la lucha económica y social en favor de la provincia. Entre estas asociaciones destacan: la «Junta de Comercio de Grana-

da», que reivindicaba desde todos los ámbitos económicos; la «Liga de Contribuyentes de Granada», integrada en gran parte por terratenientes de la Vega granadina y cuyas reivindicaciones estaban más bien orientadas a todo lo relacionado con los nuevos cultivos; la «Liga Agraria»; la «Cámara Agraria»; los «Círculos Agrícolas» y la «Sociedad Económica de Amigos del País». Todas ellas actuaron como instituciones sociales y económicas en las que estaban representados los más notorios personajes y pilares de la sociedad granadina –terratenientes, comerciantes, industriales emprendedores, personajes de la cultura local, etc.–, así como el gran conjunto de la masa obrera de la provincia y muy en concreto la perteneciente al sector primario. Pero, sobre todo, es célebre y necesario destacar la gran asociación conformada en torno a la publicación del periódico «El Defensor de Granada»⁹ cuya labor en la lucha por una encomiable defensa de los intereses de la provincia permitió la publicación de numerosas e importantes opiniones en muchos ámbitos de la economía y, por supuesto, en la reivindicación del libre cultivo del tabaco, ampliamente defendida en este periódico por D. Pablo Díaz Ximénez, Marqués de Dílar y primer presidente de la Cámara de Comercio de Granada, además de Senador y Diputado entre otros cargos.

El director y fundador de «El Defensor de Granada» fue una figura emblemática para la ciudad: D. Luis Seco de Lucena y Paredes, arabista español y catedrático de lengua árabe en la ciudad de Granada, hijo de D. Luis Seco Escalada –militar– y de D^a Manuela Lucena, nacido en Ceuta en 1857 y llegado a Granada –tras recorrer diferentes plazas a causa de los traslados paternos–, en junio de 1877. Al poco tiempo de residir en la nueva capital, continuó la labor periodística iniciada en el Universal de Sevilla, auspiciando la aparición del mencionado rotativo «El Defensor de Granada», que se

9 Periódico que vio la luz el 20 de septiembre de 1880 y mantuvo una firme defensa de todas aquellas causas que pudieran significar beneficio para la ciudad hasta su cierre en 1936 a causa de la Guerra Civil.

convertiría en un auténtico instrumento de poder, lucha e influencia política y económica¹⁰.

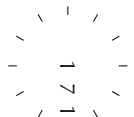
Es preciso destacar asimismo, y con la justa importancia que le corresponde en la Historia de la ciudad, la inagotable lucha de la mencionada «Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Granada»¹¹ en la defensa para la consecución del libre cultivo y comercio del tabaco; hecho que ya estuvo presente desde los orígenes de la asociación. Según palabras de González Ruiz, L.

“La recién creada Cámara de Comercio de Granada, que en sus primeras reuniones en 1886, ya planteó de forma clara entre sus objetivos el conseguir para la provincia el libre cultivo mediante todos los recursos que pudiera utilizar, e incluso llegó a pedir, con una visión de futuro impresionante, anticipándose en el tiempo más de 40 años, en una de esas reuniones, la creación en la ciudad de una fábrica de tabacos tal y como venían funcionando otras varias en todo el país, ya que la Cámara de Comercio estaba firmemente convencida de la importancia que en el futuro, a medio plazo, el tabaco habría de tener en la economía granadina. Es pues éste el primer momento en que se solicitaba una fábrica de tabacos, petición ésta que, desgraciadamente, sería desoída al igual que el resto, y no será concedida hasta la década de los 30 del siglo siguiente”.¹²

10 Luis Seco de Lucena fue además un gran defensor del patrimonio cultural granadino, con una labor divulgativa que quedó plasmada en una serie de obras inspiradas en la Alhambra y la ciudad de Granada y que fueron traducidas a varios idiomas. Fue célebre y de gran trascendencia científica, la publicación del famoso Plano Árabe de Granada en 1910. Murió en Granada en 1941.

11 La Cámara de Comercio constituyó una asociación granadina, esencial para el desarrollo de la ciudad, que fue profusamente estudiada y analizada en el libro: *Un siglo en la vida económica de Granada. La Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación. (1886-1996)*. Granada, 1987. Obra de Manuel Titos y Javier Piñar.

12 González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Granada: Fundación Caja Rural de Granada. Atrio S.L. (P. 119).



La también mencionada «Real Sociedad Económica de Amigos del País, de Granada», participó de forma muy activa de este deseo, con sendas cartas enviadas en 1888 al Director de la recién creada Compañía Arrendataria de Tabacos y al Ministerio de Hacienda, reclamando, con un contenido análogo al manifestado por la Cámara de Comercio, el proyecto del establecimiento en Granada de una de las fábricas para la elaboración de cigarrillos, según se estipulaba en los términos de las bases del contrato. Quiere ello decir, que se daba como seguro el hecho de que a Granada le sería concedida la autorización para los ensayos del cultivo. La «Real Sociedad Económica de Amigos del País» pretendía adelantarse así a la solicitud de otras provincias, pues según las condiciones del contrato de arrendamiento para la renta de tabacos, tanto la Compañía Arrendataria como el Estado, habían de facilitar las condiciones para el establecimiento de diez fábricas nuevas en el país, además de las ya existentes.

La «Real Sociedad Económica de Amigos del País» de Granada –la asociación más antigua e importante de la provincia–, mantenía como parte de su espíritu organizativo una sección orientada hacia la divulgación de contenidos, acompañados de premios, sobre diversos aspectos de la actualidad provincial. Entre los relativos a las memorias económicas anuales destacan dos nombres y sus respectivas obras galardonadas:

- i *Estudio sobre las causas de la decadencia de la agricultura en la provincia de Granada y medios para remediarla.* Obra de D. Luis Morell Terry, 1888.
- ii *Estudio sobre el cambio y mejoramiento del cultivo de la Vega y demás territorios de la provincia de Granada.* Obra de D. Benito Ventué¹³.

Ambos personajes se constituyeron en las voces cultas de la lucha por los cambios agrícolas y sociales para Granada, y en adalides de la defensa del libre cultivo del tabaco.

En la misma dirección de lucha destaca, análogamente, la labor de la «Liga Agraria» que abrazó como razón de su existencia, la consecución del cultivo de tabaco para la pro-

13 La figura de Benito Ventué se convirtió en la voz más destacada, culta y comprometida en la lucha por la regeneración social y económica de la provincia de Granada durante el último cuarto del siglo XIX y primeros años del XX. Fue catedrático de agricultura en el único centro preuniversitario masculino que existía por aquel entonces en toda la provincia, siendo por tanto el principal foco del cual nacían gran parte de las reivindicaciones culturales granadinas: el Instituto Padre Suárez. Fue, también un miembro numerario muy activo en la mayoría de las asociaciones de la época y bastante conocido, incluso a nivel nacional, por constituirse como una de las partes en la polémica sobre el derecho al libre cultivo del tabaco frente a las políticas de favoritismo que el Estado mantuvo en las concesiones a determinados contratistas mediante contratos ilegales con varios centros productores, con el único fin de garantizarse unos ingresos y rentas lo más elevadas y seguras posibles. Su oponente dialéctico fue D. Zoilo Espejo y Culebras; ingeniero agrónomo, catedrático de la Escuela de Agricultura de Madrid, secretario de la Asociación de Agricultores de España y por aquel entonces delegado de la Compañía Arrendataria. Zoilo Espejo, pronunció una controvertida conferencia en la Sociedad Económica Matritense que significó el origen de la polémica, pues fue respondida a los pocos días (un memorable 20 de mayo de 1984) por otra a cargo de Benito Ventué pronunciada en la Cámara de Comercio de Granada. Surgió así un enfrentamiento dialéctico con exposiciones cruzadas entre ambas figuras sobre las libertades y prohibiciones, las calidades del posible cultivo, los derechos y obligaciones de los trabajadores de unas tierras que morían lentamente a causa de la falta de alternancia con otros cultivos regeneradores, que trascendió el ámbito provincial para ser escuchada a un nivel nacional. Sin embargo, todos fueron debates estériles e improductivos ya que no se consiguió solución alguna y en cambio se agravó la dicotomía de criterios entre las partes.

vincia. Esta asociación nació de la conversión y fusión con la «Liga de Contribuyentes» y destacó por su infatigable actividad manifestada a través de la figura, ya mencionada, de su presidente: D. Pablo Díaz Ximénez, Marqués de Dílar, cuyos escaños en el Congreso y Senado sirvieron de púlpito para la difusión de los problemas de su Granada natal. Fue, sin duda, la gran figura en el Senado por Granada, por su insistencia y constancia en la reivindicación, obligando a responder al Ministro de Hacienda en plena sesión, según reseña del periódico: «El Defensor de Granada», en su edición del 23 de abril de 1889. En esta labor parlamentaria, tampoco se puede olvidar la contribución, de D. Luis Díaz Moreu, empresario, importante cultivador de caña de azúcar en el litoral granadino y representante parlamentario por Motril, por su repetida demanda ante las Cortes del ambicionado cultivo para toda la provincia y concretamente para la vega motrileña.

La actividad a través de periódicos, panfletos y comunicados que brotaban como fruto de las reivindicaciones elaboradas por políticos, particulares, instituciones y medios de comunicación, era un claro ejemplo de la gradual concienciación que iba adquiriendo la gran masa social de la provincia de Granada acerca de la necesidad de conseguir cultivos alternativos que dinamizaran la economía local.

El éxito del cultivo de la remolacha demostró la aptitud de Vega de Granada para obtener beneficios y rendimientos muy importantes cuando se acogían a cultivos de carácter industrial. Este argumento fue utilizado recurrentemente por la prensa y la sociedad granadina, pues, no en vano, la introducción de nuevos cultivos repercutía enormemente en el empleo de trabajadores tanto para el propio cultivo como para las industrias derivadas del mismo. La remolacha fue la explotación llamada a aliviar la crisis económica y social de Granada, así como a contribuir definitivamente a la deseada regeneración de la provincia. La recién surgida fabricación del azúcar consiguió desarrollar un tejido de industrias y talleres de escaso capital pero de gran capacidad regenera-

dora. A la vez, surgieron, a partir de 1890, tanto en el paisaje de la Vega de Granada, como en la de Motril, un considerable número de fábricas relacionadas con las cosechas de la remolacha y la caña de azúcar. El gran éxito de esta plantación, resultó tener una doble lectura en cuanto a la realidad de las aspiraciones al cultivo del tabaco: por un lado alivió la tensión y urgencia de la demanda de algunas asociaciones, pero por otro lado, sirvió de espaldarazo y excusa definitivos a las instituciones sociales y económicas granadinas para la reivindicación del cultivo del tabaco para la provincia. El triunfo del trabajo reivindicativo superó con creces las expectativas previstas en su momento¹⁴, y es que se estableció un periodo de euforia, pues se consideró que el Estado, en la actitud paternalista que a veces solía caracterizarle, cedería a las múltiples peticiones de las asociaciones y, sobre todo, ante la gran cantidad de fatalidades que se habían cebado sobre la provincia. Y así, incluso se comenzaron a programar diferentes proyectos para el caso de que la solicitud fuera aprobada por el Gobierno. Pero ocurrió que, al final de todo el proceso de lucha, tuvo lugar la promulgación de la Ley de 1887, según la cual el monopolio era definitivamente arrendado sin que ello supusiera la abolición del sistema de estanco vigente. Por tanto, la situación para la ciudad de Granada no iba a cambiar en nada. Todo transcurriría de forma semejante a los años anteriores, aunque una cláusula de la ley promulgada, establecía que en el plazo de dos años podrían dar comienzo los ensayos para poder cultivar, y que

14 Es preciso mencionar en este punto que las peticiones y manifestaciones de las diferentes asociaciones, aunque contundentes y sin fisuras, nunca tuvieron la pretensión de provocar una situación de incitación a la revolución o de desconsideración hacia los poderes establecidos, es decir, procuraron compatibilizar los intereses del Estado con los de los trabajadores y propietarios de la provincia. No se puede olvidar que una importante y representativa parte de los miembros de dichas asociaciones formaron parte de sucesivas legislaturas. En ningún momento, pues, se produjo el paso de las palabras a las acciones; o al menos hasta la transición hacia el siglo XX y primeros años de éste, en que la tensa situación económica y política del país aparejó, una gran desilusión para los granadinos en los referente al libre cultivo del tabaco.

los resultados obtenidos habrían de ser interpretados para la concesión o no del libre cultivo. Esta circunstancia acabó siendo al final la única esperanza que permaneció viva en el espíritu de los granadinos que, a pesar de las adversidades, no perdían la esperanza.

6.1.4. LA TRANSICIÓN HACIA EL SIGLO XX

6.1.4.1. LA REALIDAD GRANADINA

La situación económica de Granada durante los últimos años del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX queda definida por los siguientes factores: por un lado, el panorama de crisis que afectaba a todo el país a finales del siglo a pesar de la aparente pero exigua recuperación del principio del mismo y, en segundo lugar, la gran mejora en todos los sentidos que supuso el cultivo de la remolacha, ya mencionado anteriormente. Pero repasemos los pasos previos a su explotación en la historia agrícola de Granada.

La Vega de Granada había dedicado tradicionalmente la mayor parte de la superficie a los cultivos estructurantes de la economía agraria local; a saber: el cereal, las leguminosas y el olivar; es decir, la tradicionalmente conocida como tríada mediterránea. Las inadecuadas técnicas de aprovechamiento, la falta de capital, las deficientes comunicaciones y sobre todo la feroz competitividad de mercados nacionales e internacionales, originaron la imperiosa necesidad de introducir nuevos cultivos. La caña de azúcar constituyó un remedio a corto plazo para la zona costera aunque progresivamente iba mermando su rentabilidad, pese a haberse levantado hasta ocho factorías que funcionaron simultáneamente en la comarca. Tal y como explica Manuel Martín, citado en González Ruiz L.:

“Las posibilidades de expansión de la caña de azúcar estaban prácticamente agotadas, a pesar de que los fabricantes, atraídos por unos elevados beneficios, continuaban

ampliando erróneamente la capacidad de la industria, sin tener en cuenta las auténticas posibilidades del cultivo”¹⁵.

Así pues, la caña de azúcar dejó de ser rentable causando una fuerte crisis en la comarca costera granadina. Otro cultivo con grandes problemas y que no llegó a cuajar en la provincia fue la vid. Su corto recorrido histórico y económico finalizó sobre 1880, con la epidemia de filoxera procedente de Francia, lo que igualmente terminó con la ilusión que muchos agricultores habían puesto en el cultivo

El cultivo redentor para la maltrecha economía de Granada, remedio y esperanza para los sufridos agricultores granadinos resultó ser la mencionada remolacha. Este cultivo dominó la práctica totalidad de la superficie de la Vega a finales del siglo XIX, sustituyendo a la cada vez menor producción de caña de azúcar. La existencia de un régimen fiscal proteccionista de este cultivo frente a otras producciones, menos costosas y con mayor rendimiento, procedentes del extranjero, favoreció la expansión del mismo, circunstancia a la que habría que añadir otro factor derivado de dicha política como fue el desarrollo de industrias surgidas a partir de la producción. Es el caso de la industria alcoholera, cuyas innovaciones técnicas fueron puestas en funcionamiento en las dieciséis fábricas de azúcar que existieron –doce de ellas en la Vega Granadina– a principios del siglo XX. El cultivo de la remolacha y su enorme influencia en la revitalización económica, social y urbana de Granada¹⁶, tuvo importantes consecuencias en la presencia arquitectónica de la ciudad. La construcción de la Gran Vía de Colón sobre el trazado de la trama medieval del centro urbano fue una de ellas, ya que formó parte de ese proceso dinamizador que contribuyó a la

15 Martín M. En González Ruiz L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Granada: Fundación Caja Rural de Granada. Atrio S.L. (P. 144).

16 La industria azucarera trajo consigo una dinámica social y económica en el sector industrial que permitió la mejora de la red de comunicaciones de la ciudad.

mejora de la red de comunicaciones de toda la comarca. En este sentido, destaca además, el desarrollo de la nueva red de tranvías que articularía el interior de la ciudad y simultáneamente la pondría en relación con todos los municipios de la Vega. Este hecho fue posible gracias a la instauración y desarrollo eléctrico de la provincia y su aplicación a los medios de transporte; hecho que hizo entrar de lleno a Granada en la Modernidad.

Sin embargo, esta venturosa época se fue tornando con el paso del tiempo en una etapa oscura y problemática para la producción remolachera y para la economía de la ciudad, sobre todo a partir de 1910. Las causas que la provocaron, según Manuel Martín (1982a, pp 330-331), citado en González Ruiz L (2004a, p 145), fueron: la sobreproducción de azúcar, los elevados costes, el bajo consumo y la competencia nacional e internacional. Pero además, la propia estructura de las industrias y empresas derivadas de la actividad remolachera parecían abocadas a la desaparición, pues desembocaron en el propio estrangulamiento de sus intereses a causa de una falta de especialización y diversificación, una capitalización de poca envergadura –apenas familiar–, el ineficaz apoyo de los banqueros granadinos a nivel colectivo¹⁷ y la nula capacidad asociativa por el peculiar carácter del colectivo local.

17 Titos M. (2003). *El sistema financiero en Andalucía. Tres siglos de historia, 1740-2000*. Sevilla: Instituto de Estadística de Andalucía. (Pp. 608-618). http://www.comfia.net/archivos/sistemafinanciero_andalucia.pdf. Citado en González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Granada: Fundación Caja Rural de Granada. Atrio S.L. (P. 149).

6.1.4.2. EL CULTIVO Y LA COMPAÑÍA ARRENDATARIA DE TABACOS. EL NUEVO CONTRATO CON EL ESTADO

En lo concerniente al cultivo del tabaco, hay que decir que en este periodo de transición todo giraba en torno al monopolio de la recién creada Compañía Arrendataria de Tabacos. Este hecho, solamente ha de ser considerado como una concesión del Estado a una compañía de capital privado para la explotación y gestión de la planta tabaquera, con el único objetivo de garantizar unos ingresos fijos anuales para la Hacienda Estatal.

Más, apenas iniciado el periplo productor de la Compañía Arrendataria de Tabacos, surgieron problemas sociales y laborales que habían de añadirse a los malos resultados económicos sufridos al principio de la gestión. La obtención de beneficios, una vez pagado el canon al Estado, resultó ser lenta y compleja. El objetivo de convertir a la Compañía en una empresa eficaz y autosuficiente se antojaba cada vez más lejano. A ello había que sumar la cada vez más intensa demanda por parte de agricultores de muchas provincias para la posibilidad de acceso a los cultivos de ensayo y la concesión definitiva del cultivo libre. Estas reclamaciones fueron apoyadas desde múltiples asociaciones, periódicos y estamentos públicos y políticos que situaban a la Compañía en una incómoda posición, ya que durante meses adoptó una postura ambigua autorizando algunos ensayos –pues así estaba estipulado en la Ley de 1887–, pero nunca adoptando una postura definitiva sobre los resultados. En definitiva, la Compañía Arrendataria quería evitar la aparición de cultivos anárquicos e ilegales por todo el territorio peninsular, sin un control básico de calidades en el proceso del crecimiento de la planta, y una hipotética sobresaturación ingobernable.

Tras un estudio preliminar realizado por los técnicos de la Compañía, en la memoria del mismo, se estableció como fecha límite para comenzar con los ensayos de cultivo el

año 1899. Los primeros se concedieron a tres puntos de la península con condiciones climáticas muy diferentes, con la intención de estudiar su evolución; éstos fueron: Torre del Mar, en Málaga, Arrazua, en Vizcaya y Boecillo, en Valladolid. Seguidamente y tras algunos años de experimentación en estas localidades, se comenzaron a extender los ensayos por varios puntos de España ubicados en las provincias de Madrid, Almería y Valencia. Granada por tanto, fue olvidada a pesar de sus reivindicaciones y necesidades reales de alternativa en el cultivo, lo que supuso un duro golpe en el ánimo de sus agricultores. Pero es que, además, la situación granadina a partir de esa decisión histórica, quedó sin esperanzas, ya que al ser elegidas otras dos provincias andaluzas, continuar con las reivindicaciones podría resultar contraproducente y perjudicial para éstas. Por otro lado, también es cierto que este sistema de ensayos acordado entre Estado y Compañía Arrendataria no dejaba de ser una mera táctica comercial para entretener las aspiraciones de agricultores y opinión pública. Y es que el Gobierno parecía no tener otra alternativa política, pues era preso de su propia necesidad recaudatoria. No obstante, el daño en el ánimo de recuperación local ya estaba hecho.

6.1.4.3. FIN DEL SIGLO XIX. RENOVACIÓN CONTRACTUAL PARA EL NUEVO SIGLO

Dado que, en los comienzos, la singladura de la Compañía Arrendataria resultó árdua debido a las pérdidas acumuladas temporada tras temporada y a las continuas críticas recibidas, decidió solicitar una revisión del contrato firmado, con la alteración de algunas de sus cláusulas. El asunto que más preocupaba, era el concerniente al reparto de los gastos de la puesta en funcionamiento de los nuevos servicios y mecanismos funcionales para la explotación del monopolio. Por otro lado, la situación económica y el nuevo panorama de los mercados de ultramar había cambiado sustancialmente, cuestión que afectaba directamente al contrato. Vista la coyuntura, se inició un proceso de negociaciones que habría de

culminar en un nuevo contrato entre el Estado y la Compañía Arrendataria de Tabacos, que permitiera establecer una renta variable para Hacienda. A la vez que se concretaba el nuevo acuerdo¹⁸, el paso del tiempo y la inercia en la evolución económica de una empresa de esta envergadura, en la que se había establecido un mayor control laboral y económico, consiguieron provocar un giro de ciento ochenta grados en las recaudaciones y los rendimientos. Tal fue la inversión de la coyuntura respecto a los primeros años del monopolio, que se inició un periodo de bonanza en lo económico y en la relación con el estado, de manera que la Compañía se fue afianzando como empresa hasta conseguir un reconocimiento social y estatal, de igual manera que comenzó a ser rentable para sus propios accionistas, los cuales, por fin, comenzaron a cobrar dinero. La nueva etapa de prosperidad mantuvo las relaciones entre Compañía y Estado inalterables prácticamente hasta la Ley de Autorizaciones de 1917, únicamente interrumpida por la renovación del contrato en 1909¹⁹ en la que se concretaron ciertas modificaciones que beneficiarían a ambas partes.

6.1.5. EL SIGLO XX

6.1.5.1. LOS ALBORES DEL NUEVO SIGLO

Naturalmente, fue el siglo XX el que constituyó el episodio dorado para la economía del tabaco en la provincia de Granada y también para la de todo el país. Para la Vega granadina, hablar de agricultura en este siglo –aparte de de los cultivos remolacheros de los primeros años– era sinónimo de hablar del cultivo de la planta del tabaco, al igual que mencionar al sector industrial, suponía hacer referencia tan-

18 El nuevo contrato vio la luz en octubre de 1900. Fue recogido en un Real Decreto el 30 de octubre de 1900.

19 Real Decreto de 11 de julio de 1909. En González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Granada: Fundación Caja Rural de Granada. Atrio S.L. (P. 170).

to a las complejas labores de procesado y refinado del producto tabaquero como a las múltiples actividades asociadas a su producción. Obviamente, esta apreciación no es fruto del azar, sino la consecuencia de un larguísimo proceso de maduración histórica con grandes intereses cruzados para la explotación de una planta descubierta en las Américas, que se convirtió en objeto de deseo desde su llegada a España.

El comienzo del siglo, estuvo lógicamente marcado por la firma de la Ley de Arriendos de 1887 y, ya en el siglo XX, por las revisiones y renovaciones del contrato en 1900 y 1909. Aunque, por su trascendencia, es también necesario referir el progresivo aumento experimentado por la población durante las últimas décadas del siglo XIX y, sobre todo, con el nacimiento del nuevo siglo, debido en gran parte al auge del cultivo remolachero y a los efectos del mismo. Según parecer de González Ruiz L. (2004a, p 150), en una de sus consideraciones acerca de la evolución de la población de Granada:

“A partir de la entrada de la nueva centuria, este crecimiento fue más espectacular, acorde con el nuevo ritmo demográfico nacional, crecimiento que hará que la provincia pase de los 441.404 habitantes censados en 1860, a los 737.690 en 1940.” [...] “la Vega actuó así como auténtico polo de atracción de población [...] lo que propició que aumentase su número de habitantes en casi un 43% desde 1887 hasta 1920”.²⁰

El crecimiento no fue del todo uniforme; fue mayor durante el siglo XX, pero la máxima intensidad tuvo lugar en las dos primeras décadas, coincidiendo con el despertar económico de la Vega. La capital de la provincia y la rica Vega que yace a sus pies, fueron los parajes más favorecidos con el nuevo potencial demográfico, no solamente por el número de nacimientos sino, como se menciona textualmente en

20 González Ruiz, L. *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Fundación caja rural de Granada. Editorial Atrio. 2004. (P. 150).

la cita, al ejercer de atractivos focos para otras zonas de la provincia menos favorecidas. Este aporte extra de población resultó ser de vital importancia para el futuro desarrollo del cultivo tabaquero, ya que éste lleva aparejado el empleo de una numerosa mano de obra. En este cambiante panorama granadino, el paro constituía un estado laboral excesivamente frecuente, pero es que las condiciones de aquellos que sí tenían la fortuna de poseer un trabajo, no eran mucho mejores y, además, no podían alcanzar otras aspiraciones al carecer de cualificación técnica alguna. El trabajo de la provincia, sobre todo en el ambiente agrícola, constituyó un grave problema de profundo alcance social, pues se caracterizaba por unas relaciones de dependencia absoluta del trabajador –braceros, labradores y obreros sin especialización alguna– respecto del propietario de las tierras; vínculo habitual y omnipresente en las economías poco desarrolladas. Era una relación de auténtico sometimiento y dependencia propias del pasado, de un pasado casi emparentado con las explotaciones del Antiguo Régimen. En el dominio de esta concepción laboral y social imperantes en la provincia, es necesario no olvidar que los principales interesados en la llegada del anhelado cultivo eran precisamente los grandes propietarios de terrenos y las clases adineradas, pues en una sociedad de esquemas caciquiles, el desarrollo económico de una región, pasaba por el desarrollo político de la misma.

El siglo XX avanzaba acompañado de las lógicas transformaciones que se generan en una sociedad dinámica y en constante evolución, manteniéndose inalterado en esta tesitura el interminable debate acerca de la autorización del cultivo y la eliminación del monopolio. Las reclamaciones aumentaban en intensidad y se extendían por todo el territorio nacional, a lo que las autoridades respondían creando sucesivas «Comisiones» –que jamás llegaban a ninguna conclusión–, en una evidente maniobra de dilación y retraso. A ello había que sumar la definitiva y costosa –en tiempo y recursos– consolidación económica de la Compañía Arrendataria, cuya larga lucha no quería verse comprometida por

una decisión desafortunada o poco madurada. Los agricultores, por su parte, permanecían esperanzados e insistían en la reclamación. Mantenían vanas ilusiones en una reivindicación que ya se había convertido en una legítima controversia social, y es que no afectaba sólo a un grupo más o menos grande de agricultores, sino que incorporaba una enorme diversidad de grupos sociales muy heterogéneos y con una transversalidad que afectaba a distintos estamentos sociales, a clases económicamente muy diferenciadas (terratenientes, propietarios, arrendatarios, braceros, obreros del campo y actividades asociadas, etc.), a personajes de la cultura y periodismo locales, e incluso a la clase política. A pesar de todo, la postura del Estado fue la de confiar plenamente en los consejos de la Compañía y casi a olvidar por completo las peticiones manifestadas por aquellos convencidos de la necesidad de establecer un liberalismo en el cultivo. Pese a que la Compañía continuaba con su posición contraria a la autorización –públicamente manifestada a través de los Anuarios y resúmenes de producción que cada año publicaba–, arguyendo como uno de los principales motivos para dicha postura el menoscabo que cualquier otro sistema de explotación podría generar en la recaudación y la Renta de la Hacienda española, el Estado mantuvo los ensayos de cultivo que ya se habían iniciado y promovió su expansión hacia otras provincias españolas.

La provincia de Granada reunía las condiciones idóneas para ser seleccionada como una de las ulteriores privilegiadas en la selección. Poseía un clima templado, ideal para el cultivo, disfrutaba a los pies de la capital de una de las Vegas más ricas y fértiles del país, el conjunto de la población, así como la comunidad integrada en el desarrollo del sector primario estaba deseosa de que el cultivo aterrizara en la provincia, con la esperanza de que se quedase para siempre, y de una liberalización completa que convirtiera a la comarca en un territorio próspero y con ilusión, alejado de las penurias y de los tristes ciclos anteriores. Mas, en el seno del Estado, no existía la completa convicción de un éxito a corto plazo, sólo

se intentaba mantener una débil esperanza, un gris anhelo, en espera de años mejores.

6.1.5.2. INFLEXIÓN HISTÓRICA EN EL DEVENIR DE LAS REIVINDICACIONES. EL CASO DE ATARFE

En este punto del relato histórico, es pertinente hacer mención de lo acontecido en el municipio de la Vega granadina de Atarfe. Allí tuvo lugar un acontecimiento que rompió con la rutina reivindicadora que había imperado durante casi treinta años en la provincia de Granada. 1902 marca una inflexión en el conformismo del debate con el brote de un movimiento que concilió a todos los sectores que constituían las fuerzas vivas de la provincia. Después de la exclusión de Granada como provincia seleccionada para los ensayos del cultivo del tabaco y una vez asimilada esta profunda decepción, los agricultores de la Vega sintieron la necesidad de pronunciarse de forma abierta y efectiva en favor de lo que consideraban como un derecho natural para su labor; es decir, demandaban un drástico cambio en la legislación y acabar definitivamente con los privilegios del monopolio en el cultivo. El acontecimiento se gestó como ya se ha comentado en el municipio de Atarfe, concretamente en el Casino de Labradores de la localidad; siendo el 22 de enero de 1902 la fecha en que tuvo lugar la primera reunión en la que oficialmente se trataron temas que permanecían flotando en el ambiente desde hacía años. En ésta se trataron entre otros muchos temas sociales la idoneidad de la planta del tabaco como cultivo regenerador del rico subsuelo del pueblo, de los alrededores y en general de toda la comarca, así como la necesidad de un nuevo cultivo, pues la remolacha estaba comenzando a mostrar síntomas de agotamiento y saturación del mercado. Pero estas reuniones no se quedaron en algo puramente teórico como en pasadas ocasiones, sino que supieron dar el arriesgado paso hacia la creación de un movimiento integrador de todos los labradores granadinos en pos de gestionar el libre cultivo del tabaco en su centenaria Vega. Para ello se nombró una Comisión que tendría el cometido

de organizar una gran concentración en Granada a la que asistiesen todos los pueblos de la Vega, asociaciones, prensa y movimientos y representantes de cada uno de ellos para trazar directrices y estrategias a seguir en la consecución del objetivo perseguido. La primera medida adoptada por la comisión fue la redacción de una esperanzadora carta que se repartió a todos los pueblos de la Vega con el fin de explicar las intenciones del movimiento, concienciar a la población y conseguir el máximo número de adhesiones posible. El objetivo dinamizador de la misiva fue inmediato, consiguiendo un efecto enfervorizador y de agitación que constituyó el caldo de cultivo perfecto para el paso siguiente, que consistía en una visita girada de la comisión por todos los pueblos de los alrededores, para definir los objetivos de la lucha emprendida. La comisión fue recibida en todos los casos con gran entusiasmo, dando lugar a la creación de comités de apoyo y comisiones subordinadas en los pueblos visitados. El resultado estaba servido. La movilización consiguió volver a ilusionar a los agricultores y autoridades locales y su éxito alcanzó repercusión nacional, sobre todo a raíz del siguiente paso ejercido por la Comisión y que consistió en realizar una marcha a Madrid para hablar y exponer los motivos de sus reivindicaciones a políticos de la talla de Canalejas, Romero Robledo y Segismundo Moret. Aún cuando la condición andaluza de Romero Robledo influyó en su actitud especialmente sensible ante el drama de los labradores, fue Canalejas quien se mostró más receptivo. Ambos manifestaron comprender la valentía de los trabajadores granadinos ante la difícil situación laboral y afirmaron encontrarse en disposición de exponer sus demandas y aspiraciones en las Cortes y en aquellos círculos de influencia que fuera necesario.

Una vez culminado el exitoso viaje a la capital de España, se dio el siguiente y definitivo paso: el llamamiento a la movilización en nombre del espíritu que se había generado en los últimos meses, en busca de ideología reivindicativa. El instrumento de difusión para el llamamiento fue, como siempre, el comprometido periódico «El Defensor de Gra-

nada», mediante una dura carta redactada por la comisión y publicada el 4 de marzo de 1902. En ella se insta a toda la población a acudir a la celebración de un:

“Meeting monstruo, que se celebrará el próximo marzo, y que llamamos así no por el gran número de individuos que han de concurrir, ni porque este acto solemne no haya de ser modelo de orden, serenidad y patriotismo, sino que monstruosa es la exhibición en grupo de la pobreza y del hambre”.²¹

El lugar y la fecha del «meeting» fueron fijados definitivamente para el domingo 27 de abril de 1902 en el Teatro Principal de Granada, con felicitaciones y adhesiones procedentes de toda España. Entre otras muchas, se pueden destacar las misivas de: la «Sociedad Defensora del Tabaco en España», con sede en Villanova y Geltrú, la «Federación Agrícola Catalana», la cual representaba a ocho Cámaras oficiales de Cataluña y a diecinueve asociaciones particulares, la «Cámara Agrícola de Córdoba», la «Cámara Agrícola de Huelva», los Ayuntamientos de Castellón y de Almería; además de las adhesiones de diputados y senadores de la provincia granadina y además de Alejandro Lerroux, diputado por Barcelona, y José Canalejas²².

Contando con tan ilustres apoyos, el gran acontecimiento para Granada tuvo lugar y el «meeting» se celebró. El marqués de Dílar, el presidente de la Diputación, Francisco Montes, el alcalde de Granada, Juan Ramón de la Chica, el presidente de la Cámara de Comercio, Justo Ortiz, y los infatigables miembros de la Comisión de Atarfe, tuvieron el

21 Fragmento de carta publicada en la edición del 4 de marzo de 1902, en “El Defensor de Granada”. En González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Granada: Fundación Caja Rural de Granada. Atrio S.L. (P. 216).

22 González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Granada: Fundación Caja Rural de Granada. Atrio S.L. (P. 217).

honor de ejercer las funciones de la presidencia del acto²³. Con una sala abarrotada, se sucedieron los acontecimientos y, tras las abundantes intervenciones, sintetizaron el acto en cuatro conclusiones muy nítidas:

- i No desfallecer en la lucha hasta la consecución del libre cultivo del tabaco para Granada.
- ii Continuar informando a los poderes públicos, mediante el envío de cartas, sobre todo en cuanto a lo acontecido en la celebración del gran acto.
- iii Reclamar la concesión de una fábrica de Tabacos para Granada.
- iv Refrendar la postura política de los representantes de Granada en las Cortes, tanto en la labor de defensa de sus trabajadores como en el apoyo y divulgación de sus objetivos.

Como siempre había ocurrido en la reciente historia de Granada y pese al indudable éxito y repercusión nacional de la labor llevada a cabo por unos sencillos labradores del pueblo de Atarfe, la trascendencia definitiva de los importantes acontecimientos que tuvieron lugar no fueron más allá de una agitación superficial del ánimo de los agricultores. Se perdió la gran oportunidad histórica de comenzar una campaña más profunda y agresiva, que no se conformase con anodinas reivindicaciones ya muchas veces repetidas y que presentara una resistencia de calado en la reivindicación agrícola y en la actitud de todas las partes implicadas en el común objetivo. Nunca antes en Granada se había dado la circunstancia de una situación semejante en la que tantos sectores de la sociedad se hubieran puesto de acuerdo para un asunto concreto; en este caso, el relacionado con el propósito de conseguir la autorización de un cultivo que podría resultar clave para la economía de la provincia. Pese a todo lo expuesto, no se ha de olvidar que ciertos organismos y asociaciones integrantes del espíritu del movimiento, como

Cámaras, Diputaciones o Ayuntamientos, no dejaban de formar parte del sistema establecido y nunca iban a tolerar circunstancias fuera de la legalidad o coyunturas arriesgadas para los intereses del Gobierno.

Aunque el acto celebrado tuvo un mérito extraordinario con el reconocimiento de todo el país, demostrando la capacidad de unión de toda una provincia que no desfallecía ante la adversidad o el compromiso, resultó ser un esfuerzo baldío y sin resultado práctico, pues no se encontró la forma idónea para dar el siguiente paso. A pesar de ello, la comisión de Atarfe luchó para que el esfuerzo no cayese en el olvido y encontró una nueva oportunidad de manifestación coincidiendo con la visita del Rey Alfonso XIII, a finales de 1904, a la provincia de Granada. En un multitudinario acto, más de quinientos labradores en representación de cuarenta y dos municipios de la Vega y con el Conde de Benalúa como figura representativa, se presentaron –previa solicitud de audiencia– ante la figura del Rey de España, para entregarle una carta en la que le solicitaban su intercesión ante el Gobierno para una resolución favorable en el asunto planteado en el «espíritu de Atarfe». El hecho, recogido para su difusión como siempre por El Defensor de Granada, constituyó un curioso episodio adicional en la historia económica de la provincia, un llamativo hecho, con poca repercusión práctica una vez más. El inexorable paso del tiempo fue debilitando la voz que con tanta fuerza vibró durante los episodios descritos y el desánimo volvió a cundir en una población que adivinó la imposibilidad de torcer cualquier trayectoria tomada por el Estado en su ruta trazada para gobernar.

6.1.5.3. PULSO A LA AUTORIDAD DEL ESTADO. EL CONTRABANDO

La historia del comercio del tabaco en España va a estar ineludiblemente acompañada por la paralela presencia del inaprensible contrabando, hecho comprobable desde los inicios como cultivo oficial hasta muy avanzado el siglo XX.

²³ Ibid. (P. 217).

En los albores de las primeras cosechas, el cultivo del tabaco ya resultó ser un buen negocio, muy apetecible para los agricultores que vieron en él una posible vía económica de escape, pero al igual que otros productos (sal, azúcar, cacao), el tabaco era un monopolio y, como tal, estaba sometido a un régimen fiscal controlado por el Estado en un principio y por una empresa concesionaria más tarde. Así pues, solamente la Compañía Arrendataria estaba autorizada para la distribución oficial de un producto cuya diversificación cambiaba y evolucionaba y cuya demanda había ido en aumento de tal forma que se creó la imperiosa necesidad de incrementar las toneladas de materia prima para la satisfacción de unos consumidores que lo habían asimilado como un hábito social.

Las circunstancias que favorecieron el contrabando del tabaco en toda la península, especialmente en Andalucía y Granada fueron:

- i La situación económica y social de España y particularmente de Andalucía al término de la guerra napoleónica.
- ii La agreste geografía de algunas provincias andaluzas, como Granada y Jaén, y de determinadas comarcas de Málaga y Almería.
- iii El precio. Al carecer el tabaco ilegal de los gravámenes que pesaban sobre el producto autorizado, el precio final de su puesta en el mercado era notablemente menor.
- iv Generalización del uso del tabaco entre las clases de menor poder adquisitivo, originándose así un potencial y amplio sector de la sociedad que aceptaría de buen grado los precios del tabaco de contrabando.
- v El inconformismo de los agricultores que consideraban una coacción de la libertad y un abuso de autoridad insoportable la prohibición ejercida por el Estado sobre el cultivo de la planta tabaquera, procediendo a hacerlo de forma ilegal. Análogamente ocurrió con muchos consumidores que por convencimiento no estaban dispuestos a favorecer al Estado, favoreciendo por tanto el fraude fiscal.

- vi La incapacidad de la Compañía Arrendataria para hacer frente a la creciente demanda de productos ya elaborados por parte de los consumidores. Quedaba así en evidencia tanto la falta de materia prima como de fábricas tabaqueras.

La preocupación por el contrabando era un hecho al que tanto la Compañía Arrendataria como el Estado dedicaban arduos esfuerzos y grandes cantidades de dinero y que, al parecer, resultaban infructuosas. Para hacernos una idea del volumen del conflicto acudimos a la estimación del autor Luis Alonso (1992), profundo estudioso de la cuantificación de comercio tabaquero furtivo en España. Según sus trabajos, la proporción del tabaco ilegal representaría, en el año 1870, alrededor de un 25% del total del tabaco consumido en el país, respetable cifra que justifica la dedicación, por parte de las entidades sustentadoras del monopolio, a la eliminación del fraudulento producto. El contrabando, tanto en el cultivo como en el consumo, registró un aumento incesante durante todo el siglo XIX. La procedencia de las mercancías clandestinas tenían un doble origen:

- i Las que procedían de plantas del exterior, poniéndose en el mercado tras eludir el control aduanero. Siglos XVII y XVIII.
- ii Aquellas otras en las que la materia prima procedía de los cultivos clandestinos del propio país; tendencia que se activó a finales del siglo XIX.

La provincia de Granada estuvo vigilada por la Compañía Arrendataria desde un principio, tanto por la fuerte actitud reivindicadora que manifestó durante varias décadas, como por las informaciones que parecían afirmar la existencia de plantaciones ilegales repartidas por la agreste geografía provincial. Las sospechas fueron ciertas y Granada tuvo un continuado mercado de tabaco ilegal, con grandes resultados económicos y de imposible localización, pues muchas plantaciones se escondían en remotos parajes de la Alpujarra

granadina²⁴. Pero lo curioso es que la situación era bastante conocida por la población local, hasta el extremo de que las propias instituciones económicas granadinas, principalmente la Liga Agraria –con el Marqués de Dílar como presidente–, participaban de dicho conocimiento y se mostraban incluso comprensivas con la situación. Del mismo modo, la prensa conocía la existencia de múltiples plantaciones ilegales repartidas por toda la provincia, como lo demuestran las noticias y artículos aparecidos en «El Defensor de Granada». Es decir que, a finales del siglo XIX, la figura del contrabando había pasado de ser una actividad absolutamente clandestina a ser un fenómeno casi abierto y conocido. El contrabando en Granada continuó produciéndose durante bastantes años, incluso después de la autorización, cuyo surgimiento e impacto se explican en el siguiente apartado.

6.1.5.4. LEY DE AUTORIZACIONES DE 1917

En una época en la que el país se iba consumiendo en una crisis cada vez más profunda, el problema del tabaco representaba un aspecto más de los múltiples problemas contra los que tenía que luchar la sociedad española, cuyos dirigentes de uno u otro partido se mostraban incapaces de solucionar. La situación económica y de desánimo causados por la pérdida del Imperio fue enorme y de penoso resarcimiento. Otros problemas ancestrales de una sociedad cada vez más desequilibrada, perfilados tanto en sus estancos y desiguales estamentos como en las divergencias económicas y de intereses entre las distintas provincias que conforman el país, se sumaron para prolongar una situación de tensa espera, súbi-

tamente rota en 1917 mediante la creación de un gran marco legal, como contempla González Ruiz L. (2004a, p176):

“[...] contenían disposiciones referidas a presupuestos, anticipos a las industrias y producciones agrícolas de exportación, reorganización de los servicios de la Fábrica de Moneda y Timbre, establecimiento del crédito agrícola, [...] Este marco legal va a ser la llamada Ley de Autorizaciones²⁵, en cuyo amplio desarrollo había un artículo dedicado al tabaco, el número siete, cuya redacción autorizaba clara y expresamente el cultivo del tabaco. Dicho artículo dice así:

Art. 7º. . Se autoriza al Gobierno para que, sin prorrogar el plazo de duración del actual contrato con la Compañía Arrendataria de Tabacos, convenga con la misma:

- a) la disminución o supresión del interés que se abona a dicha Compañía en las liquidaciones anuales por el capital invertido en el negocio.*
- b) la baja de las comisiones que actualmente percibe la propia Compañía.*
- c) la reforma de que sean susceptibles las labores actuales y la composición y representación de las mismas, atendiendo a las conveniencias del consumo y de la Renta.*
- d) el cultivo del tabaco en las regiones donde los ensayos ya verificados o que en lo sucesivo se verifiquen permitan apreciar que los productos son utilizables en las labores de la renta. Las proporciones del cultivo, los precios de compra por la renta y las demás condiciones a que deberá sujetarse esta autorización se determinarán en reglamento especial por el Ministro de Hacienda”.*²⁶

24 La comarca de la Alpujarra granadina, resultó ser la primera en tener numerosas plantaciones ilegales de tabaco con un gran rendimiento en el cultivo y mejor resultado económico en sus ventas. Municipios como: Güejar Sierra, La Peza, Trevélez, Bérchules, Cádiar, Carataunas, Fonelas, Castril, Juriles, Lanjarón, Válor, Órgiva y algunos más, optaron por este cultivo al margen de la ley con satisfactorios resultados. Resulta por tanto paradójico, que el cultivo del tabaco no llegara a cuajar en la comarca. Incluso una vez aceptado el libre cultivo, el tabaco no llegó a insaurarse ni siquiera como alternativa entre los agricultores de la zona.

25 Ley de 2 de marzo de 1917 de Hacienda Pública, complementada por un Real Decreto de 3 de marzo de 1917, que otorgaban al Gobierno diversas autorizaciones, entre las cuales figuraba la puesta en vigor a modo de leyes del Reino, varios proyectos de Ley y dictámenes de comisiones parlamentarias.

26 González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Granada: Fundación Caja Rural de Granada. Editorial Atrio. (P. 176).

Este cambio tan drástico en la postura estatal, representaba una respuesta lógica ante el cariz que tomaba la situación económico-social y la evolución en el consumo²⁷, aunque no por ello dejaba de suponer una auténtica turbación para el mundo del tabaco²⁸. Sin embargo no fue el hecho social de las reivindicaciones o las peticiones a nivel político de los distintos partidos, ni dar una satisfacción a los sufridos agricultores que seguían viendo en el tabaco una liberación económica con garantía de futuro. La única razón de este cambio de estrategia, tal y como había ocurrido desde la llegada de la planta a Europa, obedeció a motivos estrictamente económicos.

La Ley de Autorizaciones de 1917 no supuso, ni mucho menos, la libertad total y absoluta de los agricultores para cultivar tabaco en las cantidades y superficies apetecibles, con los tipos de plantas preferidos o en los períodos del año deseables. Y es que el nuevo horizonte laboral sólo facultaría el cultivo de aquellas regiones que fueran rotundamente rentables, pues la ley únicamente buscaba el incremento de los beneficios del Estado, no una búsqueda en la mejoría de las condiciones de vida de los agricultores o los trabajadores de actividades derivadas de la labranza. Se trataba por tanto, de una Ley que suavizaba el monopolio existente pero que, en modo alguno, significaba la abolición del mismo. Progresivamente se iba concediendo cierta libertad, aunque siempre so-

27 El hábito de fumar cigarros va a adquirir nuevas connotaciones en cuanto a moda, personalidad, carácter del fumador, éxito profesional. Esta tendencia, que se impondría en toda Europa, fue importada de los Estados Unidos a partir de 1915 y se asentaría definitivamente en los hábitos de consumo españoles y europeos, teniendo su auge en los años veinte. Este hecho supuso un incremento de la demanda y un aumento de precios; algo que provocó un cambio en la estrategia comercial del Estado en conformidad con la Compañía Arrendataria. En González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Granada: Fundación Caja Rural de Granada. Atrio S.L. (P. 176).

28 Una etapa semejante aconteció en los siglos XVII y XVIII, imitando en este caso la moda importada desde Francia y su corte. Otro acontecimiento moldeador del hábito en el consumo de tabaco tuvo lugar a partir del siglo XIX con el éxito del tabaco fumado sobre el esnifado.

metida a un control que evitara posibles riesgos para la recaudación Estatal o el negocio ya consolidado de la Compañía.

6.1.5.5. REGLAMENTO REGULADOR DE LOS ENSAYOS DEL CULTIVO EN ESPAÑA

El control y la regulación de este nuevo escenario para el cultivo surgiría en el transcurso del año, como fruto del trabajo de una nueva Comisión Mixta formada en esta ocasión por miembros del Ministerio de Hacienda –el Estado consideraba al tabaco como un impuesto dependiente de Hacienda y no como un cultivo– y expertos de la Compañía Arrendataria. El resultado fue la aprobación del Reglamento para los ensayos del cultivo del tabaco en España²⁹. Tras un exhaustivo estudio durante los años 1918 y 1919 de la ingente documentación con infinidad de antecedentes, propuestas y sugerencias aportadas y teniendo a su vez presentes las indicaciones recibidas por parte del gobierno, apareció definitivamente a finales de 1919 el mencionado Reglamento. Constaba de 77 artículos y un anexo que se agrupaban bajo tres enunciados:

- Disposiciones generales.
- Operaciones relativas al cultivo.
- Vigilancia y correcciones.

Con estos tres epígrafes se lograba especificar con todo detalle cualquier trabajo relacionado con el cultivo del tabaco, abarcando el proceso completo desde la preparación de la semilla hasta la comercialización del producto final.

El control y vigilancia del cumplimiento de los artículos dispuestos en el Reglamento, se confió a toda una estructura

29 Real Decreto de 30 de Diciembre de 1919, en el que se aprobaba el Reglamento por el que han de regirse los ensayos del cultivo en España, complementado por Real Orden de 26 de Octubre de 1920 y por Real Orden de 20 de Diciembre del mismo año.

organizada en cuatro niveles³⁰, inspirada en modelos ya probados como los de Italia o Francia:

- i Comisión Central. Máximo órgano encargado de todo lo relativo al cultivo en las zonas determinadas para los ensayos. Estaba compuesta por ocho representantes en total, cuatro de la Compañía Arrendataria y cuatro pertenecientes al Ministerio de Hacienda.
- ii Comisión Local. Encargada de analizar las solicitudes para la autorización del cultivo en cada provincia. Se organizaba en torno a la figura de un director provincial en colaboración con un miembro del Consejo de Fomento, un ingeniero agrónomo, un representante de Hacienda y un representante de los cultivadores de la provincia.
- iii Dirección de Cultivos y Almacenes. Encargada del asesoramiento técnico, control y vigilancia de todas las plantaciones.
- iv Comisión de Peritos Receptores. Responsable de recibir, organizar y fijar precio al tabaco que los agricultores depositaban en los almacenes de la Compañía Arrendataria.

A partir de la cosecha del año 1921, la expansión del cultivo no tuvo freno en los cincuenta años siguientes y se expandió por toda la península.

6.1.6. DESARROLLO E IMPLANTACIÓN DEFINITIVA DEL CULTIVO DE TABACO EN EL SIGLO XX

6.1.6.1. APROXIMACIÓN A LA SITUACIÓN SOCIO-ECONÓMICA DE LA PROVINCIA GRANADINA ENTRE LA LEY DE AUTORIZACIONES DE 1917 Y LOS AÑOS SIGUIENTES

Dado que el periodo reseñado es crucial para la implantación y desarrollo del cultivo del tabaco en la provincia de Granada,

30 González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Granada: Fundación Caja Rural de Granada. Editorial Atrio. (P. 180).

parece pertinente adelantar una visión global de la situación del país, marcando los hitos históricos importantes y sus consecuencias para cada uno de los tres sectores productivos.

6.1.6.2. SITUACIÓN GENERAL DE ESPAÑA

El periodo analizado en este apartado abarca el espacio de tiempo comprendido aproximadamente entre los años 1917 a 1960. Durante estos años fueron muchos y trascendentales los acontecimientos que modelaron la historia de España, por lo que para una mayor precisión en el repaso histórico podríamos hacer una separación ficticia en varias etapas entre las que nunca se marcará una linde tajante; estas son:

- i Período comprendido desde los estertores de la Primera Guerra Mundial, hasta el inicio de la Guerra Civil española. Época de ciertos avances económicos y de gran convulsión social y política.
- ii Periodo ocupado por el propio conflicto social, político y bélico de la Guerra Civil Española, desarrollado entre el 18 de julio de 1936, tras el golpe de estado llevado a cabo por una parte del ejército contra el gobierno de la Segunda República, y el 1 de abril de 1939, con el último parte de Guerra firmado por Francisco Franco, declarando la victoria del bando nacional y estableciendo una dictadura que duraría hasta su muerte en 1975.
- iii Periodo comprendido entre 1939 y 1945, correspondiente al inmediatamente posterior a la posguerra y que coincidiría con los años finales de la II Guerra Mundial.
- iv Periodo extendido entre los años 1945 a 1950. Resultó ser el período más crítico de la historia de la dictadura en España a causa del aislamiento internacional al que fue sometida y a la ofensiva de la oposición. Ciertos cambios de imagen introducidos por el régimen y sobre todo el estallido de la guerra fría acabó reintegrando el país al bloque occidental anticomunista, con lo que comenzó una lenta y costosa salida del aislamiento internacional.

- v El último periodo que se puede desglosar sería el que, con inicio en 1950, se prolonga hasta 1960. También se ha coincidido en llamar a esta década como «decenio bisagra» por constituir una época intermedia entre el estancamiento autárquico de los años cuarenta y el desarrollista de los años sesenta. Fue una época de apertura y desarrollo y el comienzo de la integración internacional definitiva para las décadas posteriores. Por sus características sociales y culturales, algunos autores la han apodado década del «esplendor del nacional-catolicismo».

Una vez establecidas estas etapas, por otro lado necesarias para analizar un periodo de tiempo tan largo, hay que decir que, durante los tres primeros periodos anteriormente establecidos, la agricultura seguía constituyendo la base de la economía nacional; aunque también se deja constancia de una progresiva modernización que lentamente iba tomando cuerpo en beneficio de los otros dos sectores económicos.

No existe unanimidad de criterios en cuanto a la evolución del crucial sector agrario durante estos años; muy al contrario existen posturas diametralmente opuestas por parte de los estudiosos de la época. Mientras algunos tildan la evolución del sector en estos periodos como modesta e inmovilista, otros apuntan a esta etapa como transformadora y con fuerza suficiente para dar el necesario protagonismo al sector, ya que supuso una clara mejora de la productividad y la comercialización, aunque no se lograra llegar a transformar la realidad de las estructuras sociales asociadas a la agricultura. Estos últimos argumentos habrían de ser de gran importancia para la provincia granadina, pues un desarrollo agrícola como el justificado por esta corriente histórica, estaría relacionado con una lenta pero sólida modernización y mejora de rendimiento durante los periodos aludidos y siguientes. Este progreso posibilitaría la liberación, tanto de mano de obra como de capital, los cuales alimentarían al resto de sectores económicos y facilitarían la introducción de nuevos cultivos, como el tabaco; entre otros condicionan-

tes, favorecido por una transferencia de terrenos tradicionalmente dedicados a cultivos seculares, como el cereal.

Tras el gran suceso español del siglo XX, la Guerra Civil, la agricultura tuvo lógicas transformaciones que concluyeron, alrededor de los años cuarenta, en un periodo de aislacionismo, con una política llevada a cabo por parte del gobierno con un carácter muy proteccionista y sin contacto con el exterior; casi autárquica.³¹

Fue a partir de la década de los cincuenta cuando se produjo un cambio sustancial en el panorama de la agricultura española. De una manera lenta pero certera, el proceso agrícola se fue modernizando, aumentaron las superficies cultivables, mejoraron los rendimientos de las cosechas y se incrementaron las cantidades producidas. La mecanización del campo con maquinaria cada vez más eficaz, fue posible gracias a la progresiva apertura del país y a las nuevas políticas liberalizadoras fomentadas por un Estado que favoreció la producción y comercialización de diversos productos; el tabaco entre otros.

Las medidas estructurantes tomadas para impulsar al sector primario tuvieron una lógica repercusión en la industria y el comercio. Así fue como, respetando los periodos marcados en el comienzo del presente apartado, la industria española mostró en los primeros años una clara estabilidad y progresión, debidas por un lado a la confianza de cierto capital privado que invirtió en este sector y por otro a la importante demanda exterior favorecida por la I Guerra Mundial. Paradójicamente, la gran contienda europea, junto a un sector terciario que jugó un papel decisivo en el comercio internacional, fueron los grandes catalizadores de la bonanza económica de ambos sectores en estos años. De hecho,

31 Fue ésta una época conocida por el desarrollo de un comercio clandestino denominado: "mercado negro", surgido por la falta de oferta interior de productos básicos.

una vez finalizado el conflicto, aparecieron nuevamente la crisis y la desconfianza, circunstancias que junto a otras particularidades intrínsecas a una sociedad poco evolucionada, tales como: la falta de confianza en la inversión privada, la estructura productiva obsoleta, el excesivo intervencionismo estatal y, según algunos autores, la inminente llegada de la República, favorecieron una paralización gradual, pues ni la industria ni el comercio desarrollados se habían adaptado a un mercado de paz.

Los años posteriores fueron de incertidumbre y poca respuesta económica ante una situación social cada vez más convulsa, con una agitación creciente a lo largo de la década de los treinta.

Tras la Guerra Civil y con la necesidad imperiosa de revitalizar la economía, en 1941 se creó en España en base a otros modelos europeos, el Instituto Nacional de Industria (I.N.I.), con el objetivo de favorecer el desarrollo de nuevas industrias y controlar todas aquellas relacionadas con defensa y sistemas de autosuficiencia, debido a su carácter estratégico. Y es que la década de los cuarenta se caracterizó por un estancamiento industrial, difícilmente superable por el sector privado del país y básicamente causado por el segundo conflicto bélico mundial.

La década de los cincuenta tuvo una mejor evolución, favorecida por la deriva positiva de los acontecimientos de las décadas previas, como la liberación de mano de obra procedente del sector agrícola, la mejora del nivel de vida, el incremento en la demanda de bienes de consumo, una política liberalizadora y favorecedora de importaciones, la mejora en las relaciones internacionales, la regulación de la actividad laboral, etc. La convergencia de mejora que perfilaba el devenir de todos estos hechos, dio lugar a una definitiva inflexión hacia el desarrollo económico del sector secundario español. La cuestión fue que dicho giro hacia el progreso

se produjo bajo una política de concentración de esfuerzos para el desarrollo industrial de determinadas zonas del norte del territorio español. Lo sucedido a partir de entonces, fue un inevitable y todavía hoy perdurable agigantamiento de las diferencias económicas entre las provincias españolas del norte y del sur. Este hecho, posiblemente presagiado y confirmado en periodos previos, agudizó profundamente una divergencia económica, que dio lugar a una situación especialmente perjudicial en las provincias andaluzas y extremeñas.

6.1.6.3. EL CASO DE GRANADA

6.1.6.3.1. El contexto

La situación de la economía granadina a partir de la Ley de Autorizaciones de 1917 y durante la década de los años veinte, mantuvo idénticas situaciones críticas y problemas a los confirmados por los acontecimientos de décadas anteriores. Es más, el periodo ocupado por el conflicto bélico de la Guerra Civil, e incluso los periodos de posguerra y posteriores, no lograron sacar a la provincia de su ancestral pobreza absoluta. Las circunstancias que llevaron a situar a Granada como una de las provincias de renta más baja de todo el país se pueden enumerar con manifiesta claridad, pues constituyen un conjunto de causas muy evidentes, conocidas y concretas, que históricamente han castigado a la provincia y que presentan una difícil e intrincada solución:

- i Muy deficientes comunicaciones que aislaban completamente la ciudad de Granada de los centros económicos, políticos y sociales del resto del país.
- ii Nefastas comunicaciones internas de la provincia, poco pensadas y con una absoluta falta de interconexión, que mantenía a al capital completamente desconectada de los rincones de la provincia. Este despropósito se maquiló parcialmente con la construcción de la carretera de la Costa y la de acceso a la comarca de las Alpujarras.

- iii Absoluto abandono del desarrollo industrial, reducido únicamente a sectores muy concretos y con un carácter muy local y provinciano.
- iv Aunque el cultivo de la remolacha supuso un gran empuje del sector primario con consecuencias en los sectores industrial y de servicios, pronto comenzó a dar síntomas de agotamiento y de incapacidad para competir con los mercados exteriores.
- v Existencia de estructuras sociales y de distribución de la propiedad, obsoletas, minifundistas, con claros antecedentes familiares y locales y profundamente arcaicas, que supusieron un freno y casi un obstáculo para el desarrollo de la agricultura y la entrada de los avances mecánicos y nuevos sistemas de cultivo.
- vi La inseguridad provocada por el estado social, sobre todo en la década de los años veinte y los previos al comienzo del conflicto civil, se vio agravada en los últimos tiempos por una crisis del campo cuyas consecuencias tienen reflejo en el comercio y la industria. El mercado estaba estancado, casi paralizado, estableciéndose un clima de impagos y desconfianza que amenazaba el comercio local de la ciudad.
- vii La capital, Granada, apenas tenía capacidad para sostener una industria muy escasa, con pocas empresas de alcance mayor que el exclusivamente local. La población subsistía exclusivamente de un pequeño comercio –de gran arraigo, tradición y calidad– y de los servicios administrativos. Granada estaba excluida de todas las conexiones económicas que surgían y se desarrollaban en otras regiones del país.
- viii La gestión autárquica, local y de mera subsistencia adoptada por el Gobierno tras la Guerra Civil. Una política proteccionista que provocó el aislacionismo de todo el país, si bien es justo reconocer que estabilizó la economía y mantuvo las estructuras necesarias para asimilar las transformaciones socio-económicas y políticas que acontecían.

Sin embargo y como contrapunto a todos los aspectos anteriores, cabe destacar el importante desarrollo urbano acontecido en el transcurso de estos años y que favoreció el ennoblecimiento de la ciudad de Granada. El origen de esta renovación de la capital hay que buscarlo en la producción, explotación y comercialización de la remolacha, cultivo trabajado en la Vega que generó y mantuvo durante décadas fortuna y bienestar para la sociedad. De entre todas las intervenciones que tuvieron lugar, sobresale, como ya se ha mencionado, la actuación sobre el centro histórico de la ciudad cuyas condiciones de habitabilidad por aquel entonces eran ínfimas y muy proclives a la propagación de enfermedades e infecciones. Destaca por su importancia para la nueva condición urbana que se buscaba, la cristalización de la apertura del nuevo eje de comunicación Noroeste-Sureste, que garantizaba el tránsito de mercancías y ciudadanos de un extremo a otro de la ciudad. Ésta, fue la llamada Gran Vía de Colón de Granada, estandarte de la nueva ciudad y necesario canal de comunicación para la Granada del siglo XX, cuyo proyecto sirvió además para la regeneración y saneado del obsoleto casco histórico. Como se ha adelantado en anteriores páginas, cabe destacar otro trascendental hecho que facilitó el comercio de manera definitiva y cuya mención correcta corresponde a estas líneas. El gran avance digno de volver a reseñar, consistió en la inauguración y apertura progresivas de la mayoría de los trazados de las líneas de tranvías que conectaban la ciudad con el cinturón de los pueblos de la Vega que la rodeaban y de todos éstos entre sí, produciéndose de esta forma una centralización de la provincia en su capital, cuestión que combinada con la mencionada apertura de las vías interiores, supuso un abanico de nuevas posibilidades en las comunicaciones entre el Norte y Sur de la comarca. Nació así un nuevo periodo de oportunidad para el progreso y la esperanza con la confirmación de que los municipios que conforman el cinturón que bordea la ciudad iban a quedar plenamente articulados internamente y con la propia capital, mediante esa gran vía emblemática que atravesaría el alma de la misma.

6.1.6.3.2. El sector primario

La Vega granadina continuó manteniendo durante estos años la estructura agraria heredada de periodos anteriores. El reparto del suelo estaba dominado por un 90% de pequeñas propiedades, salpicadas de medianas y grandes fincas que representaban un 10%. Quiere ello decir que el modelo de explotación reinante fue el de la familia campesina que trabajaba su propia parcela. Este arquetipo de producción, se vio poco a poco alterado por la incorporación de nuevos medios para el trabajo en el campo y por la introducción de nuevos cultivos, que permitieron redefinir las antiguas infraestructuras productivas y comerciales así como desarrollar nuevas formas de asociación; todo ello crucialmente facilitado y secundado por la nunca suficientemente elogiada red de tranvías que conectaba periferia y capital.

No se puede olvidar la enorme aportación que, durante las diferentes etapas por las que el proceso de reivindicación fue transcurriendo, hicieron las organizaciones y asociaciones granadinas, durante tantos años de lucha por la agricultura de la Vega y sus habitantes. La Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Granada y especialmente la Cámara Agraria Provincial de Granada mantuvieron durante estos periodos una incansable lucha, a veces empuñada y a menudo frenada por unas estructuras políticas y administrativas absolutamente inmovilistas cuya labor, antes, durante y después de la Guerra Civil, impidieron alcanzar los fines tan largamente perseguidos. Y es que Granada no contaba con el definitivo apoyo institucional del Estado.

La remolacha, el cultivo transformador. Crisis y necesidad de cambio.

En apartados anteriores ya se ha hablado de la trascendencia que el cultivo de la remolacha tuvo para Granada desde finales del siglo XIX y durante el primer tercio del siglo XX. Fue el cultivo estrella en una provincia necesitada de un

incentivo, como el que supuso su producción y comercialización, con la fortuna, además, de aparecer en el momento oportuno como promesa para la sufrida sociedad granadina. La remolacha acarreoó sobre todo un efecto revitalizador de las conciencias sociales, generando un cambio profundo en la estructura social de la capital y de la Vega. A raíz de los éxitos de las primeras cosechas, la remolacha se convirtió en la médula de la vida económica de la ciudad dando origen a una afortunada etapa con enormes consecuencias sociales y económicas.

Este cultivo desarrolló a su alrededor un trabado sistema de fábricas –con diez ingenios funcionando simultáneamente en los momentos álgidos–, relacionadas con el procesamiento y transformación de la remolacha. Igualmente todo el proceso de la elaboración del azúcar, desde el cultivo hasta los diversos tratamientos en fábrica, dieron trabajo a una importante cantidad de mano de obra local. Los grandes beneficios obtenidos en el tratamiento de la planta del azúcar, se destinaron en gran parte a la mejora de la ciudad de Granada, constituyéndose así en el nuevo oro blanco de la vida social de la urbe.

No obstante, los primeros signos de debilidad de la industria azucarera, aparecieron de forma temprana en los albores del siglo XX, constituyéndose en auténtica crisis alrededor de 1910. Paradójica y análogamente a como la guerra de Cuba constituyó la simiente del despertar de la remolacha, los efectos y consecuencias del primer conflicto bélico mundial salvaron y mantuvieron a flote a la industria azucarera granadina. Gracias a la superación de este periodo, llegaron los años veinte con el negocio el azúcar en el punto más alto de la historia de Granada, años favorecidos además por un «impasse» político de calma y estabilidad.

Según Martín M. (1982b, p 56), el año 1932 supuso el año de inflexión definitivo en el devenir del cultivo remolachero. Ésta fue la campaña marcada como la de la pérdida de su

condición de cultivo con mayor dedicación de la Vega Granadina, liderazgo que iría perdiendo en favor de otros cultivos como el tabaco. Esta crisis ya no iba a tener vuelta atrás y, a la merma de superficie cultivada campaña tras campaña, habría que añadir el cierre gradual de fábricas de la Vega, circunstancia que dejaba claro cuál había de ser, a partir de esa fecha, el porvenir de la explotación remolachera en Granada. Los suelos de la Vega de Granada parecían estar extenuados para mantener los rendimientos de temporadas pasadas debido a la falta de rotación con otras campañas. Además, el hundimiento de los precios, el descenso de la rentabilidad o el menguante beneficio, le hicieron perder competitividad, volviéndose poco atractivo para los agricultores, los cuales comenzaron a buscar provecho en otros productos. Progresivamente, el comercio remolachero fue decayendo hasta que perdió competitividad frente a otros cultivos en el propio país. De igual forma que la perdió ante los rendimientos del propio cultivo azucarero en los mecanizados territorios del exterior. El hecho fue que el cultivo más emblemático en la Vega hasta esa fecha, jamás se volvió a recuperar. La Guerra Civil y sus consecuencias laborales y sociales ya no dieron pie a una esperanza de mejora.

La industria del azúcar, ya muy afectada, terminó por hundirse a mediados de la década de los cuarenta, casi alcanzando la mitad del siglo XX. Los motivos principales para dar por cerrado un ciclo tan importante en Granada, fueron aquellas condiciones que el Gobierno impuso para la provincia, según las cuales se favorecieron las importaciones frente al cultivo autóctono y, además, el fomento y la concentración de la producción azucarera en otras regiones. El resultado fue que ya en 1945 habían cerrado la mayoría de las fábricas azucareras de la Vega; sólo se mantuvieron tres en funcionamiento, aunque con una actividad notablemente reducida en relación a su momento de esplendor. El hecho es que la crisis azucarera supuso un paso más en el desmantelamiento industrial del territorio. Fue entonces, mientras se trataba de buscar una alternativa económica para la provincia, cuando

apareció el tabaco. Se convirtió en el nuevo elemento regenerador de la esperanza de los agricultores, confirmándose de manera inmediata como el siguiente ciclo en la historia de los cultivos de la Vega.

6.1.6.3.3. Sectores secundario y terciario

La estructura industrial y empresarial de la provincia de Granada entre 1917 y el comienzo de la Guerra Civil mantuvo todas las actividades industriales y comerciales derivadas del cultivo de la remolacha. Junto a ésta, coexistieron una serie de empresas con una producción orientada al mundo de la industria de transformación, como metalúrgicas o químicas, así tendríamos la Fábrica de Pólvoras de El Fargue como un claro exponente. Se extendió el suministro eléctrico por grandes zonas de la provincia, con numerosas empresas relacionadas con las actividades energéticas: «Eléctrica del Guadalfeo» –Bérchules–, «Hidroeléctrica de La Alpujarra» –Ugíjar–, «Eléctrica de Cázulas» –Otívar–, «Eléctrica de Díechar» –Monachil–, «San Rafael» –Albolote–, etc.

Modestos talleres de tejidos, sombrererías, sastrerías, empresas familiares y un pequeño comercio muy atomizado, terminaban de constituir el abanico económico en este periodo. En él, se continuaba echando en falta una industria pesada o alguno de los grandes centros de transformación y de atracción semejantes a los del norte de España. Por el contrario los sectores secundario y empresarial de Granada eran muy limitados y escasamente capitalizados. La economía que se desarrollaba, salvo alguna excepción, era de producción local y no podía ver más allá de los límites provinciales. Las limitaciones del sector industrial eran muchas, confiándose todo el progreso al campo y a la actividad comercial.

Especial referencia por su importancia para la capital y su volumen de producción y de accionariado, merece la empresa perteneciente al ramo de la alimentación: la Fábrica de Cervezas Alhambra, que rápidamente se convirtió en un

referente económico para Granada y su provincia. Nació concretamente en 1925, con capital granadino y la participación de D. Carlos Bouvard Dührr, propietario de la fábrica de malta «La Moravia». Se abrió así, en Granada, la primera fábrica de cervezas de su historia. Se trataba de una fabricación típicamente artesanal, elaborando la llamada cerveza tipo Munich. Posteriormente y a pesar de las adversidades de la época, entre 1936 y 1954, la compañía crece y no detiene su producción, elaborando en esta época la cerveza tipo Pilsen. La fábrica siempre apostaba por el avance y la innovación, destacando el periodo entre los años 1979 a 1995, en el que la modernización industrial en sus instalaciones la colocaron en el grupo de cabeza en la producción del país. Otro momento importante tuvo lugar en 1999, con la introducción de una nueva variedad que le permitió volver a extenderse por todo el mercado nacional. Esta empresa de origen granadino mantiene su actividad en nuestros días incorporándose en el año 2008 a uno de los tres grandes grupos del sector cervecero Mahou-San Miguel, en la búsqueda de un nuevo impulso a las marcas Alhambra. Hoy en día es una cerveza muy conocida en toda Andalucía oriental y, desde hace años, ha extendido sus ventas por el Levante español y Madrid. En Granada es la cerveza más consumida.

Con la llegada de la Guerra Civil y durante los años inmediatamente posteriores, la provincia tuvo un resurgir económico basado en la prosperidad de las actividades ya existentes y que podían relacionarse con la actividad bélica. Así, resurgieron algunas industrias químicas y ciertos laboratorios que aprovecharon el mercado de la guerra, tal y como ocurrió con la fábrica de Pólvora de El Fargue, que registró una gran actividad durante estos años.

A pesar de este espejismo de prosperidad, la realidad era bien distinta, pues el futuro, que la economía deparaba para Granada una vez finalizada la guerra, fue el de una involución hacia la política autárquica, de autoconsumo, de insatisfacción de la población ante la falta de materias prima y de

condiciones mínimas en la habitabilidad de los trabajadores. A partir de la década de los años cuarenta, la situación se fue agravando hasta que un gran número de sociedades, empresas y pequeños comercios e industrias se vieron en la tesitura de no poder afrontar la merma de sus ínfimos beneficios, viéndose obligados a cerrar su actividad.

Es pertinente, en este resumen económico de la provincia, hacer mención expresa del nacimiento a mediados de la década de una nueva actividad empresarial que se fue consolidando con el paso de los años y que ha mantenido su actividad, muy intensa en algunos periodos, hasta la actualidad. Fueron las labores derivadas del sector de la construcción, cuyo desarrollo alcanzó tal grado, que por su volumen de negocio llegó a convertirse en el motor de crecimiento, generador de mano de obra y fuente principal de la riqueza provincial, de forma semejante a lo ocurrido en otros territorios nacionales. Su influencia y desarrollo, como es conocido, ha llegado hasta nuestros días con un paulatino crecimiento de configuración gradual. Un incremento continuo con pronunciados altibajos en su evolución y con un desmesurado desarrollo en los últimos años del siglo XX y primera década del siglo XXI.

Los años cincuenta, fueron de apertura y abandono de la autarquía. Fue en esta década cuando se produce la asociación de un grupo de industriales del comercio y la hostelería de Granada que se unieron con el objetivo de coordinar el abastecimiento de vinos, alcoholes y aguardientes. Iniciarían más adelante la fabricación y distribución local de hielo, sifones y gaseosas. Coincide esta época con un periodo en el que se legisla en España sobre la necesidad de garantizar el suministro de leche higienizada. El grupo anterior cambiaría su denominación por la de UNIASA –Unión Industrial y Agroganadera S.A.–, obteniendo el Régimen de Central Lechera para la ciudad de Granada. La nueva actividad comienza en 1958, siendo la segunda Central Lechera, después de la de San Sebastián, pionera en la actividad en nuestro país. La empresa,

posteriormente llamada PULEVA mantiene su actividad hasta nuestros días, aunque con las lógicas transformaciones para la adaptación a los mercados cambiantes. Muchos años después, en pleno siglo XXI y concretamente en el año 2010, tras la adquisición de «Exentia», se acordó uno de los cambios de denominación social de la compañía, pasándose a llamar «Biosearch, S.A.». Desde septiembre de 2010, PULEVA forma parte del Grupo de origen francés «Lactalis», el tercero más grande en el sector lácteo, a nivel mundial y con presencia en más de 140 países. PULEVA ha constituido una empresa que ha llevado el nombre de la ciudad por el mundo y ha contribuido, desde su nacimiento, al desarrollo industrial y empresarial de esta tierra. Junto a la anteriormente citada Cervezas Alhambra, han sido las dos únicas empresas que se han mantenido hasta la actualidad y que son dignas de ser mencionadas en esta época de incertidumbre económica.

A lo largo de los años, evolucionó de forma progresiva un negocio nacido al amparo de la construcción: la expansión inmobiliaria, la cual constituyó la actividad más dinámica de la década, favorecida, además, por la entusiasta participación de las principales fortunas de la ciudad.

Pero, en un balance global, un importante porcentaje de las empresas conformadas en Granada adolecían de idéntico mal: una exigua capitalización, lo que demuestra la falta de aportación de capital inicial debido a las dificultades de la contribución de capital privado, temeroso de la falta de garantía y de la inseguridad. La razón primordial de esta ausencia de confianza fue la falta de infraestructuras de la provincia así como la escasa ayuda de los poderes públicos que nunca favorecieron la inversión privada en la misma. Únicamente era factible la pequeña empresa, que seguía muy ligada a la familia y poco o mínimamente capitalizada. El escaso tejido empresarial mantenía su atomización y se encaminaba exclusivamente a cubrir las necesidades básicas de consumo local.

Granada quedó, pues, irremediablemente excluida de los planes de desarrollo industrial que favorecieron a otras regiones, con lo que la agricultura volvió a prevalecer como el sector económico principal. La provincia estuvo ya condenada a estar atrasada en lo económico con respecto al resto de España y como consecuencia, permaneció igualmente atrasada en cualquier actividad de corte político y social.

6.1.6.4. EL CULTIVO DEL TABACO EN LA PROVINCIA DE GRANADA

Como se ha mencionado en anteriores apartados, Granada sufrió en dos ocasiones la desilusión de no ser elegida como una de las provincias autorizadas para el libre cultivo del tabaco. Pese a haber sido pionera de múltiples reivindicaciones y movilizaciones –Atarfe 1902–, y de estar perfectamente definido el nuevo ordenamiento jurídico en lo referente a este cultivo, los labradores granadinos hubieron de esperar una vez más, pues la decisión de la Comisión Central fue lenta y acabó decantándose por los lugares que fueron seleccionados para la realización de ensayos ya fijados desde 1887.

La primera campaña bajo el nuevo régimen de cosechas correspondió a la de 1921. Nueve fueron las provincias seleccionadas: Badajoz, Barcelona, Málaga, Oviedo, Palencia, Sevilla, Tarragona, Vitoria y Zamora; con un total de quince municipios repartidos entre todas ellas. Al año siguiente –campaña de 1922–, se redujo a siete el número de provincias escogidas: Badajoz, Barcelona, Cádiz, Málaga, Palencia, Sevilla y Tarragona, incorporando en esta ocasión a veintidós municipios.

Fueron los brillantes resultados conseguidos en esta última campaña los que animaron a la Administración a aumentar el número de provincias elegidas a un total de dieciséis; conjunto del que por fin Granada pudo entrar a formar parte, alejando de esta forma antiguos fantasmas que no dejaban de rondar en el ánimo de los agricultores.

6.1.6.5. LA CAMPAÑA DE 1923 Y LA CERTIDUMBRE DE UNA REIVINDICACIÓN SATISFECHA

1923 fue el tan deseado año en el que arrancan de forma definitiva y legal, las primeras cosechas del cultivo del tabaco en la provincia de Granada. A partir de este año y hasta principios de los años sesenta el cultivo se fue asentando en la Vega y creciendo en calidad y cantidad, hasta el punto de convertirse en poco tiempo en la principal comarca tabaquera de todo el país.

Esta producción agrícola comenzó de manera lenta y concienzuda, pero con la pericia y cuidados en la sistematización que suele ocurrir cuando algo es tan profundamente deseado y tan largamente esperado. Solamente 37 hectáreas fueron permitidas en 1923, que se convirtieron en 100 en 1924 y en 150 en la campaña de 1925. Quiere ello decir que en tan sólo tres años, los cultivos se habían cuadruplicado en superficie. Resultado parecido arrojaban las cifras según porcentajes de plantación. La provincia de Granada, pues, adquiriría en poco tiempo una capital importancia, tanto en rendimiento como en calidad de cultivo en todo el territorio nacional.

Respecto a las variedades de plantas utilizadas en los cultivos de la Vega de Granada, sufrieron también una evolución. Las primeras plantas en ser cultivadas correspondían a tabacos oscuros, aromáticos y considerados como exóticos, como la variedad «Maryland» y la «One Sucker». Posteriormente se probó con otra variedad de tabaco oscuro, que tenía un curado natural en exposición al aire, permaneciendo protegido por unos edificios levantados a tal fin que se denominaron secaderos y que representaron el alma del campo granadino durante más de cuatro décadas de historia. La nueva variedad denominada «Valencia» se adaptó rápidamente al clima y características geomorfológicas del suelo de la Vega, lo que confirmó un rendimiento sin igual, así como la pervivencia de la modalidad hasta la década de los años sesenta.

Ahora bien, destacar la sacrificada respuesta de los agricultores granadinos ante los cuidados que la nueva planta precisaba una vez comenzadas las sucesivas campañas, era un asunto incuestionable. Fue una réplica rápida, esforzada y certera, pues se era plenamente consciente de la necesidad de obtener un producto de alta calidad de inicio a fin del proceso. El género cultivado había de ser susceptible de competir con las importaciones, además de tener la calidad necesaria para ser sometido a una transformación industrial y convertirse en un producto de consumo. No hay que olvidar que el tabaco seguía en fase de experimentación con múltiples ensayos en busca de una interminable mejora de su calidad, por lo que desde todos los ángulos de visión y básicamente desde el de la economía granadina, la obtención de calidades y volúmenes adecuados era crucial para el futuro de la planta sobre el territorio. Aunque al principio se primaba la obtención de cosechas de gran peso y volumen, relegando a un segundo término la calidad, el paso del tiempo corrigió defectos y errores, impuso prácticas que no habían terminado de cuajar, perfeccionó la técnica del cultivo, la desecación y la preparación final, con lo que en pocos años se incrementó la calidad final y en consecuencia la remuneración de las cosechas.

Dados los rendimientos económicos que se estaban obteniendo en la Vega y que la Comisión Central mantenía en todo el territorio nacional una política de ensayos y experimentos en diferentes ambientes, se eligió Granada como uno de los emplazamientos fundamentales para tal fin y junto a ella, aunque en un segundo plano: Cáceres, Sevilla y Madrid. La elección de Granada vino a confirmar la preferencia de los ingenieros de la Comisión Central por esta provincia, dada la posibilidad de mejorar su producción y calidad en el producto final.

Así pues, qué mejor lugar que esta tierra para la selección de ciertas parcelas especialmente preparadas y llevar a cabo en ellas importantes ensayos de muy diversa índole, tales como:

desinfección de semillas con carbonatos y acetatos de cobre; estudio de adaptaciones de otras variedades de tabaco «Rich Wonder», «One Sucker», «Kentucky», «Mariland», «Cabot», etc.; cultivos de planta para la obtención de semillas especializadas; experimentos sobre marcos de plantación; experiencias sobre la aclimatación de plantas exóticas; mejoras biológicas de las plantas; pruebas con determinados tipos de abono, etc. Granada, por tanto, se convirtió en el auténtico laboratorio y campo de experimentación, utilizado por la Dirección de Ensayos de la Comisión Central, del cultivo de tabaco para toda España.

6.1.6.6. ASENTAMIENTO DEFINITIVO Y PRIMEROS CONFLICTOS

Hacia el año 1925, el tabaco estaba plenamente consolidado en la Vega granadina; el conocimiento y saber de su esmerado cultivo estaba cada vez más asimilado en su cultura agrícola.

Granada ofrecía las condiciones ideales para el cultivo tabaquero: el clima era el óptimo y la geomorfología de su terreno de arcillas margas y calizas, alimentado por los deshielos de Sierra Nevada que arrastraban ricas disoluciones minerales y por los grandes acuíferos de la Vega, constituían el soporte natural ideal. Además, la estructura parcelaria de la zona, con clara tendencia al minifundio y a la explotación de tipo familiar, propició la introducción del cultivo, ya que el sistema de reparto de las plantas por propietario, facilitaba la expansión del cultivo en este tipo de distribución parcelaria. Así lo revelan los datos a nivel nacional, aportados un vez más, por el doctor en Historia Contemporánea por la Universidad de Granada, Luis González Ruiz, quien especifica con suficiencia la densidad parcelaria, es decir, la relación entre superficie y número de plantas cultivadas:

“El 34,8% del total de cultivadores de tabaco lo hacían en parcelas de un cuarto de hectárea (aproximadamente 3.000 Plantas), y un 28,5% en media hectárea (6.000 plantas)”³².

Social y laboralmente hablando, el tabaco constituyó un paliativo eficaz para el agricultor granadino, pues era un cultivo de carácter alternativo y rotatorio en el que podían trabajar todos los miembros de la familia, coyuntura muchas veces necesaria, ya que el tabaco necesita abundante mano de obra durante las diferentes etapas de su crecimiento, recogida y preparado; trabajos que ayudaron a aliviar la situación agraria de la zona. Esta abundante e ineludible exigencia de mano de obra facilitó la incorporación femenina a las tareas agrarias, pues muchas de las labores podían ser, y de hecho eran, llevadas a cabo por mujeres, que de esta forma se incorporaban laboralmente durante determinadas épocas del año a la labor agrícola. Es notorio y por tanto necesario precisar el hecho de que se trata de un producto rotatorio, pero hay que tener en cuenta una cuestión fundamental y es que, aunque el agricultor pueda conseguir dos cosechas anuales, no todas las variedades en la alternancia ofrecen el mismo rendimiento. Los tradicionales cereales y hortalizas, introducidos en un primer momento, no ofrecieron los resultados esperados, por lo que fueron sustituidos por aquellos productos que durante los ensayos mostraron un mejor rendimiento: las patatas y las habas. Ambos cultivos eran idóneos para ser plantados antes del tabaco; incluso se consideraba a la planta solanácea como enriquecedora del terreno y por tanto favorable para la obtención de mejores cosechas posteriores de tabaco, sin embargo era menos rentable para el agricultor.

32 Datos recogidos en el Defensor de Granada en la publicación del 27 de mayo de 1926. En González Ruiz L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Granada. Fundación Caja Rural de Granada. Atrio S.L. (P.325).

Menos frecuente era el maíz como alternativa, aunque la facilidad en los cuidados de su cultivo lo convirtieron en una opción ocasionalmente utilizada.

Es decir, el tabaco ofrecía la tan buscada alternativa a la remolacha como motor inspirador de la economía de Granada, pues además de ser absolutamente compatible con la idiosincrasia de sus labradores, su aportación económica y la flexibilidad en el proceso productivo eran incontestables.

En el contexto de esta acogida tan favorable es preciso mencionar la primera agrupación de cultivadores de tabaco que surgió en Granada; se trataba del «Sindicato de Cultivadores de Andalucía Oriental», una agrupación que también incluía a los trabajadores tabaqueros de la provincia almeriense y cuya estructura se correspondía más bien con una asociación de propietarios organizados a modo de asamblea general. Se constituyó oficialmente en junio de 1925, eligiendo desde un principio a un representante para la Comisión Central del Cultivo del Tabaco. Ya desde sus inicios la nueva asociación se hizo oír con sus persistentes reivindicaciones ante la Administración.

Otra asociación importante dentro de los movimientos reivindicadores del momento, fue la «Cámara Oficial Agrícola de Granada», organismo directamente heredado de las denominadas «Liga Agraria» y «Cámara Agraria», en las que se encontraba un importante sector del empresariado granadino. Su presidente fue D. Gonzalo Fernández de Córdoba, Marqués de Ruchena³³, quien convirtió a la Cámara en el

adalid de las reivindicaciones de los tabaqueros granadinos así como de los de la comarca almeriense, además de todos aquellos grupos cultivadores que se habían adherido de forma individual. D. Gonzalo Fernández de Córdoba se convirtió en el representante de los agricultores del tabaco ante organismos y administraciones que ejercían el control del cultivo.

Tan sólo habían transcurrido tres años desde la primera campaña cuando comenzaron a aparecer los primeros conflictos que, por su trascendencia, enumeramos a continuación:

- i Solicitud de una mayor atención por parte de la Administración para una formación más completa y perfecta de los agricultores, aspirando a llevar de esta forma a la provincia a una situación de idoneidad como zona productora y comenzando para ello a conseguir mejores calidades, rendimientos y precios por parte de las «Comisiones Evaluadoras» de las plantas. Resultó que las cosechas de Granada no estaban entre las mejores en comparación con las de otras provincias, con lo cual los importes cobrados eran inferiores. El territorio granadino no generaba las especies más valoradas por la Comisión, a pesar del volumen de producción anual. Esta descompensación causaba un gran perjuicio en el precio final. Nuevamente la «Cámara Agrícola» fue la encargada de reclamar una compensación por la caída del importe de las cosechas, así como el establecimiento de campos de experimentación para asegurar la pericia agrícola en aras del perfeccionamiento del cultivo.
- ii A partir de 1925 se fue estabilizando la superficie para cultivar tabaco en todo el país y lo hizo en torno a las 2000 hectáreas. Aumentar dicha cifra resultaba difícil de cara a las administraciones pero la realidad fue que las demandas de los ya experimentados cultivadores para incrementar tanto la superficie de cultivo como la intensidad del mismo, así como la de los agricultores nóveles que orientaron su interés hacia la plantación

33 El Marquesado de Ruchena es un título nobiliario español creado por el rey Felipe V por decreto del 29 de marzo de 1737, (carta de 14 de mayo de 1737), a favor de Antonio Álvarez de Bohórquez y Ferrete. Su nombre hace referencia al cortijo de Ruchena, situado en el municipio andaluz de Utrera, provincia de Sevilla. El título de marqués, fue rehabilitado en 1925 por Gonzalo Fernández de Córdoba y Morales como IV marqués de Ruchena, fallecido en 1955. Casó con María del Rosario Moreno y Agrela. https://es.wikipedia.org/wiki/Marquesado_de_Ruchena

del producto, no cesaban; tendiendo muy al contrario a incrementarse. Como fiel canalizadora de las reivindicaciones del gremio tabaquero, la «Cámara Agrícola» de Granada comenzó a enviar cartas a todas las instancias administrativas transmitiendo esta inquietud por la intensificación del cultivo; dándole así un carácter institucional a la misma.

iii Otro de los grandes problemas, cuya resolución se antojaba necesaria para las diferentes asociaciones formadas en torno al cultivo del tabaco, fue la solicitud de medidas de protección ante el incontrolable volumen de producto procedente de América y Filipinas, el cual seguía siendo enormemente superior al volumen de producción interior. La materia importada se admitía sin ningún tipo de control mientras que el tabaco de procedencia nacional era muy vigilado y estaba sometido a rigurosas inspecciones. Nuevamente la Cámara Agrícola de Granada y la figura del Marqués de Ruchena fueron los encargados de poner de manifiesto esta competencia desigual. El cultivador nacional y concretamente el granadino había de realizar un doble esfuerzo en su trabajo y aún así casi siempre veía mermado su esfuerzo por una disminución en el precio final, labor llevada a cabo por las Comisiones Evaluadoras de las plantas. En este contexto, la reivindicación del sector para que el tabaco nacional estuviese subvencionado por el Estado, favoreciendo así la calidad y volumen de las cosechas era del todo comprensible. Así pues, con vistas a la obtención de los mejores resultados económicos posibles y a la consolidación definitiva, se plantearon metas para que tras el periodo de ensayos, el producto no tuviera que trasladarse a otras regiones más rentables y con resultados de mayor calidad. Para ello, era necesario ser conscientes de que todas estas dificultades y problemas que afectaban a los labradores habían de ser afrontados y tenían que recibir una solución, favoreciendo el asentamiento del cultivo y la superación de cualquier titubeo inicial. La rentabilidad del cultivo era pues razón

más que evidente para luchar por la adjudicación de las peticiones de los agricultores.

iv Una vez cosechada la planta del tabaco y habiendo sometido sus hojas al pertinente curado en alguno de los innumerables secaderos de la Vega, el producto había de ser enviado como mercancía a la provincia de Sevilla, concretamente a la Real Fábrica de Tabacos para proceder a su fermentación. Las condiciones de sus instalaciones parecían ser inmejorables pero con el paso del tiempo comenzaron a ser insuficientes para atender a la totalidad de la nación; de hecho sólo se recibían las mercancías procedentes de las distintas provincias de Extremadura y Andalucía. El resto de España comenzó a enviar sus cosechas a otro centro construido en Madrid.

El transporte del tabaco desde Granada hasta Sevilla, que se efectuaba por ferrocarril, suponía una gran merma en la calidad del producto siendo los propios campesinos los encargados de preparar la mercancía para el transporte sin apenas disponer de medios para tal labor. El resultado era un género devaluado, con las lógicas consecuencias económicas, pues el tabaco no se pagaba directamente a los agricultores granadinos, sino que se liquidaban en el destino sevillano con lo que la calidad y volumen del tabaco cambiaban sustancialmente. El Defensor de Granada publicaba, en su edición del 2 de abril de 1928, un ejemplo de lo anteriormente expuesto:

“[...] hay una remesa hecha el 5 de enero, que fue clasificada el día 18 y resuelta en Sevilla con 50 kilos de más de los que se enviaron de Granada. Estos 50 kilos fueron de humedad adquirida en el camino o en Sevilla, y de esta remesa, que era de 4.110 kilos, se desecharon 2.770, que suponen más de 5.000 pesetas de pérdida...”

La sociedad tabaquera de Granada solicitó que los gastos de transporte fueran asumidos por la Comisión Central, circunstancia que fue denegada por ésta. Parecía natural, por tanto, que se requiriera la instalación de un centro de fermentación

dentro de la comarca de la Vega, como única solución para la reducción de gastos. Sin embargo los planes de la Comisión Central distaban mucho de ser favorables a la dispersión de los centros de fermentación, tanto por su elevado coste de construcción y mantenimiento, como por persistir en la coherencia de perseguir una política de mejora del tabaco en rama, antes de pensar en las siguientes etapas.

De cualquier forma, la creación de nuevos centros era absolutamente necesaria pues la capacidad de la Fábrica de Sevilla, no era apta para soportar ni la mitad de las cosechas anuales procedentes de Andalucía. Ante esta inadmisibile situación, la Compañía Arrendataria decidió construir nuevos centros cuya ubicación se supeditaba a los informes técnicos elaborados por los ingenieros de la misma y, según los cuales, la Vega de Granada no ofrecía el clima más apropiado para la ubicación de uno de tales edificios. En su lugar, fue Málaga la provincia elegida debido a su clima benigno y templado durante todo el año. En consecuencia Granada seguía estando obligada a transportar sus cosechas –aunque ahora a menor distancia– con la consecuente pérdida de calidad y merma en los beneficios. La desilusión del sector granadino aumentó cuando al poco tiempo hubo una nueva concesión para Cáceres –Navalmoral–, que a partir de ahora sería la encargada de articular la comarca extremeña. No fue hasta la década de los años treinta cuando Granada recibiría una resolución favorable para su ansiada petición, circunstancia que tuvo lugar una vez que fue constatable que, con esta instalación, se evitarían los problemas de desecación de la hoja detectados en ciertas partidas durante la década anterior.

6.1.7. LAS DÉCADAS SUCESIVAS

6.1.7.1. BALANCE FINAL. DE 1920 A 1929

Con el final de la década, se confirmaba la plenitud del arraigo y el éxito en la expansión del cultivo del tabaco por casi toda la Vega granadina. La provincia estaba ya convertida en la principal región tabaquera del país, con un desarrollo vertiginoso e imparable. La superficie cultivada aumentaba progresivamente estando, en 1929, alrededor de las mil hectáreas. Es decir, casi un 34% de la superficie total cultivada en toda España. De esta forma, Granada se promovía ante la Administración demostrando su potencial, empleando los mecanismos necesarios para encarar el futuro con las mejores garantías posibles.

Se habían realizado plantaciones en otros puntos de la provincia, destacando las comarcas que bordean los grandes núcleos urbanos como Guadix, Baza, Almuñécar o Motril; cada una de ellas con dispar progresión y sin comparación con el desarrollo alcanzado en las comarcas que rodean a la capital.

Curiosamente, y a pesar de la mayor libertad para el cultivo respecto a tiempos pasados, subsistían las plantaciones ilegales y en consecuencia persistía el contrabando de tabaco, manteniéndose, pues, operativo a pesar de las nuevas circunstancias sociales y económicas. De cualquier forma y como era obvio, gradualmente se convertiría en una actividad marginal.

En estos años de arranque y consolidación del cultivo, las cifras que manejaban los agricultores eran del siguiente orden³⁴:

³⁴ González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Granada: Fundación Caja Rural de Granada. Atrio S.L. (P. 341).

(i) GASTOS

Costes de producción³⁵:

- Jornales 1.543,18 pesetas.
- Abonos 412,97 pesetas.
- Rentas 575,00 pesetas.
- Gastos indirectos 370,82 pesetas.

Coste total por hectárea: 3.377 pesetas.

Gasto total por planta: 0,18 pesetas.

(ii) BENEFICIOS

Beneficio neto por hectárea: 479,28 pesetas.

Rentabilidad media 14,2 %.

(iii) COMPARATIVA CON OTRAS ZONAS

TABAQUERAS

Era evidente la necesidad de mejorar la calidad y la rentabilidad y no basar únicamente el potencial de la provincia en el volumen de producción. Incluso de cara a la imagen del sector tabaquero granadino ante la Administración, los agricultores veían con buenos ojos aplicar las necesarias conversiones para un perfeccionamiento completo del proceso productor y de un control de las actividades que mejorasen el beneficio y la rentabilidad de la producción.

Los márgenes de beneficio sólo podían ser incrementados disminuyendo los costes de producción, ya que se trata de un producto intervenido por la Administración que impedía la libre contratación y lo mantenía fuera del mercado libre con complicados mecanismos de vigilancia. Conseguir la

caída de los costes productivos, podría generarse desde procedimientos diversos:

35 Torres (1931, p 117-132), en González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Granada: Fundación Caja Rural de Granada. Atrio S.L. (P 341). Los datos reflejados en las tablas, resultan de la media aritmética de las notas de gastos realizadas tanto por agricultores como por el personal de inspección. Se excluyen las que presentan un exagerado desvío por exceso y por defecto.

- Disminución de las rentas del terreno.
- Optimización de las técnicas de abonado.
- Sistematización del trabajo, organización de faenas.
- Control de gastos indirectos.
- Mejora en las técnicas de recolección y almacenamiento hasta el transporte al secadero, evitando el enmohecimiento o putrefacción y pérdida porcentual de cosecha.
- Perfeccionamiento de técnicas y recintos –secaderos– para el curado. Culminación del proceso de secado en evitación de pérdidas porcentuales de cosecha.
- Reducción de salarios.
- Disminución de las mermas ocasionadas por el transporte del producto desde los secaderos hasta el centro de fermentación en la provincia de Málaga.
- Abaratamiento de costes de transporte.
- Aprovechamiento de los campos experimentales para mejorar la calidad del producto mediante la selección y aclimatación.
- Tratamiento de variedades híbridas mejor adaptadas a los terrenos de la Vega.

Era pues, una ardua tarea únicamente posible mediante la labor conjunta y de colaboración entre agricultores y Administración. Sólo así se contribuiría a mejorar simultáneamente calidades, cuidados y técnicas de trabajo con la optimización, reducción de gastos y mejora de beneficios. La reducción de precios era el principal reto que, con vistas al futuro, habría de afrontar el sector granadino para no perder su papel preponderante en el mercado tabaquero del país respecto a otras comarcas que también pugnan por la mejora de su género.

6.1.7.2. DE 1930 A 1939

Fueron diez años en los que dos circunstancias marcaron el ritmo económico de la ciudad y, por tanto, de toda la provincia: (i) Por una lado, la agonía del cultivo e industria del azúcar, cuya influencia económica para la provincia

resultaba inevitable. La profunda herida que sufría todo el sistema dependiente de la planta remolachera marcaba la marcha económica de la ciudad de Granada y de toda la provincia y aunque en estos años su industria claramente no tenía la misma influencia que en décadas anteriores, seguía constituyendo un pilar para el desarrollo provincial y para el mantenimiento vital del día a día granadino. (ii) Por otra parte, el auge del tabaco. La década de los años treinta iba a constituir definitivamente la consolidación de su cultivo. El espectacular aumento de producción experimentado año tras año en los campos granadinos fue tal que resultó realmente complejo compaginarlo con los trabajos de perfeccionamiento y cuidados del cultivo que habían de acompañar a tamaña producción. El tabaco era riqueza, trabajo, esperanza y seguridad. La sociedad granadina era testigo de esta nueva esperanza y, simultáneamente, consciente de cómo la lenta agonía de la industria azucarera arrastraba a un sector de la hacienda local al abismo. Granada, supuestamente escarmentada por esa caída estrepitosa, debía buscar los medios para que su sociedad no volviera a incurrir en los mismos errores del sistema azucarero. Así pues, el mundo del tabaco tenía que evitar la llegada de una circunstancia similar y para ello sólo existía un camino: incrementar la producción y cuidar el producto, mejorando los métodos de producción para así proteger simultáneamente a los agricultores y demás mano de obra de las decenas de municipios que salpicaban la amplia vega granadina.

El nuevo cultivo comenzó a invadir parcelas tradicionalmente dedicadas a la remolacha, cuyo cultivo resultaba más caro y con un beneficio más incierto. El tabaco representaba la certidumbre de una cosecha asegurada, con precios previamente conocidos y publicados y si bien, no con el beneficio deseado por el trabajador, sí con unos rendimientos que iban en aumento conforme las técnicas y cuidados mejoraban. Esta doble polaridad en la economía de la región entre remolacha y tabaco, parecía paulatinamente inclinarse hacia la seguridad que se auguraba para el nuevo cultivo. Durante

estos años convulsos y de frecuentes revueltas sociales y políticas –año 1935 en adelante–, el tabaco no era ajeno a la influencia de los conflictos laborales y de las contradicciones políticas, por ello resultó muy complejo gestionar uno de los objetivos más importantes de los últimos años para que avanzar a lo largo de esa senda de desarrollo y perfeccionamiento por la que con tanto entusiasmo y perseverancia transitaba el campesinado granadino, no resultara estéril. Hablamos de la imperiosa necesidad de la implantación en Granada de un centro de clasificación y fermentación. El sector tabaquero granadino era sabedor de que la climatología, especialmente fría durante los meses de otoño e invierno, así como las deficiencias en los procesos de un secado incompleto y sin cuidados, habían servido de argumentos a la Compañía Arrendataria para justificar su negativa y mantener su política de no consentir la apertura indiscriminada de este tipo de instalación.

El centro de fermentación para Granada fue reivindicado, como se ha explicado en páginas anteriores, casi a la vez que se hacía lo propio con el cultivo. Para ello se utilizó, sobre todo a partir de la década anterior, el argumento de ser la provincia con mayor volumen productor del país, hecho rigurosamente cierto pero sin el suficiente calado a corto plazo para las previsiones de la Compañía Arrendataria, que frenó y retrasó durante algunos años la concesión. De cualquier forma, durante el complicado transporte, en un principio hasta la capital sevillana y más tarde, a partir de 1929, a la provincia de Málaga, provocaba una ostensible merma en la calidad de la mercancía, así como una notable pérdida de volumen al tener que desechar importantes cuantías a causa de los hongos y la pudrición, eran circunstancias lo suficientemente importantes para mantener el ánimo de los agricultores granadinos y de las asociaciones que los apoyaban para no cejar en su empeño.

La Cámara Oficial Agrícola, la Cámara de Comercio y todas las instituciones Granadinas comenzaron durante esta dé-

cada una fuerte campaña de reivindicación en favor de la concesión del centro de fermentación para la provincia. Se produjo una gran movilización social desde todos los sectores de la vida pública y privada granadina en apoyo de esta reclamación, que se incrementó si cabe, con el advenimiento de la II República. Manteniendo un orden cronológico de los acontecimientos relacionados con la demanda del mencionado centro de fermentación, merece una mención especial la asamblea de cultivadores organizada por la «Federación de Sindicatos Agrícolas Católicos de Granada», presidida por el obispo de la ciudad D. Lino Rodríguez, en la que ante una nutrida concurrencia se establecieron una serie de reivindicaciones imprescindibles para el futuro del tabaco en la provincia y en la que la petición del nuevo centro tuvo un gran protagonismo.

Entonces, la «Sociedad Económica de Amigos del País», presidida por el Marqués de Ruchena, percibiendo la desidia de la Compañía Arrendataria ante las innumerables reclamaciones y ante el respaldo unánime de las autoridades locales, organizó el 29 de diciembre de 1930 una asamblea en la que se decide pasar a la acción y poner en marcha, por cuenta de los propios cultivadores, el deseado centro. Para su ubicación se seleccionaron los terrenos de la antigua Azucarera de Nuestra Señora de las Angustias, a medio camino entre las ciudades de Granada y Pinos Puente. Esta trascendente decisión inició un nuevo camino a seguir por los cultivadores granadinos, que de esta forma comenzaron a labrar su futuro y a organizar desde su propia comarca el destino de su trabajo. Paralelamente se iniciaron las gestiones necesarias para la compra de una máquina de fermentación del tabaco, eligiéndose un modelo alemán valorado en 150.000 pesetas, decisión tomada en una asamblea de cultivadores realizada en los salones del Ayuntamiento de Granada el 28 de mayo de 1931. El ingenio por el que se interesó el sector granadino, pertenecía a una nueva generación de maquinaria que mejoraba de manera apreciable los resultados de la fermentación, consiguiéndose un tabaco más saneado y homogéneo ya que

se gestionaba perfectamente la humedad del mismo durante todo el proceso de fermentado, independientemente del clima exterior. Como es evidente, todas estas decisiones estaban sustentadas en firmes principios de financiación que corrieron a cargo de los cultivadores granadinos mediante contribuciones porcentuales de las liquidaciones de las cosechas, sin por ello renunciar a las aportaciones de la Administración.

De curiosidad histórica se podría adjetivar el giro en la opinión de la Dirección de Ensayos para el Cultivo del Tabaco en España respecto a la provincia de Granada y al nuevo cariz que estaban tomando los acontecimientos y decisiones adoptadas de manera unilateral por el campesinado. Parece ser que la justificación para este cambio de criterio, se encuentra precisamente en la aparición de esas nuevas máquinas aparecidas en el mercado que aceleraban el tiempo de fermentación y que Granada se encontraba en negociaciones para su adquisición. Gracias a ellas, la influencia climática de la zona pasaba a un segundo plano, con lo que la evasiva esgrimida por la Dirección desapareció, pasando la Compañía de una oposición frontal a una repentina aprobación. El caso es que a partir de esta reafirmación, Granada se convirtió en la principal potencia tabaquera del país.

En noviembre de 1931, los terrenos e instalaciones aprovechadas de la azucarera de Nuestra Señora de las Angustias ya contaba con la instalación de la nueva máquina comenzando sus pruebas de fermentado con la propia cosecha de ese año, aunque no fue oficialmente inaugurada hasta marzo de 1932. El ingenio tenía una longitud total de 42 m y estaba subdividido en varias cámaras. Su rendimiento rondaba los seiscientos kilogramos de transformación a la hora, pudiendo convertirse en mil, en el caso de necesidad de una máxima potencia. El elevado coste de la instalación superaba el medio millón de pesetas, cantidad ardua y cumplidamente asumida en anualidades por los agricultores en forma de porcentaje –entre el 2,5% y el 3%– de las liquidaciones practicadas a campañas como la de 1931. El paso fue

sólido y significativo, y aunque algo insuficiente en relación al enorme volumen de la producción granadina, sellaba un principio firme sobre la posibilidad del tratamiento de la totalidad del tabaco cosechado en la provincia, hecho que significaría cerrar íntegramente el círculo en torno al proceso productivo en la provincia granadina.

Pero la producción fue en aumento y sin ningún control estratégico que organizara y distribuyera las distintas fases productivas. La falta de espacio físico para el almacenamiento del producto cosechado se convirtió en un problema. Fue precisa la participación sectorial para solicitar y recibir posteriormente la concesión³⁶, de un local de la suficiente dimensión como para servir de almacén provisional a la mercancía que permanecía en espera de ser procesada. La instalación seleccionada fue el Cuartel de Santo Domingo. A pesar de ello, la Administración no procedía a la apertura y puesta en carga definitiva del centro de las Angustias. El clima político y social estaba cada vez más exaltado y las reivindicaciones de todas las personalidades de la provincia se sucedían. El gobernador civil de la provincia y los propios diputados remitieron un escrito al ministro de agricultura, demandando el desbloqueo y el tratamiento definitivo en la provincia del total del volumen cosechado; la Diputación Provincial manifestó su apoyo el 2 de julio de 1933; la Cámara de Comercio lo hizo el 18 de julio de 1933³⁷; le siguieron numerosos ayuntamientos de toda la provincia. La preocupación era generalizada y movilizó a toda la élite política provincial sin reparar en ideologías; sólo el compromiso con Granada parecía ser suficiente.

36 En sesión consumada en los salones del Ayuntamiento en el año 1933.

37 Se conserva la intención de mantener con todo el escrúpulo posible y sin alterar la narración, el orden cronológico de los acontecimientos relacionados con la demanda del centro de fermentación y demás reivindicaciones del sector tabaquero granadino.

Como hecho histórico destacable, publicado en el periódico *El Defensor de Granada*, es importante mencionar la gran asamblea de cultivadores que se celebró en el 8 de mayo de 1934 en el desaparecido teatro Olympia, ubicada en la granadina Gran Vía de Colón, de la cual surgió el compromiso político de constituir en el Congreso un grupo parlamentario tabaquero formado por diputados de varias provincias interesadas en su cultivo. La constitución definitiva tuvo lugar el 11 de abril de 1934 y en ella participaron los diputados de Acción Popular por Granada: La Chica, Morenilla, Moreno Dávila y Ruiz Alonso. La importancia de reflejar este dato en la presente tesis radica en el hecho de poder valorar en su justa medida, el gran compromiso que los políticos de la época manifestaron con las reivindicaciones del pueblo, sobre todo las concernientes a temas relacionados con el impulso del tabaco y su asentamiento definitivo. El grupo, junto a personajes de la talla de María Lejárraga³⁸, mantuvo diversos contactos con altos cargos administrativos de la época, como el Ministro de Agricultura y el jefe del Gobierno, a quienes trasladaron sus inquietudes, que no eran otras que las de sus conciudadanos.

La definitiva puesta en marcha del nuevo centro granadino en 1934, trajo consigo una fuerte desavenencia con la provincia de Málaga, la cual se vio progresivamente privada de la mercancía proveniente de las cosechas granadinas. El hecho afectó muy negativamente a la hacienda malagueña, provocando una manifiesta ralentización en la actividad de su factoría y un claro perjuicio para los trabajadores. El cen-

38 María de la O Lejárraga García fue una destacada escritora y feminista española. Nació en San Millán de la Cogolla, La Rioja en 1874 y falleció en el exilio en Buenos Aires en 1974. Fue una feminista convencida y activa, afiliada al Partido Socialista, estuvo, no obstante, al parecer siempre sometida a su marido consintiéndole la firma en la autoría de alguna de sus obras. La vinculación de María Lejárraga con Granada fue siempre muy estrecha, especialmente desde la publicación, a principios del siglo XX de su libro *Granada, guía emocional*. En 1933 fue elegida diputada al Congreso de la República por Granada y fue designada vicepresidenta de la Comisión de Instrucción Pública.

tro de fermentación malagueño había sido concebido para asistir a toda Andalucía disponiendo de capacidad para fermentar más de seis millones de kilogramos por temporada. Esta coyuntura, sirvió a la Administración como excusa para no acometer desde un principio un proyecto adecuadamente dimensionado para Granada; de todo lo cual se infiere la mala gestión de recursos y falta de previsión de futuro del gobierno central. Al final, lo que a todas luces fue una falta absoluta de competencia y de aptitud en el manejo de una iniciativa emprendedora, acabó pareciendo ser una disputa económica entre dos provincias que únicamente empleaban sus argumentos para defender los intereses de sus trabajadores. Ciertamente, la situación parecía ilógica, pues aunque ambas provincias tenían derecho a reivindicar lo que les parecía justo, la realidad es que en Granada los beneficios que aportaban el sacrificio productor se perdían en la última fase del proceso a causa de un injustificado transporte.

La tensión fue en aumento, produciéndose a lo largo de 1934, varias movilizaciones de los agricultores que siempre contaron con el apoyo de la política local, la cual, como ya se ha mencionado con anterioridad, para esta cuestión no distinguía entre colores o ideologías; la coincidencia de pareceres siempre prevalecía. Prueba de ello fue la petición conjunta al Ministro de Hacienda para que se procediera a la destitución expresa del Director de Ensayos para el Cultivo del Tabaco de España, D. Horacio Torres de la Serna, argumentando para ello un manifiesto desinterés por comprender la situación provincial así como una supuesta falta de delicadeza hacia los problemas que acuciaban a la provincia de Granada.

Las muchas movilizaciones producidas durante este año, culminaron en una nueva gran reunión celebrada el 28 de octubre de 1934, en el Ayuntamiento de la capital, en la que, con la asistencia de diputados, alcaldes y representantes del sector, así como de otras entidades locales, se volvieron a reafirmar ante el poder central, los principios en los que se fundamentaba la actividad tabaquera en la provincia.

Tanta presión, acabó dando sus frutos a finales de 1934. La Administración central acabó por reconocer los derechos de los agricultores granadinos permitiéndose que el centro de Nuestra Señora de las Angustias fuese el único en recibir clasificar y procesar el tabaco granadino. Análogamente, se consideró factible el funcionamiento a pleno rendimiento de la factoría y se consiguió el compromiso de su ampliación para poder tratar de manera definitiva la totalidad del producto obtenido en los campos de la Vega; hecho que no ocurrió hasta bien entrada la década de 1940. Lo realmente importante de todos estos acontecimientos, fue que el Gobierno Central comenzó a tomar con seriedad la situación del agro granadino y a realizar concesiones –antes siempre negadas– a un sector del tabaco, al que por primera vez se le concedía una merecida atención, dada la gran importancia que la actividad atesoraba para la sociedad local.

El crecimiento del sector durante la década fue imparable en todos los aspectos. El progreso continuó incluso durante los años de la Guerra Civil y prueba de ello es que la campaña de 1939-1940 está considerada como la más productiva que ha experimentado el ramo en toda la historia. La década supuso, pues, el triunfo del nuevo cultivo sobre el de la remolacha, que tantos beneficios había proporcionado a la provincia. Granada había entrado de forma definitiva en un nuevo ciclo productivo que, a la par, importó una nueva mentalidad y una nueva manera de entender la cuestión laboral y social.

Entre el 36 y el 39.

Parece lógico hacer una expresa mención de la etapa comprendida entre los años 1936-1939, que estuvo absolutamente condicionada por los acontecimientos bélicos de la Guerra Civil española. Durante los mismos, es difícil conocer con detalle el transcurso de las vicisitudes económicas, pero según es sabido por las reseñas históricas de la época, durante los años de la contienda, se mantuvo el sistema de ensayos.

Sin embargo y a pesar de la provisionalidad de la situación histórica, el régimen franquista una vez transcurridos los primeros meses de la guerra y habiendo consolidado un porcentaje importante del territorio nacional, realizó una convocatoria para la campaña de 1937³⁹ en la que incluía dos grandes novedades⁴⁰:

- i La reestructuración del sistema de zonas tabaqueras, pasando de las siete preexistentes a cinco de nueva creación dentro del territorio denominado como «zona nacional», que se ordenaba en plantaciones que irían ampliándose en la medida en que lo hiciera dicho territorio. La nueva distribución se organizó así:
 - A Zona Primera. Denominada «Andalucía».
 - B Zona Segunda. Denominada «Granada-Almería». Comprendía la Vega de Granada, llegando aguas abajo de los ríos Dílar, Monachil y Genil hasta Loja y los pueblos situados en el llamado Valle de Lecrín, así como también los términos municipales de la costa.
 - C Zona Tercera. Denominada «Mediterráneo».
 - D Zona Cuarta. Denominada «Cáceres».
 - E Zona Quinta. Denominada «Norte».
- ii Pese a la gravedad de la situación del país, el régimen se decantó hacia una clara apuesta por la pervivencia y la mejora del cultivo del tabaco nacional, con la intensificación de la producción propia en previsión de un posible descenso de las importaciones debidas a las consecuencias del conflicto interno.

La campaña de 1938⁴¹ mantuvo prácticamente los mismos parámetros de la anterior. Sin embargo la correspondiente a 1939⁴² supuso un verdadero aumento de las magnitudes dedicadas al cultivo como consecuencia del incremento territorial experimentado por la «zona nacional». Además, la campaña ya fue promulgada por el Ministerio de Hacienda y no por la Presidencia de la Junta Técnica de Estado, dado que progresivamente se iban asentando las estructuras del régimen a medida que el desarrollo de la guerra le iba siendo favorable.

La convocatoria de la Campaña de 1939⁴³, muy pocos días antes de la finalización de la Guerra, volvió a mantener los esquemas de sus antecesoras, si bien introdujo una trascendente novedad en el reparto de superficie autorizada para el cultivo en cada zona; modificación que sirvió de adelanto para adivinar cuál iba a ser la tendencia del futuro del tabaco en España. Así, entre otras cifras, se otorgaron dos mil hectáreas a las zonas de Andalucía, Granada y Norte; mil hectáreas a la Mediterránea; y tres mil hectáreas a la zona de Cáceres. El significado de este reparto parecía claro, y fue que los organismos encargados del control del tabaco y el seguimiento de sus plantaciones, se había decantado por la provincia extremeña frente a otras comarcas del país. Este hecho, marcó definitivamente el futuro del cultivo, pues a partir de esta campaña y ya en las correspondientes a los años sucesivos, las plantaciones se realizarían preferentemente en Granada y Cáceres, provincia esta última que a partir de los años cincuenta se constituirá en la principal región productiva de todo el país, arrebatando dicha jerarquía a la comarca granadina.

La última convocatoria de la década dejó definitivamente fijadas las comarcas productoras dentro del territorio nacional. Fueron nuevamente cinco las zonas definidas, análogamente

39 Orden Ministerial del 23 de Noviembre de 1936.

40 González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Granada: Fundación Caja Rural de Granada. Atrio S.L. (P. 287).

41 Orden Ministerial del 4 de Septiembre de 1937.

42 Orden Ministerial del 20 de Agosto de 1938.

43 Orden Ministerial del 21 de Julio de 1939.

a la división establecida en 1937, pero ampliadas a causa de la inclusión de nuevos términos municipales. Se enumeran a continuación desarrollando únicamente la zona segunda, correspondiente a la comarca granadina:⁴⁴

- i Zona Primera. Denominada «Andalucía». Ampliada hasta abarcar las provincias de Sevilla, Córdoba, Cádiz y Málaga.
- ii Zona Segunda. Denominada «Granada». Comprendía los términos de la llamada “Vega Grande”, llegando aguas abajo dentro de la cuenca de Genil hasta el término municipal de Loja, con exclusión de los pueblos situados a la cabecera de dicho río hasta su paso por Granada. Los regadíos de la cuenca del Río Guadalfeo, situados dentro de esta provincia con excepción de los términos municipales situados en la costa mediterránea y los limítrofes a ellos, que a juicio del Jefe de la Zona se encuentren sometidos marcadamente al régimen atmosférico mediterráneo. Los secanos aptos para este cultivo que se hallen enclavados en las dos cuencas citadas.
- iii Zona Tercera. Denominada «Mediterráneo». Ampliada hasta abarcar las provincias de Valencia, Alicante, Murcia, Huesca, Barcelona, Tarragona Lérida y Gerona.
- iv Zona Cuarta. Denominada «Cáceres-Ávila». Ampliada hasta comprender las provincias de Cáceres, Avila y Toledo.
- v Zona Quinta. Denominada «Norte». Ampliada hasta de Vizcaya, Guipúzcoa, Álava, Navarra, Santander, Asturias, León, La Coruña, Pontevedra y Orense.

6.1.7.3. DE 1940 A 1949

Tranquilidad y estabilidad son los calificativos que pueden definir la evolución del cultivo del tabaco durante la década que siguió al conflicto nacional de la Guerra Civil. Así fue; tras la guerra desaparecieron todos los movimientos

⁴⁴ González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Granada: Fundación Caja Rural de Granada. Atrio S.L. (P. 291).

reivindicativos, las asambleas, las movilizaciones, peticiones y reclamaciones diversas. Se pasó a un diferente orden económico, controlado y estructurado por el nuevo régimen, el cual ejerció un mando con dominio absoluto sobre la actividad económica con vistas a evitar cualquier desvío de las previsiones realizadas por el poder recién llegado.

Fue un periodo de asentamiento en el que el tabaco evolucionó favorablemente y durante el cual se confirmaron algunas de las peticiones que no terminaron de cuajar en las décadas anteriores. A pesar de constituir un periodo de inmovilismo económico, hubieron una serie de acontecimientos a nivel nacional cuya reseña es trascendental por el significado que tuvieron para Andalucía y concretamente para la provincia de Granada. Así pues, se constata la confirmación de todos estos hechos analizándolos en los siguientes apartados independientes. Los referidos de carácter nacional se describen en el primer punto y son los siguientes:

i La autorización definitiva

Las transformaciones en los planos político y económico y las nuevas necesidades derivadas de las mismas, constituyeron factores determinantes para que durante esta década tuviera lugar la autorización definitiva del cultivo del tabaco. Durante este decenio influyó de manera excepcional la situación social de una dura posguerra, en la cual la crisis por una parte y la coyuntura internacional por otra, afectaron a las importaciones hasta el punto que la Compañía Arrendataria se enfrentó a un problema de abastecimiento de ámbito nacional irresoluble. La única posibilidad radicaba en una intensificación de las superficies cultivadas en todo el territorio nacional a fin de, al menos, poder optar al abastecimiento de la demanda del país. De esta manera y a mediados de 1940 se decretaba definitivamente la autorización del cultivo del tabaco⁴⁵ mediante Decreto que sufriría numerosos cambios en un periodo muy corto de tiempo.

⁴⁵ Decreto del 28 de Agosto de 1940.

La declaración del tabaco como cultivo lentamente legalizado dentro del conjunto de la agricultura española, hizo necesaria la adaptación de la legislación vigente relacionada con la cuestión, tanto a nivel de producción como a nivel de curado y fabricación.

A todo esto, hubo que añadir que el inicio de la década vino también marcado por el vencimiento del contrato estatal con la Compañía Arrendataria, lo cual tendría lugar en 1941, ya que fue aprobado en 1921 con una vigencia de veinte años, por lo que la renovación del mismo y el estudio del nuevo ámbito comercial se convirtió en cuestión de primera magnitud. La necesidad de elaboración de un nuevo marco de colaboración entre el Estado y la empresa monopolística constituyó la prioridad económica a resolver. Pero antes de la formalización del nuevo contrato, se optó por la opción de realizar sucesivas prórrogas del ya existente, en previsión de las posibles dificultades que pudiera entrañar la situación política nacional e internacional tras el conflicto civil. La situación de provisionalidad contractual duró varios años, hasta que en marzo de 1944, una vez resueltos en parte los problemas impuestos por la nueva normativa legal, se promulgó una nueva ley⁴⁶ que anunciaba el concurso para la adjudicación de los servicios relativos al monopolio de tabacos. En el preámbulo de esta nueva ley el Estado justificó el sistema de arriendo por concesión como el de mayor seguridad. Se aseguró así la figura del monopolio, perpetuándose un sistema de explotación que se había mantenido en vigor desde varios siglos atrás.

El proceso culminó con la adjudicación del arrendamiento a la misma Compañía Arrendataria de Tabacos, la cual, a su vez se la subarrendó a una compañía de nueva creación: Tabacalera. La concesión fue definitivamente aprobada en marzo de 1945. Se creó así una empresa con una mayor capitalización

que todas las anteriores –287 millones de pesetas– y con las funciones perfectamente delimitadas, pues tuvo dedicación exclusiva a la producción industrial, desligándose de la labores agrícolas. Tabacalera se constituyó como una empresa absolutamente moderna, perfectamente preparada para afrontar la producción industrial, con una estructura fiscal mejorada y con un organigrama de su sistema empresarial, dirigido por un nuevo consejo de administración tripartito, en el cual la participación del Estado era cada vez menor.

Junto a todo ello, también era preciso elaborar un nuevo Reglamento que fijase de manera definitiva todo lo relacionado con el mundo del tabaco. El Reglamento vigente, fue firmado en 1932 y debía de ser sustituido y adaptado a la nueva situación social acaecida tras los acontecimientos que iban a tener lugar en los años venideros, pudiendo de esta manera convertirse en un auténtico referente para actuar con eficacia ante cualquier situación requerida. La ley de 1944 estableció una clara distinción entre todo aquello que significaba una cuestión orgánica y todo lo que específicamente estaba orientado a la explotación. De esta forma, todo lo relacionado con el monopolio fiscal continuó dependiendo del Ministerio de Hacienda, mientras que todo aquello que hacía referencia al cultivo propiamente dicho, pasó a depender del «Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco», el cual a su vez dependía del Ministerio de Agricultura. Este organismo se encargó de todo lo relacionado con la cuestión agrícola, constituyéndose así en el auténtico mediador entre el productor y Tabacalera. El nuevo marco global para todo lo referente a la producción de tabacos, fue el resultado de un arduo esfuerzo de adaptación de las estructuras y ordenanzas anteriores a la guerra, al nuevo marco jurídico, económico y productivo, hecho que se concretó en junio de 1944⁴⁷. Como complemento del mismo, en noviembre

46 Ley de la Jefatura del Estado del 18 de marzo de 1944: bases para la concesión de la explotación del monopolio del tabaco.

47 Decreto del Ministerio de Agricultura del 2 de Junio de 1944, sobre Normas Reguladoras del Cultivo del Tabaco.

del mismo año se publicó un nuevo ajuste del «S.N.C.F.T.»⁴⁸ que hacía referencia a sus competencias definitivas –cultivo, curación, fermentación, valoración, investigación y aprovechamiento secundario–, y al ajuste de su estructura organizativa interna. Con la promulgación de esta Orden, quedaba definitivamente organizada la explotación de la planta del tabaco en España, ordenamiento que se ha mantenido vigente hasta fechas muy recientes.

ii La introducción de nuevas variedades

Dada la importancia que tuvo la campaña de 1945 en el ámbito nacional y previo al estudio de las nuevas variedades introducidas en Granada, mencionaremos que, a partir de este año, los tipos de tabaco a cultivar en nuestro país pasaron de tres a cinco variedades. La nueva división quedaba fijada de la siguiente manera:

Tipo A	Tabacos oscuros curados al aire o fuego, tipo Kentucky.
Tipo B	Tabacos claros curados al aire, tipo Burley.
Tipo C	Tabacos de cigarro obtenidos con variedades Habano, Sumatra o similares.
Tipo D	Tabacos amarillos curados artificialmente, tipo Virginia.
Tipo E	Tabacos caperos.

En lo que respecta a la provincia granadina y desde hacía varios años, los labradores venían solicitando el derecho a cultivar nuevas variedades de tabaco, situación que ya había sido permitida en otras provincias españolas. Los rendimientos cualitativos de la variedad tabaquera tradicionalmente cultivada en la Vega, eran inferiores a los producidos en comarcas del norte o en Extremadura, situación que colocaba a la provincia en clara desventaja competitiva.

⁴⁸ Orden del Ministerio de Agricultura del 30 de Noviembre de 1944, por la que se organizaba el Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco en España. Posteriormente fue modificado parcialmente por Orden del Ministerio de Agricultura de fecha 2 de Noviembre de 1951.

“[...] para Granada, el provenir en este cultivo ofrece características quizás más ventajosas que para ninguna otra provincia. Los tabacos de más porvenir son los que vulgarmente se conocen con el nombre de rubios y es en esta variedad donde los ensayos practicados hasta ahora han sido satisfactorios. Sin hablar de la importancia que el cultivo de los tabacos oscuros alcanzó en la provincia, será esta nueva variedad de los tabacos amarillos de esencial interés, pues parte de que hoy son en el mercado los preferidos, serán los que seguramente marcarán la orientación para las siembras del futuro[...]”.⁴⁹

Los tabacos llamados claros fueron así introducidos en la Vega ante la creciente demanda del consumidor medio español. Las nuevas variedades aparecidas fueron:

- La «White Burley»: tabaco de fácil laboreo y curado al aire. Es de recolección precoz respecto al oscuro, con una maduración pareja y rápida y de un bello y uniforme color dorado.
- La «Bright –flue-curing–»: de mejor adaptación que el anterior y que se empezó a cultivarse en un anejo del municipio de Pinos Puente llamado Asquerosa. La estabilización de la nueva variedad fue lenta y de compleja asimilación, pues aunque su aclimatación fue la adecuada, su cultivo era difícil y precisaba delicados cuidados, presentando a su vez enormes dificultades para el curado, ya que exigía durante prácticamente la totalidad del proceso de la utilización de una atmósfera artificial, únicamente posible mediante el empleo de maquinaria.

⁴⁹ Fragmento de noticia publicada en el periódico Ideal, el 14 de febrero de 1949. Hemeroteca del museo de la Casa de los Tiros, Granada.

A pesar de las dificultades, este tabaco rubio se expandió por la comarca con gran rapidez, llegando a mitad de la década a ocupar casi la mitad del término municipal de Asquerosa, –unos 8000 marjales⁵⁰–.

iii La ordenación del territorio

Tras la guerra civil, se llevó a cabo en el país una nueva reordenación de la zona tabaquera granadina, considerando como parámetros fundamentales tanto los límites geográficos como las calidades de producción. Se trataba de un intento de optimizar la producción, adecuándola a la nueva normativa y a una administración más acorde con las fases evolutivas del proceso seguido por la planta, crecimiento, cosecha y curado de la producción. Este intento de ordenación de los sembrados ya tuvo un precedente en los años treinta, durante los cuales se instauró una división de todo el territorio en siete zonas y aunque se realizó atendiendo exclusivamente a condicionantes geográficos, mantuvo su vigencia durante muchos años. Se preveía que en poco tiempo Granada abandonaría la fase de ensayos entrando en un periodo de ordenación y sistematización, convirtiéndose así en un cultivo perfectamente reglado. De esta forma, a comienzos de la década, el enorme área de cultivo que jaspeaba la provincia se dividió en siete comarcas:

- i La Vega de Granada.
- ii El Valle de Lecrín.
- iii La costa mediterránea.
- iv La zona de los Montes.

50 El marjal, del árabe al-mrah o al-marrah, cuyo significado literal es «recinto amplio, de gran extensión, descubierto y rodeado de construcciones» es una antigua medida de superficie agraria equivalente a 100 estadales granadinos ó 5 áreas y 25 centiáreas aproximadamente. Su uso se daba sobre todo en Granada y Almería, que junto a Málaga y ciertas partes de las actuales provincias de Jaén y Murcia formaron los bastiones principales del antiguo feudo Nazarí. El marjal, es todavía utilizado en la comarca de la Vega de Granada, así como en las Vegas de Motril y Guadix. Habitualmente, es utilizada en todo tipo de transacciones agrarias. Equivale exactamente a 528,42 m².

- v Las Alpujarras.
- vi El Temple.
- vii La zona de Guadix.

Lo pretendido mediante esta nueva ordenación del territorio era coordinar el enorme crecimiento del cultivo del tabaco, que como consecuencia del éxito, se contagió a municipios de todas la comarcas importantes de la provincia, con la calidad de la producción.

En cuanto a la calidad de la producción, se establecieron tres grandes grupos que se reproducen a continuación, así como los municipios que integraban cada una de los mismos⁵¹:

- Tipo A: Pertenecían aquellos términos municipales en los que estaba comprobado, en virtud de los resultados que se habían venido obteniendo en los años anteriores, que debía mantenerse y potenciarse el cultivo de tabaco por razones técnicas y económicas, por lo que se proponía que se declarase en todos ellos la continuidad del cultivo con carácter definitivo.
- Tipo B: Formaban parte los términos municipales en los cuales, por diversas causas, se estimaba la conveniencia de que el cultivo debía seguir, aunque teniendo carácter de ensayo.
- Tipo C: Lo constituían aquellos municipios en los cuales no debía seguir probándose el cultivo del tabaco, al no obtenerse en ellos la suficiente calidad en las cosechas, por lo cual se recomendaba la supresión definitiva de las plantaciones.

De acuerdo con lo anterior, los municipios en los cuales se practicaba el cultivo, quedaron encuadrados así:

51 González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Granada: Fundación Caja Rural de Granada. Atrio S.L. (Pp. 367-368).

- Tipo A: Atarfe, Íllora, Moclín, Moraleda de Zafayona, Pinos Puente, Villanueva de Mesía, Salar, Maracena, Ambroz, Churriana de la Vega, Purchil, Cijuela, Fuente Vaqueros, Santa Fe, Armilla, Belicena, Cúllar Vega, Gabia Grande, Gabia Chica y Granada capital, términos todos ellos encuadrados en la comarca de la Vega de Granada.
- Tipo B: Alhendín, Huétor Vega, Monachil, Ogíjares, Otura, La Zubia, Guevéjar, Peligros, Pulianas, Pulianillas y Víznar – todos ellos de la comarca de la Vega de Granada–; Dúrcal, Melegís, Murchas, Nigüelas, Padul y Vélez Benaudalla –de la comarca del Valle de Lecrín–; Campotéjar, Colomera, Deifontes e Iznalloz –de la comarca de los Montes–; Albuñol, Bérchules, Mecina Bombarón, Nechite, Ugíjar y Válor –de la comarca de la Alpujarra–; Alhama de Granada, Arenas del Rey, Chimeneas, Escúzar, Fornes, La Malaha, Santa Cruz del Comercio y Ventas de Huelma –de la comarca del Temple–; y Alcudia de Guadix, Esfiliana, Gor, Guadix, Dólar, Jerez del Marquesado y La Calahorra –de la comarca de Guadix–.
- Tipo C: Almuñécar, Motril, Polopos y Salobreña –de la comarca de la Costa–.

A raíz del análisis de los anteriores datos, se comprueba que la comarca de la Vega constituía, por cantidad y calidad, el núcleo principal del tabaco granadino, a pesar de la profusión y dispersión de plantaciones por los más dispares municipios de la provincia. Fue la única comarca en la que el cultivo llegó a arraigar, a pesar de los esfuerzos de agricultores y autoridades para su establecimiento en otras áreas como la zona costera, en las que se tenía la esperanza de que funcionara como sustituto de la caña de azúcar, cultivo que, como se ha comentado, llevaba en crisis bastantes años ofreciendo claros indicios de agotamiento.

Respecto a la cuestión del contrabando, a pesar de constituir una práctica en claro proceso de desaparición, continuaba

siendo motivo de preocupación para la Compañía Arrendataria. A mediados de los años cuarenta, la coyuntura de posguerra tanto granadina como española, en la que cualquier artículo escaseaba o resultaba muy caro, resultó ser un periodo muy propicio para el contrabando y el estraperlo, convirtiendo tabaco en un producto apreciado para tales actividades. Granada continuaba siendo una provincia seriamente afectada por la proliferación de plantas de tabaco incontroladas por la Administración e igualmente por su transformación en cigarros destinados a una ingente cantidad de consumidores de limitados recursos, garantizando así su consumo. Pero a pesar de ello, no se llegaron a realizar grandes aprehensiones de tabaco ilegal como en otras épocas y la actividad iría menguando a lo largo de la década.

iv Producción

La aceptación del tabaco en la provincia granadina era ya un hecho incontrovertible desde hacía ya bastante tiempo, pero fue la confirmación acontecida durante los años de la Guerra Civil, así como la ratificación durante los primeros años de postguerra las que despejaron cualquier duda acerca del asentamiento del deseado cultivo. Representó un producto muy estimado y plenamente adaptado a la idiosincrasia de una sociedad, que asimiló con entusiasmo los entresijos de su producción.

En este período las cifras económicas crecieron de manera formidable: el número de hectáreas cultivadas en 1946 llegaría a las 4.126, duplicando las 2.041 registradas en 1939; igualmente la producción experimentó un incremento que pasó en idénticas fechas de los 31.000 quintales métricos a los 71.000, suponiendo por tanto un crecimiento de más del doble en tan sólo seis años. Pero en donde se aprecia con mayor claridad esta evolución, es en el valor de la producción tabaquera granadina que en 1939 se estimó en unos doce millones de pesetas. Aún teniendo en cuenta el incremento de los precios consecuencia de su adecuación a la realidad tras los años de guerra civil, la valoración de

la producción en 1949 era de ciento treinta y un millones de pesetas. Es decir, el valor se había multiplicado por once durante la década mientras que los precios, se estimaba que lo habían hecho aproximadamente por cuatro.

A pesar de estos excepcionales datos económicos, Granada, a partir de 1945, sería progresivamente desbancada por la zona extremeña. Los rendimientos obtenidos quedaban por debajo de los alcanzados en Cáceres, considerando como parámetros de evaluación la riqueza en nicotina, la elasticidad y la combustibilidad. En las tres variables, sobre todo en la última, el tabaco cacereño resultaba de mejor calidad que el granadino, por lo que el Ministerio de Agricultura y el Servicio Nacional del Cultivo y Fermentación decidieron apoyar al tabaco extremeño frente al granadino que comenzó a estancarse en su progresión frente a la producción de Cáceres, el cual inició en esta década su imparable expansión.

v El centro de fermentación

La instalación del centro de fermentación de Nuestra Señora de las Angustias venía precedida de una amplia y escabrosa polémica que ocupó toda la década anterior, pero la realidad es que Granada continuaba sin encontrar solución a los problemas de distribución y seguía enviando un alto porcentaje de su recolección al Centro malagueño, a causa de la imposibilidad física de procesar los miles de kilogramos cosechados anualmente. La mejora de las instalaciones era vital para los intereses de los agricultores granadinos y el paso definitivo para acometer las obras no acababa de llegar, paralizándose totalmente la situación con el advenimiento del conflicto bélico español. Nuevamente el sector tabaquero granadino determinó dar un paso al frente decidiendo el 3 de junio de 1941, en asamblea celebrada en el Ayuntamiento de la capital, adoptar el siguiente acuerdo: ceder al Estado la totalidad de centro de fermentación local, es decir, edificio, terrenos, instalaciones con toda la maquinaria incluida así como las aportaciones y primas que los cultivadores habían aportado hasta la fecha señalada. El centro de las Angustias

era propiedad del sector, pero la situación se había vuelto insostenible desde un punto de vista económico y con el acuerdo obtenido, se pretendió involucrar al Gobierno, de manera que al convertirse esta industria en una propiedad estatal, se asumiera un compromiso administrativo para acometer el acondicionamiento procedente de las instalaciones. Y así ocurrió. A partir de 1942 comenzaron a ponerse en marcha las obras arrojando las siguientes cifras⁵²:

El importe total de la remodelación ascendía a la cifra de 4.529.820,87 pesetas, cantidad que sería aportada en varios años en función de los presupuestos del estado. La capacidad de procesado pasaría del millón y medio de kilogramos anuales posibles, funcionando la instalación a pleno rendimiento, a los cinco millones de kilogramos que se distribuirían de la siguiente forma atendiendo a la variedad tabaquera: dos millones de kilogramos para tabacos claros tipos «Burley» de curado al aire y tipo «Bright», en atmósfera artificial, dedicándose los tres millones restantes al tabaco oscuro de curado al aire. La superficie total de la instalación paso de 4.026 metros cuadrados a 20.520, ampliación que fue posible gracias a la venta al Estado de una porción de terrenos pertenecientes al Cortijo del Conde, cuyos propietario, la familia Rojas⁵³ accedió a la transacción en aras del beneficio que para el cultivo suponía esta operación. La factoría no concluiría su remodelación hasta los inicios de la siguiente década.

52 Datos publicados entre los años 1941-1943, en el periódico El Ideal.

53 La familia Rojas pertenecía al grupo de grandes propietarios granadinos, constituyéndose en grandes benefactores el cultivo del tabaco en la provincia, no en vano fueron pioneros y grandes cultivadores. Un antepasado, D. José Rojas Jiménez, adquirió en el siglo XIX, una gran cantidad de terreno en las inmediaciones de la carretera del municipio de Pinos Puente, terrenos en los que tuvieron lugar numerosos ensayos del cultivo y donde se instaló el centro de fermentación.

vi La barriada de La Bobadilla

A lo largo de la década, se produjo otro importante acontecimiento para Granada, relacionado con el tabaco y su centro de fermentación; fue la construcción de un barrio expresamente dedicado a la industria tabaquera en la provincia. De acuerdo con los preceptos seguidos por el Ministerio de Trabajo y de Agricultura, se creaban pequeños asentamientos en las zonas rurales, promoviendo una política de vínculo con la tierra mediante la entrega al trabajador de casas en núcleos urbanos relativamente pequeños.

En septiembre de 1944, el entonces denominado Instituto Nacional de la Vivienda construyó una barriada situada en la carretera de Santa Fe a unos cinco kilómetros de Granada, muy cerca de la azucarera de San Isidro y apenas a quinientos metros del Centro de Fermentación de Las Angustias. Se levantó para los empleados y obreros de la jefatura del cultivo del tabaco en Granada, por un importe de 4.465.980 pesetas⁵⁴. El proyecto incluía un total de 113 viviendas, 95 de las cuales eran para productores, 16 para empleados y dos para maestros, así como dos pabellones para escuelas de niños y niñas respectivamente. La barriada fue conocida con el nombre de La Bobadilla, cuya estructura y morfología, actualmente perdura.

vii El secadero de tabaco

Fue el auténtico símbolo para una etapa dorada de la Vega de Granada. Las plantaciones eran visibles gracias a su presencia unas veces sutil y casi marginal y otras con gran potencia y contundencia formal.

Son numerosas y dispersas las fuentes y testimonios acerca del número de secaderos que colonizaron el territorio en Granada. Se estima que a comienzos de los años cuarenta

54 Datos publicados en el periódico El Ideal, el 30 de septiembre de 1944. En González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Granada: Fundación Caja Rural de Granada. Atrio S.L. (P. 366).

existían en torno a los dos mil ochocientos secaderos repartidos por los minifundios de la Vega, destacando la densidad de municipios como Gabia Grande y Fuente Vaqueros⁵⁵, con 502 y 427 construcciones censadas respectivamente⁵⁵. A mediados del año 1945, se contabilizaron más de seis mil unidades.

Los edificios dedicados al secado del tabaco eran variados en lo referido a dimensiones y materiales de construcción, aunque el tamaño medio oscilaba entre los 30 y 35 metros cúbicos de capacidad de secado. Su estructura portante estaba ejecutada con una construcción vertical ejecutada con madera o ladrillo y se cubrían mediante la disposición de armaduras de madera de álamo blanco o chopo, trianguladas a modo de cerchas, sobre las que se colocaba una tablazón habitualmente resguardada de la lluvia mediante tejas. Estas construcciones denominadas secaderos semi-rústicos, con alguna que otra alteración, fueron los más abundantes en la Vega y se consideraron como instalaciones «aceptables», por la Comisión de Control. Los secaderos eran habitualmente propiedad privada, con un uso individual y exclusivo de las de cultivadores que labraban los campos granadinos. Cada uno de ellos ubicaba la construcción dentro de su propia parcela en el lugar que estimaba como idóneo, en cuanto a orientación y circulación de aire se refiere, favoreciendo así las funciones de curado para las que el edificio había sido destinado. Aunque la Compañía Arrendataria abogó en su momento por otro sistema de trabajo, basado en el la propiedad colectiva, es decir, en grandes secaderos o agrupaciones de ellos, preparados para ser compartidos por varios agricultores⁵⁶, el sistema no pareció funcionar con el éxito previsto, debido entre otros motivos al carácter reservado e individualista del agricultor andaluz.

55 Datos obtenidos de los fondos del archivo municipal de Talavera de la Reina. Caja 4518. *Ibíd.* (P. 363).

56 En la provincia de Granada existen diversos secaderos de esmerada construcción y grandes dimensiones. Asimismo, todavía pueden ser contemplados tres magníficos proyectos de grupos de secaderos en las localidades de El Chaparral, Peñuelas y Fuensanta.

6.1.7.4. DE 1950 A 1959

Desde comienzos de la década, la evolución del tabaco en Granada se caracterizó por una doble vertiente: por un lado la continuación de su fase expansiva tanto a nivel de superficie cultivada como de producción y por otro la pérdida de peso específico dentro del ámbito nacional en beneficio de las provincias extremeñas. Aunque, en líneas generales, se podría calificar como un periodo de estabilidad y tranquilidad, debido a la ausencia de movilizaciones y actividades o movimientos de los diferentes agente sociales. En este equilibrio, es de destacar la introducción de nuevas variedades tabaqueras entre las que destacó la denominada «Santa Fe» que vino a sustituir en 1950 a la tradicional y muy extendida variedad «Valencia». El nuevo tipo de planta fue denominado así precisamente por ofrecer los mejores resultados en el término municipal de esta población granadina, confirmando las buenas expectativas depositadas en la importación de variedades y mejorando ostensiblemente la producción de la zona.

Se pueden distinguir dos periodos claramente diferenciados:

- i El primero de ellos, que se prolongó hasta la mitad de la década aproximadamente. Durante este continuó la fase expansiva, arrojando cifras como las siguientes: casi 5.000 hectáreas de superficie cultivada en 1953 o una producción de 90.625 quintales métricos –más de 9 millones de kilogramos– en 1955, con una valoración superior a los cien millones de pesetas. Éstas denotan que el tabaco continuaba siendo el cultivo preferido de los agricultores de la Vega y que todavía arrojaba guarismos de suficiente calado como para para conservar un segundo lugar en el orden productivo de España.
- ii El segundo de los periodos comenzó alrededor de 1955 y se mantuvo hasta 1960. Alrededor de esta fecha comenzó un periodo de declive ya anunciado algunos años antes. Las razones de este descenso en la productividad

y rentabilidad han sido ya anticipadas en apartados previos, pero es conveniente recordarlas pues representaron el principio del fin de un bello periodo en la historia granadina en el que, aparte de las cuestiones económicas –siempre importantes–, iba a ser recordado como aquel en el que se manifestó el auténtico espíritu trabajador, luchador y colectivo y cordial que movilizó a toda una sociedad sin distinción de estatus, profesión o recursos económicos. Las referidas causas que generaron esa mengua en la producción, coincidió con el aumento productivo de otras zonas del país, sobre todo de la región extremeña y concretamente de la provincia de Cáceres en la que se estaba registrando un crecimiento análogo al experimentado en Granada unos años atrás. Por otro lado, nos encontramos con la circunstancia de que el tabaco granadino era de peor calidad al producido en otras partes del país, particularmente los tabacos oscuros que constituían el mayor volumen de los cultivados en la Vega. Por último, tuvieron lugar una serie de cambios en la evolución de la producción nacional que a partir de esos años, entró en un proceso cíclico en el cual se alternaban periodos de descensos con otros de incremento. La producción granadina se estancó entonces, en un porcentaje en torno a la cuarta parte del total del tabaco producido anualmente hasta entonces, proporción que se mantendría inalterada a lo largo de muchos años.

La situación del tabaco en Granada a partir de la segunda mitad de la década es ciertamente ambigua; de crisis por un lado, ya que comienza a disiparse el proceso expansivo, y de estabilidad por otro, pues el tabaco se va a mantener dentro de la estructura productiva de la provincia en general y la Vega en particular, aunque con cifras económicas claramente más discretas.

Habría que añadir, el hecho de que durante este lapso de tiempo, empiezan a ponerse en práctica los primeros planes de ordenación urbana, con los que se trata de instrumentar

y formalizar la política urbanística, cada vez más necesaria ante el constante crecimiento de la población.

El Plan de Ordenación Urbana y de Alineaciones de Granada fue aprobado en el año 1951 y, aunque había surgido bajo una filosofía genérica de modificar la estructura urbana del centro histórico de la ciudad junto a significativas medidas para una manifiesta protección de los terrenos de la Vega, incluyó una serie de directrices que provocarían justamente una reacción contraria a la prevista.

En cualquier caso, una de las primeras decisiones tomadas en el Plan del 1951, consistió en un ingenuo intento de evitar la invasión urbana de la Vega, ejerciendo un control de la dispersión de la capital mediante la canalización del crecimiento a través de la creación de un rígido borde de orientación noroeste. La consecuencia inmediata de este modelo fue el nacimiento de la primera vía de circunvalación que existió en la capital granadina: el Camino de Ronda. Fue construida en los años cincuenta con una doble intención: (i) Aliviar el centro de Granada del cada vez más intenso tráfico de vehículos, que se derivaba de coincidir el trazado de la N-323 con las principales arterias intraurbanas. (ii) Proteger la singular y frágil margen derecha de la Vega del río Genil, sirviendo de límite ante la amenazadora expansión urbana por el oeste.

Sin embargo, dicha vía comenzó pronto a actuar como segundo eje de desarrollo de la capital, ya que los márgenes de ésta experimentaron una ocupación masiva de edificaciones. Por otra parte, se provocó el surgimiento de actuaciones fuera de la planificación urbanística, como fueron los barrios del Zaidín y de la Chana, los cuales se asientan dentro del ámbito de la misma Vega, ocupando los límites extremos de la capital, encontrándose al principio, sin ningún tipo de contacto con el núcleo urbano la misma.

Con el surgimiento del nuevo eje Chana-Camino de Ronda-Zaidín, se consolidó una nueva estructura sobre la que apoyar un desarrollo justamente orientado hacia el oeste, hacia el sector de la Vega que se quería proteger y con el que, a su vez, se iban a asentar las bases del fenómeno inmobiliario que con tanto ímpetu se manifestaría durante toda la década siguiente.

Entretanto, el resto de los municipios de la comarca, los más alejados de la capital sobre todo, seguían manteniendo un marcado carácter rural. La agricultura y la transformación de la hoja del tabaco, seguían nutriendo la actividad económica de estos pueblos, que conservaban los campos de tabaco y sus paisajes plagados de secaderos como construcciones protagonistas. A su vez, en las proximidades de la capital, pese a la decadencia del sector remolachero, ciertas fábricas azucareras eran todavía capaces de generar una numerosa mano de obra, y constituían todavía, la principal base del sector industrial de todo el área.

6.1.7.5. DE 1960 A 1969

Fue una etapa de pausado declive en el cultivo, una crónica de cómo la mentalidad y la forma de vida de una sociedad, que rebasaba los límites municipales, se iba diluyendo sin hacer ruido.

A pesar de todo, el tabaco resistió y siguió formando parte del paisaje, la riqueza y la idiosincrasia de un gran número de pueblos esparcidos por la provincia. A continuación se citan los más importantes por orden alfabético:

Acequias, Albolote, Alhendín, Ambroz, Armilla, Atarfe, Belicena Benalúa de Guadix, Cacín, Cájar, Caparacena, Cijuela, Colomera, Cozvíjar, Cúnar, Chauchina, Chimeneas, Chite, Churriana de la Vega, Deifontes, Dílar, Escúzar, Fonelas, Fuente Vaqueros, Gabia la Chica, Gabia la Grande, Gójar, Granada, Guadix, Güevéjar, Huétor Tájar, Huétor Vega, Íllo-

ra, Iznalloz, Jayena, Jun, Láchar, La Malaha, La Zubia, Maracena, Marchal, Melegís, Moclín, Monachil, Mondújar, Murchas, Nívar, Ogíjares, Otura, Padul, Peligros, Pinos Puente, Pulianas, Purchil, Purullena, Quéntar, Salar, Santa Fe, Talará, Valderrubio, Villanueva de Mesía y Víznar.⁵⁷

Este amplio abanico de municipios mantendrá el cultivo del tabaco durante muchos años, hasta el punto de que aún hoy se pueden encontrar numerosas plantaciones en estas localidades. Aunque las parcelas cultivadas son abundantes y permanecen formando parte de los ciclos rotatorios como un producto todavía vivo, la superficie cultivada es ínfima en relación a épocas pasadas.

Añadido a lo anterior, durante estos años se establece de forma definitiva, la tendencia del auge inmobiliario de la capital. El valor de los terrenos de la Vega mutaron su cualidad desde una calificación agrícola a una especulativa. El sereno paisaje heredado poco tenía ya que ver con el nuevo horizonte de desigual lucha entre las enormes construcciones modernas, la mayoría de ellas residenciales y la modestia de los edificios tradicionales.

Únicamente aceptaban esa disputa, tanto por su número, como por la contundencia y personalidad de su presencia, pero sobre todo, por formar parte del *genius loci*⁵⁸ del lugar, los todavía supervivientes y testigos de la historia reciente: los secaderos de tabaco. Su presencia física domina todavía amplios sectores de la Vega granadina y aporta una formidable información sobre las formas y características del proceso productivo desarrollado en aquel momento. Asimismo, su figura, que contrasta con la edificación actual, refresca la memoria de tiempos pasados y propicia la figuración de una imagen mental del singular paisaje con el que disfrutaban granadinos y foráneos.

El retroceso del cultivo tabaquero fue lento y pausado. Nada tuvo que ver con las crisis de otros cultivos como la remolacha, cuya alarma social contaminó todos los sectores de la sociedad granadina. El tabaco fue perdiendo su puesto predominante en la economía provincial y en la vida de los agricultores. No ha vuelto a existir ningún otro producto que pudiera calar en la cultura e ideología granadinas como lo hiciera el tabaco. Su cultivo constituyó la esencia de la economía para la Vega durante casi cuarenta años, pero sobre todo fue una manera de entender el trabajo y la producción que unió a agricultores y trabajadores de muchos pueblos de

58 En la mitología romana un *genius loci* es el espíritu protector de un lugar, frecuentemente representado como una serpiente. Entre los pueblos de Europa del este Rusia y Ucrania existe el *Domovói* o *Domovik*, que representaba la deidad del hogar, la cual cuida de la vida de toda la familia que vive en la casa. Literalmente significa el espíritu de la casa en el folclore eslavo. En la actualidad, este término se refiere generalmente a los aspectos característicos o distintivos de un lugar. Alexander Pope hizo del «*Genius loci*» un principio importante en el diseño paisajístico y de jardín. Este principio consistía para Pope, en la adaptación de los diseños al contexto en los que se ubican. En teorías arquitectónicas modernas, el *genius loci* tiene profundas implicaciones en la creación de espacios y está vinculado a la rama filosófica de la fenomenología. El ámbito del discurso arquitectónico es desarrollado principalmente por el arquitecto y teórico Christian Norberg-Schulz en su obra *Genius Loci hacia una fenomenología de la arquitectura*.

57 González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Granada: Fundación Caja Rural de Granada. Atrio S.L. (P. 374).

Granada. Nunca había existido un cultivo que uniera en una cultura productiva a tantos y tan diferentes grupos sociales, como lo hizo el tabaco. Fue, por tanto, el último gran ciclo de la historia agrícola de Granada, dinamizando, uniendo y enriqueciendo a mucho municipios, incluida la capital de la provincia. Modificó la forma de vida de numerosos pueblos y, al igual que la remolacha movilizó y aunó a amplios y dispares sectores de la sociedad local, el tabaco representó algo más para la sociedad granadina: la esperanza y la ilusión de una auténtica regeneración de la agricultura provincial. Fue, pues, mucho más que otra etapa en la evolución productiva de la Vega de Granada, articulando socialmente a grupos muy dispares de distintas capas sociales y de distintos municipios, con el fin último de mejorar la vida de miles de granadinos.

6.1.7.6. GRANADA, LA VEGA Y EL TABACO HASTA LA ACTUALIDAD

Si se considera globalmente la historia tabaquera en la Vega de Granada, es inmediata la conclusión de que se encuentra absolutamente condicionada por las circunstancias económicas y sociales que envuelven al país y por supuesto a la propia provincia. Las consecuencias afectan directamente a los procesos transformadores del tabaco y a una fluctuación cada vez más inestable de su capital. Es casi una evolución paralela en la que los cambios acontecidos en la estructura económica de Granada han tenido gran repercusión territorial y urbana en su Vega. Baste para ello una comparación de la distribución ocupacional por sectores entre la Vega granadina y el resto de la provincia. Las diferencias cada vez más acusadas se deben, en gran parte al peso específico de la propia capital.

La Vega es un territorio completamente transformado respecto a décadas anteriores, el sector servicios, al contrario de lo que sucede en el resto de la provincia, se erige en

el auténtico controlador de los índices económicos. En los últimos años la desfiguración de la enorme comarca conocida como La Vega, ha sido drástica e inquietante. La Vega ha ido perdido vertiginosamente su identidad. Ha dejado de ser el territorio de ancestral riqueza agraria que fue testigo de acontecimientos clave para la historia social de toda la provincia. Análogamente ha perdido la homogeneidad que caracterizaba a su población y a su economía, pese a la enorme variedad paisajística con la que proverbialmente ha cautivado a sus habitantes. La mayor disparidad, pues, es la que diferencia a la capital, convertida ya en una ciudad administrativa y comercial, –con casi la totalidad de su población ocupada en el sector servicios–, del resto de la Vega, que aún teniendo un elevado porcentaje –52%, excluyendo el municipio de Granada– de dedicación al mismo sector, no es comparable. La evolución dio lugar a nuevos lazos de relación y de distanciamiento, observándose que en general los municipios más cercanos a la capital, contagiados por sus características, han evolucionado hacia una estructura económica muy alejada de lo que tradicionalmente se conoce como economía rural, pues el sector agrario, en ciertos casos, ha quedado reducido a unos niveles mínimos. Todos los pueblos del cinturón que rodea a la capital se han ido separando económica y socialmente de los que geográficamente se encuentran más alejados, en los que sí ha perdurado y continúa siendo importante la agricultura, manteniendo igualmente costumbres y tradiciones, tal y como asegura Menor Toribio:

“De esta forma, la monofuncionalidad agraria de la periferia comienza a desaparecer, dando paso a una multiplicidad de usos de sus territorios. Tales cambios son la secuela del crecimiento económico de las últimas décadas así como del proceso de exurbanización de actividades y funciones

que desde hace algunos años se vienen desplazando desde Granada a los municipios que la circundan”.⁵⁹

La introducción de un nuevo factor que venía tomando forma desde hacía algunos años, va a generar nuevas distorsiones en la distribución económica de la población, constituyéndose desde entonces de manera definitiva en inédito protagonista de la economía granadina; hablamos de la construcción. Los nuevos porcentajes ocupacionales confirman el interés que la reciente actividad va a generar y, de hecho, ya acapara al tejido laboral. Aunque en un principio el foco de atracción estaba centrado en la capital de la provincia, a partir de la década de los ochenta saltó dicho límite para proliferar en los pueblos del cinturón. La proporción de población, que en la comarca de la Vega, se vio ocupada en la nueva profesión, llegó a convertirse en más del doble que el de Granada, debido a la revalorización urbanística de los municipios cercanos a la capital como lugares idóneos para vivir. Esta fiebre constructora hace que gran parte de la población cambie de forma de vida y se dedique a la prometedora actividad, la cual acabaría siendo el motor económico de muchos municipios.

Este auge que iniciado a finales de los años cincuenta y extendido durante los sesenta y posteriores, experimentó el sector de la construcción, dejaría sentir sus efectos en toda la estructura territorial de la Vega en las décadas sucesivas, cuestión que se manifestó en tres vertientes: (i) modificación de las características socio-económicas del territorio. (ii) Invasión indiscriminada del regadío. (iii) Alteración de los límites sociales y culturales de los municipios y redistribución de la población entre los diferentes asentamientos.

59 Menor Toribio, J. (1997). Transformaciones recientes en la organización territorial de la Vega de Granada: del espacio agrario tradicional a la aglomeración urbana actual. *Universidad de Granada. ESTUDIOS REGIONALES*, 48, 189-214. (P. 199).

La creciente necesidad de mano de obra en el sector de la construcción se solapaba con la cada vez más deteriorada situación del sector agrícola, generando un importante trasvase laboral de un sector a otro. Simultáneamente se generó un movimiento paralelo de desplazamiento hacia la capital, menos intenso en los pueblos más próximos a la misma, dado que el desplazamiento diario entre lugar de residencia y de trabajo no era especialmente grande, y más fuerte de en los municipios más alejados, teniendo además en cuenta las características del sistema de transporte en aquella época, basado en la red de tranvías eléctricos. Por tanto, la reactivación económica que supuso para la capital el sector de la construcción así como el cada vez más pujante sector servicios, atrajo hacia ella trabajadores tanto de otras comarcas más deprimidas de la provincia, como de municipios periféricos.

Ya desde principios de los años setenta la Vega sería un territorio muy cambiado respecto al aspecto que presentaba en los albores de los años cincuenta. Los cambios eran profundos, muchos sin vuelta atrás y lo peor es que nacieron de manera espontánea y sin ninguna posibilidad de planificación efectiva. Parecía urgente, el establecimiento de un nuevo marco regulador de las actividades urbanísticas, el cual vendría dado por el Plan General de Ordenación Urbana de la Comarca de Granada, aprobado definitivamente en 1973.

En lo que respecta a la múltiple alteración de la Vega y a la drástica disminución de superficie cultivable dedicada al tabaco, encontramos una posible respuesta, en la redacción y contenido del nuevo Plan, el cual mantuvo un enfoque económico centrado únicamente en la aprobación de un gran polo de desarrollo de ámbito supramunicipal para Granada. Con él se pretendía modificar drásticamente la estructura económica provincial, atrayendo hacia la Vega importantes industrias sobre las que fundamentar un innovador futuro social y económico alejado del concepto tradicional que imperaba en la sociedad local. El ámbito de aplicación del

nuevo Plan General, se centró en los municipios incluidos en la delimitación del nuevo centro de desarrollo, a los que posteriormente se añadieron algunos más vinculados al sector.

Dada la trascendencia que para la Vega supuso la nueva figura urbanística, se analizan a continuación un número representativo de consecuencias directas e indirectas que el Plan General del '73, generó, con importantes incidencias en medio físico social y urbano, contribuyendo sustancialmente al cambio económico, sectorial y laboral de la comarca:

- i Primera: El nuevo objeto de atención urbanístico, generó un efecto secundario no previsto en un principio y es que, como consecuencia del enorme incremento de la población, se produjo una gran proliferación de actuaciones de "conurbación Menor"⁶⁰. El primero de ellos surgiría del núcleo urbano de Granada a partir del cual se creaba una nueva ciudad formada por la integración de Granada, Maracena, Jun, Pulianas, Peligros y Albolote, en un único tejido dotado de un soporte viario superabundante y una distribución de usos de marcado carácter zonal. Además de esta conurbación, se crearían otras dos: una constituida por la agregación de Huétor-Vega, Monachil, Cájar y La Zubia; y otra por Armilla, Churriana y Las Gabias.

Fue así como un total de trece asentamientos histórica, administrativa y socialmente diferenciados, pasaban a transformarse en parte integrante de sólo tres ciudades. Aunque el crecimiento demográfico y edificatorio llegaran a unir los municipios y a confundir los límites administrativos, la propuesta en sí de conversión en tres núcleos no llegó a materializarse, evitando la presumible pérdida de identidad del territorio de la Vega.

60 Ibid. (P. 204).

- ii Segunda: El gigantesco desarrollo industrial propuesto se localizaba íntegramente en el sector de regadío de la Vega pero como indica Menor Toribio:

"Los efectos destructivos en los regadíos de la llanura aluvial no se limitaban exclusivamente al suelo ocupado por los nuevos asentamientos, sino que se extendían a los espacios intersticiales comprendidos entre las arterias de la red de comunicaciones. Así, la franja comprendida entre el segundo y tercer cinturón de Granada, aunque declarada como agrícola de protección, difícilmente podía ser susceptible de tal aprovechamiento por hallarse totalmente rodeada de vías rápidas de circulación".⁶¹

- iii Tercera: La nueva zonificación proyectada estuvo favorecida por las ordenanzas de los diferentes municipios, propiciando de esta manera la pérdida de identidad de la tipología tradicional de los centros urbanos consolidados a lo largo de la historia. Así se premiaron condiciones como alturas, ocupación, agrupaciones de las edificaciones, etc., de manera que los nuevos asentamientos cobraban una enorme entidad y disfrutaban de mayor flexibilidad para su desarrollo. Sin embargo las determinaciones del Plan no llegaron a completarse del todo, lo que posibilitó una rectificación en planeamientos posteriores.
- iv Cuarta: Únicamente los municipios más adentrados en la Vega y más alejados de la capital y del nuevo foco de desarrollo, fueron capaces de conservar, en gran medida, su estructura urbana tradicional. La mayoría han mantenido durante décadas un alto nivel de empleo a pesar de las sucesivas crisis económicas, bastando para ello un juicioso aprovechamiento agrícola del regadío.

61 Ibid. (P. 204).

v Quinta: Quizá como consecuencia de las consideraciones anteriores y simplemente por el hecho material de haber convertido en realidad una parte de las previsiones del Plan, con la inmensa repercusión que para la Vega y las ciudades circundantes –Granada incluida–, parece procedente incorporar en este instante del discurso, la identidad de los dos focos de intervención sobre el territorio, previstos por este nuevo planeamiento y que se corresponden con los polígonos industriales de Asegra y Juncaril, los cuales, hasta hace poco, habían constituido los dos únicos enclaves de condición específicamente industriales y una ordenación planificada y creada expresamente al respecto. Los emplazamientos no podían ser más simbólicos para la Vega, pues se ubicaban en ricos terrenos de regadío, relativamente alejados de la capital, entre las poblaciones de Peligros y Albolote.

vi Sexta: Cambio en la densidad de los flujos diarios y en los inéditos desplazamientos laborales creados a raíz de las recientes actividades laborales y de la ubicación de los nuevos focos de trabajo. Hasta estos años Granada constituía el corazón de todas las actividades laborales y comerciales, lo que tradicionalmente había condicionado unos desplazamientos muy concretos. La aparición de los nuevos focos de atracción modifican y diseminan los movimientos generando la necesidad de nuevas vías de comunicación con la capacidad suficiente para soportar flujos cada vez más densos.

Paralelamente a las posibles consecuencias derivadas del planeamiento, surge un nuevo fenómeno que también tendrá gran repercusión en la evolución paisajística de la Vega y en la cada vez menor dedicación a la actividad agrícola de amplios sectores territoriales, los cuales a partir de dicho instante iban a pasar a un uso abiertamente residencial. Apareció en plena década de los setenta, intensificándose a partir de los años 1980 y 1990, manteniendo vivo el fenómeno hasta nuestros días. Hablamos de la llegada al territorio del

fenómeno de la segunda residencia, algo ya experimentado en los municipios de la costa: Motril, Almuñécar, Salobreña, Torrenueva, Calahonda, La Herradura y Castell de Ferro.

Para la Vega, representó una nueva forma de ocupación –casi de colonización– de los campos granadinos y es que ésta sufrió durante esta década y las siguientes, una de las mayores transformaciones de toda su historia. Se describen seguidamente los orígenes y características principales del fenómeno.

- i La incipiente clase medía nacida al amparo de las nuevas actividades comerciales e industriales, buscaba diferentes formas de vida alejadas de la aglomeración urbana cada vez más incomoda, ruidosa y contaminada.
- ii El desarrollo de las múltiples industrias relacionadas con la construcción, encontró en los terrenos de cultivo una válvula de escape a la difícil situación inmobiliaria en la capital. Los márgenes de beneficio para las empresas caían sin parar, a lo que se añadía una demanda decreciente causada por el deterioro de barrios completos y la notable mejora de las comunicaciones entre municipios, lo cual favorecía los desplazamientos entre éstos y la capital.
- iii Los enclaves en los que las familias disfrutaban con mayor fruición de esta segunda residencia, casi siempre de carácter estacional, eran bastante heterogéneos, aunque originariamente se concentraron en la zona suroriental, abarcando municipios como Huétor Vega, Cájar, La Zubia, Los Ogíjares y Monachil. La forma de expansión a veces toma el aspecto de núcleos cerrados sin contacto con los municipios existentes. Tal es el caso de urbanizaciones como Monte Luz, Cortijo del Aire, Cumbres Verdes y Colinas Bermejas. En otras ocasiones dicha expansión se produce mediante la ocupación, e incluso la colmatación, de los espacios intersticiales entre los núcleos tradicionales. Este fenómeno pronto se expandió a otras zonas periféricas de la capital, en los municipios de Dílar, Gójar, Pinos Genil y Otura por el sur, o de Alfacar, Viznar y Padul hacia el noreste.

- iv La imparable expansión de los nuevos conjuntos de construcciones generaron el nacimiento del fenómeno ya mencionado de la «conurbación», consistente en la invasión edificatoria de los terrenos existentes entre municipios, fenómeno que afectó sobre todo al sector sur-oriental de la provincia. El problema que acarreó esta situación en los pueblos de Granada fue básicamente la falta de control y previsión sobre dicho crecimiento, lo que dio lugar a conflictos de comunicación, ordenación y abastecimiento de difícil solución incluso en la actualidad.
- v En fechas relativamente recientes, el fenómeno de la segunda residencia que tanto ha afectado a los pueblos de la Vega, ha evolucionado hacia una nueva realidad, favorecido entre otros motivos por la inmensa mejora de la red de comunicaciones ejecutada durante los últimos años, lo que ha supuesto una notable reducción en los tiempos de desplazamiento. La nueva coyuntura sería la conversión de la segunda residencia en residencia habitual; hecho que continúa produciéndose en la actualidad.
- vi Los intentos de protección de la rica llanura aluvial por parte de las administraciones utilizando como herramienta el Urbanismo y sus distintas figuras, ante el avance de las urbanizaciones, presenta graves problemas de aplicación a causa de la permisividad de muchos ayuntamientos, que ven en este fenómeno una fórmula sencilla de recaudación, aunque frecuentemente puede ser fuente de problemas, por la necesidad de instalar nuevas infraestructuras y servicios inviables económicamente al ubicarse en áreas, a veces, excesivamente alejadas de los núcleos urbanos.
- vii Absoluta inexistencia de articulación entre los elementos tradicionales y estructurantes del lugar con los novedosos y acelerados crecimientos que, sin ningún tipo de previsión se yuxtaponen y condicionan los núcleos históricos de la siguiente manera: (i) insuficiente equipamiento viario aportado por los nuevos crecimientos que provoca que éstos se apoyen de manera «parasitaria» sobre los sistemas de comunicación de tráfico rodado con-

tribuyendo únicamente a la saturación de los mismos. (ii) Equipamientos insuficientes y lejos de la idiosincrasia de la población. (iii) Falta de interés y cuidados de los espacios públicos. (iv) Tipologías edificatorias importadas y sin tradición.

- viii La expansión inmobiliaria en esta dimensión territorial, requiere respuestas y previsiones bajo un nuevo concepto de escala en la organización y sistematización y éste es el ámbito supramunicipal.

Acudiendo nuevamente al análisis de las circunstancias transformadoras y las tendencias evolutivas de la Vega, Menor Toribio, resume lo siguiente:

“Por tanto, desde 1970 se podría diferenciar claramente dos periodos: el primero comprendería los años entre 1970 y 1985, en donde se consolida la centralidad de Granada frente al resto de la comarca; y el segundo desde 1985 hasta la actualidad, produciéndose un fenómeno de consolidación de la periferia sobre la capital y la formación de la aglomeración urbana de Granada. Este fenómeno en parte se debe a que el P.G.O.U. de Granada de 1985 hace una contención excesiva del suelo clasificado como urbanizable, mientras que los planeamientos de los municipios de la Vega hace una clasificación sobredimensionada de suelo urbano y urbanizable. De esta forma la coincidencia, alrededor del año 1985, de la aplicación de políticas urbanas tan dispares en un ámbito tan próximo y de la tan esperada salida de la crisis económica que entre otras formas se manifiesta a través de la explosión inmobiliaria, producen que dicho mercado, diferenciado hasta entonces entre zona central y resto de la comarca, se extienda de forma unitaria desde el centro hasta abarcar en un primer momento la zona Sur e inmediatamente después las zonas Norte y Suroeste, conllevando la cristalización territorial del proceso de aglomeración de la comarca. Produciéndose a principios de la década de los 90 algunos cambios en este proceso de crecimiento urbano, como son el reequilibrio del mercado inmobiliario

interno de Granada, el inicio del agotamiento del modelo de crecimiento en las áreas que comenzaron el proceso de aglomeración, y la extensión paulatina del proceso de aglomeración a otras zonas del ámbito".⁶²

El modelo de expansión urbanística seguido por Granada y su periferia no corresponde a un crecimiento homogéneo y radial, por el contrario, es una expansión «a salto de rana», discontinua y con la generación de espacios intersticiales rurales, que han dado lugar a nuevos conceptos como, espacios periurbanos, espacios suburbanos, etc.

Ahora bien, esta expansión discontinua ha tenido efectos diferentes según el sector de ampliación considerado, afectando al terreno agrario de la Vega de manera muy dispar:

- i La capital, junto a a municipios cercanos como Maracena, Peligros, Albolote y Atarfe por el norte, y Armilla, Churriana y Ogíjares por el Sur, son las zonas que se muestran como mayores consumidoras de espacio agrario, pues el proceso de expansión fue aquí más dilatado en el tiempo, además de ser municipios situados en lugares privilegiados del interior de la Vega⁶³.
- ii Los pueblos asentados en la falda de la cordillera de Sierra Nevada, han experimentado un enorme crecimiento y sin embargo apenas han consumido suelo de Vega. La razón está en que los pueblos de este sector se han ampliado sobre las laderas, o en algunos casos sobre los secanos que conectan con los regadíos. En este grupo abarcaría municipios como Cenes, Huétor-Vega, Monachil, Cájar, Otura, Alhendín, Las Gabias y La Zubia.
- iii En el sector ocupado por Santa Fe –cabecera comarcal–, la ocupación urbana del suelo agrícola es ya muy redu-

cida, como sucede en los municipios de Pinos Puente, Fuente Vaqueros, Chauchina, Cijuela, Láchar y, en menor medida, en los municipios más alejados de la Vega Baja Moraleda de Zafayona, Villanueva de Mesía y Huétor-Tájar, que funcionan de una forma más autónoma.

Análogamente, los grandes ejes de comunicación, lejos de poner coto a la expansión urbana, han provocado el efecto contrario, favoreciendo un imparable desarrollo en su entorno. Además, las continuas revisiones del planeamiento han consolidado urbanísticamente aquellos espacios intersticiales creados entre las rondas y la ciudad tradicional. Con la entrada en funcionamiento de la circunvalación de Granada, el proceso se acelera de una forma evidente, al igual que sucedió con la A-92 –autovía del 92– que provocó el que muchos pueblos transformasen rápidamente su perfil, creciendo de forma desmesurada hacia dicha vía. En nuestro caso, el ejemplo más llamativo es el que afecta a la parte más meridional de la Vega, en donde destaca por un lado la presión sobre los cultivos en pueblos con una dinámica constructiva tan intensa como desordenada, y por otro, el envite de la zona Sur de la ciudad de Granada. El desarrollo de la circunvalación de Granada y la construcción de la Ronda Sur que arranca desde la misma, constituyen el mayor foco de desarrollo inmobiliario de toda la comarca y a su vez sirven de borde al proyecto del nuevo Campus. En el complejo temático del Parque Tecnológico de la Salud –PTS– se desarrollan actividades formativas, investigadoras y empresariales dentro de los ámbitos de la ciencia y la tecnología. El objetivo fundamental que persigue dicho complejo es el de convertirse en un espacio de excelencia dentro del campo de las ciencias de la vida y generar una imagen de marca «Granada Salud», con un impacto nacional e internacional.

Así pues, a pesar de la existencia en la actualidad de una amplia legislación favorable a la protección de la Vega, resulta muy difícil acertar en la estrategia definitiva ya que las circunstancias evolucionan muchas veces de manera arbitraria

62 *Ibíd.* (P. 199).

63 Martín Vivaldi Caballero, M. E., Jiménez Olivencia Y. (1993-94). Transformaciones del paisaje en el área de influencia de la Vega. *Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada*, 22-23, 175-193.

y sin posibilidad de predicción. La necesidad de conservación de la Vega agrícola en su mayor integridad posible, está justificada por contundentes razones: la tradición histórica, que la ha convertido en elemento emblemático de la comarca; las repercusiones sociales del colectivo campesino; la potencialidad económica, previa puesta en práctica de alternativas agropecuarias, tecnológicas, comerciales y jurídicas acordes con las circunstancias actuales que permitan superar la perpetua amenaza que se cierne sobre ella, etc. Hoy en día, la opinión va evolucionando, aunque muy lentamente, y está empezando a considerarse como una fuente productiva de primer nivel, y un territorio de gran valor paisajístico que requiere protección ambiental.

6.1.8. NOTAS SOBRE LA VEGA EN LOS ÚLTIMOS CINCUENTA AÑOS

La Vega es un espacio singular por sus características físicas, la experiencia en métodos de explotación agrícola y la calidad del paisaje. Cuenta con una superficie de 87.230 hectáreas de las que apenas un 3,5% están dentro de la capital. Por ella discurre protegido el cauce del río Genil y sus afluentes, así como infinidad de arroyos, arroyuelos, cañadas y acequias. La base económica de la comarca ha sido siempre la agricultura pero a partir de los años sesenta, ésta se apoya en el desarrollo de otras actividades productivas.

En poco tiempo ha sufrido grandes transformaciones territoriales. Una zona tradicionalmente agraria se ha visto convertida en una aglomeración urbana de 32 municipios –de los 41 en total que conforman la comarca– con una población de 450.000 habitantes. El aumento del suelo urbanizado y la población, junto con la dependencia económica de la capital, ha incrementado la demanda de infraestructura para el transporte, fragmentando los suelos cultivados y dificultando el uso agrario. Además, el crecimiento urbano genera unas expectativas económicas en los propietarios de la tierra que superan ampliamente a las previstas con un uso agrícola y ganadero.

Toda la cuestión agrícola de la zona ha sido objeto de protección en documentos de planeamiento desde los años setenta. Los suelos agrarios de la Vega fueron protegidos por primera vez en el Plan General Comarcal de 1973, el cual reconoció ciertas áreas con un grado de protección agrícola. Los criterios empleados eran predominantemente económicos, aunque con la intención, ya incipiente en aquel momento, de proteger el uso agrícola ante el crecimiento urbano. Años después el Plan Especial de Protección del Medio Físico –P.E.P.M.F.– de 1987 olvidó los usos agrícolas y por tanto de la Vega, quizá porque entendía ya protegida la zona por el Plan Comarcal de 1973, aunque estaba prácticamente derogado con la llegada de los ayuntamientos democráticos.

En lo que respecta a los Planes de Ordenación del Territorio de Ámbito Subregional, la agricultura tiene un peso significativo en seis de los ocho planes hasta ahora aprobados –en total se prevén 19–. En la actualidad tanto el Plan de Ordenación del Territorio de la Aglomeración Urbana de Granada –P.O.T.A.U.G.– del año 2000, como el Plan Especial de Protección de la Vega de Granada –P.E.V.–, (2012), recuperan una visión proteccionista de la comarca desde distintos puntos de vista, pero establecen, sobre todo en el caso del P.E.V., una perspectiva en la que prevalece la condición productiva del lugar por encima de otros importantes valores tradicionales y aunque mantienen el valor ambiental y retoman las categorías de protección asociadas al uso agrícola, lo hacen únicamente bajo el vínculo de la recomendación, actuando además sobre un territorio fracturado, dando a entender que se asume la imposibilidad de recuperación del mismo. El territorio que el Plan Especial de la Vega establece como ámbito de actuación, comprende un importante espacio de la Vega que presenta algunas características diferenciadas, ya sea por sus condiciones geológicas, parcelarias, variedad de cultivos y paisaje o por el modo en que los suelos se han ido incorporando al regadío a lo largo del tiempo. Este territorio, que se conforma en diferentes etapas, se encuentra fracturado en la actualidad por las infraestructuras del transporte y

los suelos urbanos y urbanizables. El documento distingue cinco sectores, dejando fuera del mismo importantes zonas como la Vega Norte y sectores aislados que permanecen sin protección: (i) La Vega del canal de Albolote. (ii) La Vega de Poniente. (iii) La Vega Central. (iv) La Vega Sur. (v) La Vega del Canal de Cacín.

El P.E.V. se elaboró recientemente con un ánimo conciliador, de hecho, en su portada, el título va acompañado del subtítulo «Documento par la Concertación», pero sin embargo su presentación dejó insatisfecha a una amplia representación de granadinos preocupados por la evolución de la comarca. Como documento no aporta ninguna innovación. Únicamente se hace eco de toda una serie de propuestas y tesis que han sido trabajadas por diversos grupos y colectivos a lo largo de muchos años. Incluso el material fotográfico o las ideas de análisis y recuperación de determinados elementos arquitectónicos como caserías, casas huerta, cortijos, y por supuesto secaderos de tabaco, son semejantes a otros ya existentes y conocidos en ámbitos especializados y, en cualquier caso como apunta Rosa Félix, su capacidad de resolución es prácticamente nula pues cualquier recomendación del mismo ha de someterse a la figura del P.O.T.A.U.G. Según palabras de este miembro del equipo responsable de la Consejería:

“El P.O.T.A.U.G. tiene objetivos más amplios porque el Plan Especial de la Vega es un Plan para ordenar exclusivamente los espacios públicos existentes”.⁶⁴

64 Félix Gutiérrez R. (2012). *Blog Granada por una nueva Cultura del Territorio*. (27-6-2012). Disponible en: <http://www.otragranada.org/spip.php?rubrique121>

José Castillo Ruiz⁶⁵, uno de los pioneros e impulsores en la investigación del Patrimonio Agrario y comprometido hace largo tiempo con la Vega de Granada, fue el primero en realizar una valoración exhaustiva y muy crítica con el desarrollo del Plan Especial de Protección de la Vega elaborado por la Junta de Andalucía. Su valoración ha sido muy considerada en gran parte de los sectores relacionados con la cuestión al llevar un doble sello de reconocido investigador y el de persona muy comprometida en la defensa de este espacio agrario y cultural.

Por su parte, el Plan de Ordenación Territorial del Área Urbana de Granada –P.O.T.A.U.G.– protege, como ya se ha dicho, los suelos agrícolas de la Vega, lo que significa que la superficie protegida es mucho menor que en los planes anteriores, dado que delimita aquellos que no han sido ocupados. Hace alusiones al suelo agrícola pero no lo regula. Este Plan realiza un catálogo de bienes a proteger en la Vega, haciendo un desarrollo gráfico del mismo en el que aparece un exiguo número de secaderos, ciertamente insuficiente en comparación con el patrimonio existente.

En otro rango de figuras de planeamiento, los planes municipales incorporan consideraciones sobre suelo agrario desde 1985, donde ya se planteaba la creación de un extenso parque agrícola por razones económicas y productivas, paisa-

65 José Castillo Ruiz es profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada y firme defensor del historiador/a del arte como profesional imprescindible en el ámbito de la protección del patrimonio. Fue impulsor en la creación de la Sección de Historia del Arte del Colegio de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de Granada, Jaén y Almería. Es director del Observatorio del Patrimonio Histórico Español –OPHE– y director científico de la revista e-rph. Revista electrónica de Patrimonio Histórico. Disponible en: (<http://www.revistadepatrimonio.es/>). También es miembro de la Comisión Técnica del Patronato de la Alhambra y desde el año 2009 integrante del Comité Español de ICOMOS. Su trayectoria profesional se completa con la participación como director y ponente en cursos y másteres nacionales e internacionales y múltiples publicaciones.

jísticas y recreativas. De este plan surge un Plan Especial de la Vega en 1991 que pretendía fomentar el equilibrio en el desarrollo, analizando impactos y limitando las capacidades de acogida del territorio. Incorporó entre sus categorías de suelo protegido al menos cinco relacionadas con la agricultura. Su principal objetivo era frenar la gran cantidad de edificaciones ilegales que proliferaban, pero no llegó a aplicarse.

El Plan General de Ordenación Urbana del año 2000 –Revisado en el año 2001–, hereda del Plan de 1985 y del Plan Especial de la Vega, redactado a partir de las recomendaciones de planeamiento, una visión de la comarca de valor no sólo ambiental, sino también productivo, retomando las categorías de protección asociadas al ámbito agrícola.

El actual P.G.O.U., dentro del marco del P.O.T.A.U.G., recupera la visión territorial y muestra como un gran logro los acuerdos relativos a la gestión y asociados a la propiedad del suelo. Entre sus objetivos surgen contradicciones ya que se plantea dotar de grandes infraestructuras de comunicación a la aglomeración urbana y a la vez pretende establecer una protección particularmente intensa en los suelos de la Vega. Se propone incluso un cinturón periférico de aparcamientos que descongestione la ciudad y facilite el acceso. Aún así, el plan es consciente de la creciente desaparición de los usos agrícolas y plantea reducir las tensiones especulativas a través de procesos de rehabilitación de barrios para redirigir al sector inmobiliario, desviando su interés por la construcción en la Vega, hacia el interior urbano restableciendo a la población en los barrios tradicionales de la ciudad.

Define seis tipos de Suelo No Urbanizable de Especial Protección Agrícola, regulando los usos que se permiten bajo petición de licencia, para evitar el aumento de edificaciones ilegales, habituales en la Vega. Estas construcciones ilegales son asumidas en suelo no urbanizable si cumplen las condiciones de ser residencias tradicionales o estar regularizadas en planea-

mientos anteriores. También se asumen aquellas que se han desarrollado por falta de regulación y son antiguas –recreativas, equipamientos, infraestructuras e incluso industrias– o aquellas localizadas en la categoría de huertos familiares.

En esta categoría de suelo se prohíbe la destrucción de suelo natural, las acciones agresivas para el medio ambiente y el abandono de suelo de uso agrícola. Es decir, que el motor de protección de la Vega no depende exclusivamente de una limitación en el crecimiento de la ciudad, sino que se combina con conceptos de especial protección agrícola. Esta visión del actual Plan General de la ciudad, choca con las intenciones de promoción de un parque de ocio –Parque del Milenio–, posición defendida por el Ayuntamiento, para lo que habría que cambiar el uso de suelo patrimonial protegido a uso Urbano Dotacional. El Ayuntamiento ha defendido la necesidad de un gran parque para la aglomeración urbana, circunstancia que puede tornarse aventurada, pues existe la amenaza de que otros municipios que forman parte de la comarca, puedan cambiar el uso a través de modificaciones puntuales de su planeamiento con fines comprometidos. Fundamentándose en la aprobación en 2006 del anteproyecto de la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía, donde se contempla, con visión patrimonial, el legado de la agricultura, existen iniciativas para declarar la Vega de Granada como Bien de Interés Cultural –B.I.C.–, bajo la figura de «Sitio Histórico». El apoyo social a la protección de la Vega es muy alto. Las organizaciones agrarias y ciudadanas han elaborado un plan de dinamización en el que se exige el compromiso de las administraciones públicas para la protección efectiva de los suelos productivos, en donde la creación de un parque agrario y la consideración de «Sitio Histórico», parecen seguir siendo las principales reivindicaciones.

Entre los años 1973-1983 aumentó la centralidad de la ciudad de Granada y a partir de 1983 se produjo la consolidación de la periferia sobre la capital, dando lugar a la aglomeración urbana. Hasta el año 1999 se calcula que se han perdido

aproximadamente 4.000 hectáreas de suelo rural de Vega para su transformación en suelo urbano, debido al crecimiento del área metropolitana de Granada.

De 11.062 hectáreas de Vega protegida, 1.225 hectáreas son de suelo ocupado por usos urbanos, lo que supone casi un 10%. Desde 1999 hasta 2003 se ha incrementado la ocupación de suelo agrícola en un 39%, aún estando aprobado el P.O.T.A.U.G. Este plan protege 6.545 hectáreas de suelo de alto valor ecológico, agrícola y paisajístico para sistemas de espacios libres, sobre todo de la Vega –5.000 hectáreas–, pero no está resultando efectivo, como tampoco lo está siendo el P.E.V., igualmente incapaz de contener construcciones industriales o residenciales ilegales.

A modo de recapitulación práctica recogemos en una sinopsis las afecciones más importantes de la Vega en las últimas décadas:

- i Ocupación y fragmentación del territorio, que impiden el uso agrario.
- ii Expectativas derivadas de las plusvalías que la construcción genera en los propietarios de la tierra, incrementando el precio de ésta a cotas imposibles de amortizar con el uso agrícola y ganadero.
- iii Salidas productivas hacia el uso inmobiliario.
- iv Caída espectacular del número de explotaciones (reducidas a la mitad en menos de veinte años) y de la ocupación agraria.
- v Entre los años 1991 y 2001 el número total de trabajadores ocupados en la Vega se incrementó en un 6,17%, mientras que se destruyó el 60% del empleo agrario.
- vi La edad de los agricultores se ha envejecido de tal modo que entre 1982 y 1999 se han reducido a la mitad, y un cuarto de ellos ha sobrepasado la edad de jubilación.
- vii Crisis generalizada en el sector.

En lo que respecta a las explotaciones agrícolas, éstas se significan en los últimos años por las siguientes características:

- i Propiedades de pequeña extensión (entre 0,5 y 5 hectáreas).
- ii Régimen de tenencia en propiedad y dificultad en la adquisición de nuevas tierras para hacer más flexible el cultivo.
- iii Mínimo porcentaje de empleo dedicado al sector primario.
- iv Falta de incorporación de técnicas tradicionales o ecológicas. Pese a los esfuerzos de planificación estratégica.
- v Falta de distribución de agua debido a la destrucción parcial canales y acequias y a una reconstrucción deficiente.

En lo referente a la presión provocada por el crecimiento urbano y de población:

- i El área metropolitana de Granada registró alrededor de 495.000 habitantes en 2015 y como se ha visto un mínimo porcentaje de la población activa se dedica al sector primario. La densidad de población de la aglomeración urbana es de 5,73 hab/ha, frente a los 3,67 hab/ha de la Vega y 0,72 hab/ha de la provincia.
- ii El mayor aumento (45%) de la población, se han localizado en el área metropolitana con un incremento del (26,83 hab/ha).
- iii Los mayores cambios se han experimentado en los bordes y las zonas periurbanas de los municipios.
- iv Los municipios de la periferia del área metropolitana se han convertido en aglutinadores de la actividad económica.
- v De igual forma son los que mayor incremento de población han experimentado, así como de suelo urbano e infraestructuras, con la consecuente pérdida de suelo agrícola.

- vi El índice de movilidad laboral es de 330.000 viajes diarios.
- vii La movimientos definitivos de la población se deben a un proceso de crecimiento municipal del área urbana de Granada.
- viii En el área metropolitana, la capital aparece como un núcleo funcional que se rodea de focos que hacen las veces de centros industriales, de almacenaje o residencial.
- ix El precio inmobiliario en los municipios periféricos, es muy inferior al de la capital.
- x Tanto la presión demográfica, como los conflictos de borde entre la actividad agrícola y la residencial, industrial o recreativa, constituyen fenómenos que se van diluyendo conforme aumenta la distancia respecto a la capital.
- xi La renovación y el interés en la actividad agraria es mayor en los municipios más alejados.
 - Entre 1973 y 1983 se construyeron alrededor de ochenta y cinco mil viviendas en la periferia.
 - El desmesurado crecimiento ha sido propiciado por las construcción de las grandes vías de comunicación: A-92, A-66, circunvalación y Ronda Sur.

Desde múltiples sectores se pide la incorporación de políticas activas para construir un contexto más propicio que favorezcan estilos de agricultura menos agresivos desde un punto de vista medio ambiental. Los cultivos intensivos ahora implantados, cada vez más escasos, no parecen ser la esperanza para la recuperación de un paisaje cultural, lo cual entra frontalmente en conflicto con los rendimientos económicos de arrendatarios y propietarios.

La protección de la Vega ha supuesto una cuestión que desde siempre ha preocupado a los granadinos incluidos órganos de gobierno municipal y autonómico. Los motivos culturales e históricos habrían de estar en la base de su defensa, para poder constituirse en un bien general de espacios abiertos,

campos y cultivos sin cercar, sembrados en un paisaje singular y único, para el disfrute sensorial de todos los habitantes de la comarca. Las primeras manifestaciones y actitudes de vigilancia mantenida, pertenecen como ya hemos visto al s. XIX y desde entonces no han cesado hasta la actualidad. Pudiera ser que este viejo deseo de protección se convierta en realidad a partir de una concienciación generalizada de la sociedad de Granada.



6.2.

CETARSA

El cultivo y curado del tabaco era una labor realizada por agricultores, previa concesión administrativa otorgada y gestionada por el «Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco» –SNCFT– quien además controlaba, con carácter exclusivo, la fermentación de la totalidad de la cosecha de los cultivadores por cuenta de la Renta de Tabacos. Una vez transformada, se cedía íntegramente a Tabacalera S.A., en calidad de empresa administradora de la Renta, para su posterior manufactura.

La adhesión de España a la Comunidad Económica Europea, trae consigo la liberalización del sector tabaquero y, como consecuencia inmediata, la creación de una compañía de carácter estatal, en régimen de derecho privado, con finalidad de contribuir a la gestión de la política tabaquera, la cual había de atender la demanda nacional e internacional bajo criterios de rentabilidad y de concurrencia con otras empresas⁶⁶.

De este modo se constituye CETARSA; «Compañía Española de Tabaco en Rama, Sociedad Anónima». Fundada en 1987, concebida como empresa dedicada a la adquisición y transformación de la planta de tabaco. Su principal fuente de producción se implanta en la provincia de Cáceres contando con un capital social que procede únicamente de la Dirección General del Patrimonio del Estado –que poseía un 79%– y de Tabacalera, S.A. –con una participación del 21%–. Llegó a tener en activo ocho fábricas simultáneamente; seis de ellas localizadas en Cáceres –Talayuela, Navalmoral de la Mata, Jaráiz de la Vera, Jarandilla de la Vera, Plasencia y Coria–,

una en Ávila –Candelera– y otra en Granada, en las proximidades del pueblo de Maracena, ocupando y adaptando las antiguas instalaciones de la que fuera la fábrica de azúcar de las Angustias. Fue una empresa con un volumen económico importante llegando a tener cerca de seis mil trabajadores que se encargaban de atender y dar cobertura a un todavía amplio colectivo agrario.

Más tarde, en el año 1996 se crea la «Sociedad Estatal de Participaciones Industriales» –SEPI–, organización que se ajusta al ordenamiento jurídico privado para sustituir al Instituto Nacional de Industria. Su presidente es nombrado por el Consejo de Ministros a propuesta del Ministerio de Hacienda. Al ser una entidad de gestión privada, se encarga de administrar y tomar decisiones sobre sociedades y empresas públicas, estando entre sus principales funciones la de privatizar las participaciones de empresas no estratégicas para la sociedad estatal. En este contexto, la fábrica que CETARSA tiene en Granada sufre un duro revés. En marzo del año 2002 el SEPI, sociedad de perfil exclusivamente mercantilista, plantea el cierre de las instalaciones sin valorar las desastrosas consecuencias económicas que suponen la reestructuración del sector, sobre todo para los agricultores de la Vega. Otras industrias secundarias como talleres de embalaje, cordelería, transporte, etc., relacionadas con la actividad tabaquera, también se ven afectadas y abocadas al cierre.

Pese a las numerosas acciones reivindicativas de obreros y agricultores con manifestaciones y encierros, las intervenciones de asociaciones agrarias, la actividad frenética de sindicatos y administraciones locales y la posición adoptada por la Mesa Provincial del Tabaco de Granada, no llega a alcanzarse un consenso en las negociaciones por lo que, definitiva e irremediabilmente, se procede a la clausura de la factoría.

Cuando se anuncia el cierre de la fábrica, el entonces presidente de la SEPI, Ignacio Ruiz Jarabo, promete la creación

← Fig. 2: Vista general del complejo de CETARSA. 1998.

66 Real Decreto 573/1987, del 10 de abril.



de sesenta nuevas empresas con la capacidad de generar cuatrocientos puestos de trabajo de los que se beneficiarían directamente los despedidos de la empresa clausurada. El plan de reordenación del espacio es aprobado por el Ayuntamiento de Granada en el año 2003 y con posterioridad, por la Consejería de Obras Públicas en febrero de 2004. Pero el proyecto se convierte en un absoluto fracaso. INFOVEST, la empresa destinada a llevar a cabo los planes comprometidos, sólo llega a realizar una modificación en el trazado de viales.

Al no cumplirse las promesas realizadas a los 231 trabajadores de la fábrica afectados y a los más de 1600 agricultores que habían perdido su fuente de ingresos, la mayoría de ellos, en última instancia, se ven obligados a la negociación de prejubilaciones y recolocaciones. Los agricultores que continúan con el cultivo en la provincia, sufren las consecuencias de la marginación y abusivas condiciones impuestas por la reestructurada sociedad que se hace con la compra del tabaco a precios muy inferiores a los del cultivado en los campos extremeños. El argumento de este desagravio se basa en que la compañía considera el producto de la Vega de peor calidad que el de Extremadura, pese a que se emiten multitud de informes técnicos que desmienten tan controvertida afirmación. En un escenario de evidente falta de interés por parte de las autoridades locales por la riqueza agraria de la comarca con la que no se tiene ningún grado de implicación o compromiso, CETARSA aprovecha la precariedad económica de los cultivadores granadinos que no pueden permitirse el lujo de perder un volumen de producción de más de 2.000.000 de kilogramos anuales que constituían su medio de vida. Desde la desaparición del Centro de Fermentación, el sector tabaquero de la provincia viene siendo tratado con absoluta desconsideración y de manera ciertamente impune.

En lo que respecta al destino del edificio y a las enormes instalaciones del complejo fabril, el gobierno de la nación conviene con la empresa CETARSA, la transformación del mismo en un polígono industrial para lo que adquieren unos

12.000 m² del llamado Cortijo del Conde. Se prevé una inversión de unos treinta millones de euros para la ejecución de un proyecto que supone la demolición de un tercio de las naves del complejo original, la construcción de un gran edificio de uso comercial, dos manzanas con trece naves industriales –26.000 m² aproximadamente– y la urbanización de las zonas colindantes. Como contraprestación del convenio en el que interviene también el Ayuntamiento de Maracena, éste cede una parcela de 2.300 m², la antigua vivienda del director, una nave y una capilla de 213 m². Esta reconversión proyecta la transformación de la antigua fábrica en un parque industrial de 60.800 m², el cual llevaría asociada una importante inversión en una nueva red de comunicaciones próxima a la segunda circunvalación de Granada.⁶⁷

La fábrica de fermentación granadina desapareció. De nada sirvió en su día que se argumentara con informes técnicos la viabilidad de la empresa ni lo acertado de su mantenimiento para una economía sostenible de la Vega. La sociedad granadina hubo de aceptar que la competitividad mercantil es mucho más fuerte que los intereses de una comarca tan concreta. La producción evolucionó en función de los estudios económicos que el monopolio estatal dispuso desviando la producción hacia otras regiones teóricamente más rentables; aunque la presión internacional de mercado, puede provocar que la autoridad del gobierno, vuelva a estar en manos de las grandes empresas multinacionales.

← Fig. 3: Imagen de la Torre del complejo de CETARSA. Fotografía M. Rodríguez. *Historia económica de Granada*. (1998). P. 247.

67 Ministerio de Agricultura. Dirección General. (1970). Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. 1919/1969. Madrid.



6.3.

LA CUESTIÓN SOCIAL

6.3.1. LA SOCIOLOGÍA Y EL PAISAJE ORDENADO. AUGUSTE COMTE

Definimos sociología, como aquella ciencia social que se encarga del análisis científico de la estructura y funcionamiento de la sociedad humana o de una población regional. El término procede del latín «socius» –socio, asociado, en común– y la terminación griega «logía» procedente de «logos» –estudio, conocimiento–; lo que en su conjunto viene a significar estudio, tratado racional o estudio del otro como compañero. La sociología estudia por tanto, todos aquellos fenómenos colectivos que tienen lugar como consecuencia de la actividad social del ser humano. El contexto en el que se desarrolla dicha actividad tiene una crucial importancia y un significado en sí mismo que trasciende lo meramente sustancial, pues si bien define el propio entorno material que rodea al hombre y la posición de éste respecto del mismo, su sentido es tan amplio que engloba incluso su más íntima espiritualidad. El lugar donde acontece la vida y el trabajo, forma parte del subconsciente histórico-cultural en el que se desarrolla el individuo.

La investigación sociológica es interdisciplinar. Está basada en la observación, análisis e interpretación, desde las distintas perspectivas teóricas de las múltiples ramas del saber, así como en las variadas causas, significados e influencias culturales que provocan la aparición de tendencias no uniformes de comportamiento en el ser humano.

Cada agrupación o colectivo desarrolla un tipo específico de relaciones sociales para atender su actividad laboral, lo cual impacta decisivamente en las características de cada sociedad y en la cultura y forma de vida de sus habitantes.

La transversalidad investigadora resulta especialmente identificable en el ámbito social granadino, pues su sociedad experimentó una convivencia participativa gracias a una actividad integradora, dentro de un hábitat o espacio temporal compartido. En Granada, durante el ciclo de explotación de la planta del tabaco, se da lugar a todo un fenómeno social y cultural en la provincia. La naturaleza colectiva de un oficio que engloba múltiples y variadas tareas relacionadas entre sí, junto al sistema de relaciones sociales que –estructuradas a muy diferentes niveles: individual, familiar, gremial, comunitario o intermunicipal–, hacen del trabajo relacionado con el producto tabaquero un motivo más que justificado para ser centro de atención para disciplinas como la Sociología y la Antropología.

La propia estructura y organización del ser humano como «especie social», considerando términos generales y la peculiar colectividad surgida en la Vega en torno al mundo del tabaco como caso particular, están indefectiblemente vinculadas al desarrollo de las relaciones cooperativas en el trabajo. Las consecuencias generadas en oficios y profesiones que engloban colectivos de gran dimensión, provocan reacciones extremas que oscilan desde los lazos de vínculo y relación entre grupos dispares hasta inevitables conflictos laborales entre sectores del propio colectivo; reivindicaciones ante autoridades y políticas de gestión adversas o incluso ante otros gremios o asociaciones con intereses similares. Estos conflictos, tantas veces asociados a las disciplinas sociales, debido a la intensa correspondencia, siempre existente, entre trabajo y sociedad, representan unos de los aspectos más atendidos por la sociología, y son muy evidentes en la comunidad agrícola granadina nacida en el primer cuarto del siglo XX como «consecuencia social» de la producción industrial del tabaco.

← Fig. 4: Secadero de fábrica de ladrillo. Atarfe. Acuarela, lápiz de color y rotulador sobre papel tipo Fabriano. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

En las teorías de Auguste Comte⁶⁸, pensador y matemático francés, se encuentran las bases de la idea de crear una ciencia específica centrada en la cuestión social «sociología» como una constante a lo largo de todo el siglo XIX. Se considera esta nueva ciencia sociológica, como la última y la más grande de todas ellas; una ciencia que habría de incluir todas las ciencias, las cuales integrarían y relacionarían sus hallazgos en un todo cohesionado.

A raíz de la publicación de su *Curso de filosofía positiva* (1830-1842), este pensador apadrina el movimiento cultural del que sería considerado iniciador y máximo representante: el positivismo⁶⁹. Auguste Comte tomó el término positivismo del que había sido su maestro, Saint-Simon, auténtico responsable de su acuñación a partir de la expresión «ciencia

positiva», aparecida en el siglo XVIII. El positivismo no es fácilmente encasillable, pese a ser una corriente que dominaría casi todo el siglo XIX, en polémica y puntual colisión con la tendencia antagonista; el idealismo, encarnado en la figura de Hegel.

Partiendo de la consideración histórica del iluminismo del siglo XVIII, el positivismo surgió con la clara ventaja de poder referirse a un complejo de ciencias más desarrolladas. Fue precisamente el enorme desarrollo del conocimiento científico y enciclopédico, ocurrido en el siglo XIX, lo que dio lugar a que el positivismo mantuviera la impresión de que la ciencia podría abrazar completa y definitivamente cualquier aspecto de la realidad, tanto natural como humana, sustituyendo a cualquier otra forma de conocimiento y considerando la nueva ciencia como el pilar para la instrucción popular en las ciencias y la riqueza, con el fin de lograr una sociedad ordenada y pacífica.

A partir de estos principios, Comte consideró igualmente necesario acometer todos aquellos temas que mantuvieran relación con el orden social. En este sentido mantuvo sólidos argumentos para apoyar los principios del positivismo, estableciendo que la división del trabajo era necesaria para la evolución de la sociedad. Si perfilamos adecuadamente esta idea, lo que Comte quiso expresar es que el origen del progreso se manifiesta desde el punto de vista de la praxis humana en la «división del trabajo social» que no es otra cosa que la consecuencia correlativa en el ámbito de la organización social de la división del pensamiento, la cual, por otra parte, procede de la instauración del principio crítico racionalista. El investigador Núñez Ladeveze sobre las conjeturas de Comte acerca de la necesidad de la división del trabajo para el progreso de una sociedad efectúa las siguientes reflexiones:

“La duda metódica cartesiana quebró el lazo unitario del saber, disolvió el vínculo autoritario que ordenaba bajo

68 Bautizado como Isidore Marie Auguste François Xavier Comte, e históricamente conocido de manera más sencilla: Auguste Comte, nació en Montpellier el 19 de enero de 1798 y es considerado el iniciador del positivismo y de la sociología científica. Junto con Augustin Thierry, fue secretario durante siete años del conde Henri de Saint-Simon (Claude Henri de Rouvroy) quien fue un afamado historiador y teórico político socialista francés, perteneciente a una familia aristocrática venida a menos. Tras una profunda amistad, ambos se separaron de él, debido a las muchas discrepancias surgidas. Después de esta ruptura, Comte inició una etapa de alejamiento de la influencia de las ideas de Saint-Simon, pero aunque sus caminos se separasen, Saint-Simón influyó poderosamente en Auguste Comte a raíz de sus colaboraciones conjuntas. El positivismo de Comte está realmente basado en su mayor parte en conceptos sansimonianos.

Creó la palabra altruismo –dar sin esperar nada a cambio–, principio en función del cual vivió. El centro de gravedad de su doctrina es la ley de los tres estadios, formulada ya en las obras de juventud. En ella se contiene su crítica a la religión y a la metafísica, y la declaración de su positivismo. Considera como conocimiento auténtico sólo el conocimiento científico-experimental, declarando vana e inútil la pretensión sapiencial de la filosofía. El positivismo comtiano fue la filosofía dominante, en el ámbito científico, durante buena parte del siglo XIX. Falleció en París el 5 de septiembre de 1857. Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Auguste_Comte y <http://www.philosophica.info/voces/comte/Comte.html>

69 Positivismo: es un pensamiento filosófico que afirma que el conocimiento auténtico es el conocimiento científico y que tal conocimiento solamente puede surgir de la afirmación de las hipótesis a través del método científico.

un solo principio la homogeneidad del conocimiento. El problema sigue siendo, pues, filosófico, aunque tenga su correlato social en la «división del trabajo». La primera manifestación de la crisis –la más profunda– es intelectual–. Más todavía: Comte prescinde normalmente del tema de la «división del trabajo» para estudiar de una manera directa el de la «división del conocimiento», división que se manifiesta ante todo como división de las ciencias”.⁷⁰

Comprobando inmediatamente las consecuencias que pudiera tener esta cuestión para el grueso de la filosofía comtiana⁷¹:

“Si como hemos visto la “división del trabajo” aparece comprendida como un impulso dinámico, si debe colocarse de lado del progreso, no debe extrañar que sea a la vez fuente de desórdenes sociales, es decir, que sea perjudicial para la sociedad desde una perspectiva que la considere no dinámica sin estáticamente”.⁷²

Bajo estos principios tratados por el pensador francés, relacionados con la organización laboral como motor de la transformación social, procedemos a analizar el paralelismo de acontecimientos producidos en el continente europeo a comienzos del siglo XIX y sociedad andaluza de comienzos del XX. El gran problema planteado en occidente procedía de la descompensación social que invadía las estructuras económicas y culturales y que pese a haberse agravado en los últimos años se venía gestando desde siglos atrás. Era la misma situación que se declaró en la sociedad y los campos

granadinos casi un siglo después. En ambas circunstancias se hacía indispensable una nueva ordenación laboral que reorganizara el trabajo, los principios sociales, la equiparación económica y, por su supuesto, la consideración científica para justificar todos los cambios precisos para un nuevo orden colectivo.

Para Comte la manera en que germina el cambio en la sociedad y el trabajo está fundado en la crítica, la cual posee la facultad de desmontar el viejo orden –metafísica–⁷³ que a pesar de haber sido en parte la artífice del desarrollo occidental, es preciso superar para instaurar un nuevo principio en el que el orden se fundamente; pues una sociedad sin orden no es una sociedad. Comte tiene la plena convicción de que sin un orden concertado la civilización occidental está condenada a la desintegración; la utopía sólo conduce al infortunio.

La situación del campo granadino, desde el declive que sufriera el cultivo de la remolacha azucarera, estaba sumido en un caos y un desorden continuado en el tiempo. Pese a las esperanzas puestas en la introducción de un nuevo producto atractivo para el gremio agrario que admitiera la imposición de un nuevo régimen de temporadas, ciclos de cultivos y cosechas homogéneas con un control sobre el producto obtenido y una situación de serenidad y de competitividad organizada a nivel gremial, éste no llegaba a ponerse en práctica, ni acababa de ser autorizado por el gobierno. Es decir, esta comarca agrícola permanece sumida en un desorden que le impide el necesario progreso.

Según las teorías de Comte, es imprescindible hacer compatibles «progreso» y «orden». A partir de ahí surge su tesis más elemental: «El Progreso es el desarrollo del orden», que extra-

70 Núñez Ladeveze, L. (1982). *Augusto Comte y la “División del Trabajo Social”*. (P. 11). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/26694.pdf>.

71 Para Comte hay dos clases de ciencias: la dinámica social, que estudia el progreso, y la estática social, que estudia el orden. Núñez Ladeveze, L.

72 Núñez Ladeveze, L. (1982). *Augusto Comte y la “División del Trabajo Social”*. (P. 12). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/26694.pdf>

73 Ley de las tres etapas de Auguste Comte, según la cual todo concepto, rama del conocimiento o ciencia, pasa por las siguientes tres etapas sucesivas: (i) Etapa Teológica. (ii) Etapa Metafísica. (iii) Etapa Positiva.

polado al momento y lugar que nos ocupa viene a interpretarse como la necesidad de introducir un principio de orden en la división del trabajo; o lo que es lo mismo: es preciso introducir un elemento que establezca, coordine y relacione, las diferentes parcelas de producción en la Vega la cual se ha ido disgregando como consecuencia de la desorientación de sus trabajadores provocando a su vez que el territorio se haya ido diseminando en cultivos y esfuerzos dispares como consecuencia de una especialización individual en determinados productos sin planificación aparente. La individualización sin criterio del trabajo puede provocar una crisis de difícil recuperación. De este modo, la «división del trabajo», en la medida en que es factor de cambio y de progreso, lo es también para evitar el desorden social.

A partir de cuanto se ha expuesto, parece que la única actitud posible, la única posición razonable para evitar las inexorables leyes del devenir de los tiempos, es la de intentar introducir un sistema que armonice las diversas exigencias, hasta ahora anárquicas, derivadas por un lado del orden, y por otro, del progreso. Hay que introducir un factor de «orden» en la «división del trabajo». En la Vega granadina se materializa con la introducción de un nuevo cultivo incentivador, el tabaco.

Por otro lado hemos de tener en cuenta que, según el pensamiento de Comte, el mencionado factor procede del mundo del conocimiento y la filosofía generalizada a partir de los resultados de las ciencias positivas; es decir, el nuevo factor de orden lo constituye la denominada «filosofía positiva». Para Comte este hecho significa una vuelta al punto de partida original, pues ya en el origen la generalización regulaba la tendencia disgregadora provocada por la especialización en el trabajo. Dicha tendencia en el ámbito agrícola objeto de estudio, venía manifestándose, de manera cada vez más incontrolada por la atomización del cultivo, sin organización y disperso debido a la variedad de productos trabajados y la tendencia ancestral al minifundio. Esta especialización pro-

gresiva de la Vega –de semántica dispar a la referida por el positivismo–, encuentra su límite en el producto tabaquero que uniforma el paisaje agrícola granadino actuando como el agente generalizador que introduce el orden en la iniciativa económica de la provincia, estableciendo la división social del trabajo. No hay que olvidar que el cultivo tabaquero llega a generar todo un abanico de oficios, tareas y labores alrededor de su explotación, abarcando una enorme variedad de trabajadores de muy distintos oficios en el espectro laboral. El tabaco provoca la distribución de trabajos, la organización del paisaje y estructuración de una sociedad diseminada que a partir de entonces aúna esfuerzos para orientarlos en una dirección común. Pero además y como se especifica más adelante, el trabajo en torno al tabaco llega al seno de las familias estructurándolas pues posibilita el desarrollo de tareas adecuadas para todos y cada uno de sus miembros.

Comte, alude ocasionalmente a Aristóteles para ilustrar los conceptos tratados:

“El incomparable Aristóteles descubrió, en efecto, el carácter esencial a toda organización colectiva, cuando la hizo consistir en la separación de los oficios y la combinación de los esfuerzos. Apenas se concibe que los economistas modernos hayan osado atribuirse esta luminosa concepción cuando su empirismo metafísico la reduce a una simple descomposición industrial, que el príncipe de los filósofos había desdeñado”.⁷⁴

Sin embargo esta «separación de los oficios» no es dinámica. La concepción aristotélica no incorpora la evolución y las alteraciones que el fluir del tiempo inflige al sistema laboral

⁷⁴ Comte A. *Système de politique positive, ou Traité de sociologie, instituant la religion de l'humanité*. (Sistema de política positiva). (Tomo II). (P. 281). En: Núñez Ladeveze, L. (1982). *Augusto Comte y la "División del Trabajo Social"*. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/26694.pdf>

y económico. Es un orden estable y rígido por el que se organiza la sociedad. Fundamentalmente es ante todo un orden, pero no posee la capacidad de ser progresivo; Aristóteles no incorpora dicha concepción en la sociedad:

“Desde que Aristóteles fundó la sociología en la teoría del orden sin concebir en absoluto la del progreso reservada a la razón moderna”.⁷⁵

En otras palabras: el «positivismo» del orden se realiza mediante la asunción del progreso. El orden precedente, por tanto, no era, en rigor, «positivo».

Simultáneamente, sobreviene una paradoja filosófica, como apunta Núñez Ladeveze⁷⁶, nacida de una particular interpretación que la modernidad ha hecho de este principio, referente a la «división del trabajo». Por una parte es el concepto que determina la «ley del progreso histórico»; mas, por otra supone la expresión del desorden social producido por una filosofía heredada o «negativa»⁷⁷ como Comte la calificó. Esta ambivalencia surgida de una línea errónea de interpretación, nunca estuvo en el pensamiento aristotélico, pues la división del trabajo en lo que atañe a la «cuestión social» en su caso no se consideró como fuente de división o separación; muy al contrario, fue un origen para la coordinación y el reparto humanos. Para Aristóteles, y así lo admitió y se arrogó posteriormente Auguste Comte, la división del trabajo social o,

75 Ibid. (Tomo II). (Pp. 339- 340). En: Núñez Ladeveze, L. (1982). *Augusto Comte y la "División del Trabajo Social"*. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/26694.pdf>.

76 Núñez Ladeveze, L. (1984). *Augusto Comte y la "División del Trabajo Social"*. (P. 14). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/26694.pdf>

77 Recordemos que para Auguste Comte, la evolución en las relaciones sociales, laborales, económicas y filosóficas se encuentran en estado de superación de la segunda etapa o etapa metafísica de su "Ley", la cual se mueve en la ambigüedad de haber sido el caldo del que ha surgido la civilización actual y ser considerada por el pensador como una etapa oscura que acabará por ser vencida por el positivismo.

lo que es lo mismo y es mas identificable con el caso granadino, la «separación de los oficios» supone la «combinación de los esfuerzos»; lo cual, en definitiva genera el nacimiento de la conducta laboral conocida como «cooperación social». De lo cual se infiere la necesidad de considerar una «división del trabajo intelectual» reordenadora bajo una filosofía «positiva» y generalizadora:

“Sólo cuando el reparto regular de los trabajos humanos ha podido llegar a extenderse convenientemente puede el estado social comenzar a adquirir espontáneamente una consistencia y una estabilidad superiores a las de cualquier impulso de las divergencias particulares”.⁷⁸

Prescindiendo de la fuentes aristotélicas, el pensamiento comtiano interpreta que el sentido de la progresiva fragmentación del trabajo tiene su explicación en la evolución de la ciencia hacia una mayor especialización. Desde los orígenes del ser humano como ser social, el conocimiento ha estado inexorablemente ligado a la necesidad, las exigencias y la condiciones sociales en las que ha surgido y se ha desarrollado, de lo que se deduce la existencia de una relación indisoluble entre «trabajo» y «pensamiento». Esta asociación conceptual conduce inevitablemente a la siguiente deducción: cuando el pensamiento y el conocimiento evolucionan, también lo hace de forma proporcional el trabajo. La evolución del pensamiento obliga a su clasificación y fragmentación en ramas de conocimiento para seguir ejerciendo un control sobre el mismo. Análogamente ocurre con el trabajo: a medida que éste se incrementa, tiende a especializarse y, simultáneamente, cada rama o especialización del sistema científico se separa inevitablemente del tronco común.

78 Comte A. (1868). *Cours de philosophie positive. (Curso de filosofía positiva)*. (Vol. IV). (P. 599).

Comte, afronta con profundidad el nuevo dualismo entre especialización fragmentaria y generalización ordenadora como ideas aparentemente enfrentadas, pero simbióticas para la organización y estructuración de la sociedad a través de la ordenación científica del trabajo social. El desarrollo exhaustivo de estos conceptos aparece básicamente en el libro IV del Curso y en el libro IV del Sistema. En el primero se ofrece por primera vez –pese a las reticencias del autor francés a la referencia específica de la división material–, la división o segregación del trabajo en dos categorías⁷⁹, –que posteriormente desarrolla con amplitud– a la vez vinculadas entre sí: (i) División del trabajo material y (ii) División del trabajo intelectual.

La primera categoría tiene un origen económico mientras que la segunda lo tiene filosófico. Pero como ya se ha visto con anterioridad, al tener la filosofía un carácter generalizador, posee mayor capacidad de profundización por lo que permite observar con mayor detenimiento las propiedades y consecuencias de su pensamiento. La primera categoría, la exclusivamente material que Comte asocia a la economía, es limitada; no puede alcanzar la abstracción necesaria para comprender la integridad de su pensamiento. La economía es eminentemente práctica y evalúa resultados. Análogamente, es conocedora de que la separación de funciones sociales por un lado «permite un feliz desarrollo al espíritu del detalle, imposible de alcanzar de otro modo»⁸⁰ y por otro corregir los efectos asociados a dicha tendencia. La cuestión más importante es que la economía –y el economista– es consciente del problema pero no dispone de los recursos necesarios para evitar un efecto de disfuncionalidad en el llamado «espíritu de conjunto». Es una ciencia específica que no dispone de visión generalizadora, por lo que no puede

llegar a entender dónde reside la raíz de ciertos problemas; y es que habitualmente, los asuntos referidos al hombre y su actividad tienen un origen eminentemente filosófico.

Los argumentos desarrollados en los párrafos previos, son reflejo casi literal de los recogidos en el apartado 6.1 correspondiente a la evolución histórica de la Vega de Granada y es que la vinculación entre un periodo histórico marcado por cuestiones económicas con densos tintes sociales y la división del trabajo social, fundamentada en criterios positivistas bajo la mirada generalizadora de la filosofía, es tan clara que funciona como manifiesta y fidedigna evidencia de los sistemas económicos, políticos y sociológicos de Comte. La filosofía es una ciencia con evidentes connotaciones sociales que se corresponde sin dificultad con la sociología de la comunidad agrícola granadina. Es una ciencia de conjunto que permite analizar a la vez que compaginar el trabajo con el orden social, las relaciones y la cultura de forma armónica. La división laboral contemplada desde este registro generalista, da pie al intercambio de pareceres en asuntos de trabajo y en definitiva a la solidaridad. La filosofía ha constituido la esencia en las relaciones de trasfondo de un gran colectivo que, en último término, ha propiciado la moralidad y el respeto por el trabajo propio y por el ajeno, cuyo montante conjunto redundaba en el beneficio de todos.

Tradicionalmente se ha interpretado que la especialización introduce una agudización del sentimiento individual al concentrar al trabajador en su propia tarea. Ello puede potenciar el interés privado en detrimento posiblemente del interés público o, más claramente, de la relación entre lo privado y el bien común. Pero esto no quiere decir que la especialización alimente la capacidad individual del ciudadano, muy al contrario la división laboral refuerza la dependencia conjunta de todos y cada uno de los trabajos y de los diferentes sectores de la sociedad. Aunque sí es cierto que, aparentemente, produce un enmascaramiento de la relación entre el individuo y el resto del colectivo. Como argumenta Comte «los inconve-

79 La ambivalencia en la valoraciones de términos es constante en Comte, manifestándose en toda su obra a través de un constante forcejeo entre opciones y decisiones a menudo contrapuestas.

80 Comte A. *Cours de philosophie positive. (Curso de filosofía positiva)*. (Vol. IV). (P. 602).

nientes esenciales de la especialización aumentan necesariamente como sus ventajas características»⁸¹.

Se está inconscientemente hablando de un cambio, un orden y un movimiento, de tal manera que hilvanando los tres conceptos sin llegar a dejarlos completamente remendados, la estrategia que se ha seguido es la establecer la proyección de un orden determinado hacia uno futuro, un orden deseado y que está por venir y ello sólo es posible a partir de una negativa que haga las veces de trampolín hacia el futuro. La propuesta deseada y aún no realizada, prospera únicamente –al menos así se ha comportado la sociedad en los últimos veinte siglos– como una doctrina que niega la eficacia y verdad del orden antiguo. Aquellos nostálgicos del esplendor del periodo granadino alrededor de la remolacha azucarera, representaron moldes hieráticos a los que les resultó difícil entender el imperativo inmanente que determina la evolución; la cual puede ser fatal y cruel en la finalización de un periodo brillante y a la vez alentador ante la esperanza de que la importación de un nuevo producto pueda generar el comienzo de un nuevo ciclo de esplendor.

6.3.2. TABACO, ORDEN Y VÍNCULO

Desde un punto de vista histórico, resulta ciertamente estimulante recordar el importante vínculo social que el tabaco supuso para la sociedad granadina, pues no hablamos única y exclusivamente de agricultores y propietarios, sino que nos referimos a una gran diversidad de trabajadores del campo, en múltiples ocasiones a familias completas –particularidad que al principio no supieron apreciar economistas y directivos técnicos–, comunidades, aldeas y pueblos enteros que respiraban la cultura del tabaco, que conocían el oficio y que representaban una auténtica forma de entender la vida, de manejar las relaciones con sus paisanos y con el conjunto

81 Ibid. P.607.

de pueblos y ciudades –la capital granadina incluida– que hablaban ese mismo lenguaje.

Si la garantía de un salario significaba imbuirse en un universo tan concreto y en una forma de ver la vida organizada en torno a un oficio, que por otro lado podía resultar atractivo, el mundo del tabaco y su producción parecía representar esa tabla de salvación, esa ansiada libertad e independencia individual añorada durante tantos años de espera, sufrimiento y agonía económica. El cultivo del tabaco exigía una gran cantidad de mano de obra dada la variedad de actividades y faenas que requería atender debidamente los diferentes procesos para su manufactura: selección de semillas, plantación, nacimiento, crecimiento, maduración, cosecha, transporte, colgado, secado y curado, prensado, transformación, picado, etc. Cada uno de los trabajos integrantes de las sucesivas etapas, eran ejecutados por mano de obra dispar. Así, aquel fragmento del proceso productor que comprendía desde la plantación hasta el curado; podía incluir a varios miembros de una misma familia, es decir, suponía una actividad conjunta y coordinada del proceso completo como si de una empresa familiar se tratase. Asimismo, recibían conjuntamente –las tres generaciones de manera simultánea: abuelos, padres e hijos–, los cursos preparativos y educativos y las operaciones culturales precisas para una formación completa. Los contenidos asimilados y todo el contexto que envolvía el aprendizaje, terminaban indefectiblemente por moldear la vida y el espíritu de participación colectiva de la sociedad.

Para Granada, el tabaco representaba al unísono, promesa y seguridad; sensaciones deseadas durante largo tiempo por un abultado y variado colectivo que aglutinaba a obreros, patronos y propietarios en una atmósfera común en la que se compartían objetivos, inquietudes, propósitos e intenciones, así como cultura, ideas, proyectos e intereses. La «cuestión social», como influencia de este nuevo fenómeno sobre la sociedad granadina del pasado siglo, considerada desde la perspectiva que ofrece la historia, da a entender que el ta-

baco no iba a ser un cultivo rotatorio más de los muchos que habían pasado por la Vega; fue un acontecimiento local con multitud de consecuencias de alcance transversal, tales como constituirse en la actividad protagonista de una etapa concreta o ser el cultivo por excelencia de varias generaciones; asimismo, representar al producto de producción interior con el que se identificó toda una comarca, contribuir con la expansión de un nuevo y complejo oficio que aunaba confianza y eficacia, con una extraordinaria componente ideológica y, en definitiva: inspirar, auxiliar y aglutinar, como nunca antes había sucedido, a los sectores más diversos de la sociedad granadina.

Este complejo episodio económico-productivo-social, ha de ser tratado y analizado bajo dos consideraciones vinculadas entre sí:

- i Como condicionante. Al ser un modelo de cultivo muy exigente en cuanto a cuidados, número y variedad de tareas forzosas, precisión en los tiempos y conocimiento profundo en detalles minuciosos y esmeros en las labores, su influencia en la concepción general de la organización laboral ha de ser asimilada por la nueva estructura responsable de sustentar el modelo de producción constituido por la economía familiar. El éxito del mismo depende de la adaptación no sólo de agricultores y braceros, sino de la filosofía y estructura completa del agro granadino.
- ii Como respuesta. El sector primario y toda la sociedad celebra con entusiasmo la autorización del cultivo definitivo en la provincia, pues supone un soplo de aire fresco en la maltrecha economía provincial, sin aparente solución a la decadencia del cultivo y la industria azucarera que durante tantos años dinamizaron la hacienda y la sociedad de Granada. El producto obtiene plena aceptación desde el principio, obteniendo una respuesta entusiasta por parte de diferentes colectivos que acogen

la nueva cultura productiva que se había de imponer a partir de entonces.

La actividad tabaquera, una vez finalizadas las etapas de cultivo, recolección, secado y curado del producto, proseguía con el transporte hacia los denominados centros de transformación y fermentación. En estos edificios tenía lugar la última fase de preparación de la materia antes de convertirse en un producto elaborado y listo para su lanzamiento al mercado. El caso es que el tabaco cosechado en la Vega de Granada había de ser transportado para su clasificación y fermentación, en un principio a la capital Sevillana y posteriormente –a partir de 1929– a Málaga, con la consecuente pérdida de calidad del material durante el transporte. Era por tanto lógica la reivindicación del sector de un centro de semejantes características para la provincia granadina, hecho que tardó años en producirse y que no se consiguió hasta mediados de la década de los treinta del siglo XX. Durante esta reclamación, nuevamente se puede detectar un fuerte contenido sociológico y antropológico; es decir, la sociedad volvió a suponer que las actividades derivadas del cultivo del tabaco en rama podrían suponer beneficios no sólo individuales, sino que también podrían atraer el bienestar de muchas comunidades vecinas, amén de una nueva fase de aprendizaje en lo que se consideraba como cultura del tabaco, la cual ya impregnaba la vida de toda una comarca.

Además, no se pensaba únicamente en las nuevas actividades que surgirían; recepción, clasificación, fermentación, etc., con el subsiguiente incremento permanente de mano de obra, sino que también se consideró muy importante el gran número de empleos que atraería la propia construcción del nuevo edificio. Tampoco había que olvidar, desde un punto de vista sociológico y urbanístico, el nuevo hito comarcal y foco de atracción que para la población de los municipios limítrofes iba a suponer la edificación de la nueva fábrica, pues buscar una cercanía de la residencia de sus trabajadores al nuevo centro de trabajo representaría una gran ventaja

en cuanto al ahorro de tiempo y dinero. De la misma forma, influiría en unas nuevas sendas de tráfico peatonal de personas vinculadas y de trabajadores, así como de circulaciones de vehículos. Era tal el compromiso que unía las voluntades del campesinado local en todo lo relacionado con este cultivo y la que ya se podría calificar de tradición cultural tabaquera de la Vega, que los propios agricultores estaban dispuestos a sufragar con sus propios y escasos medios los gastos de la construcción de dicha instalación, considerada, pues, como una inversión a largo plazo. Así de importante era la estima que se tenía por el producto y el interés por que su permanencia en la provincia fuera por muchos años. Considerando su cultivo como un triunfo de toda la comarca, no se iba a permitir dejar pasar la más mínima oportunidad de mejorar las condiciones de calidad y perfeccionamiento en las técnicas de producción del nuevo medio de vida, por otra parte totalmente asimilado, comprendido y compartido entre un gran número de municipios ya unidos por idénticos propósitos e inquietudes. Este singular contexto social se ve claramente beneficiado por la política de auxilios que el Estado fue concediendo tanto a nivel económico como formativo.

No es fácil calcular el valor que tendría para el colectivo y para la población granadina, la posibilidad de completar el ciclo productivo del tabaco en la propia provincia. Para todos los implicados en el proceso en particular y para la sociedad local en general, el tabaco se convertía en algo genuinamente granadino, nacía y se elaboraba en su propias tierras, era algo propio, un proceso seguido desde su nacimiento hasta la culminación, era un cultivo estimado y respetado, del cual casi todo el mundo conocía algún secreto. Para el granadino hablar de tabaco era sinónimo de hablar de los campos de su Vega. La población estaba completamente familiarizada con el nuevo paisaje de su entorno, un horizonte de dameros tapizados de verde y ocre, interrumpido por álamos, robles, castaños e higueras; hendido por ríos y acequias, capilarizado por cientos de caminos y veredas, y salpicado, como si

rehuyera de cualquier mandamiento ordenador, de esas nuevas construcciones semejantes a templos, tan dispares en su aspecto exterior que parecían ser usadas para fines diferentes.

Otro de los hechos históricos inequívocos que justifican el trasfondo antropológico que el tabaco tuvo sobre la sociedad granadina, fue el acontecido en la década de los años treinta durante las reivindicaciones que tuvieron lugar en aquellos años para la referida solicitud y de un centro de fermentación para la ciudad. La denominada Federación de los Sindicatos Agrícolas Católicos de Granada⁸², presidida por el Obispo D. Lino Rodríguez y por el Presidente de la Asociación de Cultivadores, el Conde de Tovar, promovieron la celebración de una asamblea de cultivadores con una nutrida concurrencia en la que se acordó establecer, tras múltiples intervenciones un documento con siete reivindicaciones innegociables para el porvenir de la producción tabaquera en los campos de la Vega. Entre ellas se encontraban peticiones relativas a la concentración en Granada de los organismos directivos del cultivo, la dotación de un Centro de fermentación y el establecimiento de una granja-escuela encargada de la distribución de las semillas más apropiadas a las condiciones climatológicas y al terreno, en busca de una excelencia en la germinación. Es pues, incontestable la profundidad sociológica con la que llegaron a calar en el mundo granadino los trabajos derivados de este cultivo. Incluso asociaciones religiosas, que no olvidemos agrupaban familias de pueblos a veces distantes, participaron activamente en los planes y trabajos relacionados con el mismo. La interrelación a todos los niveles que conllevaba todo lo relacionado con el tabaco,

82 La Federación de los Sindicatos Agrícolas Católicos de Granada fue fundada en mayo de 1919 y agrupó a diez sindicatos. Si bien este tipo de asociaciones carecía de una organización oficial como otras asociaciones de labradores, fueron organizaciones nacionales que recogían y luchaban por las aspiraciones de los agricultores españoles. Su constante actuación mediante congresos y asambleas cerca de los poderes públicos, constituye un verdadero núcleo de representación de todas las fuerzas vivas regionales. Estas asociaciones acabaron por transformarse en auténticos sindicatos agrícolas.

acabaría por construir el universo articulador de la sociedad granadina.

Instituciones como el Ayuntamiento de la Capital, también sintió el impulso de confraternización con la nueva hermandad que creció sin parar en torno al tabaco; hasta tal punto que además de celebrar innumerables plenos y sesiones dedicadas a su apoyo, llegó a sentirse dispuesto a prestar ayuda económica al sector, a pesar de su maltrecha economía.

Como decíamos, entre los datos que confirman el compromiso de comunión entre el colectivo granadino del tabaco aparecía el hecho de que junto a las infinitas reuniones y asambleas de las asociaciones de apoyo al sector, los agricultores de los diferentes municipios se unieron para poner en marcha por cuenta propia el anhelado centro de fermentación local. Se olvidaron diferencias y posibles discordias pasadas y actuaron como si de una sola comunidad, unida por una vida en torno al tabaco, se tratase. No hubo límites para este objetivo común de importantísima entidad y consecuencias sociales. A raíz de las presiones ejercidas y del esfuerzo conjunto, la provincia consiguió su edificio hacia 1930. El sector no dudó en aportar un porcentaje de sus cosechas anuales, que representó entre el 2,5% y el 3% para sufragar el enorme gasto que suponía la construcción del edificio y la dotación de la maquinaria para la infraestructura industrial en la que el jornalero habría de invertir y que, decidida entre diferentes modelos y precios, se decantó por un material de origen alemán, entre otras razones, por su calidad, versatilidad y posibilidad de ampliación. La contribución de los agricultores de la Vega fue absolutamente solidaria y sin fisuras, aportando cumplidamente las elevadas cantidades con las que se habían comprometido ante la Administración. Una vez más era palpable el poder de cohesión de un producto de vocación industrial, al calar en las estructuras más recónditas de una sociedad como eran: la organización del trabajo o la estructura familiar. Y es que en el fondo, representó mejor que ningún otro recurso, la oportunidad tan añorada y el

prometedor medio de vida para varias generaciones. Un fenómeno sociológico de carácter exclusivamente laboral que, como éste, fue capaz de agrupar a más de cuarenta municipios durante tan largo periodo, es en sí mismo digno de ser analizado. Pero es que, además, trajo consigo la incorporación de un original patrimonio cultural y arquitectónico, una renovada conciencia colectiva, un vigoroso orden social, un paisaje transformado, un maridaje entre las distintas clases que integraban la población y un espíritu renovado que aún hoy resuena en la memoria y la nostalgia de sus habitantes que, conocedores de aquel tiempo, se han convertido en impotentes testigos de la acelerada desaparición de edificios para secar el tabaco y la destrucción, en los últimos años, del que fuera anhelado centro de fermentación que tanto costó poner en funcionamiento.

Y es que a pesar de que la puesta en funcionamiento del que más tarde sería conocido como de Centro de Transformación y Fermentación de Nuestra Señora de la Angustias no suponía más que un paso adelante en el camino, significaba la permanencia en el subconsciente colectivo de las ganas de luchar para conseguir la mejora en el resultado final y en el bienestar social de toda la población. El nuevo producto era una solución, quizá no completa, pero sí esperanzadora para los problemas casi endémicos de una sociedad que se rebelaba contra la falta de libertad que ocasionaba una pobreza crónica. Las dificultades administrativas se multiplicaban, pero la gente encontró una nueva ilusión con la que salvar los obstáculos económicos y fue la convicción con las que todos los sectores de la población –agricultores a la cabeza– acogieron la nueva variedad de producción agraria y los resultados que habría de traer. El tiempo se encargaría de valorar la trascendencia de estos años y sus consecuencias en la memoria y estructura de la sociedad granadina, hasta la actualidad.

Estos movimientos sociales en torno al cultivo del tabaco negro tipo «Maryland», «One Sucker», «Valencia», y «Burley», entre otros, son vividos de igual forma por los cultivadores

del denominado tabaco tipo «Bright», también llamado rubio, en el término municipal de Asquerosa.

Dos agricultores de este municipio comenzaron en 1941 la aventura de trabajar en una nueva variedad de tabaco claro, llamado «Bright –flue-cured–» consiguiendo en la primera campaña una recolección de casi dos toneladas.

No obstante, pese a la adecuada aclimatación de la nueva variedad, su estabilización era lenta y de compleja asimilación, siendo un cultivo difícil que precisaba de cuidados muy delicados, teniendo además enormes dificultades para el secado ya que exigía durante prácticamente la totalidad del proceso de una atmósfera artificial de condiciones de temperatura y humedad casi constantes, únicamente posible mediante al empleo de maquinaria. A pesar de las dificultades, este tabaco rubio se expandió por la comarca con gran rapidez y la complejidad de su cultivo y secado resultó ser una gran ventaja para el pueblo durante muchos años, ya que absorbió la totalidad de la mano de obra local, necesitando incluso contratar trabajadores de localidades vecinas. La importancia que para la provincia tuvo este municipio fue tal, que se produjo un hecho insólito en el campo andaluz. Desde tiempo atrás se venían haciendo conjeturas de todo tipo acerca de la singularidad del comprometido nombre del pueblo y de la posibilidad de que su gentilicio pudiera resultar ofensivo para una comunidad sencilla y trabajadora que además incrementaba continuamente su población laboral. De forma unánime, la población local, la comunidad tabaquera, las autoridades locales, con la bendición del Arzobispo de Granada y con la presencia en pleno de las principales autoridades de la provincia, decidieron adoptar la decisión histórica, al menos en la provincia de Granada, de cambiar el polémico nombre de la localidad, que a partir del 15 de agosto de 1945 pasó a llamarse Valderrubio –contracción de las palabras valle y rubio–, nueva denominación también elegida de forma consensuada y que volvió a evidenciar el ambiente de confraternización reinante entre todas las capas

sociales. Hecho como el referido sólo podía ocurrir en circunstancias muy espaciales, como lo fue el tabaco para la sociedad de la provincia de Granada, suponiendo en sí mismo una deferencia, reconocimiento y signo de respeto hacia los agricultores del sector y a los muchos municipios que formaban parte de esa gran hermandad. Gestos de esta índole cobraban mayor significación en los difíciles tiempos por los que atravesaba la población, inmersa en plena posguerra.

La trascendencia social de este cultivo y el territorio que lo cobija llega al pensamiento incluso de artistas y escritores. El poeta granadino Federico García Lorca, en una carta dirigida a su amigo, el periodista y también historiador granadino Melchor Fernández Almagro, alude a este bonito y tranquilo pueblo de la Vega en la que su familia pasaba largos veranos. La carta fechada en 1921 dice así:

“Creo que mi sitio está entre estos ríos líricos y estos chopos musicales que son un remanso continuado, porque mi corazón descansa de una manera definitiva y me burlo de mis pasiones que en la torre de la ciudad me acosan como un rebaño de panteras.

Asquerosa es uno de los pueblos más lindos de la vega de Granada, por lo blanco y por la serenidad de sus habitantes. Yo estoy muy contento rodeado de mi familia, que tanto me quieren, y trabajo mucho y con provecho. ¡Me van gustando mis poemas! [...]”.⁸³

83 García Lorca, (1994). F. *Epistolario. Carta a Melchor Fernández Almagro*. Prosa 2. Akal Series. (P. 772).

6.3.3. ANTROPOLOGÍA Y TABACO EN EL COLECTIVO GRANADINO

Ya hemos comentado la influencia que sobre la comunidad granadina ejerció el cultivo y la transformación del tabaco. Fue un acontecimiento de carácter sociológico y absolutamente imbricado con la generación espontánea de una cultura y una forma de vida que perduró en la provincia durante varias décadas. El hecho en sí, por trascendencia, duración y repercusión –todavía son manifiestos los ecos del recuerdo de esta época pasada–, es analizable también desde la disciplina de connotaciones sociales como es la antropología.

El término antropología procede del griego –*ἄνθρωπος*, *ánthrōpos*– «hombre o humano», y –*λόγος*, *logos*–, «conocimiento». Es la ciencia que estudia al ser humano de una forma integral. Abarcar una extensísima materia como la que se considera objeto de su estudio, resulta del todo inviable sin el auxilio de herramientas y conocimientos producidos por las ciencias sociales y naturales. Desde sus inicios, la configuración epistemológica de la antropología consistió en la sistemática pregunta por el «otro», por el semejante. Esta cuestión central se viene conformando en todas las ciencias y saberes relacionados con el hombre desde el renacimiento; constituyéndose en el pilar fundamental de su principio filosófico.

La disciplina denominada antropología persigue como objetivo la generación de conocimiento sobre el ser humano a muy diversos niveles de conocimiento y en distintos estratos de concreción, los cuales a su vez, se pueden clasificar y superponer en un intento de abarcar o combinar conocimientos diferentes según sea preciso. En principio, el término está coloquialmente asociado a temas de gran calado y materias de carácter muy genérico; pero de forma semejante a lo visto en el apartado previo acerca de las condiciones en la instrucción de la sociología, la integración de saberes que engloba la antropología, es perfectamente aplicable al entorno social

desarrollado en la Vega de Granada alrededor del tabaco, y del todo conveniente pues de su estudio pueden derivarse ramas de conocimiento tales como las transformaciones de las estructuras sociales granadinas a lo largo de un periodo histórico, el análisis de una estructura social adaptada a una explotación fabril, la evolución biológica a lo largo de varias generaciones consecuencia de nuevos hábitos de trabajo y alimentación, el desarrollo y modos de vida de colectivos dispersos, la adaptación a los cambios del medios de vida y del paisaje, la integración de la diversidad cultural, etc.

La concepción global de sabiduría que representa la antropología supone una constante amenaza de dispersión y atomización sin control. Es tal el grado de universalidad de la disciplina que para muchos autores llegaría a constituir una ciencia de generalidades de todo lo relacionado con el hombre, pero la gradual labor científica de grandes nombres acabaron por definir algunas de sus ramas, entre las que destacan: (i) la antropología social –Radcliffe-Brown–, (ii) antropología cultural –Edward Burnett Tylor, Franz Boas y Clifford Geertz– y (iii) la antropología lingüística –Ferdinand de Saussure–.

Las múltiples y heterogéneas facetas del ser humano supusieron, pues, una inevitable especialización de los campos de estudio de la antropología. Cada uno de dichos campos que se ocupan del ser humano implicaron el desarrollo de disciplinas que actualmente son consideradas como ciencias independientes, aunque se mantiene un continuo diálogo entre las mismas. Tales ciencias son: la antropología física o biológica, la arqueología, la antropología lingüística y la antropología social y cultural. En nuestro caso, el estudio al que pretendemos acercarnos el hábitat de la Vega se aproxima sobre todo a la concepción última, que a su vez se ha diversificado en numerosas ramas, dependiendo de la orientación teórica, la materia de su estudio o bien, del resultado de la interacción entre la antropología social y otras disciplinas.

No hace tanto tiempo que la antropología se constituyó como disciplina independiente; fue hacia la segunda mitad del siglo XIX y uno de los factores que favoreció su aparición fue la difusión de la teoría de la evolución, que en el campo de los estudios sobre la sociedad dio origen al evolucionismo social, entre cuyos principales autores se encuentra la figura de Herbert Spencer⁸⁴, quien pareció ofrecer un sistema de creencias que podría sustituir a la fe religiosa convencional en un momento en que los credos ortodoxos se desmoronaban bajo los avances de la ciencia moderna. La filosofía sintética de Spencer quería demostrar que era posible la perfección última del ser humano como especie social basándose en concepciones científicas. Socialmente, su interpretación filosófica partía de una combinación del deísmo y el positivismo.

Spencer, gran admirador y seguidor de Auguste Comte, desarrolló la teoría de la «progresión evolutiva»⁸⁵, inspirándose para ello en la «Ley de los tres estados» del pensador francés, en la que aplicando las teorías evolucionistas a la sociedad demostró su progresiva complejización. Consideró para ello, dos tipos de sociedad: la militante y la industrial, que correspondían a dicha progresión evolutiva. La sociedad militante, estructurada en torno a las relaciones de jerarquía y la obediencia, era sencilla y no diferenciada; la sociedad industrial, basada en las obligaciones sociales voluntarias, contractualmente asumidas, era compleja y diferenciada. La sociedad industrial era la evolución directa de la sociedad ideal, ya mencionada por el autor en obras anteriores. La sociedad es, pues, para este filósofo un «organismo social»

84 Herbert Spencer, nacido en Derby, Inglaterra el 27 de abril de 1820, fue un naturalista, filósofo, psicólogo, antropólogo y sociólogo inglés. A lo largo de su vida alcanzó una tremenda autoridad, sobre todo en el ámbito académico de habla inglesa. Falleció en Brighton el 8 de diciembre de 1903.

85 Herbert Spencer fue un polímata y un convencido evolucionista, llegando a establecer la evolución como el principio del desarrollo progresivo del mundo físico, aplicándolo a los organismos biológicos, la mente y la cultura humanas y las sociedades.

evolucionado desde el estado más simple al más complejo de acuerdo con la ley universal de la evolución. La condición de Spencer, no era aislada pues los primeros antropólogos pensaban que así como las especies evolucionaban de organismos sencillos a otros más complejos, las sociedades y las culturas de los humanos debían seguir el mismo proceso de evolución hasta producir estructuras complejas como su propia sociedad.

Para el analista deseoso de estudiar la cuestión social en la historia de la Vega, la antropología social ofrece una posibilidad de reflexión global como ciencia integradora que es, ayudando a estudiar al campesino y al resto de trabajadores agrícolas como colectivo perteneciente a un hábitat tradicional definido y, posteriormente, como resultado del nuevo orden social y cultural generado en torno al tabaco. Igualmente, permitiría analizar la variabilidad del carácter individual y colectivo, así como las nuevas actitudes y formas de comportamiento y de asociación que hasta entonces no habían ocurrido en el territorio; al menos con un comportamiento tan tenaz y valiente que como hemos visto, llegó a merecer el apoyo y la admiración de asociaciones de otras provincias españolas.

El proceder del colectivo granadino durante tan largo periodo precisaba de respuestas que la antropología podía ofrecer. La reacción del habitante de la Vega ante su propio medio físico, sus relaciones interpersonales, la comunicación, los nexos de unión con otros grupos sociales en un marco sociocultural, son claros objetos de estudio del colectivo relacionado con el tabaco que forman parte de esta disciplina social. Por otro lado, la cultura previa y posterior constituye un elemento diferenciador de cada comunidad. En este caso, las influencias y nuevos conocimientos agrarios, traídos por el producto, cambiaron radicalmente la relación y el conocimiento del paisaje propio por parte del agricultor. Junto a la sabiduría tradicional hubo de incorporar nuevos conocimientos y nuevas técnicas de su propio entorno para afrontar

los retos del reciente cultivo. Se organizaban cursos formativos para cubrir la demanda de los cultivadores a los que acudían las familias enteras para completar su aprendizaje y poder dialogar con la tierra que permitía el crecimiento de la planta de forma más directa y la vez más respetuosa.

El Servicio del Cultivo del Tabaco, siempre tuvo una gran relación entre los cultivadores y el personal técnico. Las visitas que con tanta frecuencia se hacían a los cultivadores tanto por los Ingenieros del servicio como por los Verificadores de la Zona, se aprovechaban para dar enseñanzas de todo tipo: de forma constante se daban conferencias y se organizaban concursos sobre el desarrollo de habilidades en las diferentes labores. En 1932, se inauguró la denominada «Cátedra Ambulante Tabaquera», responsable de la reorganización de las tareas de divulgación de actividades formativas, poniendo en marcha medios, por aquel entonces modernos, como los epidiascopios y el cinematógrafo para hacer más eficaces las enseñanzas. El primer itinerario comenzó en la Zona de Cáceres en 1932. En 1933 este servicio, de entusiasta acogida, dio conferencias y proyectó la primera película sobre el cultivo y las distintas manipulaciones que exige la planta, en poblaciones de diferentes Zonas, entre ellas la Zona 2 de Granada en los municipios de Fuente Vaqueros, Purchil, Gabia Grande, Santa Fe y Churriana de la Vega.

Durante las diferentes intervenciones de la Cátedra, se explicaban las modalidades más importantes de la reorganización –semilleros oficiales, campos de orientación y demostración, experiencias sobre secado y fermentación, elecciones para nombramiento de representantes, etc.–, al objeto de tener al corriente al concesionario de las distintas modalidades del servicio de los Ensayos del cultivo⁸⁶.

86 Ladevéze, L. N. (1982). Augusto Comte y la "división del trabajo social". *Revista de estudios políticos*, (26), 7-34.

Por tanto, la antropología desde la óptica social, ha posibilitado mediante un método empírico cimentado sobre los principios de muy diferentes ciencias auxiliares, un estudio integral del hábitat de la Vega, lo que incluye a sus habitantes y todas sus circunstancias sociales, laborales, culturales, físicas y biológicas. Pero más que la realización de densos análisis cuantitativos, la creación de programas de imposible conciliación o trabajos estadísticos de economistas, politólogos y a creces sociólogos, la Vega precisaría de la ayuda de la ciencia antropológica mediante una investigación de iniciativas a largo plazo que permita orientar programas de actuación con objetivos futuros, con un comienzo inmediato pero con un fin preciso; con los plazos y mecanismos de actuación regulados y un ajuste consensuado para todos aquellos ejemplos de invasiones y conflictos comprometidos de imposible solución inmediata. La investigación cualitativa a largo plazo y los estudios y trabajos de campo intensivos y participativos constituirían la base de la aplicación de esta ciencia globalizadora a la Vega granadina.

Dependiendo del origen de la tradición cultural de cada país y de las diferentes escuelas tradicionales, las antropológicas social y cultural –que no es identificable con la cultura– se han considerado dependientes la una de la otra indistintamente; en los países anglosajones la arqueología social suele estar sometida a la cultural; en Francia sin embargo está más relacionada con la etnografía, aunque en la actualidad las diferencias entre las distintas corrientes va remitiendo.

En último término, en cuanto a la disciplina antropológica se refiere y siempre relacionando las reflexiones propuestas con la producción del tabaco en la Vega; con su cultura y su arquitectura, el estudio de la antropología social se distingue de otras materias por su enfoque netamente holístico del hábitat granadino y por las características de su método de investigación, realizado a través de un proceso comparativo con otras generaciones de la comarca y con otros productos vitales para la misma. Este enfoque, permite establecer leves

diferencias respecto al método sociológico que podríamos resumir en los siguientes puntos:

- i Método de investigación basado en la «observación participante».
- ii Notable presencia de los estudios lingüísticos. Es el caso de la jerga laboral derivada del cultivo y explotación específica del producto del tabaco.
- iii Importancia atribuida a los microestudios.
- iv Importancia del trabajo de campo.
- v Uso esporádico de métodos cuantitativos en determinados temas –demografía, ecología humana, salud–.
- vi Estudio de la implantación de nuevas tecnologías en todo el proceso productivo: procesos de mejoras en los semilleros para la selección y tratamiento de la semilla. Mejoras en los procesos de selección de plantas. Técnicas de cultivo. Edificios mejorados para el curado de las cosechas, Maquinaria para la transformación final en un producto de consumo, etcétera.
- vii Trascender los resultados anecdóticos, para indagar en aquellos que generan consecuencias.

6.3.4. PSICOLOGÍA SOCIAL E INTERACCIONISMO SIMBÓLICO

Para terminar este capítulo de reflexión sobre todas las cuestiones sociales relacionadas con la planta del tabaco en la sociedad granadina y las diversas disciplinas que tienen posibilidades de entrar a analizarlas, no se puede dejar de mencionar la «psicología social». El término procede del griego clásico –ψυχή, *psykhé*–, «psique», «alma», «actividad mental», y –λογία–, «logía, tratado o estudio»; literalmente «estudio o tratado del alma». Una de las definiciones podría ser: el estudio científico de cómo los pensamientos, sentimientos y comportamientos de las personas son influidos por la presencia real, imaginada o implícita de otras personas. La psicología social es una de las cuatro grandes ramas fundamentales de la psicología, así como una de las ramas clásicas

de la sociología. Sus orígenes se remontan a 1879 con la aparición de la obra *Völkerpsychologie o Psicología de los pueblos*, escrita por el psicólogo y filósofo alemán Wilhelm Wundt en cuyos estudios nunca llegó a deslindar lo humano de lo social, pues consideraba al individuo exclusivamente dentro de la sociedad.

La Psicología Social es definida también como la ciencia que estudia los fenómenos, organizaciones y relaciones sociales e intenta descubrir los patrones de comportamiento del individuo y su integración en el colectivo, así como las leyes por las que se rige la convivencia de los grupos. Como es fácil de comprobar y al igual que sucediera con la antropología cultural o la sociología, ambas definiciones describen temas de absoluta incumbencia en el hábitat que estamos analizando; de hecho las historias descritas encajan perfectamente en el ámbito de la psicología social pues no dejan de ser esfuerzos colectivos de un gran grupo social que adopta una forma de organización y comportamiento definidos por la propia sociedad granadina en nuestro caso –de la que el grupo constituido en torno al cultivo forma parte–, con la finalidad de resolver más eficazmente los problemas de la subsistencia.

La psicología social es un saber interdisciplinar, que además de poseer condición de ciencia, ha venido a colmar los intersticios dejados entre la antropología y la sociología. Sobre sus orígenes como disciplina existen hipótesis que la sitúan en los Estados Unidos, pero parece ser que la realidad apunta a los trabajos de los psicólogos y sociólogos franceses Gustave Le Bon y Gabriel Tarde.

El «interaccionismo simbólico»⁸⁷ es una de las teorías más brillantes, influyentes y características de esta disciplina.

⁸⁷ George Herbert Mead fue el descubridor de la teoría del "interaccionismo simbólico"; para ello estudió los gestos, el lenguaje y la conducta, así como los productos de las relaciones que sostienen las personas, en primera instancia, cuando están cara a cara.

tos y productos, un promedio de beneficio líquido por cultivador de un 9 por 100. Adicionando al importe de los gastos de jornales de campo los de la cura, los que se quedan en nuestros Centros de fermentación y los de acarreo, se llega a un importe total de jornales de cerca de 7 millones de pesetas, que corresponde en números redondos, a cuatro millones de jornales de hombre, mujer y muchachos, jornales que se gastaban antes fuera de nuestro país y que hoy se emplean, la mayoría de ellos, en épocas del año en que los obreros del campo no encuentran ocupación alguna, viniendo así a mitigar en ocasiones el paro obrero y llevando la tranquilidad a muchos hogares campesinos.

Estas cifras quedarían duplicadas tan solo con que se aumentase la superficie para producir el tabaco preciso para invertir en las labores, en las que actualmente entra el indigena, cambiando la proporción del veinte por ciento al cuarenta por ciento y en el caso de nacionalizarse la producción del tabaco, que vendría a representar el cuádruple de la actual, el número de familias campesinas que podrían vivir del tabaco, sería de cuarenta mil, quedando en España en jornales de campo el considerable número de ocho millones, aparte de los 15.000 obreros industriales que tendrían ocupación permanente y cubriéndose de tabaco nacional 20.000 hectáreas. Ha de tenerse además presente, que conforme aumente la producción, los gastos de cultivo y Centros, no se elevarían proporcionalmente, lo que traería por consiguiente una disminución en el costo de producción del kilogramo después de fermentado.

Hoy día, el valor en venta al consumidor del tabaco importado, representa 400 millones de pesetas, de los cuales 60, aproximadamente, corresponden al indigena. Nos es bien desfavorable esta diferencia y debe ser aspiración de todos, el que esta importación vaya disminuyendo paulatinamente ya que, por otra parte, siéndonos desfavorable también la balanza comercial con los países de los que se importan mayores cantidades de tabaco en rama, queda margen bien amplio para reducir esas compras a medida que la calidad de nuestro producto mejore.

No hay ni que hacer resaltar la trascendencia



CATEDRA AMBULANTE
Prácticas de campo en
Bellena (Granada).



CATEDRA AMBULANTE
Prácticas de campo en
Sudanel (Lérida).



Cursillo de selección
y enmanillado del
tabaco en Ginestar
(Tarragona.)



REVISTA DE TABACOS

La riqueza media en nicotina de los tabacos de Granada—aproximadamente el 3 por 100—y todas sus características, hacen que sean apropiados para emplearse en los picados comunes al cuadrado y en labores que tantísimo se consumen en España, y en los que nuestros tabacos no entran sino en un 20 por 100.

ZONA DE CÁCERES

Esta Zona, que comprende actualmente la provincia de Cáceres y parte de las de Avila y Toledo, es la segunda en importancia por su producción; se cosechan unos dos millones de kilogramos. En los primeros años de ensayos fué la Zona que más extensión cultivaba, y hay que reconocer que produce unas calidades de tabaco excelentes. Las variedades que allí se han dado a los cultivadores también han sido tabacos de tipo americano (Kentucky, Rich Wonder, One Sugar, Maryland, Valencia, etc.).

Hace muchos años, más de un siglo, que se indicó la Vera como uno de los sitios más apropiados de nuestra Península para el cultivo de esta solanácea. Y en cuantas Memorias y trabajos se han escrito siempre se ha reconocido que la Vera de Cáceres—desde Plasencia a Candeleda—produce magníficos tabacos. Y esto que hemos tenido ocasión de comprobarlo por los análisis de Laboratorio, se ha confirmado después en los informes de degustación, que indican que son tabacos que reúnen las mejores condiciones para nuestros gustos.

En rama tienen froua, elasticidad y tenacidad muy apreciables, siendo tabacos «de sangre», por los jugos, resinas y gomas que contienen y que se manifiestan por esa untuosidad característica. Fermentados por el sistema cubano, dan un producto suave por su riqueza, más bien baja, en nicotina, y arden, en general, admirablemente.

Todos estos tabacos podrían entrar en mayor proporción que se emplean actualmente los picados comunes y, desde luego, por las características de la hoja, como tripas y capas en los cigarros «entrefuertes» y «comunes fuertes». Y no sólo en estas labores, sino que son tabacos que, ligados

con otros indigenas, producen una mezcla que seguramente sería aceptada muy bien por los gustos del fumador español. En otras labores que no se emplean actualmente tenemos comprobado que las mejoraría. Produce esta Zona en los términos de Jarandilla a Candeleda unos tabacos que, cuando son tempranos y las condiciones de los secaderos son adecuadas para ello, se quedan claros (no arreatados), y con los que hemos podido producir un tipo de «tabaco americano» (tabaco rubio) perfectamente fumable, sin necesidad de ligarlo con ningún otro y que consideramos de un porvenir muy halagüeño.

En resumen, que los tabacos de Cáceres, suaves, finos, combustibles y aromáticos, son susceptibles de ser utilizados con éxito seguro en las distintas aplicaciones que acabamos de señalar.

ZONA DEL MEDITERRÁNEO

Esta Zona produce poco más de un millón de kilos y comprende las provincias de Valencia y Alicante, Lérida, Barcelona, Tarragona, Huesca y Baleares.

Las variedades más cultivadas son el «Va-



CATEDRA
AMBULANTE

Tres aspectos del teatro de Sontofé
(Granada) durante su actuación.

Como consecuencia de las relaciones individuales y familiares nacidas de estas relación directa, surgieron grupos de un orden superior. Las prebendas económicas garantizadas por la explotación del tabaco contribuyeron a la formación de grupos cada vez mayores y de relaciones más complejas. El descubrimiento y aplicación de las teorías del «interaccionismo simbólico» ayudaron al conocimiento de los fuertes lazos creados a partir de relaciones exclusivamente de trabajo dentro de los grupos más reducidos, tanto los de carácter social como, sobre todo, los familiares, en los que el parentesco unido a las obligaciones laborales y de educación conjuntas dieron lugar a relaciones y vínculos de clara e inmejorable oportunidad para el análisis de la psicología social. Estas configuraciones esenciales de la estructura social, son la auténticas generadora de la conciencia colectiva, que llegó a constituir la cualidad más importante y característica de la sociedad granadina del periodo analizado.

Los procesos psicológicos exclusivamente individuales de la población –trabajadores o no del tabaco–, los de los grupos sociales y colectivos y los de cada persona al reaccionar o pensar como integrante del medio social, son independientes y diferentes, pese a que ambos comparten idéntica naturaleza. La psicología social es la ciencia encargada de gestionar y administrar tales conocimientos y los procesos ordenadores de los mismos, clasificándolos en una estructura ordenada que constituye el armazón de la disciplina.

Son muchos los hechos sociales destacados en la historia del tabaco granadino; numerosas circunstancias que como ya hemos dicho contribuyeron a la creación de una atmósfera de relaciones sociales y unión cultural a nivel supramunicipal con origen laboral, desconocidas hasta esos años. De entre todos ellos se han elegido unos pocos que por su representatividad y características confirman las afirmaciones y reflexiones de este apartado. Cualquiera de las ciencias calificadas como sociales serían aptas para analizar el fenómeno; pero hemos elegido las tres fundamentales: sociología antropología y psicología. Entre la tres, generan un marco de análisis perfecto para futuras investigaciones.

← Fig. 5: Actividades promovidas por el Servicio de la *Cátedra Ambulante* en Belicena y Santa Fe. *Revista de Tabacos* n° 51 (1935). Pp. 9-13.



LOS NUEVOS PRINCIPIOS ARQUITECTÓNICOS.
EL MOVIMIENTO MODERNO
Y LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL



7.1.

ORIGEN DE UNA ARQUITECTURA

7.1.1. SOBRE LA EXPRESIÓN MOVIMIENTO MODERNO

Comenzaremos el análisis de la relación entre la arquitectura industrial y el Movimiento Moderno precisando la condición de este último término. Este título, tan utilizado en contextos arquitectónicos e historiográficos, puede usarse de manera amplia tanto conceptual como cronológicamente, así como considerarse sinónimo de otras expresiones que hacen referencia a ciertos periodos o estilos de la arquitectura reciente.

Enmarquemos el Movimiento Moderno dentro de una postura arquitectónica más general: la arquitectura moderna. Consideramos la arquitectura moderna, tal y como expone Colquhoun¹, como una arquitectura que es consciente de su propia modernidad y que lucha a favor del cambio, no la arquitectura que hace referencia a todos los edificios del periodo moderno con independencia de sus fundamentos ideológicos. A diferencia de este autor, que considera arquitectura moderna y Movimiento Moderno como términos intercambiables, en nuestro planteamiento encuadraremos el análisis basándonos en un Movimiento de connotaciones conceptuales, cronológicas y formales determinadas. Nuestra intención se ve reflejada en las reflexiones que Montaner hace en 1993:

“Entendemos por Movimiento Moderno la corriente de tendencia internacional que arranca de las vanguardias europeas de principios de siglo y se va expandiendo a lo largo de los años veinte. Partiremos, por lo tanto, del criterio de

entender por vanguardias los autores que proponen innovaciones trascendentales entre los años 1910 y 1930 y por Movimiento Moderno, la extensión, internacionalización y producción de estos planteamientos a partir de los años veinte, cuando la dialéctica entre arquitectura y vanguardia se pierde”.²

Es además pertinente hacer una aclaración sobre la terminología de la arquitectura del Movimiento Moderno en el contexto español. La expresión «arquitectura modernista» se encuentra a menudo en textos traducidos del inglés como sinónimo de «arquitectura del Movimiento Moderno». Esto es debido a que en inglés, lo que en castellano consideramos Movimiento Moderno –Modern Movement–, se hace con más frecuencia con las expresiones –Modernism– o –Modernist Architecture–. En nuestro estudio, sin embargo, no nos referiremos a la arquitectura del Movimiento Moderno como «modernista»; emplearemos esta cualidad y sus expresiones derivadas para denominar la arquitectura desarrollada en época moderna principalmente en Cataluña y entre cuyos máximos representantes se encuentran los arquitectos Antoni Gaudí y Josep Puig i Cadafalch.

7.1.2. LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL A FINALES DEL SIGLO XIX

La Revolución Industrial trajo consigo la aparición de una serie de edificios de características nunca vistas en etapas anteriores de la historia. Las nuevas necesidades y soluciones encontradas significaron tal cambio de modelo que las relaciones entre construcción, ingeniería y arquitectura tuvieron que replantearse y reinventarse.

Naturalmente, existían casos de recintos dedicados a la agricultura, ganadería, artesanía o manufactura desde siglos

← **Fig. 1:** La arquitectura industrial del tabaco. Grupo de secaderos de hormigón en el poblado de colonización El Chaparral. Acuarela y tinta negra sobre papel tipo Canson grano grueso. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

1 Colquhoun, A. (2002). *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili.

2 Montaner, J.M. (1993). *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili. (P. 89).

atrás. Estos edificios, no considerados arquitectura por sus contemporáneos, sino simples construcciones utilitarias, servirían de base para la nueva arquitectura propiamente industrial. De los molinos, silos, almazaras, almacenes, refugios o incluso de los recintos de uso militar, los ingenieros y arquitectos del final de siglo XIX aprenden su estricta funcionalidad y la aplican a los primeros complejos fabriles. No obstante, en un intento por dotar a estos insólitos edificios de un valor añadido irrenunciable en aquellas fechas, sus proyectos se ven influenciados también por los estereotipos de grandeza y embellecimiento de templos, palacios y demás edificios de condición clásica.

Si bien encontramos el origen de estas tipologías industriales varios siglos atrás, la revolución real vino de la mano de ciertos descubrimientos o inventos del s. XIX en el campo de la tecnología. La construcción se vio drásticamente transformada por materiales como el cristal, el acero, el cemento y sus combinaciones. Con la ayuda de los innovadores cálculos estructurales y de las destrezas técnicas con los nuevos componentes, los edificios sustituyen la masa por elementos más ligeros. La industria, y con ella también la arquitectura, hubieron de adaptarse también a novedades como el ferrocarril y los automóviles, trascendentales para la imparable transformación.

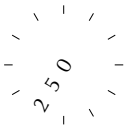
Con estos avances técnicos las construcciones progresan en dos sentidos: aparecen tipologías asociadas a diferentes usos y las existentes experimentan una evolución nunca antes vista. En este sentido, compartimos la reflexión que Aguilar Civera efectúa sobre la «arquitectura industrial»:

“Aquellos edificios construidos o adaptados a la producción industrial cualquiera que sea o fuese su rama de producción. Igualmente debemos de tener en cuenta todas las manifestaciones arquitectónicas, ingenieriles o tecnológicas del ciclo productivo-industrial: la distribución de su producción y su consumo”.³

En cuanto a las clases de construcciones nos referimos principalmente a las estaciones de ferrocarril, los recintos e hitos para ferias y exposiciones internacionales, los rascacielos, los centros comerciales y por supuesto todos aquellos edificios dedicados a la producción industrial. Por otro lado, los puentes y las fábricas cambian su configuración y su funcionamiento hasta cotas impensables en décadas anteriores. Surge una nueva tipología industrial que entusiasma a los primeros arquitectos del Movimiento Moderno: los silos y elevadores de cereal americanos. Erich Mendelsohn, Walter Gropius o Le Corbusier admiraron la monumentalidad de las novedosas formas puras obtenidas a partir de la recientemente pericia adquirida con el hormigón armado como material de construcción innovador. El potente lenguaje moderno de estos edificios, descarnado y funcionalista, sirve de inspiración para los proyectos de los arquitectos más vanguardistas. Los dibujos de Mendelsohn sobre silos y de proyectos ficticios de aspecto fabril son un claro ejemplo del aporte de estas tipologías al imaginario del incipiente Movimiento Moderno.

Los edificios de este periodo juegan una triple función para los arquitectos inmediatamente posteriores: (i) Suponen magníficos ensayos con los que afinar las nuevas técnicas, (ii) haber adoptado un idioma original y absolutamente moderno, y (iii) establecer la obligación de repensar tanto la relación entre arquitectura e ingeniería como el papel de sus profesionales.

3 Aguilar Civera, I. (2007). *Arquitectura industrial. Testimonio de la era de la industrialización*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. Colección arquia/temas. (P. 78)



La flamante arquitectura industrial se constituye en el soporte y la inspiración para la arquitectura de la edad moderna. Como señala Sobrino:

“En el nuevo orden industrial las fábricas se constituyen en el elemento visual simbólico de este trascendental cambio y sustituyen en el paisaje, urbano o rural, a los volúmenes de los templos y palacios que durante milenios han sobresalido de entre las casas y los árboles, para marcar la referencia indiscutible acerca de cuál es el nuevo amo de la sociedad contemporánea: el progreso, que como mito y realidad se ha ido instaurando lentamente, aunque de forma implacable, en la cultura occidental originando un sistema de pensamiento de carácter tecnocrático en el cual la eficacia es el paradigma base de cualquier proyecto político”.⁴

El verdadero punto de inflexión de esta transformación del pensamiento arquitectónico se sitúa en el momento en el que la arquitectura civil –residencial, representativa, etc.– toma como suyos los valores de la arquitectura industrial, adaptando procedimientos, procesos y tipologías y dando lugar al genuino espíritu común que comparten los arquitectos del Movimiento Moderno.

7.1.3. ARQUITECTURA AGOTADA, ARQUITECTURA NUEVA

Estos avances industriales ponen de manifiesto el declive de la arquitectura tradicional de la última mitad del siglo XIX y primer cuarto del siglo XX, la cual venía intentando reciclarse a la desesperada desde hacía ya décadas. Los modelos eclécticos y de tradición Beaux-Arts no están en sintonía con las nuevas generaciones de arquitectos, que ven cómo los intereses de la sociedad están cambiando y con ellos su figura como profesionales. El papel del arquitecto como

⁴ Sobrino Simal, J. (1998). *Arquitectura de la industria en Andalucía*. Sevilla: Instituto de Fomento de Andalucía. (P. 52)

diseñador se vé puesto en entredicho, por lo que se hace imprescindible la adecuación de la disciplina a la recién estrenada era industrial, mucho más relacionada a partir de entonces con la tecnología y los problemas sociales.

Es importante remarcar que el camino en la evolución de la arquitectura arrancan en las aspiraciones que se destilan de la era industrial. Esta arquitectura que acababa de nacer, se suele considerar como una realidad ya asentada en la primera década del siglo XX, que triunfa en los países más avanzados del mundo en las décadas inmediatamente posteriores, consiguiendo sus propios ideales y estética acordes a la era de las máquinas, apoyándose a menudo en las ideas publicadas por ingenieros y las predicciones de economistas en los años previos.

Alejados ya, de la naturaleza como fuente de inspiración –mímesis–, los arquitectos encuentran en lo auténticamente industrial un lenguaje plástico novedoso y atractivo. Los nuevos materiales y avances en la mecánica previamente, se articulan mediante códigos de abstracción, pureza y precisión. La renovada consigna supone la eliminación de todo lo innecesario y no beneficioso en términos económicos, lo que acaba traduciéndose, entre otras cosas, en la supresión de la ornamentación o el ennoblecimiento de la modulación.

Uno de los factores influyentes en la aparición de la industria su papel en la disciplina de la arquitectura se arraiga en el importante cambio pragmático de la formación del arquitecto. Hacia finales de siglo XIX, los estudios de arquitectura se imparten a la manera tradicional de las “Beaux-Arts”, considerándose un arte clásico. En algunos países, como Alemania, las enseñanzas de arquitectura se ofrecen en las escuelas de ingeniería, lo que propicia una educación más completa y la visión interdisciplinar de arte y técnica en un programa conjunto. Es precisamente la aparición de las Escuelas de Arquitectura como tales, independientes de las Bellas Artes y de las Ingenierías, lo que marca el inicio de la madurez de la

disciplina, coincidiendo en el tiempo con el asentamiento del Movimiento Moderno.

Los arquitectos, como profesionales de esta época sienten que la sociedad industrial del momento les ha otorgado un papel importante: el de mejorar la vida de los usuarios de sus edificios. La nueva moral tecnócrata se justifica, pues, mediante la puesta en práctica de sus conocimientos combinados con técnicas ordenadas y planificadas⁵. Los arquitectos vanguardistas proyectan y ponen en práctica sistemas de estandarización buscando la máxima productividad de todos los procesos siguiendo los métodos de la denominada administración científica.

Estos novedosos «procesos industriales proeficiencia» son formulados en Estados Unidos en la segunda mitad del s. XIX, primero por el ingeniero Frederick Winslow Taylor y después perfeccionadas por industriales como Henry Ford. Precisamente es para la compañía de automóviles Ford para la que el arquitecto Albert Kahn diseñó en Detroit en 1909 la primera fábrica completamente orientada a trasladar las ideas de la administración científica a la realidad arquitectónica, ayudándose para ello de las posibilidades que le ofrece el hormigón armado.

La influencia de la administración científica se extiende rápidamente a los arquitectos de toda Europa. Para el CIAM –Congrès International d'Architecture Moderne– de 1928 la adhesión a estas ideas son ya objeto de reivindicación. Con el fin de alcanzar los objetivos programados, los arquitectos, establecen una clara distinción entre la actitud proyectual y la acción ejecutora durante la construcción. Se desarrollan estudios de tiempo y de optimización de movimientos en las diferentes fases de construcción, en aras de conseguir mayores y mejores estadísticas en velocidad y precisión. La nueva

arquitectura intenta primar la economía y la eficacia y a la vez ser más democrática. Los arquitectos más progresistas, organizados en instituciones –Arts and Crafts en Reino Unido o Deutsche Werkbund en Alemania– y escuelas –Bauhaus en Alemania o Vjutemás en Rusia– y con la aportación de artistas e ingenieros, acometen estudios sobre prefabricación, modulación, estandarización y producción en masa. En este punto aparecen procedimientos, teorías y pensamientos en la que casi todos los grandes nombres de la arquitectura están interesados. Cabe destacar los intentos de seriación a partir del establecimiento de patentes de Wright o la ingeniosa muestra desarrollada por Le Corbusier en el año 1920 al presentar la casa Citröhan y otros proyectos en la misma línea. Con ellos se empieza a concebir la estricta funcionalidad de los edificios que hacen las veces de máquinas para facilitar la existencia humana.

Ya desde los primeros años del s. XX los arquitectos que han visto en las revolucionarias formas industriales razones para una nueva arquitectura más acorde con los tiempos, empiezan a diseñar complejos fabriles. Los preceptos para una arquitectura profundamente moderna son aplicados a fábricas, pues estas edificaciones permiten poner en práctica tanto rutinas constructivas novedosas como ideas sobre la eficiencia, la estandarización y la democratización en la arquitectura. Por supuesto, este cambio significativo en los usos encargados a los arquitectos supone también una de las claves del cambio de sociedad. Los promotores de construcciones más importantes se convierten en los grandes empresarios de la época y los edificios que el progreso demandaba y la sociedad precisa, pasan a ser grandes complejos residenciales o comerciales y centros de manufactura. Ejemplos de este fenómeno son la fábrica de turbinas AEG de Peter Behrens –1909–, la fábrica de hormas Fagus de Walter Gropius –1911– o la fábrica de sombreros Steinberg de Erich Mendelsohn –1921–, todas ellas ubicadas en Alemania. Los arquitectos del Movimiento Moderno supieron dotar a las fábricas, de un lenguaje propio y sincero acorde a esta nueva época.

5 Guillén, M.F. (2009). *La disciplinada belleza de lo mecánico. El taylorismo y el nacimiento de la arquitectura modernista*. Madrid: Modus Laborandi.



7.1.4. CAMBIO EN LOS MODELOS DEL MOVIMIENTO MODERNO

Durante los años 30 del s. XX las tendencias vanguardistas en arquitectura se asientan en muchos países dando lugar, no sólo a una mentalidad de índole moderna, liberal, y de un estilo reconocible. En países como, Estados Unidos, Francia, Alemania, Italia y España, los términos estilo internacional, racionalismo o funcionalismo se utiliza de manera más o menos intercambiable para referirse a esta nueva arquitectura.

Coincidiendo con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, y anterior a ella la Guerra Civil Española, sobre esta nueva corriente sobreviene un período de reflexión. La variante del contexto del edificio debe entrar a formar parte del discurso arquitectónico innovador introduciendo circunstancias como la disponibilidad de materiales, las tecnologías locales y las tradiciones vernáculas, dando vía libre para otras experimentaciones menos maquinistas y más orgánicas del Movimiento Moderno. Nace así una nueva generación de ideas que favorecen no sólo a su supervivencia, sino a su progreso y difusión por todo el mundo.

Es este contexto histórico, en el que los avances industriales se encuentran ya plenamente consolidados dando un respiro a las formas arquitectónicas más sencillas y en contacto con la tierra, es cuando eclosionan el uso de los definidos prototipos de secaderos de tabaco en la Vega de Granada. No es casualidad, como ya se ha referido, que en los episodios de gestación del Movimiento Moderno, técnica, industria, arquitectura, sociedad, tradición y contexto se aúnen para retroalimentarse e inspirarse.



7.2.

ESPAÑA Y EL MOVIMIENTO MODERNO

7.2.1. LAS DÉCADAS PREVIAS

En materia de industrialización, España no es un país pionero. No obstante, la evolución del tejido empresarial y social que se ha dado en países como Reino Unido o Estados Unidos acaba por llegar a España, trayendo consigo una nueva tipología arquitectónica al servicio de la modernidad. Los focos industriales más importantes del país se ubican en Cataluña, el País Vasco y Madrid, llegando a aparecer casos especialmente importantes también en Andalucía, y en la provincia de Granada. La importancia de estas factorías para el crecimiento como disciplina de la arquitectura industrial, no viene dada sólo por su faceta de generadoras de riqueza y dinamizadoras de la actividad del sector, sino por el hecho de que los mismos productos que en ellas se fabrican, como el acero de los altos hornos o el cemento se convierten en sistemas constructivos indispensables para el desarrollo de la actividad arquitectónica y, por supuesto, de la industrial.

En los comienzos, las primeras fábricas se construyen por albañiles locales mediante las técnicas tradicionales. A medida que se va incorporando el proceso de industrialización al país, llegan los nuevos materiales y tecnologías, de la misma forma que lo hacen los ingenieros procedentes de las empresas más punteras de Europa, encargadas, igualmente en sus respectivos países, de la construcción de las nuevas factorías. Columnas de fundición, vigas, roblones o estructuras de hormigón armado van ocupando su lugar en la nueva arquitectura, los arquitectos e ingenieros locales van convirtiéndose en expertos que incorporan al diseño de sus proyectos los nuevos materiales y técnicas.

Con los avances en generación de energía, la industria se pudo permitir el alejamiento de las fuentes de energía tradicionales, como los ríos, y el acercamiento a los núcleos urbanos. Al colocarse cerca o dentro de las ciudades, las fábricas podían servir de hitos con mensaje comercial, utilizando para este fin recursos estilísticos del gusto de la sociedad del momento. Con un origen mixto legible tanto en la arquitectura más tradicional como en la fabril, será trascendental, para la arquitectura que estaba por llegar, la apropiación del ladrillo visto como elemento unificador y de revestimiento.⁶

Esta circunstancia es valorada por Sobrino Simal en la siguiente descripción:

“Las acanaladuras en las líneas de imposta o de cornisa, los acodos que resaltaban el cerco de los arcos, las bandas estrechas y apilastramientos, las bolas en ladrillo o cerámica vidriada, merlones, almenas y denticulados en diente de sierra, componen el universo ornamental de los primeros edificios industriales que se mantendrá vigente hasta el triunfo del Movimiento Moderno con sus superficies lisas y exactas dentro de la ortodoxia racionalista.”⁷

Son abundantes los ejemplos en los que el lenguaje de ladrillo y el gusto historicista de la arquitectura neomodéjar se manifiestan con gran éxito entre las edificaciones industriales. Así se puede comprobar, por ejemplo, en Madrid, en la antigua Fábrica de Cerveza El Águila, obra de Eugenio Jiménez Corena y Luis Sáinz de los Terreros –construida en el año 1900– o en el Matadero y Mercado Municipal de Ganados proyectado por Luis Bellido y González, que constituye un complejo de cuarenta y ocho edificios dedicados a la industria agropecuaria –1910–. Años más tarde se ejecutan proyectos de factura mucho más moderna, como la Fábrica Myrurgia de 1928,

← **Fig. 2:** Hipódromo de la Zarzuela, obra del ingeniero Eduardo Torroja Miret y los arquitectos Carlos Arniches Moltó y Esteban Martín Domínguez. (1935-1941) y Mercado de abastos de Algeciras obra del Ingeniero Eduardo Torroja Miret y el arquitecto Manuel Sánchez Arcas. (1934-1935).

6 Sobrino Simal, J. (1998). *Arquitectura de la industria en Andalucía*. Sevilla: Instituto de Fomento de Andalucía.

7 *Ibid.* (P. 33).

obra de Puig y Gairalt en el Ensanche de Barcelona. En ella se mezcla el discurso de innovaciones técnicas del hormigón con el de la vertiente más localista del «noucentisme».⁸

Adentrándonos en Andalucía, destacamos uno de los más importantes ejemplos de arquitectura protoindustrial de la península, la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla. Este complejo, constituye una de las Reales Fábricas que se construyeron en España, durante el s. XVIII, bajo la protección del Estado, según el modelo importado de Francia. Este tipo de edificios, de aspecto monumental al estilo de grandes palacios, supone la incorporación de interesantes novedades en cuanto a una organización racional y funcional de los diferentes trabajos que en ellos se desarrollaban. Otros ejemplos y avances previos a la instauración del Movimiento Moderno, podemos destacar entre otros el de la Compañía Catalana de Gas y Electricidad en Sevilla de 1911. En Granada, concretamente en Atarfe, se erige una fábrica modélica y digna de mención, que puede considerarse de condición plenamente racionalista. Esta es la fábrica de ácidos sulfúricos y abonos Carrillo, de 1920. Un magnífico ejercicio de racionalidad en la composición de sus dos naves adosadas paralelas entre sí y perpendiculares a las vías del ferrocarril.

En los primeros años del siglo XX la hegemonía arquitectónica en la Vega de Granada y alrededores la ostenta el sector tradicional del azúcar amparado en la expansión del cultivo de la remolacha. Esta industria supone la bonanza econó-

mica de la Granada del cambio de siglo, trascendiendo su huella patrimonial en la época del desarrollo tipológico de los secaderos de tabaco, manteniéndose latente incluso a día de hoy. A partir de 1882 el paisaje agrario de la Vega cambia significativamente, produciéndose la industrialización de la comarca. Los cultivos de cereales, legumbres u hortalizas, así como el yute o el cáñamo, van siendo sustituidos por la remolacha azucarera construyéndose silmultáneamente importantes y llamativos complejos fabriles para el procesamiento del azúcar y sus derivados. Son muchos y de gran trascendencia económica los ejemplos de esta tipología fabril, por lo que preferimos enumerarlas a destacar ninguna de ellas. Estas son las siguientes: Azucarera de Nuestro Señor de la Salud –Santa Fe, 1889–, Nuestra Señora del Carmen –Benalúa, 1913–, los complejos de azucarera-alcoholera de San Juan –Granada, 1882– y San Isidro –Granada, 1901 y 1908–, San Fernando –Atarfe, 1884–, Nuestra Señora de las Angustias –Granada, 1889–, San José –Granada, 1890–, San Cecilio –Granada, 1890–, Santa Juliana –Armillá, 1890–, Nuestra Señora del Rosario –Pinos Puente, 1890–, Nuestra Señora del Carmen –Pinos Puente, 1890–, Nueva del Rosario –Pinos Puente, 1904–, La Vega –Atarfe, 1904–, La Purísima Concepción –Granada, 1905– y San Pascual –Zujaira, 1910–. Para concluir esta enumeración y pese a no estar situadas en la Vega de Granada sino en Motril –municipio costero de la provincia–, ni constituir una factoría de procesado del azúcar remolachero, sino de azúcar de caña, habría que dejar constancia de la imponente presencia de la Azucarera de Nuestra Señora del Pilar, por su antigüedad –1882–, belleza, importancia económica en la comarca y por haber estado en funcionamiento hasta 1984, fecha en la que realizó su última campaña para quedar definitivamente clausurada.

Todos los grandes complejos de este género están formados básicamente por un conjunto edificatorio en el que se pueden distinguir, naves con cubierta a dos aguas, torres de destilación, chimeneas, cuerpos administrativos e incluso zona de vivienda y ocio para trabajadores. La ubicación de

8 El término novecentismo, fue originalmente acuñado en catalán por Eugenio d'Ors «noucentisme», con un propósito más restringido al ámbito cultural nacionalista. Lo desarrolló en un conjunto de artículos publicados desde 1906, con una gran carga cultural y política, donde proponía la idea de un arte social y cívico más allá del modernismo o del simbolismo; movimientos que consideraba que consideraba caducos y decadentes. En líneas generales, el novecentismo es la denominación de un movimiento estético español, inicialmente artístico y literario, asociado genéricamente a las vanguardias artísticas y literarias de comienzos del siglo XX, pero igualmente extendido a otros ámbitos de la cultura como la arquitectura.

los diferentes edificios está perfectamente programada y la distribución concienzudamente proyectada. Todo se dispone según las necesidades de organización del trabajo y de los elementos ferroviarios como vías, dársenas o apeaderos. Entre los componentes constructivos más reseñables y comunes utilizados en la caracterización constructiva de estas industrias son el ladrillo en fachadas y muros de carga, las cubiertas de madera primero y metálicas después, las columnas de fundición gris para la estructura vertical y las cimentaciones de piedra local.⁹

Previo a la llegada del Movimiento Moderno, e incluso al arrollador auge en torno a la producción del azúcar de remolacha, en el territorio objeto del estudio, ya se conoce un paisaje de variada actividad industrial entre los que se recuerdan molinos harineros sobre la Acequia Gorda del río Genil, talleres mecánicos, fábricas de papel, aserraderos de madera, fábricas de aceite, cementos productos químicos, tornos de seda, factorías agropecuarias e incluso fábricas de sombreros y otros muchos productos relacionados con la manufactura textil. En cualquier caso, es la llegada del ferrocarril el verdadero detonante de esta red de actividad sobre la Vega viéndose más tarde completada por el tranvía que atraviesa el núcleo urbano de la ciudad de Granada, comunicándola con otros muchos núcleos de población próximos a esta capital.

7.2.2. EL MOVIMIENTO MODERNO HASTA LOS AÑOS 30. LA INFLUENCIA INDUSTRIAL

Como era de esperar de una iniciativa fraguada en el extranjero y relacionada con los avances industriales, el Movimiento Moderno empieza a gestarse en España en los mismos polos que anteriormente se señalan como pioneros nacionales en el desarrollo industrial. En ciudades como Barcelona, Madrid

o Bilbao se pueden encontrar, desde finales del siglo XIX, notables modelos de arquitectura del hierro en todo tipo de edificios públicos, como estaciones de ferrocarril, pabellones de exposición o mercados. Gracias en gran parte a una sociedad en la que la modernidad se encuentra consolidada, y estando directamente influenciada por las tendencias internacionales y los recursos más avanzados del país, son las ciudades de Madrid y Barcelona las que disfrutan con mayor intensidad la nueva arquitectura vanguardista de principio de siglo XX y en las que el desarrollo de la misma alcanzaría cotas de madurez más altas.

En Cataluña la modernidad arquitectónica entra de la mano de los «modernistas». Esta tendencia, coetánea y en cierta medida análoga a movimientos como el Arts and Crafts del Reino Unido o el Art Nouveau francés, es la que recoge mejor las corrientes que llegan de Europa a principios de siglo. El talante de sus arquitectos más relevantes, ejemplificado en la figura de Antonio Gaudí, combina una fascinación por las nuevas tácticas industriales con un enfoque de las virtudes de la administración científica muy diferente –y contrario– al de los pioneros del Movimiento Moderno. Este hecho puede ser observado en la sabia utilización combinada de elementos innovadores como los de fundición, con el tradicional uso del ladrillo. Son de enorme interés las obras así construidas y buenos los ejemplos de cómo tanto la sociedad industrial, el lenguaje de las construcciones industriales, así como las aportaciones al pensamiento arquitectónico se llevan bien bajo el paraguas del modernismo catalán. Cabe destacar importantes ejemplos como la Fábrica Casaramona en Barcelona de Josep Puig i Cadafalch, construida en 1909, el Vapor Aymerich de Amat i Jover en Tarrasa de Luis Mancunill i Parellada, levantada entre 1907 y 1908 o la Colonia Güell en Santa Coloma de Cervelló de Antonio Gaudí, comenzada hacia 1890.

El periodo de modernidad más ortodoxa se da en la década de los 30 gracias a una tendencia más progresista y más

⁹ Castillo Martínez, A. (2016). *Sistemas constructivos de la industria azucarera granadina* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada.



en sintonía con las inclinaciones vanguardistas europeas. En 1930 se funda el GATEPAC, que viene a reivindicar en España los preceptos de los CIAM –Congrès Internationaux d'Architecture Moderne–. En la sección catalana de la organización, el GATEPAC, sobresale el papel de Josep Lluís Sert, el cual gracias a haber trabajado en los años 20 para Le Corbusier acerca la figura del ya afamado arquitecto suizo a las investigaciones y proyectos de este grupo español. El mensaje racionalista y audaz que se destila de las influencias y conclusiones del GATEPAC se recoge en sus dos obras más importantes; la Casa Bloc de 1932 y el dispensario antituberculoso de 1934, ambos en Barcelona.

La Escuela de Arquitectura de Madrid, centro que se puede considerar fundado como tal cuando hacia mitad del siglo XIX reformó su plan de estudios para reforzar el carácter técnico de la disciplina, propicia una generación temprana y minoritaria de adeptos al Movimiento Moderno. Estos arquitectos están influenciados por las ideas racionalistas de la Institución Libre de Enseñanza. Mediante las actividades realizadas desde la Residencia de Estudiantes, los arquitectos relacionados con esta institución reformista juegan un importante papel en la introducción de las prácticas más creativas del panorama internacional, organizando visitas de sus arquitectos más admirados, como fueron Le Corbusier, Gropius o Mendelsohn. La versatilidad de los arquitectos madrileños de los años 30 se hace patente en la variedad de registros que manejan en sus edificios. Así, podemos hablar de Casto Fernández Shaw, que cuenta entre sus obras con la conocida Gasolinera Gesa en 1927, de una asombrosa factura maquinista, aunque en otros proyectos coetáneos utilice medios alejados de estas formas expresivas. En cuanto a otros hitos innegables de la modernidad española y con una merecida mención, se encuentran los edificios que el ingeniero madrileño Eduardo Torroja construye en hormigón armado, entre los que destacan por su repercusión internacional, el Mercado de Abastos de Algeciras construido en 1934 o las sugerentes cubiertas del Hipódromo de Zarzuela de 1935. Ambos

son casos excepcionales de apropiación de los lenguajes de la modernidad al servicio de construcciones públicas.

La llegada a Andalucía de la modernidad arquitectónica se produce de forma más lenta e inconstante debido, entre otras razones, a ser una zona mucho menos industrializada, no estar situada en los polos de la intelectualidad más vanguardista y carecer de Escuela de Arquitectura. Gracias a los arquitectos, que de manera más o menos fiel recogen los aires de modernidad ya ciertamente establecidos en la península, podemos encontrar ejemplos notables de edificios racionalistas en los años previos a la Guerra Civil. Estos edificios, minoritarios frente a la arquitectura imperante más historicista o tradicional, responden, en general, más a las implicaciones personales y puntuales de los arquitectos, que a una demanda real de cambio de signo artístico. La arquitectura que se apropia del carácter innovador, que empieza a cautivar en algunos países europeos es, a menudo, vista por la sociedad en clave estilística más que teórica¹⁰. Esta situación, sin embargo, encierra cierta verdad, pues los medios constructivos existentes en Andalucía en esos años no permiten que ideas adelantadas y obra terminada se correspondieran en demasiados casos. Los renovados usos educacional, comercial y de ocio sirven a los más destacados arquitectos andaluces para diseñar en clave moderna; así se puede comprobar en ejemplos como la Escuela Nacional de Niños de José Joaquín González Edo en Villafranca de Córdoba del año 1927, el Mercado Puerta de la Carne de Gabriel Lupiáñez y Aurelio Gómez en Sevilla, también del año 1927 y el Teatro-Cine El Torcal de Antonio Sánchez Esteve en Antequera, de 1933.

En el caso concreto de Granada, desde los primeros años del siglo XX, una burguesía pujante que fomenta la promoción de proyectos de cierta envergadura en la ciudad, como por

10 Mosquera, Moreno y Pérez. (1992). *50 de Arquitectura en Andalucía*. Sevilla: Consejería de O.O.P.P. y Transportes. Junta de Andalucía.

ejemplo la apertura de la Gran Vía de Colón¹¹. La pujanza de esta nueva clase emprendedora y adinerada logra introducir la modernidad a través de la tecnología de sus fábricas azucareras y alcoholeras, equiparándose al talante vanguardista de cualquiera de las burguesías de otras ciudades de España y de Europa. Pero a la provincia le sobreviene un contratiempo inesperado provocado por la desaceleración económica que produjo la reconversión del campo granadino al pasar de un dominio remolachero a un lento desarrollo tabaquero. Esta circunstancia coincide precisamente en los años finales del Movimiento Moderno, imposibilitando la generación de una sociedad lo suficientemente fuerte en lo económico ni demandante de vanguardia. A pesar de ello y gracias a la capacidad de adaptación de los arquitectos al cargo, podemos encontrar en Granada varios proyectos que siguen en gran medida los preceptos que preconizan las nuevas tendencias. En este reducido y escogido grupo de granadinos encontramos desde proyectos de viviendas, a cargo de Matías Fernández-Fígares con la construcción del Barrio Fígares, en 1925 y a José Fernández-Fígares con el proyecto residencial denominado Hotelitos de Belén del año 1930, hasta edificios de carácter públicos como el Hospital Clínico de Aurelio Bottella Enriquez, con proyecto de 1928 y ejecutado después de la Guerra Civil. Pero sin lugar a dudas, el ejemplo más claro de las absorción de las tendencias de principio de siglo por parte de los arquitectos locales es el edificio de la Compañía Granadina de la calle Alhóndiga, obra de Fernando Wilhelmi Manzano, en 1934. Este proyecto sintetiza como ningún otro los principios fundamentales del movimiento, destacando especialmente en su doble carácter de edificio industrial y urbano. En sus orígenes albergó laboratorios y oficinas en torno a un patio interior, quedando en la actualidad sólo la parte de la paradigmática esquina expresionista. El proyecto se vale de exitosos recursos desarrollados por Mendelsohn

11 Martínez-Ramos, R. (2015). *Memoria de la Construcción de la Gran Vía de Colón de Granada, Reconocimiento y caracterización de sus edificios (tesis doctoral)*. Universidad de Granada, Granada.

en los almacenes Schocken: ventanas en disposición horizontal marcando bandas que realzan la curva en esquina y la rotulación contemporánea.

Por lo tanto, se puede afirmar que a finales de los años 30 del s. XX, la arquitectura de Movimiento Moderno arraiga en España de tal modo que hace presagiar un fructífero futuro. El estancamiento que sufre la sociedad, la economía y el progreso durante la Guerra Civil española, hace que dicha trayectoria se vea seriamente alterada, aunque no truncada, provocando una notoria desaceleración y una obligada reflexión ejercida sobre todo en los años de posguerra.

7.2.3. TRAS LA GUERRA CIVIL

La recomposición de la sociedad española y de su estructura económica en los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil, coincide en el tiempo con la Segunda Guerra Mundial, por lo que en la década de 1940, no se producen en nuestro país grandes avances en cuanto a la práctica definitiva del Movimiento Moderno. La pobreza, la falta de medios y el aislamiento internacional caracterizan esta fase autárquica de posguerra. Es éste un periodo difícil durante el cual no sólo se abandonan los tímidos apoyos institucionales que años anteriores había recibido la arquitectura más vanguardista, sino que se promueve una arquitectura basada en valores muy diferentes. Ilustran esta tendencia oficialista obras paradigmáticas como el madrileño Ministerio del Aire, de Luis Gutiérrez Soto –1943–, con una arquitectura considerada genuinamente española y que se mira en los grandes maestros de los siglos anteriores, como Juan de Herrera. Más relacionada con la arquitectura industrial, pero igualmente válida para ilustrar el papel de la arquitectura de promoción pública en esta época, es la Red Nacional de Silos y Graneros que el Servicio Nacional de Trigo construye por aquellos años por gran parte de la geografía española. Estos enormes edificios son proyectados por ingenieros agrónomos con parámetros de máxima funcionalidad y economía –al igual

que sucediera con los secaderos de tabaco de la provincia granadina-, aunque más tarde son adaptados por arquitectos a un lenguaje más acorde con las connotaciones historicistas de la época. Buenos ejemplos de este posicionamiento son los silos de Córdoba o Mérida.

A partir de 1950 el panorama arquitectónico español relacionado con el Movimiento Moderno, recoge de soslayo la incipiente coyuntura mundial de desarrollo, comenzando a mostrar signos de recuperación. Son varias las circunstancias que se dan para la reactivación, algunas de ellas económicas, como la vuelta del suministro de materiales, pero principalmente surgen como una contundente respuesta a las críticas que, tanto fuera como dentro de España, ponen en duda los preceptos excesivamente maquinistas y funcionalistas de esta arquitectura. Las aportaciones de los arquitectos militantes en una visión más orgánica de la nueva arquitectura –coincidente con una fase más tardía del movimiento–, son vistas en España como la solución más adecuada a la incongruencia que genera la búsqueda intelectual de modernidad al estilo del Movimiento Moderno de los años 20 y 30 en el contexto de la realidad económica y social de la España de posguerra. La arquitectura de algunas de las personalidades más admiradas en este periodo, y hablamos de nombres como: Alvar Aalto, Richard Neutra o Arne Jacobsen, es profundamente estudiada y asimilada por los arquitectos españoles de la época quienes encuentran en este funcionalismo teñido de valores expresionistas y modelos orgánicos –sin olvidar la arquitectura autóctona verdadera–, un nuevo faro en la inspiración para la renovación de la arquitectura española. De estos aprendizajes nacen nuevas generaciones de profesionales nacionales interesados por los principios funcionalistas, la estética industrial, las superficies puras, la independencia de la estructura respecto de los cerramientos y la tabiquería, la vivienda mínima, la vivienda colectiva, la zonificación, etc. Todo ello matizado por cuestiones sociales, culturales y autónomas que provocan un giro propio en la producción nacional, la cual se aleja así de la pureza de los primeros

años del movimiento, para abrazar ciertas reminiscencias románticas. La popularidad y conocimiento del trabajo de estos grandes iconos de la arquitectura, se produce en gran medida, gracias al éxito de sus visitas a España –Aalto y Neutra– o por las colaboraciones con arquitectos locales a través de las conexiones con bases militares de Estados Unidos –Neutra–. Durante este periodo, la influencia de Le Corbusier es menor que en décadas anteriores, cediendo al empuje de modelos más fenomenológicos y de «vestimenta» menos rígida. Por otro lado, las teorías patrimoniales de Leopoldo Torres Balbás, son responsables de promover igualmente puntos de vista similares, en la línea de aprender a convivir con las preexistencias patrimoniales.

Por lo tanto nos encontramos ante una arquitectura que tiene su base en el mezcla perfecta de las nuevas ideas organicistas para el aprovechamiento de los recursos locales y la adaptación a las preexistencias paisajísticas por un lado, y las ideas prestadas del Movimiento Moderno, tales como la modulación, prefabricación o control higienista por el otro. Notables puestas en práctica de estos preceptos, en forma de asentamientos rurales «ex novo», son llevados a cabo por el Instituto de Colonización mediante las audaces contribuciones de grandes arquitectos como José Luis Fernández del Amo o Alejandro de la Sota. Los estudios más notables de estos años en cuanto a modulación y prefabricación se concretaron en proyectos como el Centro de Estudios Hidrográficos de Miguel Fisac –Madrid, 1960– o la Embajada de España en Brasil de Rafael Leoz –Brasilia, 1973–. Este último edificio, aunque es proyectado ya en la década de los setenta del pasado siglo y además fuera de España, es de especial interés por condensar las experiencias de modulación a las que el arquitecto madrileño dedica un importante periodo de su actividad profesional, para centrarse posteriormente en la investigación teórica de mejora de la vivienda social sin renunciar a los criterios técnicos, estéticos, económicos ni humanos y combinando además la producción en masa con la libertad creativa. Es internacionalmente reconocido a raíz

de una innovadora idea compositiva fundamentada en su diseño del denominado «módulo Hele o módulo Leoz», base modular en forma de «L» formada por cuatro cubos idénticos.

En Andalucía también encontraremos proyectos catalizados de estas tendencias, como son las Viviendas de la barriada de la Estrella en Sevilla, de Felipe y Rodrigo Medina Benjumea, construidas en el año 1955 o la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Córdoba, de Fernando Moreno Barberá en 1964. Por último, merecen señalarse en Granada los edificios del Centro de Enseñanza Media Juan XXIII, de José María García de Paredes –1964– y el Colegio Mayor Loyola de Carlos Pfeiffer levantado en 1963.

7.2.4. LA INDUSTRIA Y LA ARQUITECTURA EN LA GRANADA EN EL SIGLO XX

En la maltrecha economía granadina de los años cincuenta del siglo pasado, destaca por encima de todas las demás, la actividad del cultivo y primeras fases de manipulación de la hoja de tabaco. La Vega de Granada, que en ese momento viene experimentando un cambio del monocultivo de la remolacha al del tabaco desde de los años veinte, se va colmatando de secaderos. Estas construcciones constituyen, incluso a día de hoy, el paisaje industrial más importante que posiblemente haya dominado la comarca. Los secaderos suponen, y de ahí la importancia para nuestro estudio, el ejemplo paradigmático de las complejas relaciones que se dan en la mitad de siglo XX entre arquitectura adherida al Movimiento Moderno y construcción industrial, especialmente en su manifestación andaluza.

Durante los primeros años de la expansión de la planta de tabaco, las construcciones de secaderos son de fuerte carácter vernáculo y de gran humildad constructiva, ya que la estructura productiva del sector es muy precaria. Las tipologías predominantes son las construidas a partir de rollizos y revestidas con paja o ramas de otra de las especies vegetales

más comunes en la Vega, el chopo o álamo blanco. A finales de la década de los cuarenta, se introduce el tipo de fábrica de ladrillo, mucho más profesionalizado y estandarizado.

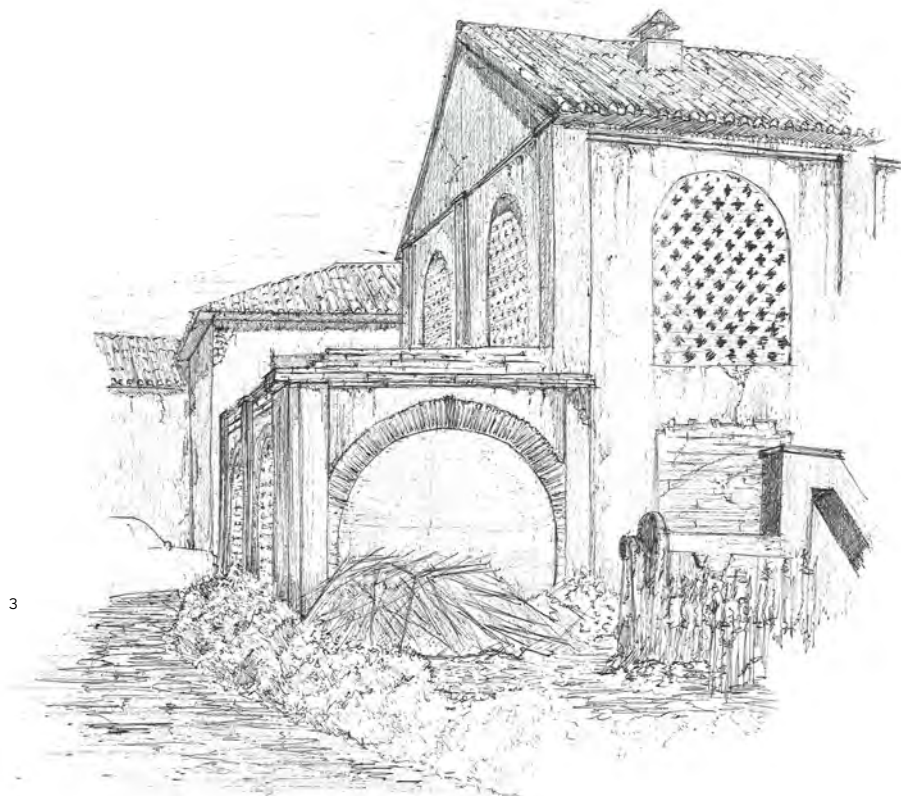
El lenguaje arquitectónico que utiliza este último tipo de secaderos se corresponde con la dicotomía imperante en los tiempos de su aparición: por una parte racionalista y funcionalista al estilo del Movimiento Moderno y toda su tradición industrial y por otra con guiños a la oleada historicista y regionalista que sacude España y una gran parte de Europa en aquel momento.

En cuanto a la primera vertiente, tiene su explicación en que los recintos de los secaderos son, en origen, edificios industriales con morfología de contenedor, aunque funcionalmente nada más lejos de la realidad. La especificidad funcional, la adaptabilidad, la planta rectangular, paredes permeables y la cubrición a dos aguas sustentadas por cerchas o armaduras de madera, son las características principales de este tipo de espacios. Los secaderos son una arquitectura industrial justamente a la manera en la que Aguilar Civera, I. la describe:

“Estos nuevos tipos edilicios son concebidos como una actividad racional y científica y, por lo tanto, analítica, mecanicista y casual. En ellos, el mecanismo de sus órganos de funcionamiento, de su distribución, es transparente, se puede leer todo el proceso constructivo y organizativo, se intenta exhibir su propia racionalidad. En ellos, el material se muestra sincero en su estricta calidad, con sus propias y singulares características y propiedades. En ellos se determina la forma sincera y el volumen correcto y dará como resultado una arquitectura “justa y bella”. La ligereza será su expresión espacial.”¹²

12 Aguilar Civera, I. (2007). Arquitectura industrial. Testimonio de la era de la industrialización. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. Colección arquia/temas. (P. 84).

3



4



Pero hemos de recordar que para cuando estos secaderos ligeros y transpirables empiezan a perfilarse como prototipos reproducibles, las sofisticadas fábricas, que practican la economía de recursos humanos con grandes adelantos técnicos de corte taylorista, ya han provisto de ricos y útiles medios a esta industria granadina. En este sentido, reseñamos por su enorme importancia para la arquitectura industrial del tabaco en Granada, el recurso constructivo nacido a principios de siglo consistente en la creación de magníficas celosías multifuncionales, habitualmente utilizadas en diferentes factorías y edificios industriales del sector granadino. El germen a partir del cual se extiende por toda la provincia, aparece por primera vez en el proyecto de la fábrica de abonos Carrillo en 1920 en el municipio de Atarfe. El exitoso empleo de este funcional y económico procedimiento constructivo, se confirma con su expansión territorial y su aplicación en distintas tipologías edificatorias. Su adaptación es especialmente apropiada en los secaderos de tabaco que, de este modo, encuentran definitivamente un sistema más sólido y duradero de mantener las cualidades de sus edificios. Este elemento empieza a utilizarse gracias a los adelantos técnicos que las estructuras de acero y hormigón trajeron consigo, permitiendo la ejecución de grandes paños de fábrica no portantes con elementos cerámicos o con moldes para hormigón en masa o armado¹³. El progreso paulatino de los diferentes tipos de secaderos a largo de las siguientes décadas, es análogo al que son sometidas las grandes fábricas azucareras de la zona desde finales del siglo XIX. Gracias a las políticas desarrollistas del régimen, el músculo productivo se fortalece, permitiendo que la construcción de secaderos cuente con más y mejores medios.

En cuanto a la tendencia neohistoricista, como no podía ser de otra manera en una construcción en muchas ocasiones con escasez de recursos económicos, las construcciones de secaderos las relegan a aquellos aspectos más ornamentales

13 Sobrino Simal, J. (1998). *Arquitectura de la industria en Andalucía*. Sevilla: Instituto de Fomento de Andalucía.

de la construcción y mediante una simplificación de materiales y formas. Los detalles en frontones, cornisas y óculos son parte del catálogo de recursos estéticos de la arquitectura industrial de cambio de siglo, que análogamente son utilizados en los secaderos de la Vega. Este fenómeno es regularmente utilizado por los constructores locales. Un ejemplo representativo lo tenemos en el secadero de Belicena construido en 1953 y recientemente rehabilitado como Centro de Interpretación de la Vega y por tanto visitable desde el año 2009.

En este momento de la historia de la arquitectura en la que las corrientes más vanguardistas se encuentran asentadas y están dispuestas a escuchar y aprender de lo vernáculo, los secaderos de tabaco pasan a ocupar un lugar fundamental entre los elementos indispensables para entender el devenir y la sensibilidad arquitectónicas de las generaciones posteriores. A partir de los años 60, las promociones de arquitectos y arquitectas andaluces, salidos ya de escuelas propias, Sevilla primero y Granada y Málaga años más tarde, cuentan con una visión madura y asentada de las complejas y satisfactorias relaciones entre Movimiento Moderno y el patrimonio industrial andaluz, materializándola en variadas y profundas investigaciones y en proyectos innovadores. Así, la comprensión del ideario arquitectónico, sintetizado por el secadero de tabaco, es manifiesto en recientes trabajos de rehabilitación, como la Muralla Nazarí del arquitecto granadino Antonio Jiménez Torrecillas –2005–, o la biblioteca municipal de Ogíjares del estudio m57 –2008–. Existen análogamente, estudios específicos de singular interés como la referencia «arquitectura de alta tecnología» que se le brinda a los secaderos en el artículo¹⁴ de Jiménez, García y Arredondo. Las numerosas indagaciones compartidas con otros elementos arquitectónicos o estudios no exclusivos, son igualmente sugestivas y precisas.

14 Jiménez, García y Arredondo. (2012). *Arquitectura de alta tecnología*. VV.AA. *E-ph cuadernos. Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1900-2000*. Sevilla: Junta de Andalucía.

← Fig. 3: Ejemplo de modelo de secadero de tabaco en Atarfe, Granada, en el que se adopta la celosía como recurso del sistema de ventilación del tabaco. Plumilla sobre papel satinado. Dibujo G.Nofuentes, J.F.

← Fig. 4: Utilización de celosías para ventilación como sistema constructivo innovador en la arquitectura industrial granadina, empleado posteriormente en los prototipos de secaderos de tabaco de envoltente cerámica y de hormigón. Fábrica de ácido sulfúrico y abonos de Atarfe. Granada. Obra del arquitecto Ángel Fábregas. (1920).





FORMULACIONES TEÓRICAS SOBRE
LA NUEVA ARQUITECTURA.
REINTERPRETACIONES EN LA ARQUITECTURA
INDUSTRIAL DEL TABACO EN GRANADA.
PRINCIPIOS Y ORIGEN DEL SECADERO
COMO PROTOTIPO



8.1.

CONSTRUCCIÓN, MATERIALES, PROCESO Y TÉCNICA

Las cuatro palabras que encabezan el presente epígrafe poseen significados inherentes al proceso de la realidad arquitectónica. Son términos que hacen referencia a la sustancialidad y que definen el proceso de materialización de la arquitectura. El pensamiento y la ideación son previos. El tipo de edificio, su tamaño, forma, funcionalidad, espacialidad, circulaciones y el resto de características ya han sido decididas y estos cuatro términos son los que nos conducen a la existencia, a convertir en presencia aquello que fue imaginado.

Las condiciones anteriores, que apuntan a lo perceptible, pueden incluso parecer más certeras cuando se aplican a las construcciones levantadas en los labrantíos granadinos para curar el tabaco. En ellas es perfectamente reconocible cualquier término que haga alusión a la objetividad de lo edificado. Los secaderos de tabaco poseen unas características edificatorias muy claras que los aproximan a ese tipo de arquitectura en la que es muy evidente cualquier elemento, gesto, propósito o intención. Todo en ellos es manifiesto, exhibido sin rubor, tangible, abiertamente expuesto y justificado.

Los secaderos construidos en la Vega de Granada forman parte de una arquitectura industrial, con evocaciones locales. La tradición industrial de los mismos aparece matizada por la incorporación y adaptación de un hábito constructivo anterior asociado a los colectivos en contacto con el cultivo del tabaco, los que abastecen sus edificaciones con materiales fácilmente obtenidos de un medio natural local en el que abundan y cuya puesta en obra es directa o con una mínima transformación industrial de la materia. La creciente demanda y las subvenciones económicas que la administración facilitaba a través de programas de ayuda al cultivo, pro-

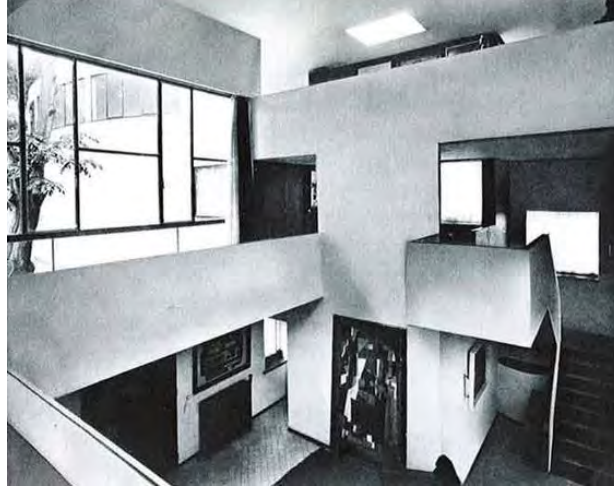
vocan su expansión por un paisaje que poco tiempo antes estuvo marcado por la dinámica de una economía soportada por el cultivo de la remolacha. La industria del azúcar y las imponentes factorías, testigos de una pujanza que durante cierto periodo parecía inagotable, sucumben ante el atractivo y rentabilidad del novedoso cultivo, cuya autorización Estatal para la provincia granadina hubo de esperar más de lo deseado. Los materiales usados en la construcción de los secaderos de tabaco tradicionales son sencillos, accesibles y de honda raigambre en la naturaleza. Algunos son en realidad elementos naturales directamente incorporados a la construcción. Es el caso de la paja, el cañizo o ramas de procedencia diversa atadas para conformar superficies que se utilizaban tanto en paredes como en cubiertas. Otros, sin embargo proceden directamente de los avances incorporados a la construcción. Es el caso del hormigón, exclusivamente utilizado en los conjuntos de edificios levantados en los pueblos de colonización. El resto, suelen ser de ladrillo o bloque, o estar contruidos con una oportuna mezcla de materiales, lo que no impide que las soluciones constructivas sean simples, asequibles y eficaces.

En el secadero es entendible cualquier cuestión arquitectónica. Su transparencia y esencialidad está en cada uno de los términos que pudieran definir la arquitectura y su realidad. Concretamente, construcción y materiales son términos cuyo significado se traduce en una propuesta de sinceridad, claridad y sencillez. Un proceso de construcción claro y adaptado en cada caso individual, a la escala de la construcción. La ausencia de materiales de revestimiento –salvo alguna pintura de protección–, permite adivinar la honestidad y la economía constructiva, utilizada como principio de una arquitectura orientada casi exclusivamente a un propósito productivo, durante un periodo de la historia de extrema dificultad para la sociedad de Granada y que hoy admiramos como una de las grandes virtudes y atractivos en nuestro concepto de una arquitectura primaria, directa y austera; arquitectura que, por otra parte, nunca ha fingido ser lo que

← Fig. 1: Secaderos de envoltente de distinta naturaleza -ladrillo cerámico, bloque de hormigón y madera-. Ambroz. Granada. Tinta sepia sobre papel tipo Canson. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



2



3

no es y a la que nosotros, sus herederos, nos encargamos de adjudicarle propiedades y características que jamás pretendieron poseer.

Los inicios de una arquitectura esencial, práctica, útil y económica son paralelos a los conceptos constructivos traídos por las nuevas corrientes europeas de finales del siglo XIX y principios del XX. Realmente forman parte del ideario de éstas, pues a partir de las nuevas maneras de entender espacios, formas y revestimientos que se van imponiendo por toda Europa, surgen teorías de la construcción que dan forma material a dichas innovaciones. Los principios que marcan los avances encaminados hacia la sencillez y la racionalidad, precisan de la evolución en los procedimientos y técnicas de puesta en obra para poder llevarse a cabo, dependiendo pues, del progreso y la modernización. Proponemos, por tanto, recurrir al recuerdo de aquellos hechos históricos que permiten establecer una correspondencia con los edificios industriales construidos en Granada para el secado del tabaco, ejercicio imprescindible para aclarar cuestiones de forma y de función así como aquellas relativas a la construcción y a la técnica.

Desde los inicios de los años veinte del pasado siglo, en todas aquellas capitales europeas en las que tiene lugar el triunfo de la arquitectura predicada por el Movimiento Moderno, surge un importante debate bajo el prisma de las nuevas técnicas y materiales constructivos preconizado por las últimas tendencias. Materiales como el hormigón armado, el acero o el cristal y las tecnologías que permiten su puesta en obra, se consideran de uso obligado en cualquier obra arquitectónica que se preciese de ser moderna, pero lo cierto es que no existe ni una sola construcción del movimiento, realmente ejecutada con el empleo exclusivo del hormigón armado. Las estéticas de la nueva arquitectura, en permanente búsqueda de una tersura perfecta en paramentos y resto de acabados pero con cierta inseguridad y preocupación sobre el comportamiento a largo plazo, obliga a recurrir con excesiva

frecuencia al empleo de métodos y materiales tradicionales como bloques elaborados a base de ceniza, tejas de barro y piezas diversas de cerámica cocida, o el detestado ladrillo, cuya eficacia está más que probada. Estos materiales tradicionales no aparecen exclusivamente en la piel y los acabados más visibles, forman parte de muchos elementos constructivos del proceso edificatorio e incluso de ciertas partes comprometidas de la estructura. La razón de este desajuste entre la teoría y la realidad de la ejecución, proviene en muchas ocasiones de las incoherencias de los presupuestos adjudicados a los proyectos, en general muy ajustados y sin margen de maniobra como para permitir cualquier acuerdo de ensayo o prueba previas. En consecuencia la utilización de materiales poco conocidos o de técnicas de construcción experimentales en aquel momento resulta ser arriesgada. Un segundo motivo que puede explicar la denominada «impureza» de los edificios modernos construidos procede de las normas y las regulaciones locales que a menudo no autorizan el uso de dichos materiales. En algunos de estos casos la dificultad era tal que el carácter moderno se limita a la planificación funcional y a la caracterización de las formas y volúmenes aparentes, aunque siempre se intentara imprimir de naturaleza moderna al exterior, extendiendo una ligera capa de maquillaje sobre la superficie para ocultar aquellos materiales no modernos a los que recurrentemente se acudía para ejecutar estructuras y otros elementos portantes.

La sensibilidad hacia los materiales de construcción está presente desde los primeros edificios ejecutados por arquitectos fieles a los principios del movimiento. La devoción por los nuevos componentes constructivos y la aversión por los tradicionales llega a convertirse en el centro de la controversia entre los propios protagonistas, generando mucha más discusión que la propia cuestión estética.

- ← **Fig. 2:** Villa La Roche. Le Corbusier. Mezcla de hormigón en estructura y materiales tradicionales en cerramientos.
- ← **Fig. 3:** Villa La Roche. Obra terminada.



Ciertos arquitectos de renombre como Dudok¹ intentan armonizar en sus países de origen y de manera bastante acertada, las nuevas formas introducidas por el Movimiento Moderno y las superficies de ladrillo. El resultado alcanza un gran éxito en aquellos países en los que la modernidad muestra una postura más tolerable, como Inglaterra. Pero otros países en los que se instala el movimiento con principios más rígidos y profundos, se rechaza la propuesta con absoluta contundencia. Si los materiales ancestrales generan un ánimo de condena y desaprobación, el ladrillo representaba en sí mismo el material añejo por excelencia. Su uso supone una traición y una ofensa a los principios del Movimiento Moderno, siempre defensores de la pulcritud de formas la regularidad de paramentos o de la limpieza de los paños verticales, lo que en cierta forma representa la herencia exaltada de la obra arquitectónica y literaria de Adolf Loos, fiel seguidor a su vez de Gottfried Semper.

La controversia constructiva de la nueva arquitectura tiene una procedencia muy compleja. Destacados arquitectos pertenecientes al movimiento, críticos e historiadores, ya adivinaron una tácita conexión entre sus principios y las convicciones que acompañan a los primeros ingenieros, pioneros en el uso y la construcción con los nuevos materia-

les. En los albores del siglo XX, Herman Muthesius², vuelve la vista atrás en busca de un reencuentro con la audacia técnica y la grandiosidad de las grandes obras de la ingeniería del siglo XIX. La gran mayoría de las mismas proceden de la arquitectura ferroviaria, las galerías comerciales y los grandes mercados cubiertos, pero sobre todo de los vastos pabellones y construcciones realizadas para las exposiciones universales de la segunda mitad del referido siglo. Citaremos seguidamente algunos de los ejemplos más llamativos, todos ellos grandes exponentes del avance tecnológico y herederos de una potente factura industrial. Su configuración arquitectónica, próxima al modelo fabril, constituye un referente indudable para el Movimiento Moderno y para los tipos de arquitectura industrial analizados en el presente estudio. Recordemos pues, entre otros:

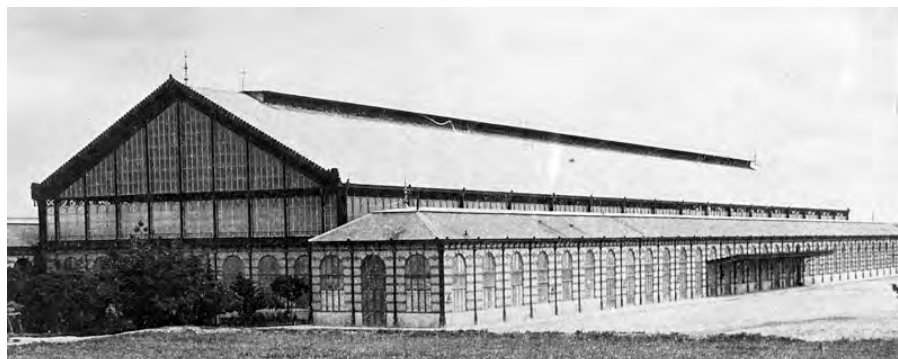
- Invernadero de Chatsworth House, de Joseph Paxton, (1837-1840).
- Palm House del Real Jardín Botánico de Kew, obra del arquitecto Decimus Burton y el fundidor Richard Turner, (1841-1849).
- Cubierta transparente del teatro Goldini (Livorno), obra de Giuseppe Cappellini, (1843-1846).
- Cúpula de hierro y cristal en el Coal Exchange de Londres, obra de James Bunstone Bunning, (1847-1849).
- Palacio de Cristal del Retiro en Madrid. Ricardo Velázquez Bosco. (1887).
- Estación Budapest-Nyugati, August de Serres –Compañía Eiffel– (1877).
- El Grand Palais des Beaux-Arts. (1900).

2 Adam Gottlieb Hermann Muthesius, conocido como Hermann Muthesius, nació el 20 de abril de 1861 en Gross Neuhausen –Alemania– y fue arquitecto, escritor y diplomático alemán, racionalista de concepción y reconocido crítico del Art Nouveau. Promovió muchas de las ideas del movimiento británico Arts and Crafts en Alemania. Destacó como uno de los fundadores del movimiento Deutsche Werkbund, junto con Peter Behrens; movimiento precursor de lo que posteriormente sería la Bauhaus. Falleció el 29 de octubre de 1927 en Berlín. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Hermann_Muthesius.

1 Willem Marinus Dudok fue un arquitecto holandés, nacido en Amsterdam el 6 de julio de 1884 y formado en la Escuela de Arquitectura de dicha ciudad. En 1928 se convirtió en arquitecto municipal de la ciudad de Hilversum, donde construyó barrios enteros y docenas de edificios públicos. El más conocido de ellos es el ayuntamiento, terminado en 1931. Ejerció su labor profesional casi por completo en dicha ciudad, hasta bien entrada la década de 1960. Durante muchos años, hasta la década de los años 1960, siguió construyendo en esta ciudad, llegando a conseguir fama internacional. Falleció en Hilversum, su ciudad de adopción el 6 de abril de 1974. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Willem_Marinus_Dudok.

← Fig. 4: Estación Budapest-Nyugati, August de Serres –Compañía Eiffel–. 1877.





- Torre Eiffel. París (1887-1889).
- Cristal Palace. Joseph Paxton. (1851).
- Estación de las Delicias. Madrid. Émile Cachelievre. (1879).

Muthesius y sus investigaciones dan lugar a un movimiento generalizado de revisión visual y arquitectónica de estos modelos de construcciones, investigando sus técnicas edificatorias y recuperando las formas exteriores primarias. Tal esfuerzo es recogido unos veinticinco años más tarde de la mano de otra gran figura relacionada con la modernidad, que supo otorgar nuevamente el merecido protagonismo de estos brillantes ejemplos de la arquitectura industrial. Sigfried Giedion³, a través de su obra escrita en 1928 *Building in France, Building in iron, Building in Ferro-concrete*⁴, redime a sus protagonistas rescatando la temática ya enunciada para la arquitectura del hierro y del cristal, haciéndola extensiva a las modernas obras de hormigón armado, emparentando unas y otras y estableciendo lazos directos de conexión entre las primeras obras maestras de la ingeniería y las que estaban ejecutando sus compatriotas del Movimiento Moderno. Se erige así como figura de carácter integrador en la historia de la arquitectura, estableciendo una teoría articuladora que

3 Sigfried Giedion. Reconocido historiador especializado en arquitectura y de nacionalidad suiza. Nacido en Praga el 14 de abril de 1888, estudió en Viena ingeniería industrial antes de ser alumno de Heinrich Wölfflin en Múnich mientras estudiaba Historia del Arte. Sus contactos con la Bauhaus en 1923 y con Le Corbusier en 1925 le influenciaron en su atracción por la arquitectura moderna. Fue el primer secretario general del CIAM desde 1923 hasta 1956. El objetivo perseguido con su obra consistió en integrar esa arquitectura moderna que tanto le atraía, como una parte de la historia del arte, así como demostrar el nacimiento de una «nueva tradición». Es decir, intentó considerar la arquitectura y el arte modernos como disciplinas complementarias o incluso como una unidad interdependiente; algo novedoso para su época. Falleció en Zúrich el 10 de abril de 1968. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Sigfried_Giedion.

4 Guideon, S. (1995). *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-concrete*. Los Ángeles: The Getty Center for the History of Art. Traducido del Alemán por J. Duncan Berry.

abarca desde materiales y técnicas hasta géneros arquitectónicos y profesionales. Guideon es único entre los críticos e historiadores de su época por mostrar una capacidad sintética sin igual, incorporando en sus trabajos la opinión popular e implantando una correspondencia de gustos, intenciones y métodos constructivos entre la ingeniería y el recién creado Estilo Internacional.

Se considera pues a este historiador como una pieza clave para el entendimiento de los orígenes del Movimiento Moderno y de la conflictiva relación entre el manifiesto teórico del mismo y la cuestión práctica. Es decir, en general entre arte y construcción. Guideon es autor de una serie de importantes artículos al respecto, con difusión en todo el mundo, así como de renombradas obras entre las que destaca *Espacio, tiempo y arquitectura*⁵, posiblemente la más conocida de su carrera. En esencia consiste en una compilación de la historia canónica de la arquitectura moderna. El propio título nos remite a la cuestión temporal y a los nuevos descubrimientos sobre el espacio el tiempo, la física y la matemática

5 Publicada en 1941 con el subtítulo *El crecimiento de una nueva tradición*, fue escrita para fundamentar los nuevos desarrollos de la arquitectura moderna mediante un método historiográfico. La obra revela el interés del autor por establecer los orígenes de la nueva arquitectura en su búsqueda por construir relaciones con el pasado. También describe la influencia que sobre él ejercieron los historiadores Heinrich Wölfflin (1864-1945) y Jacobo Burckhardt (1818-1897), de quienes toma el método basado en la consideración de que el arte forma parte de la vida de los pueblos y que la explicación de su desarrollo histórico hay que hacerla fuera de la obra misma.

A su vez Guideon establece en esta obra que el valor de la historia ha estado mal considerado desde el punto de vista arquitectónico cuando se trataba de analizar determinadas épocas, pues se adoptaban técnicas y formas de un pasado para traerlas a un presente, dando como resultado obras sin sentido ni carácter.

Guideon comparó directamente la arquitectura con las artes plásticas. Considerándose, discípulo de Wölfflin, no sólo buscó puntos en común de condición estética sino también estructural. Se propuso elevar a la arquitectura y el arte al plano de la objetividad, basándose para ello en la racionalidad que se corresponde con el tiempo propio de cada generación pues sólo así se pueden descubrir los trazos del pasado que no eran visibles desde el punto de vista de las anteriores generaciones.

← Fig. 5: La estación de Delicias en 1880.



que desde principios de siglo se estaban produciendo. Y es que Guideon considera superada la contraposición tradicional entre ciencia y arte.

Al igual que Giedion transmite en sus escritos, el secadero de tabaco nos da a conocer el origen y desarrollo de una arquitectura consecuente con las características sociales y económicas de la sociedad granadina de un periodo concreto que encuentra en este cultivo la salvación para las maltrechas economías familiares. Es una arquitectura coherente con su tiempo, hoy mejor entendida gracias al análisis del pensamiento y del espíritu propios del periodo en el que se produce y de la colectividad afectada, así como a la importancia concedida al establecimiento de una nueva mirada más receptiva y sensible. El nacimiento del vínculo de armonía creado entre arquitectura y disciplinas como la sociología, economía, geografía natural, geografía cultural, política y periodismo, constituye un hecho difícilmente repetible en la historia local. Pocas veces una arquitectura tan extraordinariamente expandida ha congeniado tan bien con el territorio y con la gente. La arquitectura comparte paisaje con la población, se relaciona con ella y participa de la inquietud por una forma de vivir. Aunque ciertamente existieron secaderos más importantes y mejor construidos, no han habido grandes obras que manifestaran un dominio sobre las demás. Cada edificio cumple su función en perfecta sintonía con las necesidades y recursos que se presentan durante el transcurso de cada campaña. Si habitualmente cada cultivador es propietario de su secadero, también existieron ejemplares de carácter público, habitualmente construidos en grupos y asociados a los poblados de colonización. El resto no suponen grandes obras o inversiones. Basándonos en las reflexiones de Guideon, podemos afirmar que se trata de una arquitectura proporcionada a la demanda, al tiempo y al lugar. Sólo se construyen si hay una necesidad de uso y se ubican en el interior de las parcelas cuando eran propiedad privada y en los lugares previstos en el planeamiento para aquellos que tenían un carácter público, sin interferir

por tanto la arquitectura popular, la circulación en el interior del municipio, la vida privada o las zonas de ocio. Se trata de una arquitectura que sólo depende de los factores adecuados para llevarse a cabo. A pesar de su expansión, no se ve afectada por cuestiones ajenas a la propia construcción o a voluntades contrarias a las exigencias de la sociedad.

Tal vez, bajo el título *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Guideon hiciera referencia a que la arquitectura es un reflejo de la sociedad de cada periodo de la historia. El proceso y la evolución en la arquitectura del tabaco, están fijados y definidos por la naturaleza del ser humano: la necesidad, el trabajo y la economía al principio y posteriormente la adaptación, la simbiosis y la prosperidad. Hoy día explicamos sus características y valores a través de la evocación, la admiración y la estima arquitectónica por una obra honesta, modelo de responsabilidad del arquitecto con la sociedad.

El otro concepto a destacar, que vincula el pensamiento de Guideon con la arquitectura local del tabaco, lo podemos relacionar con el cambio que ésta experimenta a partir del uso de determinados materiales y de las necesidades que se van desarrollando a lo largo de los años. Reinterpretando la trascendencia de la materialidad en los ejemplos trabajados, podemos hacer una lectura a dos niveles. Por un lado, centrándonos en la piel, como aspecto protagonista de la morfología del edificio. En este caso particular, las permutas de los materiales que conforman la piel de los secaderos de tabaco, transforman tanto la espaciosidad como el aspecto exterior de su figura, que, en cualquier caso permanece siempre inalterable, y es que la geometría constituye un invariante de su arquitectura. El cambio en la envolvente implica, pues, un cambio efectivo en el edificio a pesar de que la forma permanezca. Por otro lado y de manera análoga sucede con el avance de los materiales de construcción considerados en cualquiera de los aspectos técnico, constructivo o económico, pues todos ellos suponen una alteración en las características constructivas del secadero y por tanto en la geometría

← Fig. 6: Reinterpretación de la polivalencia material en el secadero de tabaco –envolventes de madera, ladrillo cerámico y ladrillo de hormigón hecho a mano. G. Nofuentes, J.F.





final. Es el caso de los secaderos de hormigón armado, que empiezan a construirse en la década de los años cincuenta del pasado siglo, en los pueblos de colonización granadinos. Estos edificios presentan una morfología diferente, pues se construyen con más altura y con formas externas más puras y esbeltas que los de ladrillo. A su vez, los interiores disponen de mayor luminosidad construyéndose espacios más limpios, fluidos y diáfanos. Es en realidad un cambio de proporciones y de tectónica, facilitado por el empleo de una nueva materialidad. Idéntico es el caso de los secaderos de estructura de madera en relación a los de ladrillo. Los primeros disponen de menor altura y un interior más trabado a causa de los arriostamientos. En ambos casos la figura básica externa se mantiene inalterable. Como Guideon sugiere en términos generales, la materialidad actúa como factor de cambio a la vez que es parte indispensable en la integración arquitectónica.

Recordando al grupo formado por aquellas generaciones de arquitectos imbuidos del espíritu de la modernidad, no se puede obviar el hecho de su manifiesta sensibilidad hacia los principios, la elección de materiales y la estética de la obra ingenieril y de su sentimiento de respeto por las obras y las firmas de los grandes constructores del siglo XIX. Incluso el propio Le Corbusier elogia la labor de la ingeniería en todos los campos, especialmente la aeronáutica refiriéndose a las naves de la navegación aérea como “pequeñas casas que vuelan y con todo pueden resistir tempestades”⁶, siendo una manera de manifestar su admiración por los nacientes materiales prefabricados.

Los modernos «manufactores» de los nuevos materiales los podemos hallar entre filas de los ingenieros contemporáneos o de un pasado reciente. Algunos arquitectos que participan de esta fiebre por la ingeniería, entran a formar parte de este

prestigioso grupo de profesionales manipuladores de materiales y creadores de nuevas formas y elementos constructivos. Ingenieros como los que se citan a continuación llegan a cautivar a críticos de todo el mundo, marcando mediante su trabajo, hitos importantes en el mundo de la arquitectura y de la ingeniería.

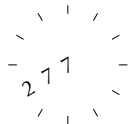
- Eugène Freyssinet. Francés. Pionero e impulsor del hormigón pretensado; admirado por Le Corbusier y sus seguidores.
- Giacomo Mattè-Trucco. Italiano. Autor de la factoría Fiat de automóviles en Lingotto.
- Robert Malliart. Suizo. Gran innovador y constructor de puentes caracterizados por la pureza de sus líneas.
- Owen Williams. Británico. Profesional de la arquitectura y la ingeniería.

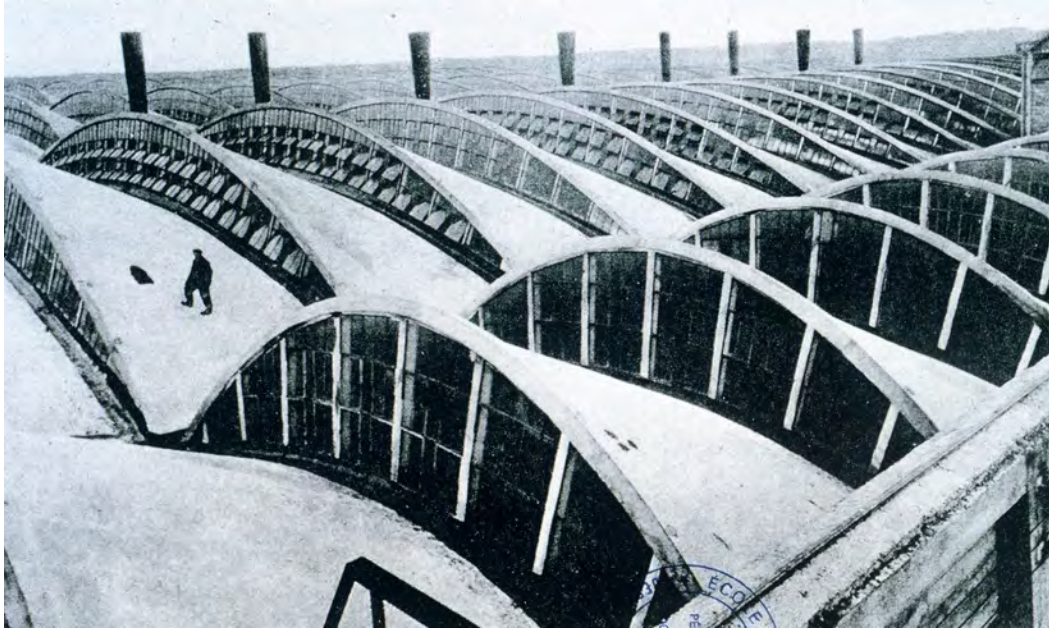
Con posterioridad, surge una nueva generación de brillantísimos ingenieros, generadores de una auténtica corriente objeto de culto y admiración entre arquitectos ingenieros y en general de todos los profesionales y gremios dedicados a la construcción. Todos ellos nacen al amparo de la fascinación y el asombro por la inmensa figura de Pier Luigi Nervi, cuyo nombre personifica la exquisitez y la elegancia de las formas en el periodo de posguerra en la década de 1940. Entre las nuevas figuras más revolucionarias destacamos a:

- Eduardo Torroja Miret. Español. Máximo especialista mundial de su tiempo en construcción con hormigón.
- Félix Candela. Español y mejicano. Precursor de la sostenibilidad y creador de estructuras basadas en el uso extensivo del paraboloides hiperbólico.
- Richard Buckminster Fuller. Estadounidense. Inventor de la cúpula geodésica y defensor de la sostenibilidad.
- Frey Otto. Alemán. A la vanguardia de la arquitectura de forma orgánica. Máxima autoridad en estructuras tensadas.

← **Fig. 7:** Secadero de hormigón en El Chaparral. Albolote. Fotografía G. Nofuentes, J.F.

⁶ Le Corbusier. (1998). *Hacia una Arquitectura. (Ojos que no ven. Los aviones)*. (3ª. Ed, 1ª sobreimpresión). Barcelona: Ediciones Apóstrofe. Colección Poseidón.





8



9



10

Durante aquellos primeros años son paradójicamente los ingenieros, con su dominio de los nuevos materiales y de las técnicas de construcción, los que dominan y aportan las formas para la arquitectura. Que la innovación en las mismas y el conocimiento de su ejecución se estaba convirtiendo en potestad de los ingenieros, era una realidad, lo que provoca la reacción de los sectores más adelantados del movimiento que, alrededor de 1950 empieza a rebelarse contra la rigidez formal y la severidad de la vestimenta de la propias generaciones anteriores. La nueva generación aboga por unos nuevos principios de la construcción, actualizada con los nuevos adelantos de técnicas y materiales, iniciándose así una etapa de agitación e innovación que en la opinión de muchos, jamás habría de concluir.

Posiblemente el punto de inflexión fruto de la necesidad evolutiva para un pensamiento agarrado por la excesiva disciplina, vino de la mano de un elemento constructivo casi tan antiguo como la propia arquitectura: la bóveda, que agitó la conciencia vital y el pensamiento modernos. La aplicación de nuevas técnicas de construcción en la cubrición, que incorporaban procesos de ejecución para estructuras curvilíneas significan la apertura de una fisura definitiva en la severidad del lenguaje del movimiento.

La experiencia tecnológica iniciada por figuras como Nervi, Freyssinet o Maillart y posteriormente desarrollada y acumulada por generaciones ulteriores, se radicaliza al tomar un rumbo fundamentado en la insurrección de la técnica, que arrastra consigo las ideas del Movimiento Moderno hacia una lenta renovación. Según la opinión de Reyner Banham⁷ y de otros críticos y analistas del Movimiento Moderno como

- ← **Fig. 8:** Radiator Factory, Dammarie-les-Lys, France. Eugène Freyssinet. 1926-1928.
- ← **Fig. 9:** Railway Repair Shop, Bagneux, France. Eugène Freyssinet. 1929.
- ← **Fig. 10:** Hangares para dirigibles en Orly. Eugène Freyssinet. 1923.

7 Peter Reyner Banham. Ingeniero, escritor y crítico de arquitectura británico nacido el 2 de marzo de 1922. Ha sido uno de los críticos más influyentes en la arquitectura, el diseño y la cultura popular desde mediados de los años 50 hasta la década de los 80. Mostró su convencimiento de que la tecnología transformó a la sociedad en una entidad más abierta y democrática. Destacaron sus obras de corte teórico: *Theory and Design in the First Machine Age* (1960) y *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* (1971). Falleció el 19 de marzo de 1988. Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Reyner_Banham.



11



12

Jean-Louis Cohen⁸ o Manfredo Tafuri⁹, las consecuencias de

- 8 Jean-Louis Cohen. Arquitecto, historiador y crítico de arquitectura nacido en París el 13 de julio de 1949. Profesor en el Instituto Francés de Urbanismo de la Universidad de París y en el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York.1 Ha publicado numerosos libros sobre la arquitectura del siglo XX entre los que destacan: *The Future of Architecture. Since 1899* (2012); así como sus obras especializadas en la figura de Le Corbusier: *Le Corbusier: an Atlas of Modern Landscapes* (2013); *Le Corbusier and The Mystique of the USSR, Theories and Projects for Moscow* (1928-1936) (1992). Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Louis_Cohen.
- 9 Manfredo Tafuri. Teórico, historiador y crítico de arquitectura italiano nacido en Venecia el 4 de noviembre de 1935. Comenzó sus estudios de arquitectura en la Università della Sapienza. En 1959 se unió a ASEA –Associazione Studenti e Architetti–, grupo en el que estudian las obras de Ernesto Nathan Rogers, Giulio Carlo Argan y Bruno Zevi, entre otros. A partir de 1961 se introduce en la profesión y entró a formar parte del despacho de arquitectura AUA: Architects and Urbanists, Partners, con el que realiza importantes y conocidos proyectos de edificación y urbanismo en Bolonia, Fano, Turín y Venecia, que son ampliamente publicados en revistas especializadas como Casabella. Muy activo en sus comprometidas publicaciones, así como en las diferentes conferencias a las que era invitado por arquitectos y críticos italianos y estadounidenses, impartió clases en el Istituto Universitario dell'Architettura di Venezia –IUAV– desde 1968 hasta su muerte, donde dirigirá su Departamento de Historia de la arquitectura junto al filósofo Massimo Cacciari –posteriormente alcalde de Venecia–, y los historiadores de la arquitectura Francesco Dal Co (actual director del Dipartimento di Storia del IUAV y director de la Revista Casabella) y Marco de Michelis. Siempre se esforzó en manifestar por el rigor de la labor historiográfica, por lo que criticó abiertamente lo que él entendió como “tergiversaciones” realizadas por los historiadores de la arquitectura que militaban abiertamente por una primacía estética de la misma. Para realizar dicha oposición teórica acuñó el concepto de «crítica operativa» como una crítica arquitectónica que tiende a absorber en sí el momento de la proyección. En su labor como analista arquitectónico, se opuso siempre al formalismo esteticista imperante tanto en los arquitectos como en los historiadores del arte y la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, apostando por una crítica estructural de la arquitectura como disciplina al servicio directo del poder político-económico. Fue célebre por la rudeza de sus artículos críticos, lo que le concedió una importancia sin par entre ciertos historiadores y arquitectos que adivinaron en su figura la audacia necesaria para crear una diferente forma de enfocar la historia crítica de la arquitectura. Sus libros son considerados como obras clásicas de la historia crítica de la arquitectura del siglo XX y forman parte del elenco de obras imprescindibles en su género. Fallece el 23 de febrero de 1994. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Manfredo_Tafuri.

← Fig. 11: Administración científica. Taylorismo. Primera cadena de montaje de coches Ford. 1913.

← Fig. 12: Administración científica. Taylorismo. En 1938 comienza la producción de los Ford Mercury destinados a ocupar un segmento intermedio entre los populares Ford T y los lujosos Lincoln.

estos avances tecnológicos generan una revolución casi de mayor envergadura y repercusión que los primeros descubrimientos relacionados con la aplicación en obra de materiales como el hormigón armado o las estructuras ejecutadas con hierro.

La cuestión es que la historia se volvía a repetir y que la evolución de la arquitectura moderna, que es hija de la arquitectura industrial y por tanto del mundo ingenieril, volvía a depender del mundo de la tecnología y no del mundo de las ideas. Ya desde sus orígenes, a comienzos del siglo XX, se ve emparentada con la difusión de la monografía Los Principios de la Administración Científica, publicada por Frederick W. Taylor¹⁰ en 1911. Esta influyente obra, que sienta los principios de la «ordenación científica» en el trabajo o «taylorismo», significa un evidente cambio en la organización de las formas de trabajar y en consecuencia una alteración del espacio laboral, el cual, junto a las novedades surgidas en las técnicas y materiales para el manejo de la forma, y la

- 10 Frederick Winslow Taylor (1856-1915). Fue un ingeniero industrial y economista estadounidense, promotor de la organización científica del trabajo. Es considerado el padre de la Administración Científica. En 1878 efectuó sus primeras observaciones sobre la industria del trabajo. Sus principales investigaciones se enfocaron hacia la determinación científica del trabajo estándar, la generación de un cambio de mentalidad en el trabajo y la conversión del trabajador tradicional en un trabajador funcional y eficaz. El método científico, tenía la intención de conseguir la máxima prosperidad del empresario, así como la máxima prosperidad para el trabajador, aunque respecto al aumento salarial de éste último, fijo como tope el 60%, límite a partir del cual empieza a disminuir su producción. Los cinco principios que sustentaban la administración científica fueron:
- Principio de Planeamiento: elaborar una ciencia para la ejecución de cada una de las operaciones del trabajo.
 - Principio de Preparación: seleccionar científicamente a los trabajadores de acuerdo con sus aptitudes y habilidades y formarlos.
 - Principio de Control: colaborar cordialmente con los trabajadores para asegurarse de que el trabajo se realiza correctamente.
 - Principio de Ejecución: distribución de trabajo y responsabilidad casi por igual entre la gerencia y los obreros.
 - Estudiar para promover mejores oportunidades para el empleado. El estudio del trabajo se hace en asociación con él.
- Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Frederick_Winslow_Taylor.



adaptación de arquitectos que supieron digerir las nuevas teorías del trabajo, abraza las ideas del orden y la eficacia de construcciones semejantes a máquinas, introduciendo en los proyectos factores como los tiempos de producción y la economía de movimientos. La arquitectura bajo la influencia del taylorismo se convierte en una ciencia del método y la planificación.

En Granada, la ansiada búsqueda de un incremento de rendimientos, de producciones mejoradas en calidad y superlativas en cantidad, llevan a la conversión de la originaria arquitectura industrial en la arquitectura de la eficacia. Así se manifiesta en un principio con las fabricas azucareras y posteriormente y, de forma más evidente, con los secaderos de tabaco. En este último caso, la producción basada en el método y la organización de los tiempos, conduce a una arquitectura seriada y uniforme, en la que las formas y la función establecidas no dan lugar a las improvisaciones. El proceso y su planificación en el tiempo no permite ningún descuido. Estamos frente a una arquitectura claramente estandarizada, con ciertas licencias admitidas en el uso de materiales y su puesta en obra; cuestiones fundamentalmente de piel. Esta normalización arquitectónica generada básicamente a partir del hecho constructivo y del empleo del materiales, se constituye en la generatriz del proceso modernizador de la arquitectura social en las ciudades. Una de cuyas primeras manifestaciones en la provincia granadina aparece con la construcción de los inmuebles de renta en la nueva gran arteria de comunicación de la ciudad: la Gran Vía de Colón, plena heredera de la transferencia de tecnología de la arquitectura fabril a la arquitectura residencial.

Retomando la cuestión general de la innovación que los nuevos materiales y avances técnicos incorporan al Movimiento Moderno en toda Europa, conviene no sólo recordar, sino también especificar cómo las aportaciones del hormigón armado y la estructura metálica con sus respectivas y exitosas puestas en obra adquieren una gran repercusión en aspectos

revolucionarios para su momento, entre las que recordamos: la posibilidad de proyectar vigas en voladizo, la reducción de las secciones estructurales a nivel del suelo, la de las columnas en general que ahora podían ser más ligeras incrementando el distanciamiento de las mismas, el aumento en las dimensiones de huecos en los cerramientos que tendían a la horizontalidad, la nuevas maneras de ejecutar escaleras apoyándolas únicamente en sus dos extremos, la reducción de sección en cualquier elemento de apoyo horizontal, etc. Ya no era necesario, pues, construir con grandes muros de carga o gruesas paredes estructurales que tanto disgustaban a los arquitectos del movimiento. Aunque fueron enormes avances, no llegaron a ser absolutamente determinantes para la ejecución de grandes edificios, como lo demuestra la construcción del bloque para oficinas de Monadnock en Chicago, con una altura de dieciséis niveles, un enorme porte y construido exclusivamente con fábrica de ladrillo y albañilería.

Los arquitectos, incluso aquellos cercanos al movimiento, tardan en confiar en el hormigón y en apreciar las ventajas de su empleo en estructuras; muy al contrario que los ingenieros quienes apreciaron sus capacidades mecánicas desde un principio. La arquitectura industrial e ingenieril es por tanto la elegida para marcar los tiempos y los hitos de adaptación. En los albores de la aplicación del hormigón armado resultó determinante el trabajo firme, metódico y comprometido con las novedades técnicas del arquitecto francés August Perret. Su sabiduría y destreza, así como su propia conciencia de innovador, lo convierten en figura de referencia del movimiento cuando nos referimos a la técnica y al proceso constructivo. En concreto hablamos del edificio en la Calle Franklin de París, construido en 1903. Perret, de manera brillante y más convincente que cualquier otro de los primeros intentos pretendidos por ingenieros como Francois Hennélique o Freyssinet, refleja fielmente los conceptos de la nueva estética y se apoya en una planificación de la construcción absolutamente radical. Su inmenso logro, tanto

← Fig. 13: Edificio Monadnock, Chicago, Illinois -1891-1893-; recién inaugurado el sector sur. Edificio comercial más alto de fábrica portante.



← **Fig. 14:** Prototipos de secadero de ladrillo cerámico con huecos en ventana con sistema de ventilación controlada manualmente por persianas. Vegas del Genil, Granada. Fotografías G. Nofuentes, J.F.

en esta obra como en toda una carrera, que abarca desde 1890 –carrera que inició con diecinueve años pues nació en 1871– hasta 1954, fue convertir el hormigón, como explica Peter Collins¹¹, en un material respetable por su propia condición constructiva y no como un «sustituto de» o cualquier otro subterfugio. Sus obras son proyectadas por y para la utilización del material.

Lo que parece claro es que, a partir de la aportación de Perret, se adopta entre los arquitectos una renovada actitud e interés por formar parte de los imparables cambios que se avecinaban, de compartir las nuevas ideas y la diferente forma de organizar el trabajo y de admitir las circunstancias a las que había que adaptar la nueva arquitectura. Es entonces cuando comienza a aparecer nuevamente la figura del arquitecto como el técnico competente, responsable y dispuesto a asumir las nuevas tecnologías y recuperar su condición.

Volviendo al modelo de las construcciones para el secado del tabaco en Granada, junto a la seriación en cuanto a materialidad y técnicas constructivas y a la expansión de una forma constructiva ya probada, aparece la organización, la funcionalidad en la ejecución y la aplicación de los nuevos medios de construcción de la arquitectura moderna. La aplicación de todas las novedades y el uso de hormigones se comienza a alternar con la sistematización en el uso de los materiales tradicionales, lo que deriva en la creación de una arquitectura para el tabaco reglamentada, en la que son diseñados modelos tipo, versátiles en cuanto a tamaño y economía. Estos modelos se convierten en ejemplos de construcciones difundidos y recomendados por la propia Administración como prototipos en los que se garantiza el éxito en la producción. Su uso se extiende tanto por los municipios de la Vega como por toda España.

11 Collins, P. (1959). *Concrete, the vision of a new architecture*. (2ª ed.). McGill-Queen's University Press.



8.2.

CONTUNDENCIA FORMAL

En este punto de la indagación, es interesante descubrir uno de los aspectos arquitectónicos más llamativos de los edificios que son objeto de nuestro estudio: la contundencia formal. Parece innegable que esta cualidad es quizá la más evidente desde el punto de vista de la percepción. La forma clara, gestáltica y pregnante¹² del secadero, incita a un análisis del mismo y de su potente apariencia, desde un punto de vista exclusivamente formal, sin la implicación de otros matices o aditamentos arquitectónicos que contaminen un estudio aislado y característico.

Realizar, pues, un estudio severo a la vez que prudente, orientado hacia la fisonomía y apariencia formal de un objeto arquitectónico definido funcionalmente, entraña la necesidad de recurrir a los principios sobre los que se descansa su arquitectura y que han sido los pilares de su evolución. La concreción formal de los secaderos de tabaco, obedece a ciertos procesos de optimización de medios en la construcción, depuración de su figura y adaptación a un medio físico concreto, todo lo cual ha modelado su aspecto a lo largo de la historia de su existencia.

Es consideración general, por tanto, que la interpretación y entendimiento últimos de estos edificios, como manifestación primitiva de la arquitectura industrial, precisan de un análisis de la misma, de sus orígenes y evolución en función del tiempo y del lugar. Dicho estudio habría de responder,

como tendencia internacional que incide en los países de manera diferente, desde el prisma envolvente de la arquitectura del Movimiento Moderno y desde las personalidades y grandes exponentes de su ideología.

El secadero de tabaco, entendido como arquitectura muy conocida popularmente en los municipios locales y tal y como se ha ido presentando en páginas anteriores, forma parte de esas construcciones agregadas y asistentes a la tarea productiva, tan necesarias en el rendimiento, como la propia fábrica o factoría, hasta el punto de que éstas últimas no podrían sobrevivir sin ellas.

Siguiendo con el estudio que nos atañe acerca de esta manifestación de la arquitectura industrial en su grado más elemental, parece procedente, por la reiterada y contundente expresión de su aspecto exterior, plantear, por tanto, una digresión que ponga en evidencia la relación entre su persuasiva apariencia y la evolución de la forma en la arquitectura del Movimiento Moderno.

La consideración formal como aspecto arquitectónico, presente en proyectos y construcciones del nuevo racionalismo, íntimamente integrado en la corriente industrial de la nueva arquitectura, constituye un desafío continuo al que se enfrentan los arquitectos del movimiento ya que no existe una correspondencia biunívoca entre una forma determinada y la función que debiera satisfacer, así como tampoco están claras las conexiones entre la forma y los materiales elegidos para su construcción. Lo que sí parece claro, en la nueva manera de entender el acto constructivo, es que la forma como tal, debe ser lo más específica, adecuada y honesta para responder con la máxima eficacia a la tarea que le es encomendada. Es decir y esto es un concepto muy presente en nuestros días, forma, función y construcción deben de aparecer en la obra de arquitectura moderna e industrial como características indivisibles, imprescindibles y penetradas entre sí, de lo que cabe esperar y desear que cada

← **Fig. 15:** Secadero de ladrillo. Atarfe. Granada. Tinta sepia sobre papel tipo Canson. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

12 Definición de la Real Academia de la Lengua: cualidad de las formas visuales que captan la atención del observador por la simplicidad, equilibrio o estabilidad de su estructura. La Ley de Pregnancia fue establecida por la Psicología de la Gestalt y adoptada por la Escuela de la Bauhaus de Alemania en 1919.



solución u opción arquitectónica, sea exacta y precisa y tan específicamente estudiada para una construcción o edificio concretos y para un lugar determinado, que no la podamos utilizar para otras decisiones o en diferentes ubicaciones sin el pertinente análisis arquitectónico previo. Ello no implica una actitud de individualismo arquitectónico; sino que es la admisión y la convicción de que cada edificio constituye un problema único en su propio emplazamiento y circunstancia, y merece una solución singular e irrepetible.

Esta respuesta exclusiva se hace posible gracias, no solamente al talento del arquitecto o al conocimiento y buen hacer populares –como el caso de la construcción de secaderos que nos concierne, junto a granjas y otras arquitecturas de apoyo a la explotación agrícola–, sino también y en el caso de trabajos realizados sobre un diseño técnico, a las modernas tecnologías de construcción y a la utilización de novedosos y diferentes materiales –hormigón armado, hierro y cristal–, gracias a los cuales es posible conseguir nuevas y variadas formas. En la Vega de Granada existen tres municipios que son claros exponentes de una arquitectura industrial muy concreta y con un ámbito local igualmente definido, en el que los secaderos de tabaco son protagonistas y ocupan terrenos de forma contundente y explícita, gracias a la perfecta organización y previsión establecidas en los respectivos proyectos arquitectónicos. Hablamos de El Chaparral, Fuensanta y Peñuelas¹³. Los proyectos de los tres enclaves fueron redactados por técnicos del Instituto Nacional de Colonización, organismo creado en España en octubre de 1939 y dependiente de la Dirección General de Colonización y Ordenación Rural del Ministerio de Agricultura.

La creación de estos tres poblados de nueva planta nace de la necesidad social y económica y fueron concebidas con

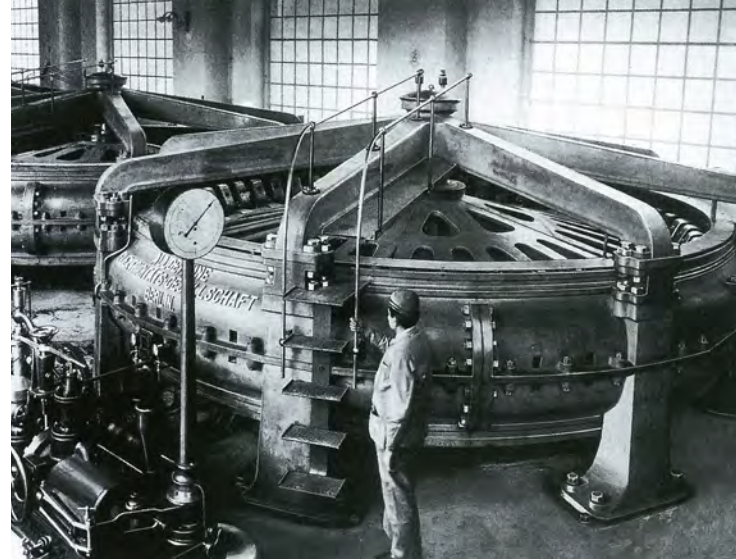
sendas dotaciones de grupos de secaderos construidos –al igual que el resto de las casas y equipamientos– con las técnicas y materiales constructivos más eficientes de la época. En el momento de su creación, la explotación del tabaco domina la Vega, constituyendo prácticamente un monocultivo, por lo que los nuevos enclaves se programan orientados hacia dicha explotación.

Los respectivos proyectos¹⁴ prevén la edificación de formas constructivas repetidas e idénticas, ubicadas, en los casos de El Chaparral y Peñuelas en sectores que dominan cada uno de los municipios, con idénticos propósitos pero diferentes formas de implantación proyectual. El caso de Fuensanta es diferente. La imponente agrupación de diez contundentes formas arquitectónicas se encuentra a unos ochocientos metros de la delimitación de su núcleo urbano, dominando una leve depresión en la margen Sur-Oeste del río Genil, aprovechando un pronunciado recodo de su cauce. A pesar de sus diferencias, las tres agrupaciones, como ya se ha comentado, representan claros ejemplos del ajuste sin traba entre la forma y la función, así como de la aplicación tecnológica intensiva del hormigón armado, como material constructivo emblemático del Movimiento Moderno, empleado en esta ocasión para la construcción de una instalación industrial que es concebida como prototipo edificatorio a repetir en los territorios del sur de España, en aquellos años prácticamente ajenos a cualquier contacto directo con la arquitectura moderna europea. Este empleo del hormigón armado combina con la rusticidad de otros materiales tradicionales locales muy abundantes en la zona, como son la madera en forma de rollizo de chopo, el ladrillo en estructura y paramentos o la teja árabe en cubiertas. Se crean de esta forma bellos edificios industriales gracias a una competente combinación de

← Fig. 16: Grupo de secaderos de hormigón en Fuensanta. Granada. Fotografía G. Nofuentes, J.F.

13 Son, respectivamente, pedanías de los municipios de Albolote y Pinos Puente, situados al noreste de la capital y Láchar ubicada al este de la misma.

14 Proyectos consultados en el Centro Nacional de Capacitación –CENCA– en el municipio madrileño de San Fernando de Henares; en cuyas instalaciones se conserva el Fondo Agrario del Archivo General del Ministerio de Agricultura.



economía formal, eficacia funcional, modernidad y maestría en la combinación de tradición y tecnología.

Volviendo a la forma como propiedad arquitectónica básica y reconocible, las preferidas por arquitectos e ingenieros pertenecientes a la nueva manera de edificar, son desde un principio las utilizadas por la teoría de la Gestalt¹⁵, es decir formas simples, primarias y sencillas. Son formas buscadas y utilizadas en proyectos y construcciones por su gran capacidad pregnante. Todas ellas generan una tendencia de búsqueda y de indagación que converge tanto en una simplificación de las ancestrales formas tradicionalmente utilizadas, como en la creación de otras inéditas al amparo de las nuevas tendencias arquitectónicas. Las formas, por tanto, se van progresivamente depurando a lo largo de los años, condicionadas por la aparición de modernos edificios con novedosos aspectos formales, artículos especializados, críticas formales, tentativas de diversa índole orientadas a la consecución de construcciones diferentes, etc. El hecho es que casi todas estas propiedades pueden ser aún observadas en el entorno de la ciudad de Granada en los modelos de arquitectura fabril concebida para curado del tabaco.

Llegados pues, a este punto, nos parece conveniente, casi clave, vislumbrar la percepción del paisaje granadino y sus edificaciones dispersas a través de la metáfora que a continuación se desvela: Hacia 1914 –en los albores de la nueva

arquitectura industrial– en Alemania, los arquitectos modernistas de vanguardia han conseguido limpiar, depurar y esculpir sus edificios, pero exteriormente y en conjunto continúan ofreciendo un aspecto muy parecido a las formas clásicas de la arquitectura. Por ejemplo, Peter Behrens, uno de los padres del Movimiento Moderno y de la arquitectura industrial, desarrolla una gran labor como arquitecto organizador de actividades industriales, aportando soluciones eficaces, ingeniosas y económicas para la producción y, sin embargo, ese mundo tecnológico, se protege de cara al exterior con todas las reminiscencias de una arquitectura absolutamente clásica, llegando a crear auténticos «templos del progreso», genuinos santuarios de inspiración clásica. Recordemos, sin ir más lejos el inmenso proyecto berlinés para la factoría AEG, la «Turbinenfabrik», construida en 1908. Este edificio es una consagración formal al clasicismo, un icono de la arquitectura fabril que posiblemente haya llegado hasta nuestros días sin perder un ápice de fuerza gracias a la simplicidad y rigor en sus formas. Igualmente ocurre con otro gran maestro en la historia de la arquitectura: August Perret¹⁶, quien genera contornos, patrones y perfiles gracias a su experta utilización del hormigón armado en los proyectos de viviendas en París, pero cuyas formas finales destilan un sabor absolutamente clásico en la mayor parte de sus detalles.

A propósito de la reflexión anterior y como sensación permanente en los muchísimos paseos disfrutados por los caminos y carreteras de la Vega de Granada, donde la continua percepción de la poderosa imagen del secadero de tabaco actúa como un martilleo permanente de los sentidos, se produce la sensación de estar contemplando estas incon-

← **Fig. 17:** Turbinenfabrik, AEG –Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft–. Peter Behrens, –1909-1910–. Exterior e interior, cadena de montaje de turbinas y cadena de control y comprobación, de turbinas.

15 El término Gestalt proviene del alemán y fue introducido, en primera instancia, por el filósofo austriaco Christian von Ehrenfels. No tiene una traducción única, aunque se traduce habitualmente como «forma»; sin embargo, también podría interpretarse como «figura», «configuración», «estructura» o «creación». La psicología de la Gestalt es una corriente de la doctrina psicológica que surgió a comienzos del siglo XX en Alemania. Entre sus teóricos más notables, destacaron: Kurt Lewin, Max Wertheimer y Kurt Koffka. Esta escuela sostiene que la mente se encarga de configurar, mediante diversos principios, todos aquellos elementos que pasan a formar parte de ella, gracias a la acción de la percepción o al acervo de la memoria. Para la psicología de la Gestalt, el todo nunca es igual a la sumatoria de sus diversas partes sino que es algo diferente.

16 Arquitecto francés, aunque realmente nacido en Bruselas en 1874. Estudió arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de París y trabajó en la empresa de construcción de su padre, especializada en hormigón armado. Considerado por muchos como el padre del hormigón, pues fue el primero en utilizarlo como elemento constructivo y estructural. Incluso lo usó como elemento ornamental y organizador en fachada, presentándolo en ocasiones desnudo al exterior en algunas de sus obras. Falleció en 1954.



tables construcciones, como el recuerdo nunca vivido de una realidad histórica inventada. Recordar la semejanza en cuanto al concepto de «la forma» y únicamente desde ese punto de vista, que ofrece la figura del secadero de tabaco y las edificaciones de los templos clásicos protohelénicos, en lo que se refiere a la figurada construcción primitiva en madera de los pétreos templos clásicos postreros. Creemos oportuno rescatar el recuerdo de esta silueta histórica y, metafóricamente, compararla con el contorno aparente del secadero actual, ya que éste, como aquel, desarrollan las mismas partes constructivas, desde el punto de vista de un análisis formal de ambas construcciones: Varias columnas que lo sustentan, un cerramiento completo o parcial –que en determinadas estaciones del año podían desaparecer dejando la estructura vista–, para aislar el contenido y una cubierta a dos aguas para proteger de la lluvia y demás inclemencias meteorológicas el interior de la construcción. El hecho de rescatar esta metáfora tan distante en el tiempo, refiriéndonos a la afinidad en la disposición constructiva a pesar de la divergencia funcional –religiosa una y productiva la otra–, busca sencillamente llamar la atención sobre cómo se reduce el abanico de formas arquitectónicas cuando se trata de conseguir un objetivo claro y común: el abrigo de un acto religioso en un caso y la custodia del fruto de una producción en la otra. Es decir, cómo se parecen las soluciones formalmente aún existiendo una gran distancia en el tiempo, en la cultura y en el propósito.

Además de la importante influencia de la arquitectura clásica, presente de manera manifiesta desde los primeros pálpitos del movimiento, aquellas rotundas formas empleadas en la arquitectura de los años veinte del pasado siglo, tuvieron múltiples y dispares orígenes, aunque comparten una relación común que procede de la tradición de las bellas artes modernas. La cuestión es que pese a las diferencias conceptuales de los distintos movimientos, el resultado final aporta una asombrosa convergencia de criterios que termina manifestándose en una confluencia final denominada «Estilo

Internacional»¹⁷, –término acuñado por Alfred H. Barr¹⁸– que tuvo su nacimiento en el congreso que reunió a las tendencias más radicales del Movimiento Moderno en la exposición internacional de Weissenhof en 1927. Cada movimiento procede de fuentes de inspiración muy distintas; a saber: (i) Futurismo, movimiento literario en su origen y de mesiánico entusiasmo por la máquina. (ii) Cubismo, destacado como una destacada tendencia del modernismo francés y (iii) Arte Abstracto, que invade por aquel entonces el pensamiento arquitectónico de Holanda, Alemania y Rusia. Desglosemos un poco más sus características:

- i El futurismo, surgido como una doctrina entusiasta y mesiánica de la «máquina», provoca un efecto marginal y casi subversivo sobre la arquitectura. Aunque arranca como un movimiento literario con importantes tendencias enraizadas en las artes visuales, estimula a arquitectos y artistas a indagar en la tecnología de la máquina durante las primeras etapas de la era industrial en la búsqueda de inspiración. En arquitectura, influye abiertamente con la exaltación de determinadas formas y materiales sacadas de la era de la máquina. Aunque desaparece sin dejar una huella explícita sobre ningún aspecto concreto, está demostrada su influencia sobre las formas arquitectónicas modernas. La figura más des-

← Fig. 18: Estereotomía de los materiales en el templo del secado. Piedra, madera y caña, cerámica y hormigón. Templo de Teneo Volksgarten Viena. Secaderos en Granada. Fotografías G. Nofuentes J.F.

17 Se conoce como Estilo Internacional al conjunto de arquitecturas que comparten las características formales más puristas del Movimiento Moderno, junto con las funcionalistas, aunque éstas últimas en menor medida. Este nombre, fue a menudo utilizado como sinónimo de Movimiento Moderno. Su consideración como estilo proviene de una exposición de arquitectura europea y americana que tuvo lugar en el MoMa en 1932.

18 Alfred H. Barr Jr. Nació en Detroit en 1902 y fue el primer director del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Mantuvo su cargo desde 1929 hasta 1943. Fue el responsable en 1934 de la trascendental exposición *La máquina en el arte*, en la que se comparaban elementos industriales con obras de arte. Junto al entonces historiador y filósofo y más tarde arquitecto Philip Johnson y al historiador y crítico de arquitectura Henry-Russell Hitchcock, introdujo la nueva arquitectura del Movimiento Moderno en Estados Unidos, con la exposición denominada *Estilo Internacional*, en 1932. Falleció en 1981.





tacada del movimiento es Antonio de Sant'Elia, autor de esbozos realmente proféticos en los que aparecen proyectos con formas imaginadas que posteriormente pasarían a integrar el repertorio arquitectónico moderno.

El futurismo sobrevivió hasta bien entrados los años veinte del pasado siglo y actuó con toda contundencia como un autentica sombra, siempre presente pero oculta, comunicando convicción y seguridad a todas aquellas formas conformadoras de la nueva arquitectura procedentes de los otros dos principios: cubismo y arte abstracto.

- ii El cubismo por su parte, concede prioridad a la construcción y composición con figuras geométricas regulares, sin una definición absoluta. Destaca la figura del pintor francés postimpresionista Paul Cézanne¹⁹ quien se esforzó por comprender y reflejar la complejidad de la percepción visual humana. Cézanne ofrece una visión

19 Paul Cézanne fue un pintor francés postimpresionista, considerado el padre de la pintura moderna. Nació en Aix-en-Provence, el 19 de enero de 1839 y puede decirse que su obra hizo las veces de puente entre el impresionismo del siglo XIX y el nuevo estilo de principios del siglo XX, el cubismo. Se le considera como un pintor de pintores al cual la crítica y el público ignoraron, siendo sólo conocido y apreciado por sus antiguos compañeros impresionistas y, al final de su vida, por los jóvenes artistas radicales de la nueva generación, sobre todo los que compartieron la línea del postimpresionismo, entre los que se incluían Vincent van Gogh y Paul Gauguin. A partir del impacto causado por la retrospectiva celebrada en el Salón de Otoño de París en 1907, la vanguardia parisina lo consideró como uno de los artistas más influyentes del siglo XIX y como artífice del advenimiento del cubismo. Las exploraciones de Cézanne en cuanto a la simplificación geométrica y al análisis de complejos fenómenos ópticos, constituyeron aportaciones capitales al mundo del arte que inspiraron a figuras de la talla de Picasso, Braque, Gris y muchos otros, incitándolos a experimentar con múltiples visiones diferentes y aún más complejas sobre el mismo tema, y con el tiempo, a la fractura íntegra de la «forma». Matisse admiraba su utilización del color y Picasso desarrolló la estructura de la composición plana de Cézanne para crear el estilo cubista. Uno y otro manifestaron su admiración por el maestro, considerándolo el padre del cubismo y de la nueva pintura. Falleció en su misma ciudad natal el 22 de octubre de 1906. Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Paul_C%C3%A9zanne

← Fig. 19: Paisajes. Mont Sainte-Victoire, desde Lauves. Paul Cézanne.

auténtica de la realidad analizando para ello los objetos desde distintos puntos de vista, lo que le lleva a reflejarlos en sus lienzos empleando técnicas impresionistas con amplias y decididas pinceladas y mediante perspectivas diferentes y simultáneas. Su obra marca el inicio y las líneas maestras futuras de la gran mayoría de pintores cubistas posteriores. La obra de madurez de Cézanne se orienta hacia un búsqueda de la solidificación de la figuras, dando muestras de un estilo de pintura casi arquitectónico. La intensidad de sus colores, unida al aparente rigor de la estructura compositiva, confirman la expresividad y síntesis arquitectónicas en los elementos más básicos de su representación. Para ello mostró un temprano interés, que fue evolucionando, por la simplificación de las formas, usando un proceso sintético que las redujera con certeza a una esencia geométrica. Es célebre su afirmación de 1904, dos años antes de su muerte, que todo en la naturaleza se modela según la esfera, el cono, el cilindro, por lo que hay que aprender a pintar sobre la base de estas figuras simples. A partir de ahí, se puede hacer todo lo que se quiera.

Con posterioridad aparecen las formas básicamente paralelepípedicas, combinadas en menor medida con otras cilíndricas y semicilíndricas. Las utilizaba siempre que le es posible y con el cuidado más exquisito, buscando una pureza formal absoluta, casi platónica. El ejercicio arquitectónico desarrollado con estas características aparece incesantemente en la corriente francesa del modernismo y en su figura más representativa, Le Corbusier.

- iii El otro foco de inspiración formal lo hallamos en el arte abstracto, sobre todo en los escritos del arquitecto holandés, discípulo de Peter Behrens: Jacobus Johannes Pieter Oud. Esta tendencia permite colmar el vacío en la ideación arquitectónica de países como Alemania, Austria, Holanda y Rusia una vez terminada la primera guerra mundial. Los arquitectos procedentes del impe-



20



21



rio Austro-Húngaro, Países Bajos y Rusia, son poderosamente atraídos por los juegos formales y las leyes de composición creados a partir de formas planas rectangulares. Artistas como Theo Van Doesburg, Malévich, Lissitzky o Mondrian, constituyen figuras de gran inspiración, hasta el punto de ayudar directamente a algunos arquitectos en el convencimiento de que su arte tiene una transcripción directa en la realización arquitectónica. El movimiento queda marcado por una fuerte componente propagandística llevada a cabo por Lissitzky y Van Doesburg, sobre todo a cargo de éste último quien dirigió la revista de arte de *Stijl*, contribuyendo a que el movimiento del arte abstracto tuviera conciencia de su propia identidad para una difusión a nivel internacional. Sin embargo dicho esfuerzo queda reducido en aquellos años a la difusión sobre un territorio que abarca desde Ámsterdam hasta Moscú, excluyendo países con el peso específico de Francia con todas sus figuras.

Pese a ello y tras un breve lapso de tiempo, las escuela cubista francesa y la abstracta alemana se funden en un solo estilo. Durante la exposición de Weissenhof en 1927 se presentan unidas, con objetivos, inquietudes artísticas e intenciones comunes. A partir de entonces, la nueva arquitectura parece obligada a manifestar en su apariencia una serie de formas características para arropar al funcionalismo organizativo característico, hasta el punto de que la sociedad y algunos críticos no consideran una construcción como funcional y perteneciente al movimiento, a no ser que adopte las formas consensuadas en aquella exposición.

Existe una cuestión importante que afecta sobre todo a las primeras generaciones del Movimiento Moderno y es la incesante obsesión por la presencia –que los propios protagonistas se encargan de potenciar– de un ropaje que vista exteriormente todas las obras arquitectónicas pertenecientes al movimiento; las nuevas formas y la nueva piel se convierten

en seña de identidad de la doctrina. Se crea así, un lenguaje disconforme y exclusivo que manifiesta la necesidad de alejamiento y distinción de lo ya existente. El establecimiento de un rígido vestido arquitectónico se configura como el código genético que ha de ser transmitido a las generaciones posteriores. Un código tácito y vigoroso que actúa de cohesión entre los maestros creadores del movimiento y sus seguidores, manteniendo tenazmente la energía que cualquier doctrina tiene al nacer. Análogamente y a propósito de la obra referida de Peter Behrens, sucede un episodio parecido con la persistente aplicación de un clasicismo eterno, aparente y «dulcificador» que se mantuvo vivo durante décadas.

El enorme interés por la envolvente en relación con la forma desde los orígenes supone la confirmación, casi setenta años después de su enunciado, de las teorías semperianas²⁰ surgidas a mediados del siglo XIX en Alemania, al amparo de la arqueología. Los grandes maestros mostraron el camino a seguir y confluyeron casi involuntariamente en aplicar la impronta de una mentalidad única y exclusiva, que se traduce en una clara uniformidad de criterios en lo concerniente a la cuestión formal de la arquitectura. Se pone por tanto de manifiesto, por vez primera en la arquitectura universal, la intención de crear un ropaje de formas aplicables, adaptables e intercambiables a todas las obras arquitectónicas, con intención de identificarlas con claridad y precisión. Aunque, mientras tomaba forma y se forjaba este vestuario incipiente, el prejuicio clásico provoca la pérdida y el olvido de significativos arquitectos, alguno de ellos autores de proyectos que incorporaron las primeras formas realmente originales y audaces del Movimiento Moderno.

Entre los años 1912 y 1922, tiene lugar en ciertos países centro-europeos de habla germana, el florecimiento de un grupo de arquitectos, creadores de una escuela y conocidos

← **Fig. 20:** La Granja. El funcionalismo orgánico de Hugo Häring. 1924.

← **Fig. 21:** Villa Mairea. Alvar Aalto. 1938.

20 Analizada en el subcapítulo 7.

22



23



con el nombre de expresionistas, quienes consiguen, con la producción de sus proyectos y gracias a un indudable genio arquitectónico, la creación de nuevas formas para las nuevas funciones que se habían generado. Entre todas ellas, destaca la obra de *La granja*, del arquitecto Hugo Häring²¹ en Gut Garkau, la cual queda rápidamente relegada al olvido, etiquetada como proyecto anecdótico y romántico por las primeras y conformistas generaciones del movimiento. Posteriormente –habría que esperar casi cuarenta años para ello–, el proyecto es rescatado del olvido con la suficiente fuerza como para predecir el camino emprendido por una parte de la nueva arquitectura a partir de 1950. Si se observa detenidamente el proyecto y la obra ya construida, se adviene una similitud, ciertamente turbadora, con alguna de las obras maestras de madurez de Alvar Aalto, como es el caso del centro cívico de Säynätsalo, básicamente reconocible en las formas novedosas y disposición de los contundentes volúmenes y los espacios abiertos.

Pero ese idealismo, con delirios de universalidad se va desmembrando ante la incorporación de factores de desigual trascendencia, que pueden ir desde los meramente geográficos o climáticos hasta los culturales, sin olvidar, por supuesto, los económicos. Un claro ejemplo de ello lo tenemos en la arquitectura tabaquera de la Vega granadina. El secadero es la evidencia arquitectónica de la esencia, la economía y la adaptación de una forma absolutamente ajustada a la función, al peculiar clima de una comarca, utilizando la efi-

cia que aportan unos materiales fácilmente accesibles y una técnica constructiva tan sencilla como efectiva.

Ya en su momento, Le Corbusier intenta adaptar el ropaje arrastrado desde los orígenes al pequeño proyecto de una vivienda en Les Mathes, en el Golfo de Vizcaya, incorporando elementos autóctonos propios de las connotaciones geográficas del lugar. Éstas, están referidas fundamentalmente a la utilización de materiales de procedencia local y al empleo de cubiertas inclinadas, utilizando texturas sin pulimentar en carpinterías y fachadas que, en cierto modo, traicionan la tersura de paramentos conciliada desde los inicios. A raíz de este hecho, los críticos se dividen entre los que admiraron su valentía –los menos– y los que, junto a otros compañeros de profesión, lo criticaron abiertamente. Le Corbusier sin embargo se muestra plenamente convencido de su evolución y no se detiene en ningún momento de su extraordinaria trayectoria, ante las continuas controversias surgidas en torno a su obra. Así lo demuestra más tarde en La India, donde materializa proyectos con una enorme capacidad formal, como el Parlamento de Chandigarh o en Argel, donde destaca su talento urbanístico con la concepción del plan Obús en 1931, en el que, entre otras ideas, aporta el concepto de ciudad jardín vertical. La obra de Le Corbusier siempre ofrece contribuciones de admirable imaginación y responde a un complejo proceso de maduración, con una retórica formal muy personal y maneras graves, personales y únicas, sin traicionar el principio básico de la forma de la arquitectura moderna. Es un representante comprometido de la modernidad a pesar de su capacidad desbordante que le conduce a la continua revisión e innovación. Análogamente, otros maestros modernos derivan su actividad hacia otros caminos geográficamente alejados pero con unos principios idénticamente personales y específicos. Entre ellos recordemos a los arquitectos Mies Van der Rohe y Louis Kahn o a los ingenieros Félix Candela –también arquitecto– y Pierluigi Nervi. Cabría también mencionar que fue en Sudamérica y concretamente en Brasil, donde la inspiración de un grupo

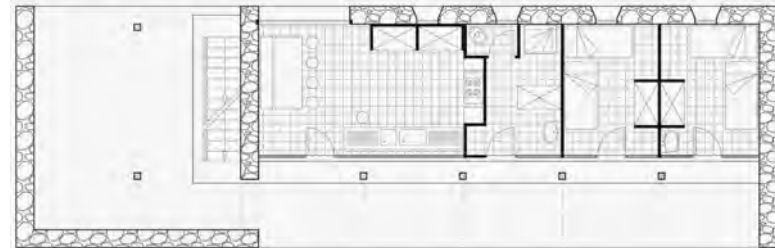
21 Hugo Häring fue un arquitecto alemán nacido en Biberach an der Riß el 11 de mayo de 1882 y adscrito al movimiento expresionista. Junto a su escasa pero exclusiva obra construida, fue también un gran teórico, conocido por sus escritos sobre la arquitectura orgánica, su participación en el debate arquitectónico sobre el funcionalismo en los años 1920 y 1930 y por ser miembro fundador de los grupos Der Ring y CIAM. En su concepción de lo que había de ser la labor del arquitecto, Häring entendía que la arquitectura era específica para cada cliente y cada lugar. Fue amigo y ejerció una gran influencia sobre el arquitecto Hans Scharoun. Falleció en Göppingen el 17 de mayo de 1958. Disponible en http://es.m.wikipedia.org/wiki/Hugo_H%C3%A4ring

← Fig. 22: La Granja. El funcionalismo orgánico de Hugo Häring. 1924.

← Fig. 23: Ayuntamiento de Säynätsalo. Alvar Aalto. 1951-1952.



PLANTA BAJA



ESC.: 1:100

PRIMER PISO



ESC.: 1:100

de jóvenes arquitectos, con raíces en el racionalismo francés, crea el primer movimiento de entidad nacional con un estilo característico y representativo del país, marcado esencialmente, y siempre, por una clara herencia de la nueva arquitectura y con maestros de la talla de Lucio Costa y Oscar Niemeyer.

En cualquier caso, lo que parece claro es que todos estos progresos en la experiencia arquitectónica, aún siendo procedentes de uno u otro país o de firmas de arquitectos muy distintos, emanan de una raíz común, la que hemos dado en denominar Estilo Internacional que, al igual que cualquier otro movimiento, ha de padecer el desgaste del paso del tiempo y evolucionar, manteniendo vivos, en su caso, unos principios fundamentales basados en la defensa de la libertad formal.

A pesar de que mucho de lo expresado pueda parecer distante, si consideramos el objeto de estudio de este trabajo en clave formal, entendemos que existe una relación íntima entre los argumentos planteados con referencia a la forma y su renovada consideración, y la arquitectura local, esencial y aprendida, perteneciente a lugares alejados de los focos principales del progreso. Pocos años después de que se extendiera la arquitectura industrial por toda Europa, comienzan a surgir las construcciones de los secaderos en España y concretamente en la Vega granadina. Estas construcciones son pensadas y concebidas formalmente con un principio básico derivado de su función: la eficacia, y partir de esta premisa la forma del secadero ha de ser única, exclusiva y posible según los principios aprendidos por la población y por los arquitectos e ingenieros, disponiendo únicamente de los materiales necesarios para que el edificio cumpla su misión. El resultado, por todos conocido, es el de un edificio de planta rectangular, con una proporción concreta y una orientación establecida. Sobre dicha planta se desarrolla un volumen paralelepípedo a modo de contenedor, coronado por una cubierta a dos aguas que cumple la función de des-

alojar el agua de la forma más rápida y eficaz posible y así proteger la hoja de tabaco de un gran enemigo: la humedad. Esta básica forma arquitectónica se puede construir o revestir de los materiales más variados cambiando drásticamente su apariencia. Pero es la simplicidad, su abundancia y sobre todo, poseer una forma elemental, casi de embrión arquitectónico, lo que le confiere el vigor para competir visualmente con los imponentes conjuntos fabriles del azúcar.

Una incesante circunstancia que a menudo nos preguntamos, conduce al dilema acerca de si deben plantearse cuestiones arquitectónicas fundamentadas en la exclusividad de la forma. Esta cuestión, trasladada a la época de la arquitectura academicista, era siempre recibida como una identificación de las diferentes partes del edificio con la copia casi literal de los estilos clásicos pregonados por Vignola o elegantemente interpretados por Alberti. Pero, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, nuestra percepción va mucho más allá, vinculándose definitivamente a la llegada del siglo XX de forma inequívoca, con los funcionalismos y formalismos del Movimiento Moderno. Las preocupaciones de fondo, compartidas desde los inicios por todos los arquitectos pertenecientes o próximos al movimiento, están referidas al estilo y a la forma. Existió el convencimiento de una correspondencia exacta –al menos así se interpretó– entre un incuestionable programa de usos y funcionamiento y la forma final del edificio proyectado y su terminación estilística. Mas, con el paso del tiempo y tras años de experiencia y desarrollo arquitectónicos, es posible deducir que estas afirmaciones eran insuficientes para concordarlas con el acelerado desarrollo de la sociedad y economía mundiales. Aunque es innegable que las renovadas formas eran lo suficientemente contundentes para favorecer el nacimiento de una nueva manera de entender la arquitectura.

En este ámbito capaz de reconocer la arquitectura construida como una leal correspondencia entre lo pensado y programado como necesario y eficaz y su forma resultante,

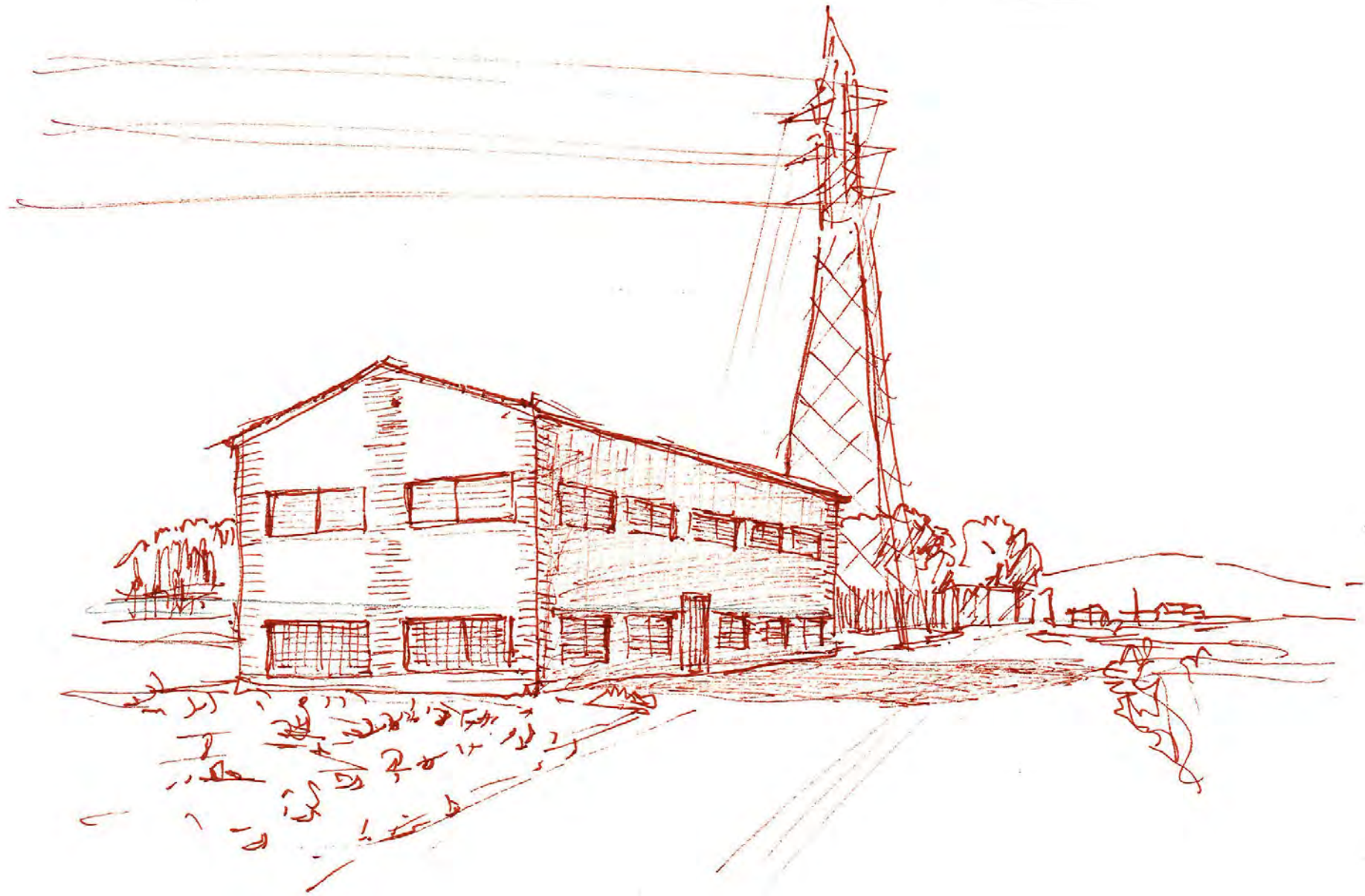
← Fig. 24: Vivienda en Les Mathes. Golfo de Vizcaya, Francia. Le Corbusier, 1935.





encuadramos nuestros edificios destinados al proceso del secado del tabaco en todas y cada una de sus variantes. Los secaderos de tabaco representan, pues, la esencia arquitectónica pregonada de forma entusiasta por los artífices del Movimiento Moderno. Son edificios rotundos, claros, raramente entregados a cualquier tipo de ornamento, de gran variedad constructiva y sin ningún tipo de intención formal fuera de sus necesidades funcionales, de su eficacia, representatividad y practicidad; sustantivos todos ellos fácilmente justificables como se comprobará en las siguientes páginas de este trabajo.

← **Fig. 25:** Claridad formal orientada a la eficacia. Eficiencia a través de la claridad formal. Secadero de envoltente vegetal en Granada.



8.3.

LA FUNCIONALIDAD COMO PRINCIPIO

La función y su influencia sobre la edificación y la especialización de la misma, ha sido secularmente continua, objeto de uno de los debates más controvertidos de la temática arquitectónica, trabajado en infinitos escritos, discutido en los más prestigiosos foros y argumentado por los mejores críticos, arquitectos, historiadores e ingenieros del mundo a lo largo de la historia. Por ello y dado que se separa como núcleo central de esta tesis, iniciamos una pormenorizada reflexión sobre la función, la funcionalidad, la especialización y otras materias relacionadas, siempre bajo un punto de vista personal y orientado hacia la arquitectura primaria, básica y esencial; pero de enorme impacto visual a la vez que de profunda intimidad con el paisaje y el tiempo.

En términos generales, se admite que la arquitectura industrial no es únicamente aquella que está relacionada con la producción, pues, bajo tan dilatada denominación caben todas las edificaciones asociadas al hecho productivo y transformador: edificios auxiliares externos a las factorías, módulos de apoyo adosados al edificio principal de la fábrica para albergar una determinada instalación o proceso, almacenes de material y de sustancias, depósitos de los diferentes productos usados en los procesos fabriles. La fábrica pues, como tal, no posee la exclusividad de ser la única construcción representativa de la arquitectura industrial. Muchas otras construcciones comparten dicha identidad a pesar de no beneficiarse, en ocasiones, de la etiqueta tradicionalmente distintiva de las factorías.

Justificada la inclusión del estudio sobre la función para determinar las implicaciones entre «construcción-especialización» o entre «arquitectura-función-producción», parece indispensable describir los principios de la arquitectura in-

dustrial, enmarcados en los límites de la modernidad. Comenzamos, para ello, hablando sobre la que tradicionalmente ha sido la concepción –bajo la óptica de la funcionalidad– más habitual y frecuente de la arquitectura del Movimiento Moderno, coloquialmente conocida como Arquitectura Moderna²². Según la misma, las formas y contornos de los edificios están absolutamente condicionados y definidos por las funciones que han de realizar y, la expresión total de su disposición espacial, por la suma del registro total de sus funciones. Es ésta la concepción que prevalece, no sólo en la sociedad en general, sino en muchos de los profesionales de la arquitectura que desarrollan su actividad en los primeros años del movimiento. Pese a ello y a la evidente y trascendente influencia que tienen el uso y la función, la mayoría de los grandes maestros insisten en que a pesar de su innegable trascendencia, el funcionalismo no puede ser suficiente para la justificación de la obra arquitectónica. Ésta implica algo más, algo relacionado con el hombre y el hecho de habitar y trabajar.

Ciertamente y pese a no ser concluyente, es incuestionable que la justificación más importante de la nueva arquitectura nace de la evolución de las necesidades sociales aparecidas con la Revolución Industrial. Los cambios sociales en cuanto a orden, trabajo y producción, al igual que el progreso económico generalizado procedente de la nueva manera de utilizar los medios y las cambiantes exigencias mercantiles y de consumo, provocan la aparición de una gran variedad de nuevas funciones y ocupaciones –años antes impensables– de la misma forma que la evolución de las estructuras ya existentes evolucionaron hacia una nueva definición en forma y contenido.

Efectuando un sucinto repaso histórico del concepto de funcionalidad, percibimos que desde los orígenes de las civili-

← Fig. 25: Secadero de ladrillo. Atarfe. Granada. Tinta sepia sobre papel tipo Canson. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

22 Para interpretación de la terminología y su uso en el presente trabajo, véase la introducción del subcapítulo 7.1.



zaciones, hasta muy entrada la edad media, las funciones y los trabajos sociales existentes son pocos y muy sencillos, con una evolución y perspectivas de mutación mínimas. Las nuevas funciones que van apareciendo son limitadas, pues el progreso y el desarrollo económico y social también lo son. Además, las actividades que surgen, lo hacen de forma tan local y dispersa que no se pueden considerar como una innovación o un cambio auténticos. Solían consistir en modificaciones o incluso a veces innovaciones que suponían mejoras en el aprovechamiento de los recursos e incluso ligeras modificaciones de carácter económico y comercial pero sin posibilidades de expansión ni evolución. El alcance se limita al ámbito doméstico, sin opciones de aspiración social.

Con la llegada del Renacimiento fue posible una renovación de la arquitectura. Supone un cambio consistente en el renacer de las formas clásicas, que son recuperadas para vestir la nueva producción arquitectónica desarrollada en la época. La conquista de una regeneración en la nueva arquitectura renacentista está cargada de belleza y de logros técnicos. Marca el «renacer» del clasicismo como un lenguaje elemental y reinterpretable, pero también incide de manera muy específica en el método constructivo y en la aplicación de los adelantos de la ciencia. Todo ello fue posible gracias a la evolución de las profesiones y la función, pero no a un drástico cambio evolutivo de las mismas. Éste aún estaba por llegar. Bastó la mera recuperación de la belleza clásica junto a la aplicación de las novedades tecnológicas para marcar la evolución.

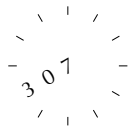
La Revolución Industrial llegó y con ella el progreso y la funcionalidad. El protagonismo de la belleza da paso a la funcionalidad. La determinación con la que el nuevo movimiento arremete contra los pilares de la sociedad no había tenido precedentes en ningún otro periodo reciente de la historia del hombre. La intensidad de la sacudida generada por los novedosos procesos de producción en la economía tradicional y en el orden social, tuvieron influencia directa

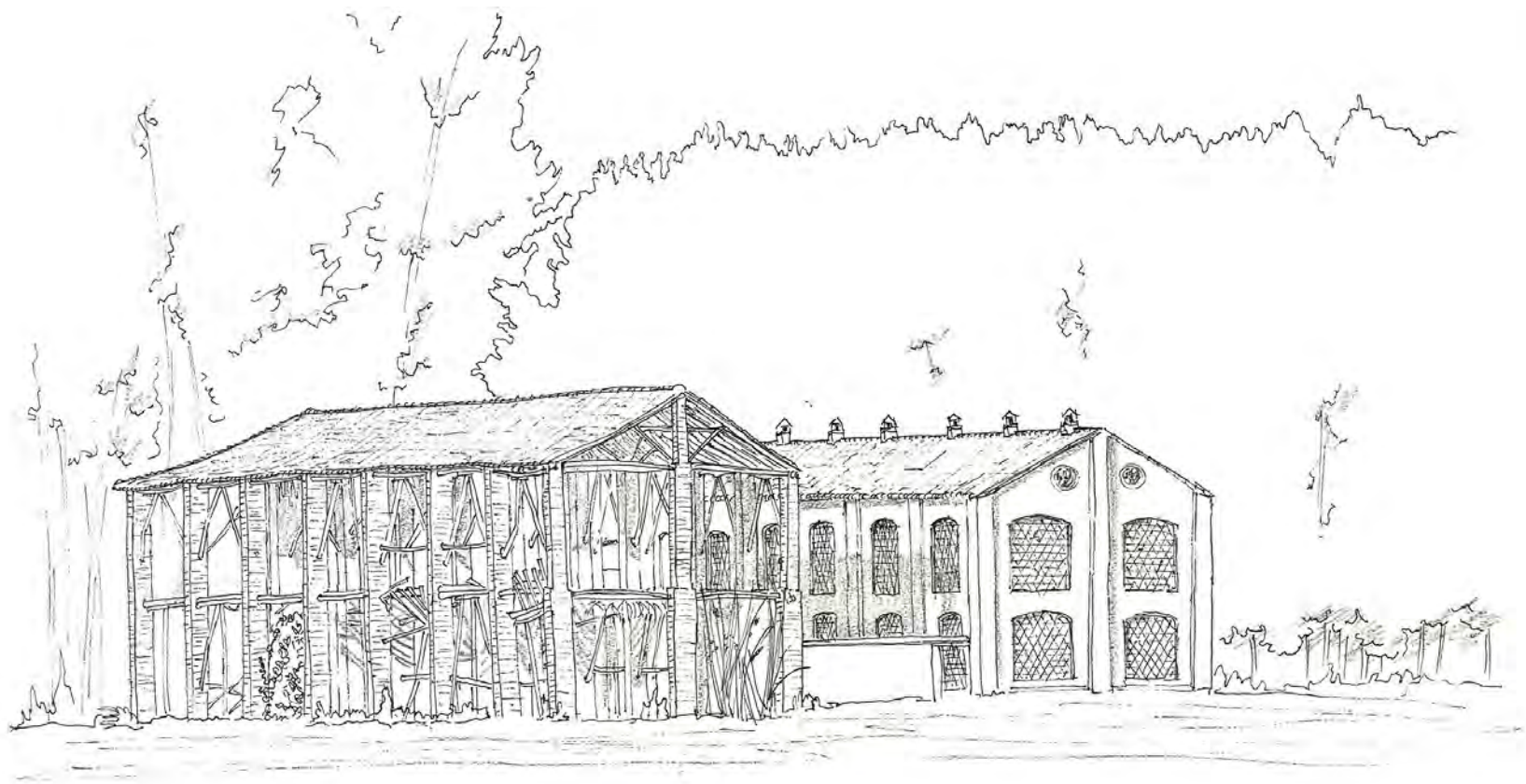
en fenómenos como el crecimiento de las ciudades, el nacimiento de nuevas labores industriales, nuevos trabajos y oficios especializados y por supuesto, el desarrollo de nuevas maneras de vivir, de trabajar y de organizar la sociedad. Se produjo una auténtica metamorfosis; una «revolución social y económica» que se reconoció como el auténtico motor del cambio social, dando origen a un nuevo hombre en un nuevo entorno social.

En estas circunstancias, es evidente que la arquitectura necesitaba de una evolución acorde con los nuevos tiempos. Las hechuras y ropajes de la arquitectura clásica se habían quedado desfasados y obsoletos y no pueden adaptarse a las nuevas necesidades. Las soluciones tradicionales ya no permiten satisfacer los recientes usos, disposiciones y organizaciones laborales, ni tan siquiera combinándolas, permutándolas o ampliándolas. Aunque todavía son utilizados los antiguos estilos y formas de ornamentación, las incesantes innovaciones provocan en los emergentes arquitectos de la Era Industrial profundos cambios a la hora de proyectar y construir con recursos, formas y esquemas de organización y proporción totalmente distintos a los utilizados hasta aquel momento. Era pues, necesario el entendimiento de la actividad arquitectónica como un proceso nuevo, quizá más complejo que antes, con la funcionalidad como premisa principal para la coordinación de objetivos, aunque no como única condición. Surgen una nueva serie de incontables factores que van a condicionar la obra arquitectónica. Prueba de ello es la gran variedad de nuevos edificios que van apareciendo: estaciones de ferrocarril, apeaderos urbanos, nuevas escuelas y universidades, nuevos hospitales, bloques de pisos, hoteles... y sobre todo factorías de todo tipo, con un grado de especialización absoluto en todos sus diseños, desde los más complicados, a los más sencillos y a los casi domésticos.

El cambio producido por la Revolución Industrial afecta a todos los ámbitos de la vida del hombre moderno. Conforme al avance de los siglos XIX y XX, las transformaciones sociales

← **Fig. 26:** La ingeniería hidráulica garantiza el abastecimiento para el riego del minifundio de la Vega. Cortijada en Fuente Vaqueros. Lápiz de color sobre papel tipo Canson. Dibujo G. Nofuentes, J.F.





y económicas se van afianzando de tal manera y a un ritmo tan acelerado que ya no tienen marcha atrás. La evolución y el progreso son conscientes de sí mismos y de su poder de transformación; de su capacidad de llegar a todas las capas sociales sin excepción y de su poder de especialización, el cual inundó la sociedad haciendo casi incompatible la figura del «hombre del renacimiento», como la del sabio, conocedor, estudioso e indagador que podía abarcar todos los campos del saber.

Un grado de especialización como el descrito, que había afectado a toda la sociedad y a su estructura –incluido el arte– no podía dejar indiferentes a arquitectos y demás técnicos intervinientes en los procesos constructivos y productivos. La profundidad del cambio es tal, que los cimientos de la sociedad se ven dislocados, incluso la forma de vivir del hombre evoluciona y entra en un continuo proceso de adaptación a las modernas formas de vida. El arquitecto por su parte, también hubo de adaptarse a las nuevas circunstancias y, estando directamente implicado en los procesos de transformación de la vida familiar cotidiana, se ve obligado a analizar las consecuencias de la revolución y a tomar decisiones acordes con las nuevas necesidades con anticipación sobre la gran mayoría de profesionales e intelectuales.

Inciendo en esa obligación que el arquitecto contrae con la sociedad como creador del espacio en el que el hombre –individual y colectivamente– ha de vivir y trabajar, es pertinente recordar y recurrir en este punto, a una de las clásicas y más reconocidas consignas sobre lo que la nueva concepción arquitectónica ha de aportar a la sociedad. Su interpretación responde a la plena conciencia del arquitecto moderno en su papel de diseñador del «nuevo idioma de entendimiento con el medio», apareciendo perfectamente descrito en la radicalidad de la frase usada por el maestro Le Corbusier, cuando proyecta la vivienda para el hombre

nuevo: «la casa: una máquina para vivir en su interior»²³, proposición a menudo malinterpretada de forma intencionada en su corolario y erróneamente analizada en su significado. Es una metáfora aplicable tanto a la vivienda como a cualquier otro aspecto de la actividad humana. Se podría, por tanto, inferir igualmente: «la fábrica, una máquina para trabajar» y permanecer bajo el mismo paraguas protector de la identidad conceptual de la famosa expresión. El trabajo es parte del «vivir», es otra actividad humana paralela a la vida en familia, la comida, la diversión o el descanso. El hombre y sus actividades vitales son inseparables; el ser, despliega actividad al vivir. El trabajo y la actividad laboral son inherentes a la evolución y al progreso y como actividad humana han de estar protegidas, al igual que el fruto de la producción o los medios utilizados para conseguirlo.

La frase del maestro suizo únicamente pone de manifiesto la necesidad de adaptación de la existencia y la producción arquitectónicas a los nuevos y cambiantes tiempos. Lo que pretende expresar de forma tajante es que la vivienda se tendría que parecer a una máquina por su poco coste de ejecución, por una estandarización útil, por un buen equipamiento para la comodidad y por un perfecto servicio para la vida del ciudadano. Pero, además, deja claro que ha de estar diseñada desde un punto de vista racional, despojada de todos los prejuicios heredados para estar invariable y perfectamente adaptada a las necesidades que tiene que satisfacer, siempre con la premisa esencial de que de el objetivo último es el hombre y su confort así como la adaptación a las nuevas condiciones de vida, las cuales lo deben liberar.

23 Frase, utilizada por Le Corbusier en diversas ocasiones tanto en artículos como en entrevistas y publicada por primera vez en la revista *L'Esprit Nouveau*, importante divulgación de arte francesa, publicada entre los años 1920 y 1925. Con un total de 28 ejemplares y un promedio de 100 páginas en cada número. Fue la revista del movimiento purista, con una amplia difusión internacional. Se fundó en marzo de 1920 en París siendo sus mayores artífices Le Corbusier y Amédée Ozenfant.

← Fig. 27: Grupo de secaderos de madera y ladrillo. Santa Fe. Tinta sobre papel tipo Canson. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



28



29

La Maison Citrohan²⁴ o la Ville Savoy en Poissy, son un claro ejemplo de lo expuesto. Las exigencias sociales y productivas de los años veinte impiden a Le Corbusier la producción seriada de viviendas –a imagen de los modelos desarrollados por Wright–, sueño irrealizable en el mercado europeo de los años veinte. Sin embargo, alcanza algunos éxitos en ciertas viviendas, construidas unas y otras tan sólo proyectadas, diseñadas con tal grado de especificidad y adaptación al cliente que consigue una radical simbiosis entre ambos, pero con un enorme problema para los posteriores moradores más atados a la tradición.

La nueva manera de edificar queda expuesta de manera intencionadamente expresa en las viviendas mencionadas. En lugar de invadir excavar o masificar el apoyo de las construcciones sobre el terreno, las casas parecen rozar suave y ligeramente el suelo o como en el caso de la Ville Savoy, posarse sobre el mismo sobre unas finas columnas, como un insecto lo haría sobre la hierba. La implantación en el lugar es, diametralmente opuesta a la de las villas paladianas o la arquitectura victoriana en Inglaterra.

La expansión de la nueva arquitectura funcional desborda, de forma evidente, el ámbito doméstico, para contagiar a todos los modelos de la construcción, llegando incluso a alterar conceptos básicos en funciones tan antiguas y delicadas como la religión. Claros ejemplos de ello los tenemos en la capilla de peregrinos de Ronchamp de Le Corbusier o en la iglesia de Saint Paul de 1960 construida en Bow Com-

mon de Robert Maguire²⁵, en los que la preocupación por la función es clara pero no única. En ambos diseños interviene un riguroso conocimiento del ritual que se ha de celebrar, de las necesidades de espacio para llevar a cabo satisfactoriamente la actividad, la iluminación, ambientación, visibilidad, espiritualidad, circulaciones en el interior y exterior, accesos, previsión de posibles procesiones, visitantes y un sinfín de exigencias y condicionantes, además de lo puramente pragmático, que el arquitecto había de analizar, estudiar, conciliar, proporcionar y ajustar en una solución convincente.

Resulta ciertamente extraña la escasa presencia de edificios modernos previstos para la producción en las nuevas actividades nacidas del progreso que hayan destacado en el campo de la arquitectura; centrales nucleares, instalaciones militares y algunas factorías y construcciones afines, por ejemplo.

← Fig. 28: Iglesia de St Paul's en Bow Common. Robert Maguire, 1960.

← Fig. 29: La capilla de peregrinos de Notre Dame du Haut en Ronchamp, Francia. Le Corbusier. 1950-1955.

24 Le Corbusier, para denominar a esta vivienda, recurrió a un juego de palabras que aludía al más joven y pequeño de los automóviles franceses de producción en cadena de la época, caracterizado por su escaso coste, estandarización, buen equipamiento y fácil servicio.

25 Robert Maguire era todavía un estudiante en la Architectural Association de Londres en el 1950 cuando diseñó su primera iglesia. Fue un cristiano de profunda convicción, pero comprometido y entusiasta seguidor del diseño contemporáneo. Paralelamente también destacó como figura en el movimiento de reforma litúrgica que buscaba encontrar un ajuste adecuado y moderno para el culto. Su diseño de San Pablo para Bow Common, en el East End de Londres, constituyó su primer proyecto de iglesia construido en Gran Bretaña y fue seguido por una notable serie de iglesias y otros edificios religiosos construidos en la Inglaterra de las décadas de 1960 y 1970. Trabajó junto con el orfebre y diseñador Keith Murray, con quien entró en sociedad a finales de 1950. El trabajo de ambos y sus resultados arquitectónicos se hicieron famosos por perseguir la concreción intelectual del nuevo brutalismo, hábilmente dulcificado con la serenidad y calidez de la tradición escandinava. Su trayectoria, en continua evolución, saltó de los proyectos religiosos, a reinventar la tipología de la escuela y el alojamiento para estudiantes. El proyecto de la escuela de Bow Common, revolucionó el diseño de esta tipología, al implantar novedosos sistemas de planta abierta a espacios controlados, de igual forma ocurrió con las casas proyectadas como residencia de estudiantes en Stag Hill Court para la Universidad de Surrey, en donde se establecieron nuevos estándares en la convivencia, con una mezcla finamente diferenciadora y equilibrada entre privacidad y comunidad. La arquitectura de Maguire perteneció a un periodo caracterizado por el continuo esfuerzo por terminar de salir de la posguerra, encuadrado en el imperante brutalismo de la década de 1950 que poco a poco fue dando paso a la arquitectura más tecnológicamente orientada de la década de 1970 y al pragmatismo romántico de la década de 1980.



No se está hablando de su impacto como hito en el seno de una comarca o de su trascendencia en el ámbito social de las comunidades cercanas, sino de su valor arquitectónico o su interés artístico. No han sido considerados hasta ahora, son arquitecturas anónimas para el gran público, sin repercusión alguna y muchas veces vetadas a la labor del arquitecto. Éste tradicionalmente no ha participado en su ideación. No forman parte del mundo de pensamiento y el diseño, son instalaciones protegidas por una coraza enigmática; son pura función. Sólo en los casos en los que se permite al arquitecto investigar sobre el funcionamiento de un edificio, puede éste contribuir al progreso funcional de su diseño, como en su momento sucedió en las escuelas británicas de la posguerra, mundialmente reconocidas. Incluso con anterioridad, ya había comenzado la preocupación por la producción. Ésta reveló su aparición con enorme energía, con las nuevas factorías que se desarrollan con rapidez a lo largo de todo el siglo de forma casi exponencial, generando inéditos deseos y satisfaciendo nuevas demandas que constituirían la base del reciente sistema económico instaurado. A todos estos incessantes acontecimientos hubo de adaptarse la arquitectura de nueva ejecución, con suficiente capacidad para hacerlo desde los grandes proyectos industriales hasta las más humildes construcciones con un papel funcional único y exclusivo.

A nivel local, dentro de las condiciones naturales y paisajísticas de la Vega de Granada, la funcionalidad de la arquitectura industrial también tiene sus frutos, manifestándose durante largos periodos y quedando sus edificios como auténticos vestigios de una época diferente, en que la producción agraria y su posterior transformación fueron la tabla de salvación económica de un amplio sector de la sociedad granadina. No se hace alusión únicamente las grandes e imponentes masas arquitectónicas, de incuestionable valor histórico y artístico, por toda la provincia como recios testigos nostálgicos de una producción azucarera que brindaron riqueza en una crítico periodo local y nacional, sino también a aquellas otras construcciones mucho más humildes pero igualmente

impactantes por su inmediatez formal y por su abundancia, que transforman la fisonomía de la Vega de Granada. Ellas modifican el paisaje, pero no de una manera estratégica, como lo hacían las factorías del azúcar con una ubicación geográfica única, seleccionada y perfectamente localizada, sino de manera territorial y dispersa, nunca exclusiva. Es decir, una alteración a nivel comarcal, salpicando el paisaje con tal contundencia que se llegaría a mutar el «genius loci» del territorio. Naturalmente, nos remitimos a aquella imagen de la Vega que, se podía contemplar hacia mitad del pasado siglo.

Los secaderos de tabaco, que ofrecieron tanto al ciudadano local como al viajero la nueva imagen del campo de Granada, dieron lugar a una arquitectura industrial absolutamente básica pero de una funcionalidad y especialización eficacísimas. Estas humildes construcciones sí que llevan impresa en su condición la esencia y la lógica de la arquitectura del Movimiento Moderno y en concreto de la arquitectura industrial. La función por ellos desempeñada es exclusiva, son construcciones que solamente sirven al fin para el que fueron concebidas: secar y curar la hoja de la planta del tabaco y de ahí, de esa claridad funcional, de la especificidad en el empleo de los materiales con los que se levantan, nace su dignidad y misticismo. Ofrecieron además otra posibilidad de contemplación del territorio que como hemos visto no se ciñe exclusivamente a la percepción visual, sino que representaron la esperanza y la alegría de una gran cantidad de personas, no sólo de la provincia granadina, sino en muchos otros territorios del país.

Las soluciones constructivas y arquitectónicas de los secaderos de tabaco representan un ejemplo tan claro de arquitectura industrial, con un grado de especialización tan definido, que bordea con ingenio ese otro problema achacado a los arquitectos del Movimiento Moderno consistente precisamente en recurrir a soluciones lo más generales posibles para abarcar un espectro mayor; sin término medio

← **Fig. 30:** Secadero de fábrica de ladrillo macizo. Atarfe, Granada. Fotografía G. Nofuentes, J.F.

← **Fig. 31:** Detalle de celosía de fábrica de ladrillo taco. Secadero en Atarfe, Granada. Fotografía G. Nofuentes, J.F.



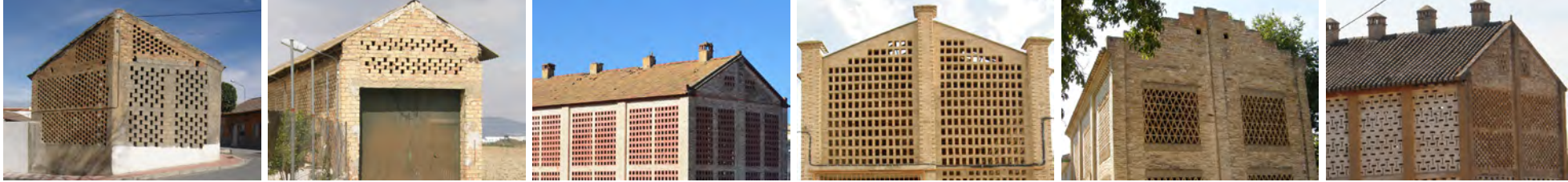
para atender aquellos diseños y construcciones necesarios para cuestiones sociales o productivas concretas. La estandarización obligada y generalizada para alcanzar más en la forma y en el tiempo, son contrarias a los principios de diseño exclusivo y especializado que caracteriza la arquitectura de los grandes maestros del movimiento, preocupados en dar respuesta a la «función» en un contexto determinado. Es decir, las arquitectura sólo puede ofrecer una respuesta o solución generalizada cuando se alude al término medio de las necesidades sociales, lo cual no convence más que a un sector intermedio, marginando a las especializaciones y a los extremos sin la satisfacción adecuada. Pero además, existe un factor añadido por considerar: el tiempo, el cual entra a formar parte del diseño y de la construcción, haciéndola realidad en un instante dado de la historia. Aunque nada dura eternamente, ni la necesidad, ni el pensamiento, ni el material o la técnica, ni el propio hombre. El paso del tiempo y el progreso lo convierten todo en pasado. La frescura de una importante obra arquitectónica o de la más sencilla construcción se puede marchitar y convertirse en obsolescencia y ruina. Tanto la «función» como el usuario último al que va dedicada la arquitectura, representan el compromiso con el que el arquitecto moderno ha de comulgar.

La generalización y estandarización reseñadas, atribuibles a la modernidad en términos generales, así como a la nueva arquitectura, incluida su variante industrial, se produce con una doble vertiente en la coyuntura concreta de los secaderos de tabaco. Por un lado está la clara sistematización en la construcción de los diferentes edificios, desde el momento en que diversos organismos así como las propias autoridades del país facilitan modelos de proyectos de secadero redactados por técnicos competentes para su utilización por parte propietarios y agricultores que habían recibido la correspondiente autorización para el cultivo. Además, la estandarización se ve favorecida por las propias características formales y austeras de la construcción y la uniformidad en los usos de materiales y técnicas constructivas. Pero, por otro lado,

la determinación de la ubicación, los recursos económicos y el particular uso que el propietario hace del mismo –al igual que ocurría con las viviendas exclusivas de Le Corbusier–, no parece incitar en ocasiones a un proceso de producción en serie. No obstante y a pesar de esta doble vertiente, siempre es posible asegurar que en efecto hubieron muchas características comunes tanto en procedimientos, como en medidas, construcción y proporciones, que denotan un claro patrón constructivo. Aunque esta aseveración aparezca a veces velada por circunstancias como el hecho de que muchos de estos edificios son auto-construidos por los propios agricultores, con muy poca o ninguna ayuda técnica, con lo que ello supone de aportación individual y diferenciadora. Incluso en algunos casos de construcciones con mayores medios, mejor edificadas y con cierto grado de sofisticación en terminaciones y acabados, ciertas características semejan ser tan dispares que parecen excluir la condición de estandarización. En cualquier caso, lo que ciertamente jamás cambia y constituye una parte de su «esencia y presencia» a lo largo de la historia, al margen de cualquier otro aspecto, es su disposición para desempeñar con eficacia la exclusiva función para la que son diseñados. Su destino por tanto, no habría de cambiar, siempre es el mismo, independientemente del paso del tiempo y de los materiales con los que está construido y reparado.

A pesar de todo, la naturaleza material del secadero de tabaco tradicional es absoluta. No se les puede exigir una adecuación mejor y más funcional a un diseño infalible y perenne. No se trata ya de una cuestión arquitectónica o constructiva; el perfeccionamiento en la concreción funcional que se encarga de pulir los últimos matices en el diseño del secadero están en las condiciones específicas de la ubicación, orientación, posición, clima y meteorología específica de cada campaña. El condicionamiento exigido por la cuestión funcional constituye una de las más importantes transformaciones introducidas por la arquitectura del Movimiento Moderno, con evidentes implicaciones de la arqui-

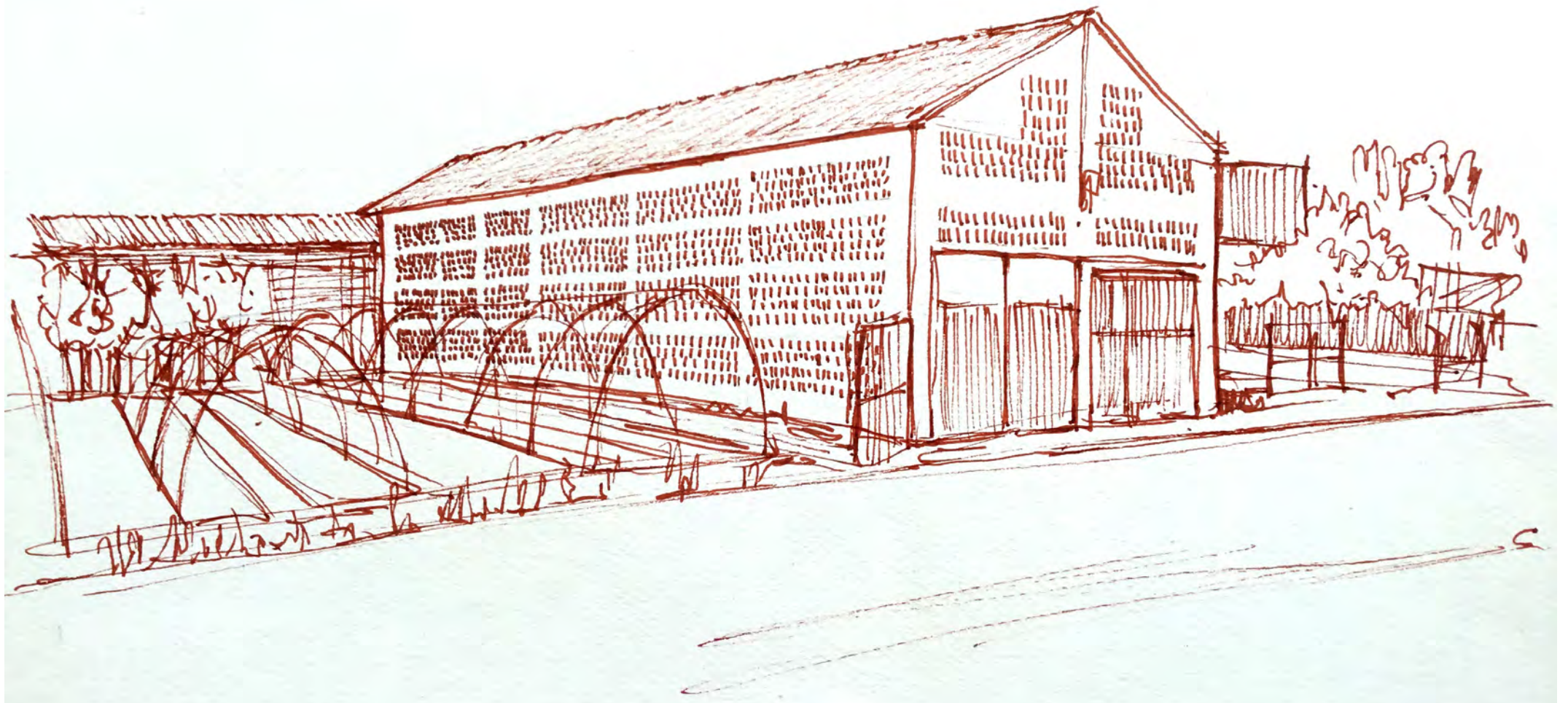
← Fig. 32: Secadero de celosía de fábrica de ladrillo cerámico, tipos: gafa, aplantillado y rasilla. El Chorrillo, camino de Granada. Purchil, Vegas del Genil. Granada. Fotografías G. Nofuentes, J.F.



tectura industrial que concretamente se desarrolló en toda Andalucía, y especialmente para los modelos de explotación desarrollado en la provincia de Granada. La transformación que la «función» introdujo en la arquitectura industrial de la comarca de la Vega y en la propia capital, supuso una transformación mucho mayor que la achacable a cualquiera de las sucesivas variaciones inspiradas en los estilos arquitectónicos.

← **Fig. 33:** Recurso de ventilación estática a través de diferentes modelos y sistemas de celosías cerámicas y hormigón. Resolución de hastiales. Fotografías G. Nofuentes, J.F.





8.4.

ENVOLVENTE

8.4.1. VESTIMENTA. «BEKLEIDUNG». GOTTFRIED SEMPER

El mensaje de una arquitectura en la que la envolvente espacial prometía ser la esencia de su configuración, es el gran legado escrito que el arquitecto, teórico y pensador alemán Gottfried Semper donó a las generaciones venideras. Las repercusiones de su teoría son excepcionales y posiblemente asombrosas si se considera que con ellas se aventuró a romper con la larga tradición de la arquitectura vitruviana que legaba el protagonismo a una concepción arquitectónica estructural, simbolizada por los órdenes clásicos. Semper siembra las semillas de la regeneración arquitectónica cuyos brotes nacerían con inusitada fuerza en el comienzo del siglo XX.

Nació un 29 de noviembre de 1803 en la ciudad de Hamburgo y fue uno de los arquitectos más reputados y significativos de toda Alemania de mediados del siglo XIX. Se consideró como el arquitecto continuador del legado de Schinkel. Proyectó obras de gran importancia para las diferentes Cortes del Imperio, entre las que destaca el Altes Hoftheater, sede de la ópera de Dresde que, inaugurado en 1841, le da fama en toda Europa. En 1839 acabó la conocida como villa Rosa, el palacio Oppenheim entre 1845 y 1848 y desde 1839 al 1855 realizó el Museo de Arte de dicha ciudad, entre otras importantes obras. En Viena, proyectó y construyó el Burgtheater y los museos de Historia del Arte y de Historia Natural, en el Zwinger Imperial, obras que completó su socio austríaco Karl von Hasenauer. Igualmente proyectó la Burgplatz exterior con la intención de unir el palacio Hofburg con los Museos de Historia anteriormente mencionados. Fue también cofundador del Museum South Kensington, proyecto que pretendía unificar arte e industria. En cualquier caso es

fácil comprobar cómo incluso en su práctica arquitectónica Semper siempre estuvo relacionado con la museística, las ciencias naturales y la técnica, todas ellas actividades relacionadas con influencias positivistas, que tan importantes fueron en sus teorías sobre la evolución arquitectónica. Su obra vienesa está emparentada en su totalidad con el clasicismo más académico.

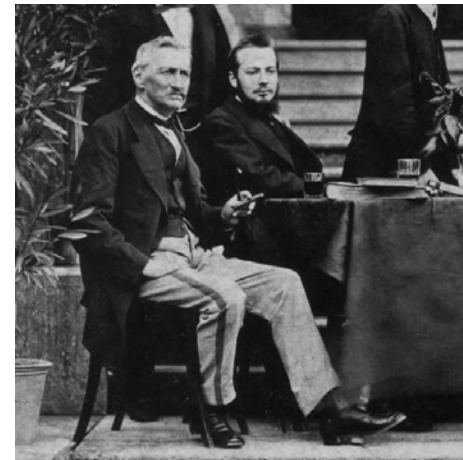
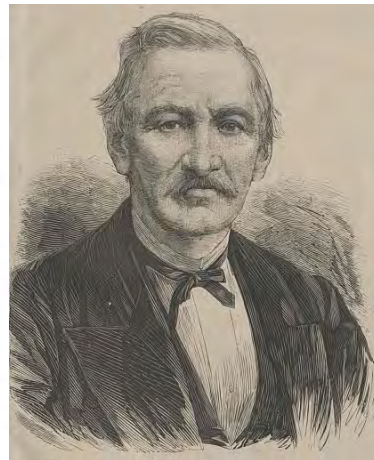
Fue por tanto un arquitecto reconocidísimo de su época en vida, destacándose por su historicismo ecléctico. Como historicista estudió e imitó las corrientes de la antigüedad como la greco-romana, y como ecléctico defendió la actitud de compaginar diferentes estilos históricos. Esta complejidad nos puede ayudar a entender mejor su obra, su mente y su postura respecto a la arquitectura.

Pero sin duda, además del prestigio alcanzado en vida, lo que resulta más importante de su trayectoria como arquitecto, por la trascendencia que habría de tener, es la elaboración de una teoría perfectamente estructurada y fundamentada acerca de los inicios de la construcción. Teoría muy acorde y fácilmente identificable en la arquitectura desarrollada en la provincia de Granada a propósito de las construcciones erigidas para el secado del tabaco. Gottfried Semper, tras un largo proceso analítico e interpretativo, establece la arriesgada conclusión de que las técnicas textiles constituyen el origen de la construcción. Ello implica deducciones sorprendentes como que cerramientos y paredes, como elementos constructivos superficiales, son por excelencia los herederos de la destreza en el tejido. Semper lleva sus teorías hasta el detalle más extremo, absolutamente convencido de la realidad y veracidad de sus audaces propuestas. Asevera argumentos que cimientan sus teorías, como la consideración de que los ornamentos más antiguos son los realizados a partir del entrelazado y anudado así como las decoraciones realizadas con el dedo sobre arcilla blanda apoyada en un torno giratorio. Recuerda actividades humanas como el tradicional y arcaico uso de entrelazar cañas, estacas y palos para la

← **Fig. 34:** Secadero de ladrillo. Las Gabias. Granada. Tinta sepia sobre papel tipo Canson. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



35



36

delimitación de propiedades. Igualmente menciona el uso de esteras de rafia y alfombras para protegerse del suelo o de los tapices, mantas, cobertores, frazadas y telas de diversa índole, para resguardarse tanto del frío como del sol. Análogamente, indaga sobre el hecho de sustentar todos estos tejidos a modo de cortinas para separar espacios interiores en las habitaciones de mayor dimensión de aquellos lugares climáticos favorables y que realmente –según su formulación teórica– precedieron al uso de paredes. El entrelazado textil constituye el elemento originario, el inicio del concepto y más tarde, cuando estas paredes textiles y ligeras se transforman en muros de materiales pesados y contundentes como la tierra, la piedra o la pieza cerámica, conservan, al menos conceptualmente, toda la esencia recibida del procedimiento de la elaboración del tejido. La ejecución y trabado de las paredes se asemeja al entrelazado realizado durante la fabricación de lo textil. Es decir, la pared continúa siendo tapiz y éste permanece en el espíritu de la pared. Esta teoría que constituye, como se ha mencionado, una de las bases de la arquitectura moderna que posteriormente aparece en el s. XX, se conoce bajo el nombre de «El Principio de la Vestimenta en la Arquitectura». –Das Prinzip der Bekleidung in der Baukunst–.

“En ninguna parte ha aparecido una nueva idea de importancia universal. Esto es evidente. Sin embargo, estamos convencidos de que dondequiera que esa idea germine, alguno de nuestros jóvenes colegas demostrará su capacidad para otorgarle un vestido adecuado. Hasta que llegue ese

momento, deberemos procurar entendernos lo mejor que podamos con el lenguaje de la antigüedad [...]”.²⁶

La perspicacia visionaria de Semper cuando formula esta novísima teoría en la que cede el protagonismo arquitectónico al «vestido» o como él la denominaba a la «vestimenta» –Bekleidung–, entra en un manifiesto conflicto con la figura de Vitruvio encarnada en su obra *Los Diez Libros de la Arquitectura* que, hasta no hacía mucho tiempo, había constituido la única referencia certera para arquitectos y teóricos. Se rompe así con larga tradición que da lugar a la consolidación de la estructura modelada por los órdenes clásicos y al mito de la célebre triada de la arquitectura vitruviana: utilitas, firmitas y venustas. Con Semper se asume la trascendencia del espacio y por tanto la de los elementos que pueden actuar como separadores del mismo. La envolvente ejerce de delimitadora del espacio exterior, al igual que las paredes ejercen de separadores de espacios interiores. Se asume así, el papel esencial de la piel como elemento definitorio de la arquitectura por encima de la estructura y la construcción, considerada ésta en el sentido de soporte y armazón configurativo.

En diferentes apartados de la presente investigación se recurre al universo kantiano de la *Crítica del Juicio*, demostrando la utilidad de recursos tales como la alegoría y la analogía para referir conceptos escasamente racionales como la estética o la belleza. Nuevamente Semper en su obra escrita

26 Semper, G. (1860-63). *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler, und Kunstfreunde.* (2 vols.). Frankfurt: Verlage für Kunst und Wissenschaft. (P. 247).

Edición en inglés a cargo de: F. Mallgrave, Harry y Robinson, Michale. (2004). *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics.* Los Angeles: Getty Research Institute.

En: *Bekleidung. Los trajes de la arquitectura.* Tesis doctoral de Óscar Rueda Jiménez. Año 2012. Universidad europea de Madrid. El mito del origen textil de la arquitectura, §5 Das Prinzip der Bekleidung. El estilo. 1855-1869. IX Concurso bienal de tesis de Arquitectura. Fundación Caja de Arquitectos.

← Fig. 35: Gottfried Semper. 1803-1879.

← Fig. 36: Gottfried Semper junto a Martín Lisnovsky.



37



HODENOSOTE, OR LONG HOUSE OF THE IROQUOIS.

38



39



40



41

rememora tal aptitud al utilizar el símil del mundo textil para profundizar en las relaciones entre el vestido y la envolvente arquitectónica. Será esta analogía la que aporte inusitadas expectativas acerca del entendimiento de las diferentes partes de la arquitectura y más concretamente de las posibilidades ofrecidas por la consideración del cerramiento como elemento autónomo independiente de la estructura, con capacidad de establecer criterios de criba para los estilos, apariencias e incluso de seleccionar formas adaptadas a la función. Todo ello aplicando únicamente criterios de piel.

Por otro lado y volviendo al permanente paralelismo que establecemos entre los referentes históricos y el elemento arquitectónico que nos interesa, parece más que evidente la correspondencia entre la arquitectura del tabaco practicada en la Granada de la primera mitad del siglo XX, a base de revestimientos ligeros, de marcadas texturas y con remiendos de retales de plásticos y tejidos, y la vestimenta que Semper atribuye a los edificios a modo de vestidos intercambiables, hechos a medida e independientes de la ejecución estructural. El secadero de tabaco tradicional mantiene su esencia en las peculiaridades de la envolvente. Las propiedades tectónicas de la misma y su procedencia natural de carácter terrenal y vegetal perpetúan un traje que encaja a la perfección en el territorio. Las reflexiones que Gottfried Semper aporta, agrupadas en una novedosa y original visión arquitectónica, nos resultan tan familiares y próximas que parece procedente profundizar sobre su emblemática figura, así como sobre sus indagaciones acerca de los principios esenciales de la arquitectura y el origen de la misma. Conocer su trayectoria y los acontecimientos que marcaron su vida, es igualmente importante para determinar aquellos que contribuyeron a la definición de su espíritu de arquitecto y que delimitaron sus reflexiones y contenidos. Sigamos, pues avanzando en el descubrimiento de su personalidad, de tan trascendental influencia en la incorporación de nuevos materiales, tecnologías y sobre todo insólitos ideales, acogidos con entusiasmo por figuras como Otto Wagner, Adolf Loos o

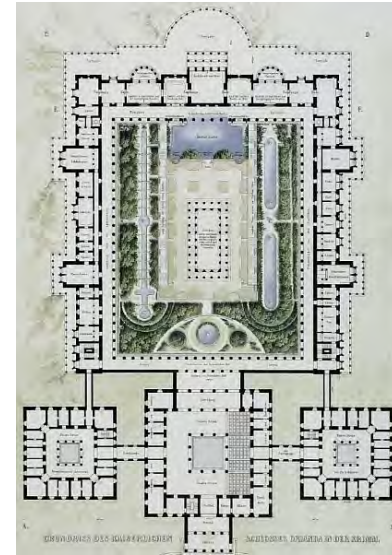
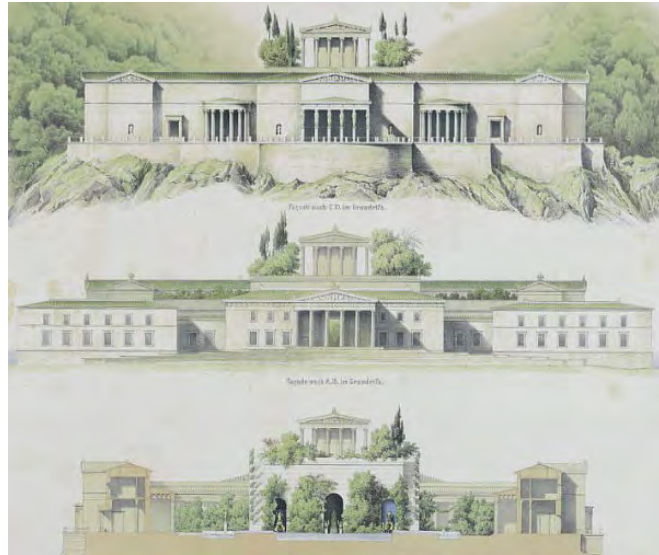
más recientemente por Mies Van der Rohe y toda la generación de arquitectos de la modernidad.

El proceso formativo de Semper tuvo un carácter clásico, de hecho, muy joven decide trasladarse a París donde estudió en la École des Beaux-Arts. Emprende viajes formativos fuera de Europa siendo el realizado a Oriente el que le marca definitivamente, alterando su visión arquitectónica hasta entonces adquirida en las escuelas clásicas. Cuando regresó de su viaje a finales de 1833, viaja a Berlín, en donde tiene ocasión de entrevistarse con Schinkel.

Karl Friedrich Schinkel, arquitecto, pintor, pensador y crítico alemán es la figura más destacada del neoclasicismo alemán. Se convirtió en uno de los artífices de la ciudad de Berlín durante el periodo prusiano. Fue director Departamento de Obras del estado prusiano y arquitecto de la Familia Real, diseñando la mayoría de los edificios importantes de la época en Berlín, aunque fueron pocos los proyectos que se pudieron materializar. Su encuentro con Semper será de gran importancia para ambos arquitectos pues aquél lo haría partícipe de sus estudios y teorías sobre las artes clásicas y éste de sus indagaciones más polémicas y aventuradas.

La alargada influencia de Schinkel, quien manifiestamente abandona el estilo imperial romano para abrazar con admiración el clasicismo griego, queda gratamente influenciada por las interesantes investigaciones y contundentes conclusiones a las que el arquitecto hamburgués llega acerca de la policromía de los templos de la Grecia Clásica. Hay que recordar que Schinkel es ampliamente conocido por sus trabajos teóricos y sus dibujos de arquitectura de una clara influencia neogótica y por supuesto neogriega. De hecho, es posible que la parte más conocida e insigne de sus diseños sean aquellos nunca ejecutados y de carácter plenamente griego, como la transformación de la acrópolis de Atenas en un palacio para el nuevo Reino de Grecia o palacio de Orianda en la península de Crimea. Estos y otros diseños están

- ← **Fig. 37:** La piel como «vestimenta». Tipis aborígenes de Norteamérica.
- ← **Fig. 38:** La vegetación como vestimenta. Cabañas aborígenes de Norteamérica.
- ← **Fig. 39:** El tejido como vestimenta. Jaimas en el Sáhara.
- ← **Fig. 40:** El hielo como vestimenta. Iglús en Norteamérica.
- ← **Fig. 41:** El cristal como vestimenta. Cristal Palace y casa conceptual de tres plantas.



recopilados en su *Colección de proyectos arquitectónicos, –Sammlung architektonischer Entwürfe–*, que abarca casi dos décadas de trabajo (1820-1837). Y contiene obras construidas y proyectos de edificios públicos, iglesias, villas, vías públicas, detalles arquitectónicos, jardines, monumentos, puentes, muebles, ornamentos, y objetos de artesanía. Los hechos ocurridos y la constatación de la obra de Schinkel, animan a Semper a realizar su primera publicación en 1834 consistente en una serie de reflexiones sobre los acabados y el color en el arte clásico, al que llama *Notas Preliminares sobre la Policromía en la Arquitectura y Escultura de la Antigüedad*. A partir de entonces, su carrera como teórico se comienza a consolidar, consiguiendo a raíz del éxito de su debutante obra, la entrada en la universidad de Dresde.

← Fig. 42: Karl Friederich Schinkel. Palacio de Orianda en Crimea. (1820-1837).

Posteriormente se produce un acontecimiento que nada tiene que ver con la arquitectura, pero que marca su vida: Su participación en la revolución liberal de la Corte de Dresde²⁷ en 1849, suceso que le obliga a abandonar su ya consolidada carrera como arquitecto y crítico en su país natal y exiliarse en Londres, donde repentinamente pasa a encontrarse en una dura situación, sin trabajo ni dinero y separado de su familia. Al parecer, este hecho circunstancial de su vida le llega a confirmar la idea obsesiva que le rondaba desde hacía muchos años. La historia se podría entender casi

27 La Revolución alemana de 1848-1849, también conocida como la Revolución de Marzo, fue el acontecimiento revolucionario que tuvo lugar en la Confederación Germánica. Ocurrió en territorio austriaco y prusiano. Su objetivo fue acabar con el régimen de la nobleza, establecer un parlamento, la libertad de prensa y la de opinión. El Alzamiento de Mayo fue un evento revolucionario que tuvo lugar en la ciudad alemana de Dresde durante la llamada «Primavera de las Naciones». La revolución estalló en marzo de 1848, comenzando en Berlín y expandiéndose por el resto de la nación. El corazón de las revoluciones fue Fráncfort del Meno, donde la recientemente formada Asamblea Nacional –Parlamento de Fráncfort– se reunía en la iglesia de San Pablo desde mayo de 1848, pidiendo una monarquía constitucional. Para formar la Asamblea, se había llevado a cabo un proceso electoral prácticamente democrático a lo largo de los distintos estados de Alemania; la mayoría de los miembros eran demócratas sajones. El 28 de marzo de 1849 la Asamblea aprobó la primera constitución para Alemania y en abril de 1849 se le ofreció la corona a Federico Guillermo IV de Prusia, el cual la rechazó. En numerosos estados surgieron movimientos en defensa de la constitución, pero así todo, la Asamblea Nacional se disolvió. En Sajonia, Federico Augusto II, que nunca había reconocido la constitución, disolvió además el parlamento sajón. La gente en Sajonia comenzó a reaccionar ante la represión del movimiento democrático. Así comenzó el alzamiento de Mayo. Dresde era ya un conocido centro cultural para liberales y demócratas. El compositor Richard Wagner, por aquel entonces director de la corte real sajona, había mostrado en numerosas ocasiones su enconado fuerte espíritu revolucionario que además le sirvió como fuente de inspiración a partir de 1848. Escribió encendidos artículos para incitar al pueblo a la rebelión, y cuando estallaron los enfrentamientos tomó parte muy activa en ellos, fabricando granadas de mano y ejerciendo de centinela. El arquitecto Gottfried Semper fue menos activo hasta 1849, si bien nunca había ocultado su ideario demócrata. Llegado el momento, desempeñó igualmente un papel prominente como líder de las barricadas. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Alzamiento_de_mayo_en_Dresde.



como una contrapartida a la pena del exilio. La fortuna se volvió coyunturalmente de su parte y de forma totalmente casual realizó una estancia en París previa a su destino londinense. Durante la breve permanencia en la ciudad en 1849, Semper recibió una invitación muy especial por parte de Charles Blanc, director del Louvre y buen amigo suyo, para visitar los almacenes y depósitos del museo, en los que se mantenían conservadas y sin exponer, cientos de piezas importadas desde la ciudad de Nínive, perteneciente a la civilización asiria. Poco o casi nada se conocía hasta entonces de dicha civilización salvo las referencias bíblicas y los pocos estudios hasta entonces realizados para la extracción de las piezas descubiertas en 1842 por Émile Botta²⁸ y que posteriormente fueron ampliamente complementadas con los vestigios encontrados por Layard²⁹ y enviados al Museo Británico. El caso es que Semper tuvo la oportunidad de contemplar por vez primera los formidables paneles de alabastro procedentes de los yacimientos de mítica ciudad. De esta manera, el arquitecto pudo palpar con sus propias manos aquel momento de la historia, aquella reliquia que no hacía más que confirmar su epistemología. Las láminas pétreas

decoradas eran una realidad y representaban la mutación de las superficies textiles. Los tapices orientales se habían convertido en superficies de alabastro que de igual forma que un «traje», servían para vestir aunque, en este caso, era una vestimenta para la arquitectura. Las enormes piezas pétreas estaban superpuestas sobre muros o estructuras que tenían una importancia secundaria. La importancia arquitectónica real reside en el panel de revestimiento tallado que en definitiva viste la arquitectura.

Tras la plenitud de la experiencia personal del descubrimiento parisino, Semper consigue auto-forjarse un tiempo de serenidad e introspección que desemboca en un proceso de ordenación de las ideas, intuiciones y reflexiones, logrando su cristalización en un manifiesto que constituye un hito para la historia de la arquitectura: *Los Cuatro Elementos de la Arquitectura*, aparecido en 1851. Para la redacción de este breve ensayo, el arquitecto procede a un concienzudo análisis antropológico de las condiciones de vida primitivas. Analiza para ello los más antiguos asentamientos humanos conocidos en la época, llegando a la conclusión de que la primera huella de los mismos son las hogueras en torno a las cuales se reunía el hombre primitivo, es decir, el hogar. En este marco interpretativo llega a una consideración próxima a las conclusiones teóricas vitruvianas. Semper establece, con la rotundidad que le dispensaba la seguridad de su método analítico y su espíritu crítico, que el fuego del hogar constituye realmente la unidad embrionaria del asentamiento, el elemento primario que hubo que proteger de las inclemencias meteorológicas, por lo que a su alrededor tuvo lugar la primera arquitectura, a la que organiza en cuatro estadios o como él los denominó en su libro «cuatro elementos» en torno a los cuales surge el hecho arquitectónico. Éstos son: el hogar, la plataforma, el techo y la envolvente exterior. Pero lo más importante, es la relación de cada uno de estos cuatro elementos con el desarrollo de una habilidad técnica concreta. La envolvente, principio común a todos los estilos, origina el arte textil; la cubierta origina la carpintería, la cual a su

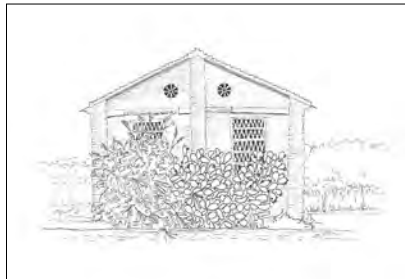
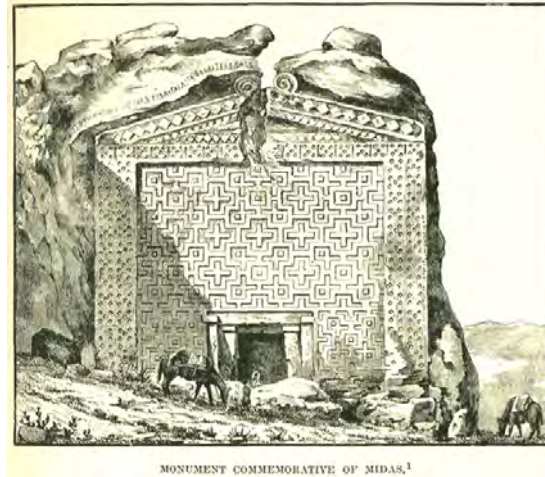
← **Fig. 43:** La piedra como revestimiento. Paneles de alabastro superpuestos a la fábrica de adobe. Persépolis, capital del imperio persa durante la dinastía Aqueménida –Ciro II el Grande, Cambises II, Darío I el Grande–, actual Irán.

28 Paul Émile Botta fue un arqueólogo italiano nacido en Turín el 6 de diciembre de 1802. Durante sus excavaciones cerca de la ciudad de Mosul descubrió lo que creía que eran las ruinas de Nínive, y así lo anunció al mundo. Entonces el gobierno francés financió dichas excavaciones. Botta publicó la obra *Monumentos de Nínive*, sin embargo, tiempo después se supo que se trataba de las ruinas de Khorsabad. Esta ciudad se transformó en capital de Asiria durante el reinado de Sargón II, y fue abandonada por su sucesor en el 705 a.C., despoblándose paulatinamente, y convirtiéndose en un importante resto arqueológico, del cual Botta recuperó importantes piezas de arte asirio que fueron enviadas al Louvre en 1846. Con su descubrimiento contribuyó sólidamente al conocimiento de la civilización asiria. Botta falleció en Achères –Yvelines–, Francia, el 29 de marzo de 1870. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Paul-%C3%89mile_Botta

29 Sir Austen Henry Layard, nació en París en una familia de gran tradición cultural y viajera de ascendencia hugonote, el 5 de marzo 1817. Fue viajero, arqueólogo, dibujante, coleccionista, escritor, político y diplomático, conocido sobre todo por sus excavaciones en Nimrud. Falleció el 5 de julio de 1894. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Austen_Henry_Layard



44



45



vez desarrolla la tectónica; la plataforma origina la mampostería, que a su vez da lugar a la estereotomía, y el hogar, –elemento de implantación original–, genera el nacimiento del modelado y el arte cerámico. El arquitecto establece, sin opción a la duda, la preeminencia de la envolvente de origen textil sobre las otras tres, pues es la que realiza la labor de contener la esencia de la arquitectura: la delimitación y la creación del espacio.

La realidad es que esta obra condensa todo el pensamiento de Semper, hasta el punto que es utilizada de hilo narrador y de estructura morfológica de lo que más tarde sería su obra maestra *El Estilo*, en donde estudia cada uno de los cuatro elementos con absoluta profundidad, incorporando aspectos y ejemplos de muy diversa índole: históricos, artísticos, técnicos, culturales y sociales que no habían sido incluidos previamente.

Su colosal y admirable tratado, aparece estructurado en dos partes o relatos explícitamente diferenciados aunque de perfecto ensamblaje y continuidad entre los mismos. La primera publicada en 1960, no deja de ser una continuación de sus teorías sobre la policromía definidas en *Notas Preliminares sobre la Policromía en la Arquitectura y Escultura de la Antigüedad, con su prolongación en Los Cuatro Elementos de la Arquitectura*, aunque, como hemos dicho, enriquecida con la aportación de nuevos datos y profundizando en matices que le habían sido rebatidos por sus no pocos detractores.

Este primer volumen debiera haberse iniciado con la cerámica, puesto que el autor manifiesta en diversas ocasiones que el hogar es el motivo fundacional de la arquitectura. Pero

tuvo lugar un problema insalvable que supuso la ruptura de relaciones con su primer editor E. Vieweg³⁰ lo que provocó la pérdida del manuscrito con el capítulo de la cerámica ya terminado. Semper hubo de centrarse en el capítulo del arte textil, cuyo borrador aún mantenía en su poder y estaba lo suficientemente desarrollado para sustituir al cerámico en no demasiado tiempo. En dicho instante tiene lugar la decisión que provoca un cambio sustancial en el éxito y polémica momentáneas, así como en la trascendencia futura con la que la obra repercutirá en la arquitectura venidera. Todo se justifica con la publicación de la segunda parte del capítulo dedicado a la técnica. El autor propone un drástico cambio respecto al primer texto preparado, que consiste en un aumento de contenido de más de trescientas páginas, presentándolo bajo el título *El principio de la Vestimenta en el Arte de la Construcción, –Das Prinzip der Bekleidung in der Baukunst–*, que junto al resto de la obra, llega a convertirse en uno de los textos más trascendentales de la historia de la arquitectura, premonitorio de los principios del Movimiento Moderno aún por nacer. Así, el primer volumen acaba dividido en dos partes; una primera centrada en el arte textil, y una segunda, que en parte aparece en 1863, dedicada a la cerámica, la carpintería –tectónica– y la mampostería –estereotomía–. Con posterioridad se añade un capítulo dedicado a la metalurgia a la que el autor concede gran importancia en una categoría que participaba de los dos mundos.

La segunda parte de *El Estilo*, aparece en 1870 y en ella, su autor establece una justificación empírica de sus cuatro elementos y de las artes asociadas a los mismos, manteniendo una constante valoración de los condicionantes externos. El conjunto fue una obra de épicas dimensiones absolutamente

← **Fig. 44:** Tumba del rey Midas. Antiguo reino de Frigia –Phygia–. Ciudad de Midas Sehri, próxima a la capital del imperio, la ciudad de Gordium. Yacimientos de Yazilikaya y Yassihüyük. Turquía, provincia de Ankara. Siglo VIII a.C.

← **Fig. 45:** Alzados de secaderos de tabaco en la Vega de Granada. Purchil, Vegas del Genil, Fuente Vaqueros.

30 Rueda, O. y Pizarro, M. J. (2013). Bekleidung: Gottfried Semper y la técnica textil como origen de la envolvente en la arquitectura. Madrid: *DC Revista de crítica y teoría de la arquitectura Departamento de Composición Arquitectónica, UPC nº 25-26. the conquest of the (b)east. E.T.S.A de Madrid, Escuela de Arquitectura de la UEM*. Disponible en: <http://revistes.upc.edu/ojs/index.php/DCPapers/article/download/2772/29>.

Taf. I.



audaz y de una erudición insuperable y con ella quedó definitivamente ultimada su teoría sobre el análisis y evolución de los cuatro principios esenciales, dejando asimismo enunciada su tesis acerca del origen de la arquitectura.

Aunque *El Estilo* en realidad fue el resultado de una labor de maduración que duró más de 30 años hasta la publicación definitiva, las originales hipótesis que mantiene en su contenido siempre aparecen durante sus conjeturas e intuiciones al hablar sobre el origen textil de la envolvente arquitectónica. Desde su primer ensayo, ya estuvo presente la semilla de su teoría sobre la vestimenta; simplemente analizando con una nueva mirada el origen de la superficie policromada de las estatuas y templos griegos, Semper establecí de forma continuada una analogía con la tragedia griega. De la misma forma que el vestido y la máscara teatral dotan a los actores de un personaje, la policromía dota al templo griego de alma. Es decir, argumentaba que la policromía actúa como una fina piel translúcida que convierte la arquitectura en una

entidad viva a la que dota de la personalidad de un actor trágico y la emancipa de la materialidad inerte del mármol blanco. Su insurgente postura, cercena la lectura poética y mítica de la belleza del canon griego fijado durante un siglo por Winckelmann³¹ y que estuvo basado en la belleza del mármol blanco como símbolo de la desnudez y refinamiento del arte griego. En sus *Notas Preliminares sobre la Policromía en la Arquitectura y Escultura de la Antigüedad*, y frente a dicha visión romántica, Semper empleó la analogía: “percibimos el mamut como un ser vivo, con piel y músculos –el templo griego policromado– y no como un conjunto de huesos fosilizados –el templo griego como ruina romántica de mármol blanco desnudo–”. Analogía que recuperaría Mies

31 Johann Joachim Winckelmann, fue un arqueólogo e historiador del arte alemán, nacido en Stendal el 9 de diciembre de 1717. Puede ser considerado como el fundador de la Historia del Arte y de la arqueología como una disciplina moderna. Resucitó la utopía de una sociedad helénica fundada en la estética a partir del viejo ideal griego basado en la educación de la belleza y de la virtud con referencia al espíritu neoclásico. Fue uno de los grandes teóricos del movimiento. Falleció asesinado en Trieste el 8 de junio de 1768.

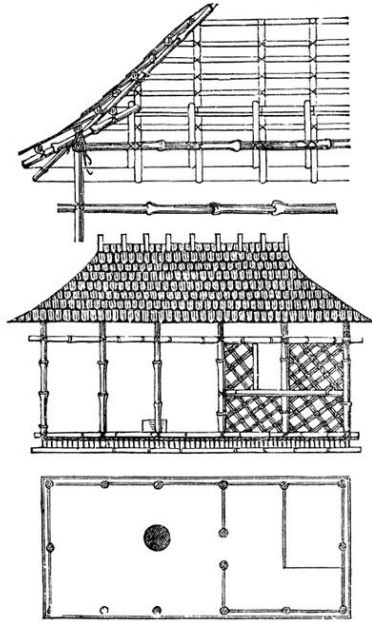
El Neoclasicismo, movimiento que se extendió por Europa en el siglo XVIII y parte del siglo XIX, debe mucho a este autor. La idea principal de Winckelmann era que el arte clásico, griego y romano, había conseguido la perfección, y como tal debía ser recuperado literalmente, porque según Winckelmann: “La única manera de llegar a ser grandes, si es posible, es con la imitación de los griegos.”

Su obra maestra, la *Geschichte der Kunst des Altertums* –Historia del arte de la Antigüedad–, publicada en Dresde en diciembre de 1764, con fecha de 1763, pronto fue reconocida como una contribución importante para el estudio de las obras de arte de la Antigüedad. En este trabajo, el arte antiguo es considerado como el producto de ciertos círculos políticos, sociales e intelectuales que fueron la base de la actividad creativa y el resultado de una sucesiva evolución.

Un error en el que Winckelmann incurre, debido a su veneración por la escultura griega, es su valoración de la blancura del mármol como uno de sus mayores encantos. Pero desde finales del siglo XVIII se sabe, gracias a los estudios relacionados por Gottfried Semper sobre los templos y sus esculturas, que todo el arte griego estaba completamente cubierto de color sobre todo rojo, negro y blanco. Se trataba de colores naturales –tierras, tintes vegetales y animales–, inestables y solubles, por lo que desaparecieron con el tiempo debido a la erosión climática, dejando sólo algunas trazas.

Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Joachim_Winckelmann.

← Fig. 46: “Percibimos el mamut como un ser vivo, con piel y músculos –el templo griego policromado– y no como un conjunto de huesos fosilizados –el templo griego como ruina romántica de mármol blanco desnudo–”. *Notas Preliminares sobre la Policromía en la Arquitectura y Escultura de la Antigüedad*. Gottfried Semper.



47



48

un siglo más tarde con su famosa expresión: “La arquitectura es piel y huesos”.

Las hipótesis planteadas por Semper en su última obra, están claramente emparentadas y en parte inspiradas en el clásico texto vitruviano *Los Diez Libros de la Arquitectura*. Pero mientras Vitruvio, como vimos, otorga el protagonismo a la estructura, magnificada por el clasicismo, las nuevas teorías conceden el papel principal a la envolvente, elemento esencial en toda creación arquitectónica, ya que representa el auténtico límite espacial de la arquitectura. De esta manera el arquitecto alemán se aleja no sólo de los ideales del clasicismo vitruviano, sino también de la escuela ilustrada francesa, en la que su contemporáneo Viollet-le-Duc estableció una clara correspondencia entre forma arquitectónica y estructura, aunque sin reconocer la noción de espacio en ningún momento. De aquí procede la elección de la cabaña caribeña como imagen para ilustrar la cabaña primitiva, aclarando que la cabaña cubierta de hojas y sustentada por troncos de árboles fue tan sólo un modelo mitológico no material, en referencia a Laugier³² y su ensayo sobre la arquitectura.

← **Fig. 47:** El mito de la cabaña caribeña. Gottfried Semper.

← **Fig. 48:** El mito de la cabaña primitiva. Marc Antoine Laugier.

32 Marc-Antoine Laugier, nacido en Manosque, 22 de enero de 1713, fue un religioso jesuita francés que destacó como hombre de letras y teórico de la arquitectura. Es considerado como el padre del Naturalismo. Pretendió concebir una arquitectura enteramente conforme a la razón. No trató de formular reglas formales rígidas, sino de defenderse de las ideas de la imaginación arquitectónica, que entiende que es necesario rechazar dado que sus efectos no pueden ser controlados por la razón. Los hábitos y las costumbres, incluso el «buen gusto», no pueden seguir siendo utilizados para definir un principio normativo conforme a la naturaleza, pues son factores que evolucionan con las condiciones históricas. Falleció en París el 5 de abril de 1769. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Marc-Antoine_Laugier.

Marcado por una época de claro predominio científico, el análisis utilizado por Semper, nace de la teoría de la evolución de las especies³³, formulada tan sólo unos años antes de la publicación de *El Estilo*. Utilizando de nuevo la analogía, y en este caso imprimiéndole un carácter biológico y geográfico, parte de dos conceptos fundamentales; en primer lugar los «motivos primordiales» –Urmotiven– que para el autor son los dos arquetipos: hogar y la tela; y en segundo lugar la «metamorfosis o transfiguración de la materia» –Stoffwechsel–, la cual es un mecanismo mediante el que la materialidad del arquetipo cambia a causa de un tratamiento o proceso técnico que le permite adaptarse a unas nuevas condiciones culturales y configuradoras, pero siempre manteniendo sus propiedades simbólicas de origen. Todo ello enlaza con las características antropológicas que tiñen los procedimientos teóricos del arquitecto. La aportación histórica de la ciencia etnográfica es básica en la justificación de la ciencia textil. La narración desde el punto de vista antropológico, comienza con la fabricación de esteras trenzadas para ser colgadas y delimitar espacios. A esta etapa le sucede aquella en la que la fabricación textil alcanza su cénit, correspondiéndose con la antigua civilización asiria y el reconocido prestigio de sus tapices. La necesidad de una durabilidad constructiva con-

33 *El origen de las especies*; (*On the Origin of Species*), es un libro de Charles Darwin publicado el 24 de noviembre de 1859, que trata sobre los estudio y conclusiones acerca de las teorías de la evolución. Es considerado uno de los trabajos precursores de la literatura científica y el fundamento de la teoría de la biología evolutiva. El título completo de la primera edición fue *El origen de las especies por medio de la selección natural, o la preservación de las razas favorecidas en la lucha por la vida*; “*On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*”. En su sexta edición de 1872, el título corto fue modificado a *El origen de las especies*, “*The Origin of Species*”. El libro de Darwin introdujo la teoría científica de que las poblaciones evolucionan durante el transcurso de las generaciones mediante un proceso conocido como selección natural. Presentó pruebas de que la diversidad de la vida surgió de la descendencia común a través de un patrón ramificado de evolución. Darwin incluyó las pruebas que reunió en su expedición en el viaje del Beagle en la década de 1830 y sus descubrimientos posteriores mediante la investigación, la correspondencia y la experimentación.



dujo a la construcción de paredes más sólidas, las cuales son revestidas con los fastuosos y afamados tapices asirios reconocidos en todo el mundo antiguo. Éstos evolucionaron más tarde a revestimientos de estuco, empanelados de madera, placas de terracota y paneles de alabastro. Aunque siempre se conserva la esencia del origen textil, de la «Bekleidung o vestimenta». El tejido define el espacio y oculta la estructura que pasa, de esta forma, a mantener un carácter secundario. Sin embargo, la civilización egipcia trabajó la arquitectura de manera diferente, ya que no superpusieron el vestido, sino que lo tallaron sobre la última capa de piedra del núcleo sólido y masivo del edificio. De esta forma el vestido estaba unido a la masa interior; núcleo y superficie eran el mismo elemento. Con la llegada del mundo griego, la construcción combina ambas técnicas, empleando una mampostería regular tallada como la egipcia, que oculta las juntas tan manifiestas en la estructura asiria, incorporando nuevas formas dinámicas, casi orgánicas en la que se habían perdido las referencias a la materialidad del propio elemento constructivo.

En esta evolución epidérmica, la policromía continúa siendo una de las mayores inquietudes de Semper, sobre todo en la referida cultura clásica griega, para la que reclamó el color como el vestido más sutil e incorpóreo. Su proposición teórica estima que ésta representa el culmen del mencionado proceso, al encontrarse en ella el ideal de belleza aderezado por la razón y la filosofía; una belleza liberada de la presión de la religión y la mitología. Intentó confirmar el origen policromo del arte griego como herencia procedente de los antiguos telares asirios y del acto de la fabricación de tapices, los cuales eran ya tejidos con el destino de ser colgados para hacer paredes y separaciones. La civilización asiria alcanza, pues, la perfección en la actividad textil y transmuta esa técnica en un sistema estereotómico donde paneles de alabastro, cerámica vitrificada y policromados variados, se trabajaban como tapices pétreos que visten muros masivos de mampostería. Quiso demostrar, así, el origen de un siste-

ma que alcanza la perfección evolutiva en la policromía de los templos griegos.

Los recursos históricos, arqueológicos y geográficos eran abundantes y fueron ampliamente exprimidos por sus continuas indagaciones, por lo que para establecer conclusiones definitivas recurre a la etimología, siguiendo las investigaciones de Wilhelm von Humboldt³⁴ que basa gran parte de sus tesis en una combinación de conocimientos lingüísticos, antropológicos y geográficos:

“Considerando que el lenguaje cuando nombra, de hecho, crea y deja su marca en el pensamiento, el espíritu se introduce, apoyado por la actuación de muchos, por nuevos caminos en la esencia de las cosas. [...] Algunas naciones se contentan más con el cuadro del mundo que les presenta su lengua y sólo buscan en ella más luz, coherencia y armonía. Otras se incrustan más laboriosamente en el pensamiento, creen no poder dar suficiente importancia al concepto, hacerlo adecuado, y descuidan la propia plenitud formal. En ambos lenguajes quedan las marcas de esto”.³⁵

Apoyándose en Humboldt, considera el lenguaje como una actividad necesaria del ser humano, por lo que había de te-

← Fig. 49: La civilización egipcia concibe el tejido arquitectónico tallado y policromado sobre la última capa de la piedra sólida. *El Estilo*. Gottfried Semper.

34 Friedrich Wilhelm Christian Carl Ferdinand, barón de Humboldt, nació en Potsdam el 22 de junio de 1767. Es más conocido como Wilhelm von Humboldt y fue un erudito y hombre de estado prusiano, además de uno de los fundadores de la Universidad de Berlín –en la actualidad Universidad Humboldt de Berlín–. Falleció en Tegel el 8 de abril de 1835. Humboldt fue uno de los intelectuales prusianos de mayor y más perdurable influencia en la cultura de su país. Era hermano de Alexander von Humboldt y juntos enriquecieron culturalmente su época con gran impulso investigador y un saber universal. Wilhelm dedicó sus esfuerzos intelectuales a las letras, enfocando sus trabajos hacia problemas tales como la educación, la teoría política, el estudio analítico de las lenguas, la literatura y las artes, además de trabajar activamente en la reforma del sistema educativo y en la diplomacia de su nación, Prusia.

35 Humboldt, W. v. (1822). *Sobre el origen de las formas gramaticales y su influencia sobre el desarrollo de las ideas*, –Über die Entstehung der grammatischen Formen und ihren Einfluss auf die Ideenentwicklung–.



ner propiedades relacionadas con la acción que define, de decir, que cuando es utilizado para nombrar algo contiene en su estructura la esencia de las cosas. Esta concepción será trascendental, ya que resulta ser el complemento perfecto para los razonamientos del arquitecto. La precisión y concreción de los estudios etimológicos pasan a ser un factor decisivo para justificar los orígenes históricos de las técnicas textiles y constructivas.

La filosofía semperiana fija un origen para sus principios en lo que entiende que representa el inicio de una actividad y ésta es el entretejido de la vegetación como arquetipo del arte textil. La vegetación está entrelazada y anudada para evitar que se deshaga, constituyendo así un elemento unitario de forma parecida a como se trabajan los cañizos o las esteras de rafia, o como se entretejen tupidos enramados para cubrir y proteger espacios. El gran avance para la ejecución del tejido es la invención del «Nudo». Semper lo describe como “el símbolo técnico más antiguo”³⁶. Las técnicas constructivas habrán de nacer a partir de la técnica textil y sus elementos básicos que son:

i El Nudo, –Knoten–. Es el elemento básico y primigenio. El nudo permite unir, atar, trabar. Constituye pues, por sí mismo la base de la tectónica, pues mediante el mismo se ensamblan elementos lineales. De dicha aptitud, procede la adaptación de este término textil a las articulaciones de la carpintería. La traducción arquitectónica inmediata, es el capitel y la basa como articulaciones clásicas. Transportando esta idea a la actualidad y en palabras de Campo Baeza:

“[...] Entiendo por arquitectura tectónica aquella en que la fuerza de la gravedad se transmite de una manera sincopada, en un sistema estructural con nudos, con juntas, y donde la construcción es articulada [...]. Es la arquitectura leñosa y ligera. La que se posa sobre la tierra como alzándose de puntillas. Es la arquitectura que se defiende de la luz, que tiene que ir velando sus huecos para poder controlar la luz que la inunda. Es la arquitectura de la cáscara. La del ábaco. Es, para resumirlo, la arquitectura de la cabaña”.³⁷

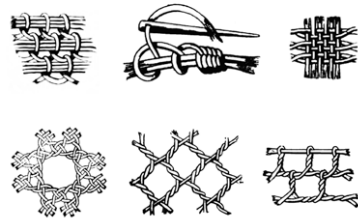
ii La Costura, –Naht–. Es, análogamente, la técnica primigenia que permite unir superficies distintas conformando una sola entidad. Es la base de la estereotomía. A partir de la técnica textil, procedían los aparejos de sillerías de piedra o fábricas de ladrillo en la construcción. Manteniendo el guión explicativo, nuevamente con la certeras palabras de Campo Baeza:

“Entiendo por arquitectura estereotómica aquella en que la fuerza de la gravedad se transmite de una manera continua, en un sistema estructural continuo y donde la continuidad constructiva es completa. Es la arquitectura masiva, pétreo, pesante, la que se asienta sobre la tierra como si de ella naciera. Es la arquitectura que busca la luz, que perfora sus muros para que la luz entre en ella. Es la arquitectura del podio, del basamento, del estilóbato. Es para resumirlo, la arquitectura de la cueva. En una arquitectura estereotómica, la gravedad se transmite en masa, de una manera continua, en un sistema estructural continuo donde la continuidad constructiva es “completa”, donde todo trabaja fundamentalmente a compresión. Prácticamente toda la historia de la arquitectura esta constituida por edificios en que esto es axial. Con muros masivos de piedra o de ladrillo se conformaban los recintos. Y al llegar a la cubierta, los

← Fig. 50: La evolución de la epidermis. El color como vestido sutil e incorpóreo. El Estilo. Gottfried Semper.

36 Rueda Jiménez, O. (2012). *Bekleidung. Los trajes de la arquitectura*. Madrid: IX concurso bienal de tesis de Arquitectura. Fundación Caja de Arquitectos. Universidad europea de Madrid.

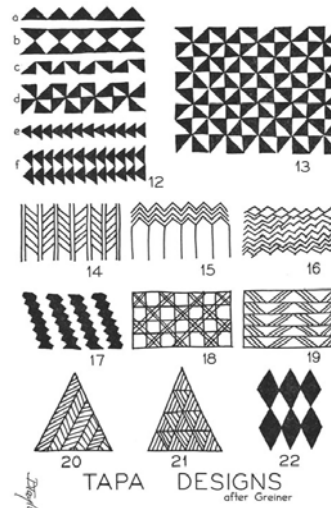
37 Campo Baeza, A. (1996). *CAJAS, CAJITAS, CAJONES Sobre lo estereotómico y lo tectónico*. Madrid: COAM. (P. 2). Disponible en: http://www.campobaeza.com/wp-content/uploads/2016/12/1996_LA-IDEA-CONSTRUIDA_09_Cajas-cajitas-cajones.pdf



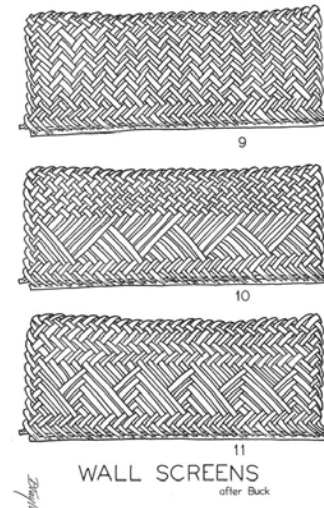
51



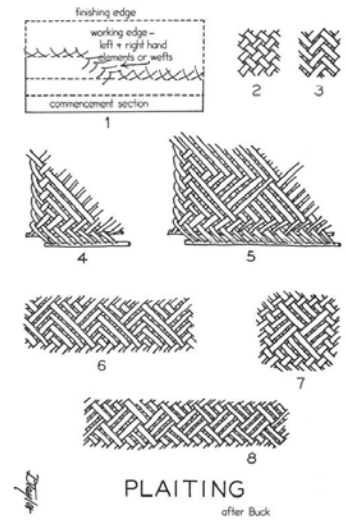
51



52



52



52

arcos las bóvedas y las cúpulas aparecían como inventos formales capaces de hacer que todo aquello constituyera un espacio cerrado en continuidad”.³⁸

La adición y la sustracción son operaciones que se realizan en y sobre la materia y nacen una vez conocida la idea de un proyecto o la intención de una construcción determinada. La adición está ligada a la idea tectónica, ya que en el espacio adquiere tanto valor lo que no es materia como lo que sí lo es. La arquitectura así concebida es abierta y ligera. La adición es por tanto la operación que posibilita la construcción mínima necesaria para crear un espacio habitable implantado en el «lugar». La sustracción está vinculada sin embargo al concepto de estereotomía, debido a que se mantiene el valor de la materia para la arquitectura; el valor del muro sólido asociado a la tierra. La idea de sustracción cobra sentido con la perforación del muro. Con dicha operación, el paisaje se convierte en la nueva materia del propio muro.

Volviendo a la tan eficiente etimología, Semper mantuvo que los términos asociados a las palabras «Nudo» y «Costura» – Knoten y Nath–, comparten la misma raíz arcaica, procediendo de la palabra –Noht–, cuyo significado es «necesidad», cuestión que desde el pensamiento kantiano constituye el verdadero origen del arte. El hecho es que un abundante número de términos constructivos mantienen una raíz común y una correspondencia perfecta con sus correspondientes del procedimiento textil, lo que vuelve a redundar para el arquitecto en la evidencia de la procedencia textil de la arquitectura.

Utilizando el pensamiento de Gottfried Semper como telón de fondo, y su interpretación textil de la envolvente, se ha tratado en esta investigación de establecer una vinculación entre la arquitectura industrial de los secaderos de tabaco tradicionales construidos en los campos granadinos y esta

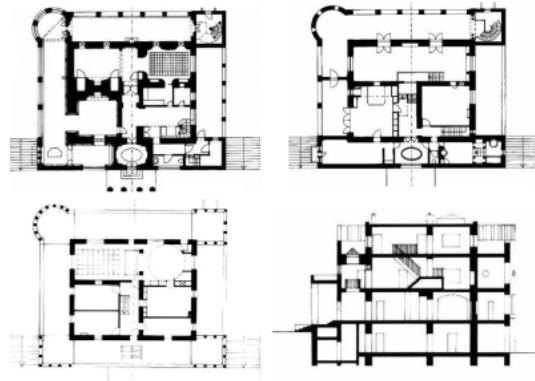
prioridad epidérmica como característica esencial en la lectura arquitectónica. La naturaleza ofrece la plenitud de los materiales necesarios para la construcción de los secaderos. Arquitectos y constructores diseñaron y trabajaron con ellos casi de manera directa incorporando la naturaleza a la realidad construida. El enorme número de estos edificios los convierte en auténticos dominadores del paisaje, en transformadores del mismo. El paisaje, propiedad de la naturaleza pasa a ser un paisaje domesticado por el cultivo y a la vez enriquecido por la arquitectura. Los innumerables secaderos, potencialmente semejantes en la figura pero absolutamente distintos en significado, lo hacen emocionante, bastando con el empleo del material ofrecido por la propia naturaleza, dándole una forma definida. Se imprime un nuevo «ritmo a la contemplación». Son como notas aisladas que la hacen vibrar y que la transportan a una nueva dimensión perceptiva.

En la presente investigación elevamos la envolvente arquitectónica del secadero a la condición artística debido a su naturaleza evocadora y plástica. Análogamente constituye el elemento caracterizador de su arquitectura, tal y como Semper establece que lo es el vestido de los edificios al aplicar sus hipótesis. La consideración de una epidermis arquitectónica protagonista, como la del secadero, permite una inmediata percepción del espacio contenido, separado y capturado del paisaje exterior estableciendo una separación clara aunque absolutamente matizada y diversa por sus propias características. La piel actúa de límite material y es precisamente esa propiedad la que le permite proclamarse como esencial para el espacio limitado. Podemos ser dueños de su percepción alterada por los estímulos que simultáneamente encienden cada uno de los sentidos. La sensación de espacio contenido que produce la envolvente del secadero de tabaco constituye realmente la esencia de su arquitectura y es la misma envolvente que configura la materialidad exterior del edificio, siendo ambas características el objetivo de su concepción y ejecución. Pero es posible que para entender claramente la particularidad en los secaderos se deba re-

← Fig. 51: Anudados y entrelazados en distintos materiales. Gottfried Semper, Der Stil, 1860.

← Fig. 52: Formación de esteras y rafias con diferentes tejidos. Gottfried Semper, Der Stil, 1860. Redibujado por Donna Taylor.

38 *Ibid.* (P. 2).



currir a reflexiones del siglo XIX, cuando August Schmarsow explora la línea de pensamiento abierta por Semper para concentrar la trascendencia de la arquitectura en el espacio interior, cuestión que es tratada en el próximo subcapítulo.

Otra clara semejanza entre la teorías expuestas y la piel de los secaderos de tabaco tradicionales, está en que las partes del mismo aparecen claramente diferenciadas y nunca se muestran bajo otra apariencia. Es lo que Gottfried Semper denomina «principio de la sinceridad constructiva», fundamento que guió a los artistas desde la más remota antigüedad. El secadero manifiesta claramente la exposición de todos los materiales que lo forman, el proceso de ensamblaje, la presencia de nudos y costuras, incluso las reparaciones que el tiempo ha hecho necesarias. El arquitecto alemán y su teoría siempre fueron tajantes en esta cuestión: la honestidad constructiva supone que vestimenta y soporte han de ser reales y verdaderos y, como ocurre en los secaderos, han de adecuarse el uno al otro. La paradójica conciliación entre el arte y el enmascaramiento de la realidad se hace posible con la sinceridad constructiva y con la evidencia arquitectónica que siempre está presente en el secadero de tabaco. La única veladura utilizada, y sólo en algunos casos, es la pintura a la cal, unas veces utilizada para la protección material y otras por cuestiones estéticas de uniformidad de color con las edificaciones del municipio, hecho que nunca importuna la claridad constructiva.

8.4.2. EL SECADERO. VESTIMENTA DE PIEL Y HUESOS SIN FORRO

Debido a la potencial persuasión de la envolvente en los secaderos de tabaco y a su carácter sensitivo y significativo, se puede afirmar que la percepción de la misma se encuentra íntimamente ligada a la materialidad, lo que se traduce conceptualmente en considerarla como un elemento primario,

sensitivo y perceptivamente unitario, como un traje hecho a medida que es capaz de producir una sensación diferente para el exterior que para el interior.

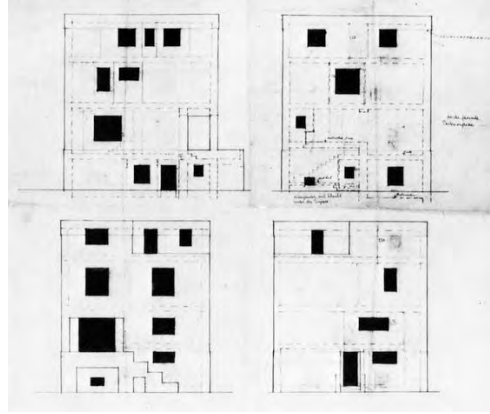
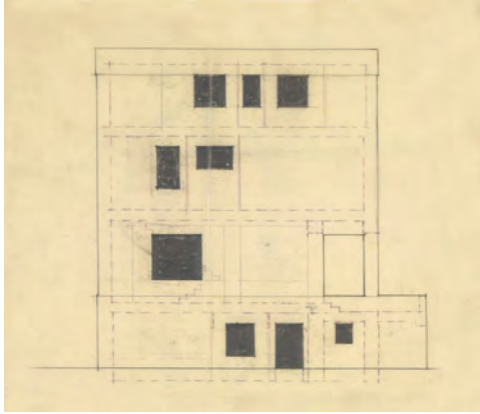
Adolf Loos se convirtió en el arquitecto responsable de la depuración y puesta en práctica de las teorías semperianas, resolviendo además la dicotomía inconclusa entre interior y exterior planteada en su hipótesis, así como el resto de sus contradicciones³⁹. Loos, a diferencia de Semper, no concibió exactamente su arquitectura como revestimiento sino que lo hizo como auténtica vestimenta –Bekleidung–, con doble cara, cada una con un significativo distinto, pero inseparables y sustentadas simultánea y conjuntamente por el mismo armazón oculto. Y en esto, Loos es radicalmente distinto de sus coetáneos de la secesión vienesa centrados, como posiblemente hizo Semper, en la decoración de la superficie exterior tratada como un vestido. En conclusión, con el apoyo de sus textos críticos, Loos es quien completa y resuelve los temas pendientes de la Teoría de la vestimenta –Bekleidung– de Semper estableciendo de esta manera las bases de la arquitectura moderna del s XX.

Durante sus primeros años de actividad profesional, Loos define esta arquitectura en la que el vestido ofrece dos caras muy diferentes. Una exterior, transmisora de leyes y gestos compositivos definidos y otra interior que hace las veces de forro táctil, íntimo y acogedor. Dos de sus villas son un claro ejemplo del traje arquitectónico aplicado a la arquitectura

← **Fig. 53:** Ejemplo excepcional de la «teoría del revestimiento». Villa Karma. Montreux. Suiza. Adolf Loos. 1903-1906. El arquitecto suizo Hugo Ehrlich terminó el proyecto inconcluso de Loos.

39 La teoría de Semper dejó ciertas contradicciones y paradojas que ciertamente hubieron de esperar una generación para vislumbrar un desenlace acertado. Mientras la técnica de la vestimenta en la arquitectura alcanzaba su esplendor con los templos griegos policromados, aún no se había desarrollado la noción de espacio. El arte griego era un visual en su esencia y la superficie exterior se concebía como un bajorrelieve. El espacio interior aún no se concebía. Esta contradicción estuvo presente en toda la evolución de la teoría semperiana, pues establecía que la envolvente define un espacio y, sin embargo, los ejemplos usados en la justificación teórica se concentran en tres civilizaciones: asiria, egipcia y griega que no manejaban dicha noción.





54



55

y entendido como un vestido con un «Haz» y un «Envés», soportados por un armazón: las Villas Karma y Rufer.

“[...] pongamos que el arquitecto tuviera la misión de crear un espacio cálido y habitable. Las alfombras son cálidas y habitables. Este espacio se podría resolver poniendo una de ellas en el suelo y colgando cuatro tapices de modo que formaran cuatro paredes [...] Pero tanto la alfombra como el tapiz requieren un armazón constructivo [...] Concebir este armazón es la segunda misión del arquitecto. Este es el camino correcto, lógico y real que debe seguir el arte de la construcción (Baukunst). La humanidad aprendió a construir en este orden. Lo primero fue la vestimenta (Bekleidung).”⁴⁰

Pero mientras en éstas y otras obras, Loos utiliza las características de distintos materiales para marcar con obviedad la diferencia entre el interior y el exterior, y si exportamos el concepto al vestido del secadero de tabaco, se observa que a pesar de la similitud en la idea, la materialidad de la piel es en nuestro caso, idéntica fuera y dentro, siendo las condiciones del espacio cerrado las que nos hacen percibirla de manera diferente. La extrema permeabilidad de las paredes, permiten el paso de sensaciones desde el exterior, experimentándose una continuidad de la naturaleza hacia el propio interior. La idea aparece reforzada por la identidad del traje arquitectónico por el «haz y el envés», tan sólo maquillados, y no siempre, por una fina capa de pintura a la cal que representa la última epidermis. Sin embargo, desde el interior, la experiencia espacial influye en una percepción diferente del envés: la luz tamizada, los sonidos y olores filtrados desde el exterior y percibidos simultáneamente, a la quietud e incluso solemnidad íntimas, contribuyen a una atmósfera sensitiva que altera dicha percepción. Aplicando, pues, los principios

de la arquitectura clásica griega conjuntamente con los del siglo XX y en concreto los de Adolf Loos, definimos la envolvente de los secaderos como un estadio intermedio que toma elementos de ambos resultados conceptuales y que nace de la misma idea: es una membrana absolutamente permeable a la visión, al oído y al olfato, semejante en ocasiones a la cabaña caribeña de Semper, construida mediante la superposición ordenada de piezas de diferente naturaleza, con junta abierta –arquitectura asiria–, que se sostiene sobre una carcasa formada por pilares de ladrillo, bloques u hormigón –s. XX– o postes de madera –arquitectura asiria–, pero en cualquier caso sólida y a veces hermética pese a las perforaciones de los muros, como las construcciones egipcias y ejecutadas con piezas de formas variadas, recubiertas por una veladura de pintura a la manera del arte griego.

Tanto en el caso del uso de materiales tradicionales como en el de los nacidos de la ingeniería y la industria más avanzada tecnológicamente, la cáscara o vestimenta de los secaderos granadinos constituyen ejemplos, aún perdurables, de arquitectura industrial que lleva al límite las peculiaridades y las percepciones sensoriales de las teorías de la envolvente arquitectónica. La preponderancia de su envolvente los lleva, ya en su época, a convertirse para la comarca en una arquitectura simbólica, más aún en la actualidad en la que el uso ha desaparecido. La identificación de la población granadina con la explotación tabaquera influye extraordinariamente en la consideración empática de su arquitectura, llegando a convertirse en verdadero referente icónico de la provincia durante las décadas de los años cincuenta y sesenta del pasado siglo. Para nosotros suponen la experiencia y la posibilidad de evocar de forma alegórica la herencia de Loos y sus teorías acerca de la doble fisonomía en el anverso y el reverso del vestido de los edificios. Las características de los secaderos permiten analizar en toda la dimensión de las paredes las propiedades sensitivas de las mismas, incluso tocar las texturas de los materiales que las integran para poder comprobar que son auténticas pieles que confinan un

← **Fig. 54:** Casa Rufer. Adolf Loos. Alzados originales dibujados por el arquitecto. Viena. Austria. 1922. La extrema permeabilidad de las paredes dibujadas, permiten percibir sensaciones desde el exterior. Se experimenta la continuidad del espacio interior a través de las mismas. El arquitecto dibuja simultáneamente huecos y proyecciones de las estancias privadas, manifestándose la identidad del traje arquitectónico con un haz y un envés.

← **Fig. 55:** Vistas de la casa Rufer. 10x10x12 m, desarrollada a partir de la «casa cubo».

40 Loos, A. (1997). *El principio del revestimiento- Vestimenta, (Das Prinzip der Bekleidung)*. (El Escorial: Editorial El Croquis, 1997). (Pp. 151- 157). Publicado por Loos originalmente en Neue Freie Press (4 de septiembre de 1898).



56



57



espacio. El traje a medida, específico para un uso edificatorio, con una función específica, de dimensiones definidas y en un territorio concreto con unas características climáticas establecidas es fácilmente reconocible en los distintos parajes de la Vega de Granada.

Recordando cómo Semper siempre usó el término pared –Wand– cuya raíz es *Gewand* y significa «vestido» en lugar de la palabra muro –Mauer–, para referirse a la envolvente no portante que caracteriza la arquitectura y que la separa siempre de la estructura a la que denomina «esqueleto», es factible traer a colación una fracción del pensamiento arquitectónico –tan influenciado por las teorías semperianas– de Mies Van der Rohe al presente trabajo.

En repetidas ocasiones así como en algunas publicaciones del pasado siglo, el propio arquitecto denomina a su obras como “[...] edificio con una osamenta y una piel.”⁴¹, refrendando así el pensamiento de Semper, pero a su vez matizándolo en cierta forma, pues en la búsqueda de un espacio diáfano, el arquitecto alemán desplaza los pilares interiores de la estructura hacia las proximidades de los límites de sus edificios, integrándolos frecuentemente con el cerramiento exterior. De esta forma junta la pared exterior y la estructura fundiéndolos en una envolvente perimetral compuesta de piel y huesos. La creación de un espacio orgánico generado a partir de una piel sostenida por unos huesos, aparece ya en los primeros proyectos del arquitecto de Aquisgrán y así continuó siendo hasta el final de su vida profesional, adaptando la idea a la evolución de la técnica y de los materiales.

Los conceptos incorporados acerca del espacio en la arquitectura y los principios de la arquitectónicos enunciados por

Mies Van der Rohe, a propósito de las teorías sugeridas casi un siglo atrás por Gottfried Semper, pueden ser admitidos en su integridad en el análisis constructivo de los secaderos de tabaco, tanto en su funcionalidad y espacialidad como por supuesto en las peculiaridades de su piel arquitectónica. Fundamentalmente y al igual que sucede en otra escala de edificios como pueden ser los de Mies, en el secadero lo primero es contemplar la necesidad dimensional y crear el espacio, para a continuación generar la envolvente que se adapta a cada caso particular. Seguidamente es el momento de plantear el esqueleto o armazón que la sustenta, utilizando para ello el principio semperiano de la sinceridad constructiva según el cual ambos elementos, vestimenta y soportes han de poderse reconocer y ser verdaderos, conviviendo así en perfecta simbiosis según los principios del arte de la construcción –Baukunst–. Las paredes que forman la vestimenta del secadero tienen un fundamento constructivo semejante al de los edificios de Mies. Es una piel, en este caso, de una sola capa que limita el espacio y se sujeta mediante una estructura que la fragmenta, pero que simultáneamente está íntimamente unido a ella. El vestido y el armazón que lo sustenta constituyen un elemento tan bien dispuesto internamente que parece un elemento unitario.

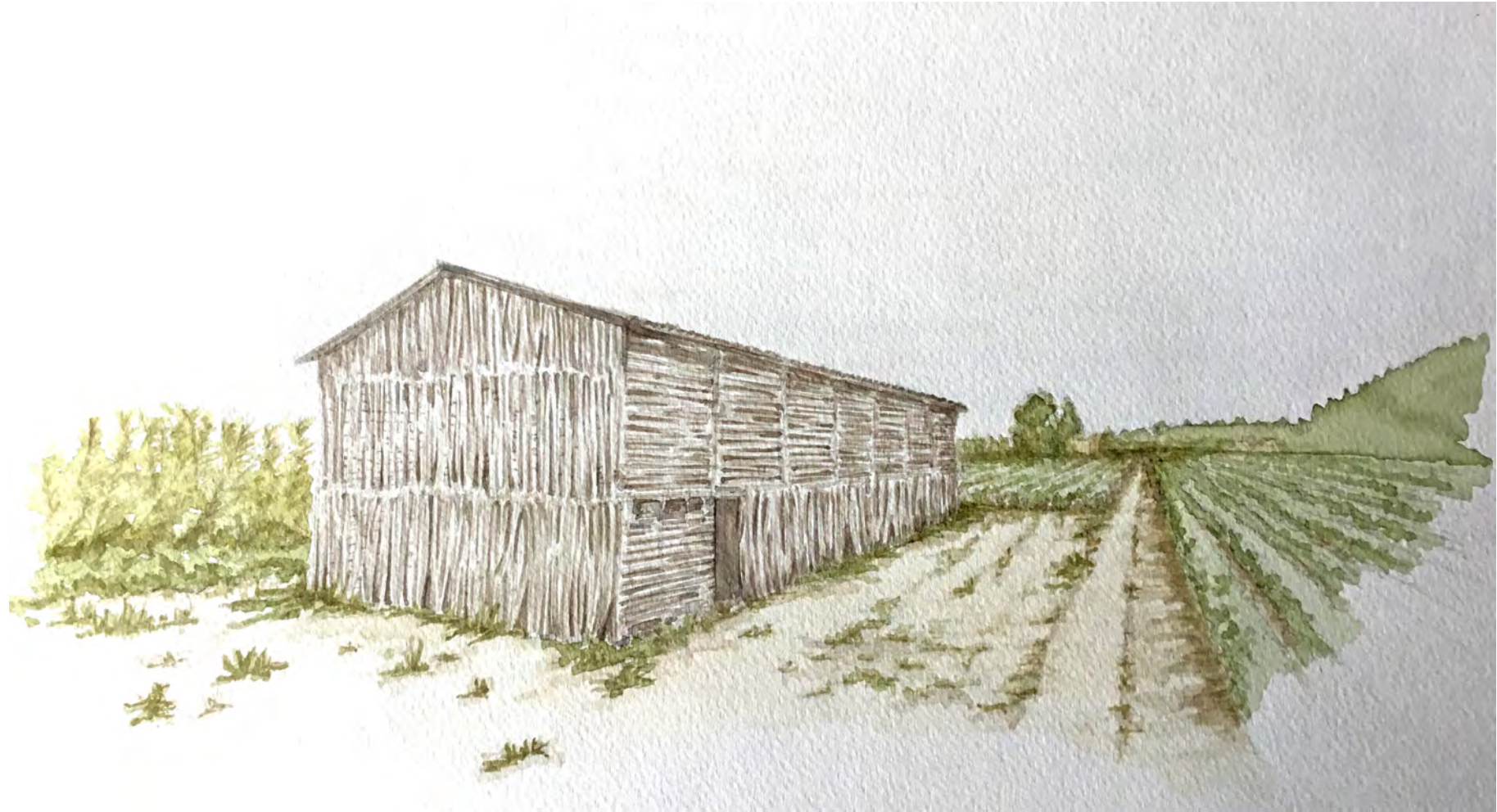
El alzado de un proyecto tan lejano en la distancia como en el desarrollo técnico, el Friedrichstrasse, puede constituir un ejemplo comparativo por sus similitudes en un sentido tanto conceptual como metafórico de las coincidencias en las vestimenta buscada por Mies en sus edificios y las mostradas por nuestros secaderos de tabaco. Ambos consisten, en definitiva, en auténticos bastidores para una piel, cuarteada por un armazón estructural. Incorporando la interpretación que Rueda Jiménez expone en su tesis doctoral⁴² sobre la representación gráfica de Mies para plasmar en papel el al-

← Fig. 56: Alzados Friedrichstrasse dibujados por Mies van der Rohe. Bastidor para una piel.

← Fig. 57: Bastidores para la piel de los secaderos. Dibujo y fotografías G. Nofuentes, J.F.

41 Expresión aparecida por primera vez en el primer número de la revista “G” editada por Mies junto a van Doesburg, Lissitzky y Richter en 1923. El nombre de la revista procede del término alemán –Gestaltung–, que significa «forma» y también configuración, formación, creación o realización.

42 Rueda Jiménez, O. (2012). *Bekleidung. Los trajes de la arquitectura*. Madrid: IX Concurso bienal de tesis de Arquitectura. Fundación Caja de Arquitectos. Universidad europea de Madrid.



zado de este edificio expresando con sencillos recursos del dibujo tradicional la trama de acero y vidrio de su envolvente, observamos cómo el arquitecto alemán trabaja sobre una veladura realizada con ceras en la que resaltan los brillos y reflejos del cristal mediante trazos gruesos de carboncillo; el resultado es la piel edificatoria. El conjunto está marcado por el corte de una trama de líneas horizontales y verticales, ejecutadas con lápiz de grafito de una cierta dureza que cortan el fondo de cera y hacen las veces de trama estructural, lo que reproduciría los huesos. Habría que llamar la atención sobre el perímetro del alzado, con trazo de aspecto levemente ondulado, así percibido a causa de las numerosas aristas verticales, que parece indicar que en realidad la piel es un denso velo; una cortina gruesa que aparenta estar suspendida y movida por el aire. Bien, pues la imagen ofrecida por Mies de su edificio es tan parecida en sus cerramientos a las representaciones gráficas de algunos secaderos que realmente parecen surgidas del mismo principio constructivo: una piel en este caso realizada con diferente patrón material, altamente específico desde la consideración funcional y sorprendentemente permeable, que aísla una porción de espacio y que es interrumpida y sostenida de manera evidente por una estructura externa que jamás se oculta y que la fragmenta a modo de trama. Pese a que los materiales son muy diferentes, la idea es idéntica y de hecho el dibujo de Mies, tan acertadamente analizado, presenta múltiples coincidencias con las paredes longitudinales de los secaderos: orden, disposición, estructura, trama, textura, incluso recursos gráficos cuando se tratan de representar en un dibujo. Pese a no dejar de ser una metáfora ciertamente distante en cuanto a la tecnología, importantes referencias constructivas como son: la ejecución de una envolvente de piel y huesos; el desplazamiento de pilares hacia el perímetro; las paredes que conforman la piel dividida por las líneas estructurales, al igual que una piel orgánica marcada por surcos; la posibilidad en ambos sistemas del paso de la luz, pese a las diferencias de materiales; el espacio diáfano; el concepto de

organización interna a partir de la consideración de uso y funciones, coinciden.

Toda la obra construida de Mies ha supuesto un intenso esfuerzo hasta en los pequeños detalles constructivos para llevar la utilización de los materiales a los límites más extremos de su expresividad sensorial. El uso de éstos, con acabados perfectos y sensitivos, que propician percepciones táctiles y visuales, favorecen la activación del estado receptivo, de la evocación y de la inteligencia sensible. Análogamente ocurre con los materiales usados en las construcciones de la Vega granadina, cuya naturaleza, inmediatez e intensidad táctil despiertan la agudeza sensorial y estimulan la parte emotiva de nuestra mente. Unos y otros son entendidos en la presente investigación como ejemplos claros y casi simultáneos, aunque distantes en apariencia, de la materialización conceptual de la vestimenta semperiana.

La transparencia y el paso de La Luz, posibles en la arquitectura de Mies, permiten la visión a través del vidrio tanto en los muros cortina, como sobre todo, en los cerramientos acristalados de sus pabellones, esta circunstancia coincide absolutamente con la posibilidad de conexión visual con el exterior, que la piel de los secaderos de tabaco permite con el paisaje granadino. Naturalmente las características constructivas y los materiales no son comparables, pero esta visión de la escena de los campos del Vega desde el interior de sus secaderos, como si sus paredes estuvieran conformadas por la naturaleza misma, es una característica que evidencia la virtualidad de una piel que simultáneamente permite sentir el espacio interior acotado y el paisaje abierto del exterior.

El espacio exterior recortado por esa piel aparece limitado además por dos superficies suspendidas: un suelo horizontal y un tejado constituido por dos planos inclinados. Entre ambos la ligadura formada por los hilos figurados por finos pilares y como cerramiento, el paisaje.

← Fig. 58: Permeabilidad de sensaciones a través de la piel de madera. Secadero en Belicena. Acuarela y lápiz sobre papel tipo Fabriano. Dibujo G. Nofuentes, J.F.





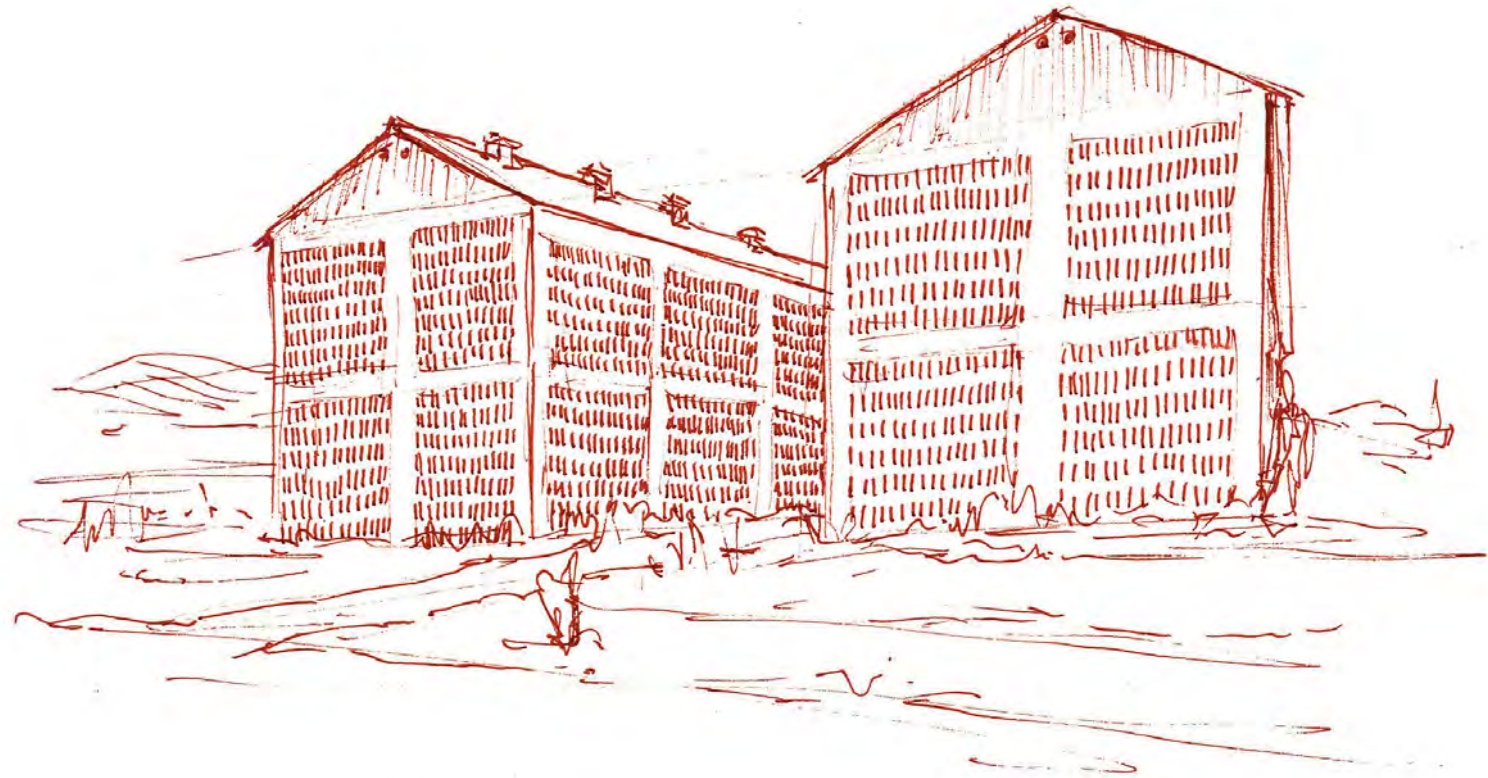
Cuando hablamos de percepción espacial en el secadero, especulamos necesariamente con un edificio vacío y libre del contenido. Un secadero en plena función de curado de su tabaco, presenta cualidades muy diferentes a las ofrecidas cuando se encuentra desocupado. Para empezar, su apariencia es cambiante pues según el material con el que esté construido, el procedimiento para curar de manera uniforme toda la cosecha es diferente. En los secaderos tradicionales de madera, los paneles de cerramiento vegetal son alternativamente retirados y colocados para uniformar el secado, los de ladrillo o de bloque que poseen ventanas practicables, proceden de forma análoga alternando las aperturas. Los secaderos tradicionales de aparejo calado, únicamente permiten el secado a través de la aireación constante pero controlada de su mercancía. Análoga y simultáneamente, el color del tabaco es importante en la apariencia externa, ya que es visible desde el exterior alterando el aspecto del secadero cuya imagen va cambiando a la par del secado desde un verde intenso, hasta un marrón anaranjado, pasando por un amarillo con atisbos dorados. Y por supuesto también está el aroma que aparece con el paso de los días, desprendiéndose durante el proceso de maduración, y que se expande alrededor de cada uno de los edificios. Parece, pues, que cuando el edificio está cargado de mercancía aporta muchas más sensaciones al exterior que cuando se encuentra vacío.

Sin embargo, la piel de los edificios de Mies fue mutando y evolucionando con el tiempo, proceso que culmina con la obra del Seagram Building en Nueva York en el que la vestimenta edificatoria logra velar por completo al esqueleto que la sustenta. La envolvente adquiere así autonomía, siendo percibida como un tejido calado, semejante en cuanto a función al del secadero construido en Andalucía, aunque en el caso americano, trasdosado por el propio vidrio tintado que actúa como el forro interior de un vestido. Curiosamente, esta entretela interior de vidrio, es el recurso técnico habitualmente empleado en la rehabilitación de la mayoría de los secaderos de tabaco reutilizados con usos diversos. Tal es el

caso de la restauración del gran secadero de tabaco ubicado en el límite del municipio de Belicena, cuyo uso actual es el de centro de interpretación y sala de exposiciones itinerantes, o de que aquellos otros rehabilitados como viviendas, restaurantes, o salas de conciertos.

El manto protector que Semper identificaba con la cubierta arquitectónica, suele concebirse de manera muy uniforme en los secaderos, pues habitualmente las cubiertas están ejecutadas con una estructura de madera sobre la que se coloca un terminación impermeable generalmente construida con teja cerámica o a veces con superficies de placas prefabricadas y metálicas. La estructura de madera es suplementada con viguetas de hormigón autoportantes en los casos de secaderos ejecutados con hormigón armado. En todas las demás cubiertas, los rollizos de madera están atados. Los nudos son puntos de encuentro de elementos lineales que se unen mediante una ligadura textil –anudado– de cuerdas y cordeles, con una distribución regular que recuerdan la base textil que forman el armazón de tapices y alfombras.

← **Fig. 59:** Mediante el recurso del tejido cerámico, patentado por el arquitecto Vicente Sarrablo, en el Museo del tabaco de Navalmoral de la Mata, los arquitectos Alberto García y Ramiro Losada contemporizan la atmósfera lumínica de un secadero de tabaco. Al igual que en los edificios en los que se inspira, se desarrolla una fachada desmaterializada, de geometrías depuradas, permitiendo la circulación del aire y de la mirada. 2015.



8.5.

CONSTRUYENDO EL ESPACIO

8.5.1. DEL ESPACIO CONFORMADO AL ESPACIO DESMATERIALIZADO

Disfrutar del espacio interior confinado por la piel del secadero de tabaco y hacerlo a diferentes horas del día, comprobando la invasión de luz directa e indirecta, los matices en los reflejos de los materiales y las infinitas combinaciones, apenas momentáneas, de luces, sombra y texturas cambiantes, que se guisan de manera fortuita, aleatoria y casi secreta, en la soledad del edificio vacío, constituye una experiencia que por sí misma justifica el análisis espacial de estas construcciones. El interior, en permanente estado de asalto perpetrado por la materia arquitectónica más preciada, que se filtra por las rendijas y hendiduras de las intencionadas imperfecciones de las paredes, o por las aberturas y orificios ordenados de aquellas otras en las que se ha previsto de manera más exacta la ventilación, componen un auténtica partitura de visiones ingravidas en perfecta y sugestiva conexión, con finales diferentes según la estación anual.

Hoy, los propios arquitectos consideramos la arquitectura como la disciplina encargada de la creación del espacio y al arquitecto como su creador. Esta facultad es quizá la más importante de su trabajo, pero no siempre fue así. Probablemente la característica esencial de la arquitectura nacida del Movimiento Moderno es la consciente capacidad de manipulación espacial.

El espacio de naturaleza humana ha acompañado siempre a la arquitectura. En primera instancia, el hombre construye creando espacios para protegerse de los elementos y más tarde, para realizar actividades y producir. El espacio, pues, siempre ha existido, siempre ha formado parte de la archi-

tectura, pero la consciencia del mismo, de su poder y de la capacidad de ser manipulado por el arquitecto se produce de manera más lenta. En la actualidad hay críticos que, tras el estudio de templos y arquitectura popular, ponen en duda que la cultura griega llegara a tener un sentido real del espacio. Frecuentemente se utilizan expresiones como, espacio gótico, espacio renacentista o espacio barroco, pero el legítimo «espacio arquitectónico» aparece por primera vez empleado por historiadores, críticos, filósofos y arquitectos a finales del siglo XIX, y es un concepto que se consolida plenamente durante el siglo XX, en el que el arquitecto se siente protagonista del mismo. A partir de ese momento se tiene en consideración el aspecto, contorno, tamaño y proporción del espacio a la hora de proyectar; es un ingrediente más –posiblemente el más importante–, a la hora de crear. El arquitecto trabaja con él, lo manipula y conforma constituyéndose en el aspecto esencial y característico del creador moderno, por encima de cualquier aspecto formal. Mas, hay que aquilatar una cuestión previa, referida al significado atribuido al espacio arquitectónico como idea, y es la necesidad de establecer una clara diferencia entre los espacios antiguos y los modernos. No es equiparable el concepto espacial de la arquitectura trabajada por el arquitecto moderno, al del espacio concebido en cualquier arquitectura del pasado, erigida con o sin la conciencia de la espacialidad del mismo.

El pasado únicamente nos ha legado espacios interiores. El concepto antiguo era diferente y limitado, cambiante con el paso del tiempo, pero siempre un espacio protegido, interior y ajeno al mundo exterior. La estructura que sustenta el cerramiento y la cubierta marca los límites de un mundo intrínseco. Fuera de él solo existe naturaleza y paisaje, es decir, lo no controlado por la mano del hombre, el «no-espacio», lo inabarcable. Son claros y numerosos los ejemplos que confirman esta aseveración. Recordemos, como ejemplo la cultura romana y sus populares baños, consistentes en depuradas instalaciones compartimentadas en diferentes salas, con maravillosos interiores para el disfrute del ciudadano romano,

← **Fig. 60:** Grupo de secaderos de tabaco de hormigón en Fuensanta, -Láchar-, Granada. Tinta roja sobre papel satinado. Dibujo, G. Nofuentes, J.F.



61



62

contrastando este esplendor interior y civilizado con las apagadas y grises formas exteriores. Algo parecido sucede con las primeras basílicas e incluso con el majestuoso Panteón. Otro claro ejemplo lo tenemos en la arquitectura gótica, en la cual la estructura de piedra es estudiada y probada hasta límites casi desafiantes a la teoría gravitatoria, con el fin de conseguir espacios más largos, más anchos y sobre todo más altos y esbeltos. Espacios interiores e impresionantes, dignos del Dios que habitaba en ellos y cuya presencia se manifiesta a través de la intensa luminosidad que llega al interior gracias a unos muros calados y adornados por vidrieras que preservan el recuerdo de la divinidad de aquel lugar cerrado. Sin embargo, estos excelsos espacios no tienen una correspondencia con el exterior. Éste, está construido por toda una arquitectura de andamiaje para sostener el ilusorio mundo interior. La intención última de los arquitectos de cara a la ciudad es la de levantar una majestuosa fachada, digna del espacio interior al que antecede a modo de frente de escenario que, por su monumentalidad y belleza, funcione de reclamo para el creyente, el cual podría así distinguir su lugar de rezo desde muy lejos. El resto del conjunto es sencillamente armazón.

La inversión del proceso llega de manos de los arquitectos y artistas del Renacimiento, quienes consideraron la posibilidad de la contemplación de sus edificios desde el exterior. Se trata de una mirada prevista y estudiada, como una perspectiva central de espacios encajados entre edificaciones o limitadas por las fachadas de los edificios que confina el espacio público o la plaza correspondiente. Por tanto, la visión suele tener una orientación definida que forma parte de conjunto espacial creado por todas las construcciones que lo contienen. Los ejemplos más claros los tenemos en la plaza del Campidoglio de Miguel Ángel en Roma y la plaza del Campo en Siena. Sin embargo el concepto de espacio vuelve a conmoverse con la llegada del Barroco. Durante este periodo el espacio tiene una concepción más simbólica que real. La característica principal de la arquitectura barroca es

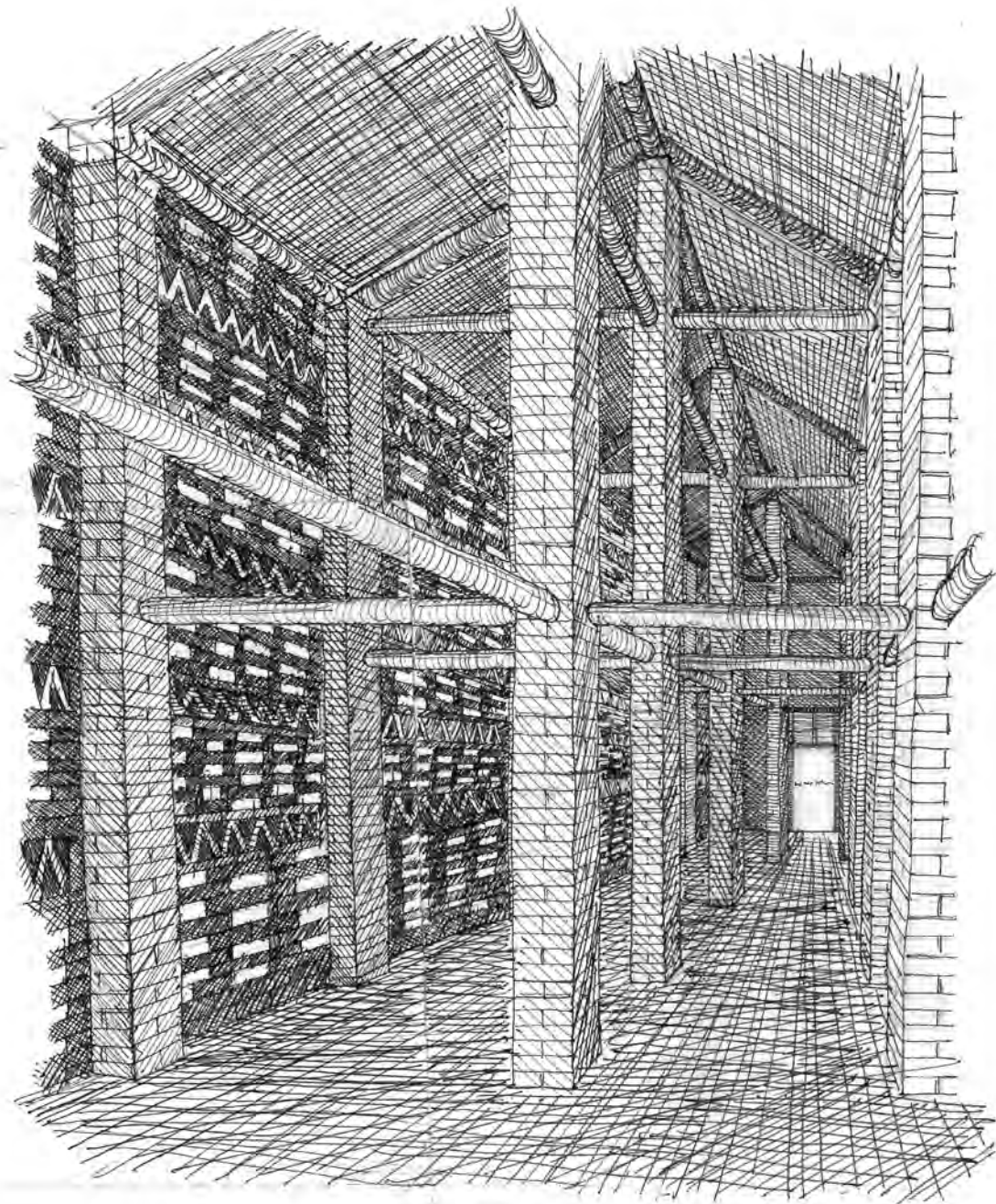
la utilización de composiciones basadas en puntos, curvas, elipses y espirales, así como figuras policéntricas complejas, formadas por motivos que se intersectaban unos con otros. La arquitectura se vale de la pintura, la escultura y los estucos para crear conjuntos artísticos teatrales y exuberantes que sirviesen para ensalzar a los monarcas que los habían encargado. El simbolismo heredado del gótico de la contemplación del espacio arquitectónico, durante el deambular que conduce hacia el recinto del altar iluminado por la luz cenital que representaba la infinitud del paraíso para aquel creyente que recorriera adecuadamente y la hora precisa tal itinerario, constituye la plenitud de la metáfora espacial.

Desde el punto de vista urbanístico, a la planificación centralizada de la ciudad renacentista vino a contraponerse la visión de la ciudad barroca, la cual presenta un dinamismo y una apertura de sus límites totalmente novedosos y diferentes a la configuración del espacio nacido del renacimiento. Asimismo, estos nuevos espacios, representan puntos de referencia del panorama urbano para todo el territorio, marcados en Roma mediante la colocación de antiguos obeliscos egipcios y altas cúpulas o subrayados en París mediante nodos del sistema viario definidos por plazas simétricas con estatuas geoméricamente centradas. En líneas generales, la plaza barroca cede su función tradicional cívica y pública para convertirse en un medio de exaltación de la ideología religiosa o política, como en el caso de la Plaza de los Vosgos y la Plaza Vendôme en París o la Plaza de San Pedro en Roma.

Las consecuencias de la Revolución Industrial fueron decisivas para la nueva concepción del mundo. La idea del espacio urbano, los grandes ejes o la grandes intervenciones sobre las ciudades empiezan a ser contempladas de forma deferente. La rápida evolución de los medios de transporte a los largo del siglo XIX, tanto en el interior de las urbes como en la relación e intercomunicación entre las mismas, transforma completamente la manera de conocer, utilizar y vivir en la

← **Fig. 61:** El sujeto se desplaza en el espacio arquitectónico. Monasterio de San Jerónimo, Granada, del arquitecto Jacobo Florentino y terminación de Diego de Siloé. Renacimiento español, 1504-1522.

← **Fig. 62:** Espacio celestial. Luz cenital evocadora del paraíso. Catedral de Granada, obra del arquitecto Diego de Siloé. Renacimiento y Barroco españoles, 1526-1561.



ciudad. El proverbial concepto de espacio urbano se rompe, los habituales recursos urbanísticos pierden la fuerza y la contundencia con las que antaño resolvieron las cuestiones de orden. La evolución de la arquitectura no se pudo equiparar a la rapidez y agilidad de los nuevos desplazamientos que empezaron a funcionar con el inicio del nuevo siglo. El siglo XX vio evolucionar al automóvil en la ciudad y al ferrocarril como conexión interurbana, modificándose el concepción espacial anterior, lo que provocó la pérdida de significación de cualquier visión intencionada o punto de vista concebido.

Al tiempo que tienen lugar estos hechos, los artistas plásticos de la vanguardia entablan relaciones con conceptos nuevos como lo inconmensurable y lo infinito. Influidos por el entusiasmo de los avances científicos relacionados con la física y la cuarta dimensión, movimientos pictóricos como el cubismo desgranaban la realidad del instante e introducen en sus trabajos, si no la infinitud, sí el concepto del tiempo, permitiendo así la incorporación del movimiento en el arte. La pintura ya no tiene puntos de fuga definidos y el motivo o motivos centrales de las escenas ofrecen simultáneamente múltiples posturas y actitudes. El movimiento acelerado de las ciudades impregna el carácter y la esencia de las mismas y los cambios en la vida del nuevo ciudadano y en la estética ya no tuvieron marcha atrás. Considerando el movimiento en el espacio, al igual que el cubismo y casi coincidiendo en el tiempo, otra tendencia de vanguardia esta vez nacida en Italia y conocida como futurismo, entiende el movimiento y el espacio como factores especialmente importantes para el arte y la arquitectura, pero con la introducción de un matiz diferente, pues estima que el espacio ha de centrarse en los objetos que hay en él sin hacer partícipe al observador. Para estos innovadores artistas el espacio está absolutamente condicionado por las relaciones y tensiones que la mera presencia de unos objetos podían ejercer sobre otros. El movimiento percibido, se ve condicionado por la periferia, por el contexto, recibiendo influencias tangenciales y no centradas en un espacio restringido y limitado por las relaciones inter-

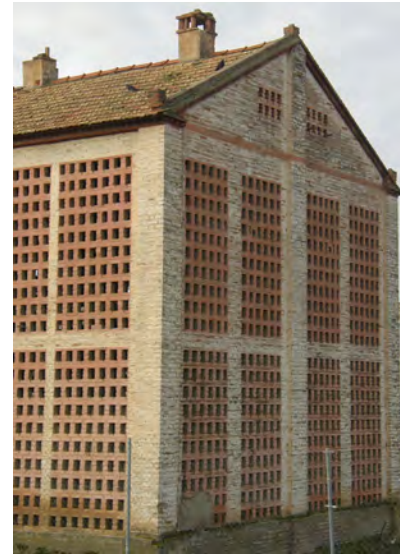
nas. Este espacio posicional, regido por los vínculos, coexiste con otro de naturaleza infinita inagotable y eterna, cuyo carácter viene definido por la materia que contiene. A partir del diálogo de este concepto dual, nace la idea de espacio de la nueva arquitectura formulado inicialmente por artistas abstractos holandeses y rusos y llevada a cabo en arquitectura por una pléyade de arquitectos franceses y alemanes.

Los novedosas ideas conciben así un espacio básicamente infinito y que se expande en todas direcciones, como es el paisaje que rodea al hombre. Y en un segundo plano y conformado en el seno del anterior, un espacio más doméstico y controlable constituido por un patrón estructural más intuitivo, cercano y limitado a la par que invisible. Una consideración geométrica en la que es posible medir, precisar y concretar distancias y en definitiva controlar la especialidad. Esta estructura es casi un proceso racional y mental que otorga al nuevo espacio concebido una proporción rectangular, concibiendo la edificación como una especie de cuadrícula de tres dimensiones con alternancia de vacíos y llenos entre los que se adivinan los elementos de apoyo. Si mantenemos por un momento la atención sobre el modelo imaginado y abstractando esta idea hasta una realidad más cercana, se puede comprobar que son idénticas a las propiedades observadas en la construcción de los edificios pensados y construidos para el secado de tabaco en la Vega de Granada. El espacio por ellos limitado es un paralelepípedo de planta rectangular cuyo interior puede descomponerse como una cuadrícula tridimensional ordenada por la estructura y la regularidad de los huecos de las fachadas, en la que la alternancia de vacíos y llenos representa el juego continuo de llenado y vaciado que tiene lugar en el interior del edificio cuando, por sectores, se va introduciendo la cosecha durante el periodo correspondiente de cada estación. Resulta extraordinario comprobar cómo durante el periodo en que un secadero de tabaco está ocupado por la mercancía que ha de ser curada, su espacio interior pasa del vacío absoluto a estar completamente saturado de materia orgánica en proceso de secado,

← **Fig. 63:** El espacio no contenido. Secadero de tabaco en Pulianas Granada. Pluma sobre papel poroso. Dibujo G. Nofuentes, J. F.



64



66



65



haciendo prácticamente imposible el acceso al mismo salvo por experimentados operarios que conocen la manera de desenvolverse en su interior. Son épocas concretas en la que se podría decir que el secadero está colmatado y que su espacio interior prácticamente ha desaparecido. Es una imagen llamativa, una sensación sugerente, comprobar el contraste de porte entre las distintas épocas del año: una de plenitud espacial, con el secadero vacío en la que la mirada es dominante y otra, durante el curado, en donde sólo la materia es la protagonista y el espacio desaparece.

El espacio en los secaderos de tabaco ejecutados con ladrillos u hormigón siempre muestran una configuración similar, consistente en una planta rectangular con pilares en todo el perímetro, a veces con una hilera –raramente dos– de pilares exentos en el centro, con lo cual el espacio queda configurado como un volumen unitario o separado en dos naves o galerías longitudinales y otras tantas, habitualmente entre tres y ocho transversales –existiendo arriostramientos en este sentido sólo en el nivel de encuentro con la cubierta–. Es tendente a la verticalidad, alto y majestoso, soberbio en cuanto a iluminación, pues la luz se filtra a través de los cuatro cerramientos calados, y es sobrio y descarnado en sus acabados interiores. Los secaderos de estructura de madera, aunque poseen una forma externa idéntica, alteran ligeramente sus proporciones para adaptarse a la capacidad del material constructivo con el que está ejecutada su estructura. La longitud de los rollizos, que hacen las veces de pies derechos tienen una limitación longitudinal, marcada por el propio crecimiento de la especie arbórea de la que proceden: el álamo blanco. Por ello, la altura de los mismos es menor, son menos estilizados, aunque su estructura interna les permite adosarse con facilidad por su alzado más largo, manteniendo un paso oculto para la ventilación. El distanciamiento entre soportes ha de ser más pequeño, por lo que para permitir la máxima distancia entre los mismos se organizan en una malla debidamente arriostrada y apoyada sobre sillares más o menos regulares de piedra caliza, que permiten ampliar

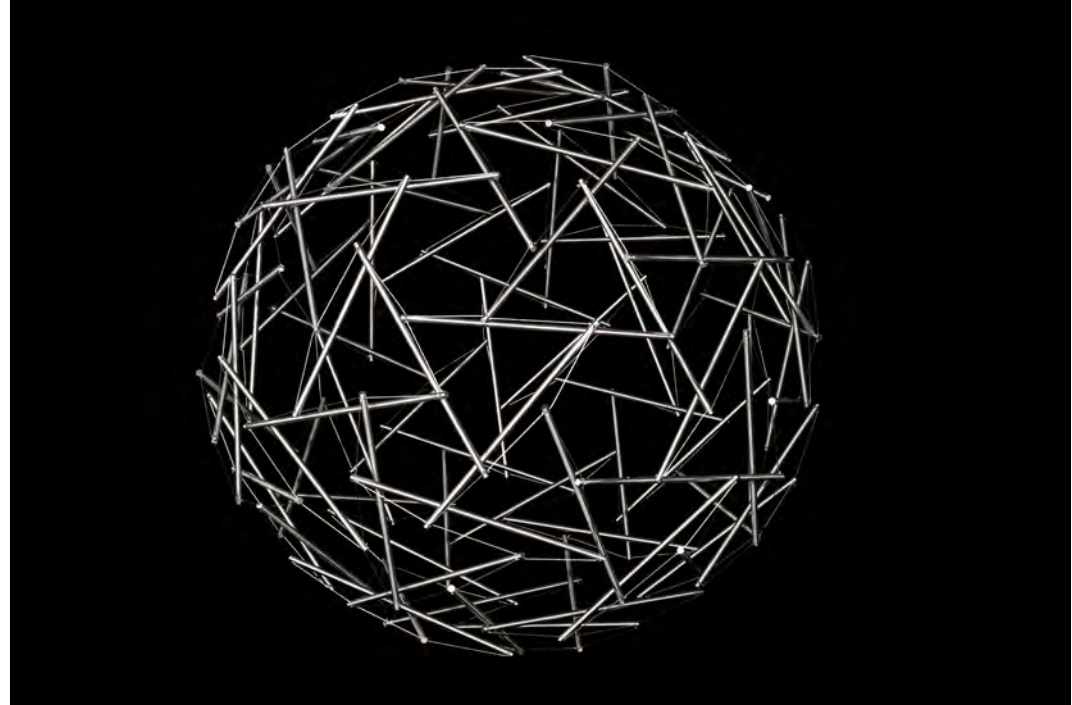
la separación y a la vez asegurar la estabilidad. El espacio limitado interiormente es, pues, completamente diferente y aunque no posee las proporciones de sus iguales en ladrillo, mantienen la majestuosidad de proporcionar la sensación de estar dentro de un bosque protegido y luminoso de troncos erguidos, desnudos y ordenados, cuyos arriostramientos horizontales e inclinados son los que nos sitúan en la realidad de estar en una construcción de naturaleza humana; una retícula de madera, hábilmente construida, rígida y con la proporción justa para su uso. Cuando están desocupados son construcciones solemnes, equilibradas y armoniosas, de sencillez y humildad material pero con la firmeza de la tradición constructiva en la materialización de un espacio efectivo.

Aunque la planta rectangular, tan recurrente en los secaderos de tabaco, representa una de las características más generalizadas entre los arquitectos del del Movimiento Moderno, no llega a constituir un requisito previo para la consideración de una obra moderna. Prueba de ello son los espacios, tan diferentes y sobrecogedores que de manera

- ← **Fig. 64:** Espacio interior y proporción exterior, en secaderos de hormigón. Fuensanta, Láchar. Granada. Fotografía G. Nofuentes, J. F.
- ← **Fig. 65:** Espacio interior estructura de puntales y arriostramientos de rollizos de chopo. Proporción exterior. Secaderos de madera. Purchil, Granada. Fotografía G. Nofuentes, J. F.
- ← **Fig. 66:** Proporción y aspecto externos. Secaderos de fábrica de ladrillo tipo Gómez de la Serna. Las Gabias. Granada. Fotografía G. Nofuentes, J. F.



67



68



69

simultánea, fueron establecidos por la otra gran revolución técnica del movimiento, la cúpula; con Buckminster Fuller⁴³ como inventor y máximo exponente de su desarrollo y junto al que nació una nueva sensación espacial. No era un espacio paralelepípedo, no tenía vértices ni aristas, pero generaba la poderosa sensación de estar encajado en una geometría cautivadora, exagerada y rígida; las posibilidades de iluminación procedente de cualquier punto, incluso desde la cubierta, acentuaba el atractivo espacial del novedoso desafío técnico.

43 Richard Buckminster Fuller fue un diseñador, arquitecto, visionario e inventor estadounidense, nacido el 12 de julio de 1895 en Milton Massachusetts. Fue también profesor en la Universidad del Sur de Illinois Carbondale así como un prolífico escritor. Durante toda su vida, Fuller buscó respuesta a la forma en la que la humanidad pudiera sobrevivir en el planeta sin agotarlo ni degradarlo. Intentó descubrir si un individuo podía mejorar la condición humana de una forma que no podían hacer los gobiernos, las grandes organizaciones o las empresas privadas. Obsesionado con esta cuestión, escribió veintiocho libros, acuñando y popularizando términos como «sinergia», «nave espacial Tierra» y «efemeralización». Pero su gran aportación a la humanidad vino de la realización de invenciones en el campo de la arquitectura. Su trabajo más conocido y que le concedió el reconocimiento mundial fue la cúpula geodésica. En poco tiempo se construyeron infinidad de ellas y pueden verse todavía en instalaciones militares, edificios civiles y exposiciones. Su construcción se basa en los principios básicos de las estructuras de tensegridad, que permiten montar estructuras simples asegurando su la integridad tensional. Al ser estructuras diseñadas con este principio eran extremadamente ligeras y estables. La patente de la cúpula geodésica fue concedida en 1954 tras décadas de esfuerzos dedicadas a la investigación de los principios de las construcciones naturales. Fue también uno de los primeros activistas medioambientales. Era muy consciente de la limitación de los recursos que el planeta podía ofrecer y entendió que éstos junto al material de desecho podían reciclarse para crear productos valiosos, incrementando la eficiencia del proceso completo. Fuller introdujo también la palabra «synergetics», un lenguaje metafórico para comunicar experiencias usando conceptos geométricos mucho antes de que el término «sinergia» se hiciese popular. Igualmente fue uno de los primeros en explorar los principios de la eficiencia energética en los campos de la arquitectura, ingeniería y diseño. Mostró gran preocupación por la sostenibilidad y por la supervivencia humana en el sistema socioeconómico actual, aunque era optimista acerca del futuro de la humanidad, para lo que consideró que la cooperación había de ser la estrategia óptima de supervivencia humana. El «egoísmo», dijo, «es innecesario e irracionalizable... y la guerra es obsoleta...». Falleció el 1 de julio de 1983.

- ← **Fig. 67:** La biosfera de Montreal, Quebec. Proyectada como Pabellón Americano en la Expo '67 por Buckminster Fuller.
- ← **Fig. 68:** Tensegridad. Esfera diseñada por Buckminster Fuller. Tensegridad es un término arquitectónico acuñado por Buckminster Fuller como contracción de «tensional» e «integrity»; «-integridad tensional». Las primeras estructuras de este tipo se sitúan en pleno constructivismo ruso. Karl Ioganson fue el precursor al realizar, para una exposición en Moscú en 1920, la primera estructura en estado de auto-equilibrio estable mediante la aplicación del equilibrio de tracciones y compresiones.
- ← **Fig. 69:** Tensegridad. Obras del escultor y fotógrafo de Pendleton-Oregon-, Kenneth Snelson.

Volviendo a las ideas del tiempo y el movimiento, tan importantes en los inicios del siglo XX y plasmadas, como ya se ha visto, en la obra artística de cubistas, futuristas y abstractos, irrumpe con consecuencias rotundas un nuevo condicionante arquitectónico y es la consideración de los pensamientos de cada una de las corrientes, asociándolas individualmente con conceptos como tiempo, movimiento y en definitiva, velocidad; el último desafío para los nuevos diseños arquitectónicos y urbanos. En el subapartado 8.2. «contundencia formal», establecimos las influencias que las nuevas tendencias artísticas tienen sobre la forma arquitectónica. Ahora, al introducir el movimiento y el concepto de velocidad, son precisos otros índices de vinculación, siendo el espacio el más apropiado, pues admite establecer parámetros de relación y aspectos perceptivos de calado suficiente para imbricar a observador y escenario desde ópticas diferentes.

En este contexto aparecen, como en una nueva dimensión, dos formas de considerar la relación de la arquitectura con el observador. La primera de ellas consiste en el movimiento de uno respecto del otro, aunque para que en la física newtoniana, dejando de lado la relatividad tan de moda en estos años, sea posible dicha contingencia, es él quien posibilita el movimiento al deambular por los espacios creados en la propia arquitectura. La especial relación, indisoluble y firme entre ambos –el desplazamiento del observador siempre es en el espacio arquitectónico, el cual a su vez lo permite y está diseñado para ello– es tanto alegórica como física, pero de cualquier forma, es vital en la concepción arquitectónica moderna, pues los espacios arquitectónicos que constituyen un edificio son considerados como una suerte de divisiones espaciales del espacio infinito percibidos por el observador que se mueve por ellos según su propia voluntad o siguiendo el patrón de circulación trazado y concebido por el creador del edificio. Ejemplos evidentes de estos pasos insinuados o espacios destinados a la espera y el descanso los tenemos en los grandes vestíbulos y foyers de las salas de conciertos, las escaleras y rampas de la Ville Savoie de Le Corbusier o



70



71

las rampas para la exposición del Guggenheim Museum de Wright.

La otra forma, es la consideración del espacio en movimiento a partir de un observador inmóvil y aunque está muy ligada a la conjetura anterior, sostiene un significado más sutil. La concepción de un espacio que se mueve en torno al observador, se proyecta en la mente de los arquitectos de la modernidad, alrededor de los años veinte, a partir de la idea de compenetración de los espacios exterior e interior, manifestada sobre todo entre construcciones destinadas a viviendas de dimensión controlada y el jardín que las rodea. Espacio y arquitectura fluyen. El espacio parece desplazarse hacia el interior o el exterior del elemento arquitectónico en función de la posición relativa del observador. Esta sensación dentro-fuera que se percibe de forma diferente según la posición del sujeto, va más allá del centralismo e inmovilidad antiguos y aparece conjuntamente con el dinamismo del observador, insinuando que la ambigüedad no pertenece únicamente a un punto concreto de la estancia interior, sino que se desplaza y fluye por todos aquellos espacios que el arquitecto concibe previamente como propicios para ello. Al igual que en el caso anterior, es posible encontrar una obra paradigmática que reúne todas las peculiaridades del espacio que se desplaza, y ésta es la casa Farnsworth de Mies Van der Rohe cerca de Chicago. El espacio comprendido entre los dos planos –suelo y techo– que configuran la vivienda, junto a la piel de cristal que va de suelo a techo son los elementos estructurantes de su arquitectura y los responsables de la aparición de esa ambigüedad espacial filtrada entre el interior y el exterior y que el observador es capaz de contemplar como una comunicación continua entre un espacio limitado y otro infinito. Piel arquitectónica y espacio contenido son realidades paralelas. Una lleva a la otra de la misma forma que la una no existe sin la otra.

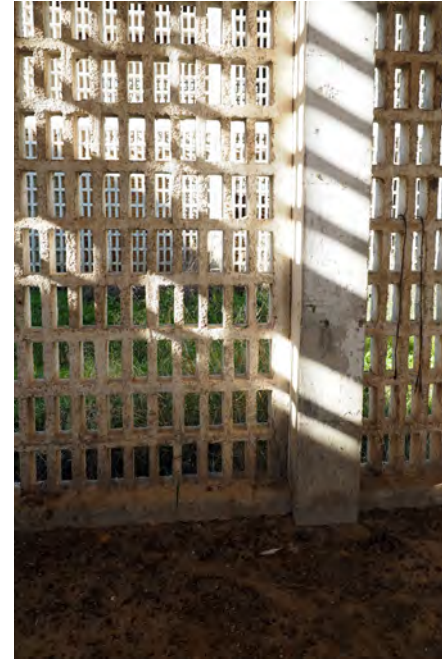
En la arquitectura industrial del tabaco, como ejemplo cercano de una arquitectura moderna, también es preceptivo

marcar la indisolubilidad del tiempo, el movimiento y la arquitectura. La nueva dimensión introducida con el desplazamiento del observador alrededor y por el interior del edificio es inmediata. Desde el exterior, la actividad de pasear o de aproximarse a un secadero de tabaco constituye una experiencia difícilmente equiparable a ninguna otra, pues supone un ejercicio de percepción cambiante de una figura primitiva y casi gestáltica, que ofrece la plenitud de su geometría mediante el conjunto de puntos de vista y de sensaciones siempre cambiantes. El espacio está definido, es fijo y la percepción cuando se circunda el elemento es concreta. Análogamente sucede cuando se transita por el interior de estos edificios, posibilidad únicamente factible en la época de cultivo cuando todavía están vacíos. No hay un recorrido previsto para la contemplación. El arquitecto no ha creado este tipo de edificios para que su espacio interior sea contemplado ni ensalzado, sin embargo, resulta difícil no valorar la posibilidad de analizar, sin esfuerzo, el procedimiento constructivo íntegro. Pese a no estar encasillados en las categorías de edificios con un diseño de orientación estética, lo cierto es que su austeridad, expresividad estructural, desnudez y sinceridad constructivas, los convierten en edificios muy considerados por la sobriedad y gravedad de sus líneas formales y estructurales. Junto al placer de disfrutar de su figura externa y su ubicación en el lugar, su interior conserva una solemnidad y luminosidad que igualmente invitan a una contemplación espacial estática, sin importar el punto de observación. Incluso el mismo centro geométrico, como sucedía en las basílicas romanas y algunas iglesias renacentistas es igualmente adecuado como centro visual para la mirada y la admiración.

La segunda circunstancia relativa a la fluidez del espacio interior es manifiestamente clara para los secaderos. En los casos de la construcciones de madera, las propias paredes exteriores, a menudo ejecutadas con materia vegetal recorrida, atada y dispuesta en paneles o ejecutada con mitades de tallos de chopo joven clavados y con las juntas abiertas,

← **Fig. 70:** Espacio en movimiento a partir de un observador inmóvil. Casa Farnsworth. Illinois. EEUU. Mies van der Rohe. 1946-1951.

← **Fig. 71:** Tránsito del espacio desde el interior hacia el exterior. Casa de vidrio de Philip Johnson. Connecticut. EEUU. 1949.



contribuyen a provocar la sensación de la que hablamos, pues permiten ver o al menos adivinar la presencia del paisaje a través de los resquicios superficiales. Los paneles de cerramiento son a veces retirados quedándose la estructura del edificio absolutamente desnuda y permitiendo la visión panorámica del entorno a través de la misma. En estos casos, los pilares de rollizo se diluyen en el paisaje, el cual queda artificialmente atrapado entre los planos horizontales del suelo y de la cubierta. Prácticamente no existe un adentro y un afuera, el territorio se percibe en todas direcciones. De igual forma, cuando los paneles están colocados, casi todo es perceptible a través de los mismos; la barrera natural no consigue impedir la separación clara entre los universos interior y exterior. Idénticas propiedades se perciben en el caso de las paredes ejecutadas con celosías de piezas cerámicas y de hormigón. No es pues, una piel para separar, es un tamiz que permite el paso de aire y de todas las cualidades arrastradas desde el campo. Al igual que el viento puede circular por su interior, la visión, el ruido y el aroma del campo son cualidades que se perciben tanto dentro como fuera del edificio. El «cerramiento» no aísla y por tanto no debe considerarse como tal. Los términos «pared» o «envolvente» parecen más correctos, pues sencillamente hacen las veces de membrana que controla y tamiza la influencia de los «elementos» sobre el interior. La permeabilidad es uno de los atributos más característicos de estos edificios, constituyendo una aportación innovadora que, combinada con factores como el soleamiento y la orientación suponen recursos tecnológicos de gran rendimiento y escaso coste económico.

Esta omnipresencia que tiene lugar cuando metafóricamente se comparten de forma simultánea espacios interiores y exteriores sin una sensación de frontera clara entre ellos, – experiencia que asociamos tan asiduamente al Movimiento Moderno–, aparece ya anticipada de forma muy evidente, en dos obras maestras, precursoras de la arquitectura moderna. Una de ellas es el arcaico y primitivo Cristal Palace levantado para la Gran Exposición de 1851, construido por Joseph Pax-

ton a partir de la repartición modular infinita de la estructura de hierro y cristal. Este edificio conceptualmente sencillo, era tan desmesuradamente grande que el espacio interior se extendía más allá de lo que la vista pudiera alcanzar. Las condensaciones y el efecto óptico causado por la filtración de la luz generaban un sensación de desvanecimiento en la distancia que en ocasiones hacían sentir al visitante que se encontraba en el exterior, como si el edificio hubiera perdido su límites para recuperarlos poco después y recordar su presencia. Era como una expansión del espacio interior, que no era posible retener con el vidrio de la pared y se desbordara para fundirse con el exterior.

La segunda obra paradigmática de lo que podía llegar a ser esa dualidad espacial defendida por el Movimiento Moderno, es el desafiante, abrumador y opulento ejemplo de obra de arquitectura e ingeniería que es la Torre Eiffel. El desafío gravitatorio propuesto por esta obra en la que las experiencias espaciales se manifiestan en todas sus posibilidades, llega a representar para los visitantes la más clara posibilidad de percibir un espacio que desaparece fuera de la compleja estructura, de sentir la confusión propiciada por una intrincada estructura que distrae y no parece tener límites concretos en las superficies horizontales dispuestas para aguardar o permanecer. Es un espacio incierto, pues a las plataformas y pasos por los que se mueve el observador se suma la considerable altura –aún para nuestros días– que posee el conjunto. La geometría de la estructura controla y genera toda una variedad de espacios que no son los habituales, y es que éstos, usualmente se experimentan en estratos horizontales y de carácter regular, superpuestos unos sobre otros a los que se accede por una escalera o un ascensor que los va recorriendo y articulando verticalmente. Aquí los espacios toman formas diferentes y están conectados entre sí mediante articulaciones de paso, tramos de escaleras y elevadores de recorrido inclinado que constituyen una malla espacial por la que el sujeto puede desenvolverse desafiando a la altura. Cuando se desvía la mirada hacia arriba o a

← Fig. 72: El paisaje filtrado a través del secadero. Interpretación desde los huesos y la piel. Fotografías G. Nofuentes, J.F.



derecha e izquierda, se es consciente de estar inmerso en un espacio del que no controlamos con certeza sus límites. Se produce una fuerte sensación de estar en un espacio libre, donde nuestros sentidos de referencia parecen aturdirse y la gravedad transformarse, anulada por el poder de una estructura que nos transporta a un espacio ingrávito e ilimitado. Los recorridos por escaleras, rellanos y plataformas no constituyen los habituales de cualquier otra estructura moderna, parecen retar al visitante a desenvolverse por espacios que se extienden sin control en todas direcciones y se fusionan con el espacio exterior. Es posible que La Torre Eiffel constituya la obra que mejor expresa la ambigüedad, fluidez y el tiempo en el espacio arquitectónico en toda la arquitectura moderna. Esta circunstancia nos induce a pensar que si una vez fue posible experimentar cambios drásticos, aún puede seguir siéndolo y poder así esperar nuevos resultados en un concepto de «espacio» ya revolucionado por el Movimiento Moderno en su centenar de años de existencia. En la actualidad continúan los descubrimientos técnicos y los hallazgos y aplicaciones inquietantes de nuevos desafíos a la gravedad, buscando cada vez con más insistencia la audacia estructural que permita al ser humano hollar plataformas casi etéreas en el espacio exterior. Los cuatro grandes conceptos del espacio: forma, función, envolvente y estructura aúnan los conocimientos que la humanidad ha adquirido en torno a la idea espacial para conseguir este fin.

Sin embargo, la diversidad generalizada de opiniones manifestadas por críticos y expertos acerca del concepto del espacio a través de la historia, así como la heterogeneidad igualmente transmitida por las grandes «Historias de la Arquitectura» del s. XX, son un claro ejemplo de la complejidad que entraña formular definiciones certeras, pues de alguna manera siempre están afectadas por incontables factores de procedencia diversa que influyen sobre la percepción y que las conducen hacia exposiciones inexactas o cuanto menos matizables. Disciplinas como la fenomenología, geografía, psicología, sociología y en definitiva la epistemología han

de ser consideradas en cualquier intento de ofrecer una definición universal adaptada a la evolución de la humanidad. Desde el momento en que la psicología o la imaginación pueden formar parte del concepto, es posible que existan tantas definiciones como percepciones e interpretaciones individuales. El espacio manejado por nuestro trabajo es el de unas construcciones muy peculiares, tanto por su función como por sus atributos formales y arquitectónicos. Los secaderos de tabaco limitan espacios interiores, habitualmente luminosos y aireados. La porción espacial interior de dimensión definida y aislada del exterior, está limitada por una cáscara o piel que hace las veces de envolvente. Únicamente la piel desempeña un papel importante en la función a la que está destinado el edificio, por cuanto ejerce de filtro separador que permite una ventilación controlada del contenido. Por ello, no todas las tradicionales críticas y libros de historia arquitectónica parecen ser los más adecuados para definir el espacio formulado por y para estos edificios nacidos de la industria tabaquera.

Los secaderos se perciben por su aspecto y se distinguen por su envolvente. Todo en ellos es importante pues todo es esencial. Ninguno de los elementos que los constituyen es superfluo. Todos los materiales son distintivos y específicos para cada uno de los diferentes tipos, desde un punto de vista constructivo. El material y la estructura establecen, teóricamente el tipo, pero es posible que no sea ésta la característica exclusiva o más representativa de la esencia del secadero. Un secadero de tabaco significa textura, transparencia, ventilación y naturaleza, todas ellas son propiedades relacionadas con la envoltura y con las paredes perimetrales de un edificio que, como es evidente, contiene espacio, pero que no se trata de un espacio habitual y anodino; sino de un universo sensitivo, contradictorio, de límites difusos y programado en el tiempo. Siempre está preparado funcionalmente, respetando las estaciones, y transmitiendo sensaciones de custodia y garantía.

← Fig. 73: Permeabilidad. Secadero de madera en Belicena. Granada. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



74



75

8.5.2. AUGUST SCHMARSOW. UNA CONSTRUCCIÓN ESPACIAL, HUMANA Y ESPECÍFICA

August –Hannibal Johann Mathias– Schmarsow nació en Schildfeld –actualmente parte de Vellahn– en Mecklenburg-Schwerin, Alemania, el 26 de mayo de 1853. Fue un reconocido historiador alemán con una completísima formación. Estudió historia del arte, arqueología clásica, historia, literatura alemana y filosofía, educándose en las ciudades de Zurich, Estrasburgo y Bonn. La lectura de su magistral tesis doctoral en Filología sobre las figuras de Gottfried Leibniz⁴⁴ y Goerg Schottelius⁴⁵, tuvo lugar en Estrasburgo en 1877, dando ya a conocer su inquietud por todo un abanico de saberes que van desde la filosofía, la lógica, la matemática, el derecho, la biblioteconomía o la política hasta la arquitectura y la noción del espacio. Fue profesor de historia del arte en Gotinga, Breslavia, Florencia y Berlín. En 1893 Schmarsow se presentó a un puesto de profesor en Leipzig, recibiendo el respaldo de todos los grandes historiadores y eruditos de Alemania. En su presentación pronunció el discurso: *La esencia de la creación arquitectónica*, –Das Wesen der architektonischen Schöpfung–, como lección inaugural, que fue muy

44 Gottfried Wilhelm Leibniz, nacido en Leipzig el 1 de julio de 1646-Hannover, 14 de noviembre de 1716), fue un filósofo, lógico, matemático, jurista, bibliotecario y político alemán. Fue uno de los grandes pensadores de los siglos XVII y XVIII, y conocido como “El último genio universal”. Realizó profundas e importantes contribuciones en las áreas de metafísica, epistemología, lógica, filosofía de la religión, así como en la matemática, física, geología, jurisprudencia e historia. Ocupó un lugar igualmente importante tanto en la historia de la filosofía como en la de la matemática. Inventó el cálculo infinitesimal y su notación es la que se emplea desde entonces. También inventó el sistema binario, fundamento virtual de todas las arquitecturas de computadoras y ordenadores. Disponible en: http://es.m.wikipedia.org/wiki/Gottfried_Leibniz

45 Justus Georg Schottel, cuyo nombre latinizado fue Justus Georgius Schottelius, nació el 23 de junio de 1612 en Einbeck. Fue una figura trascendental del barroco germánico, muy conocido por sus publicaciones sobre gramática alemana, teoría del lenguaje y poesía. Falleció en Wolfenbüttel el 25 de octubre de 1676. Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Justus_Georg_Schottel

bien recibida por su alto contenido original, constituyendo la primera exposición pública de su nueva teoría sobre la «ciencia del arte».

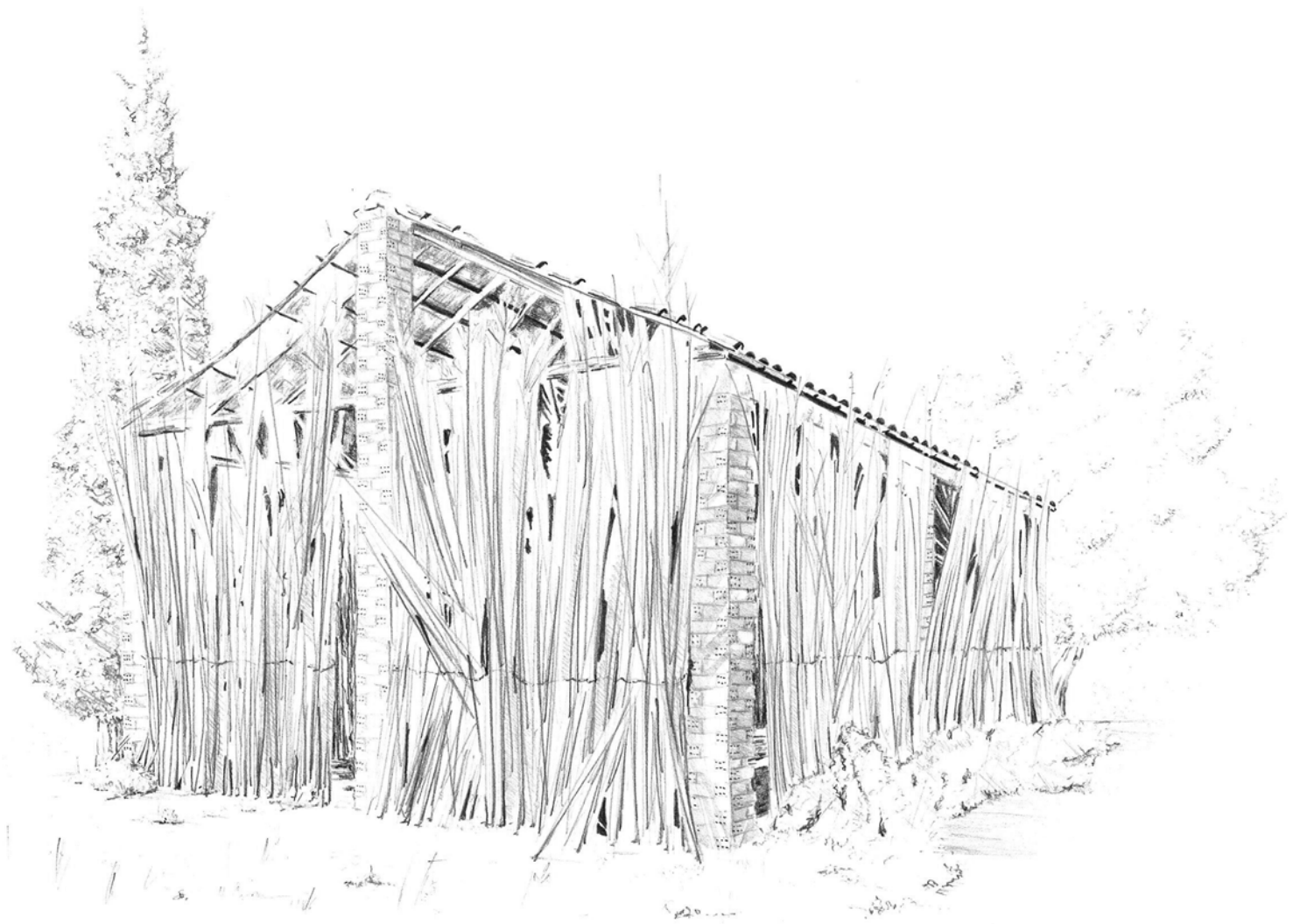
Posteriormente expondría sus hipótesis sustentadas en múltiples observaciones y raciocinios en sucesivas publicaciones y numerosos escritos que fueron apareciendo a lo largo de un cuarto de siglo, teñidos a menudo de matices filosóficos. Utilizando de alguna manera el concepto darwiniano sobre la historia y la evolución, establece la base genética de la investigación artística, la denominada «Kunstwissenschaft», avanzando en la amplitud de miras tradicional y superando la estrechez de la historia del arte establecida.

En sus consideraciones iniciales, Schmarsow aplica la mencionada «Kunstwissenschaft» para posicionarse frente a la idea de arquitectura como revestimiento expresada por Semper. Argumenta que el denominado arte del revestimiento ha conducido a la arquitectura por una vía equivocada basada en el elogio de lo externo, otorgando una importancia fuera de todo orden a la fachada del edificio. Habría que mencionar también el absoluto desconocimiento del que Schmarsow hace gala acerca de la creación espacial concebida por Semper en sus hipótesis. En cualquier caso el crítico también discrepa de su colega Wölfflin⁴⁶, quien basa la esencia de la evolución arquitectónica en la forma, cuestión que Schmarsow, lejos de admitirla como complementaria de su teoría del arte espacial, la cuestiona en su integridad y la tacha de dogmática, y a su autor de equivocado en sus análisis y estudios sobre los cambios de estilo, así como en la utilización tanto del método empírico e inductivo como historiador.

46 Heinrich Wölfflin, nacido 21 de junio de 1864 en Winterthur, fue un famoso crítico de arte suizo. Fue profesor en Basilea, Berlín y Múnich, y es considerado como uno de los mejores exponentes de la historia del arte de toda Europa. Falleció en Zúrich el 19 de julio de 1945. Su obra más conocida *Die klassische Kunst* (1899), fue acogida con entusiasmo por la crítica local y la británica. Entre sus alumnos se destacan los historiadores del arte Rudolf Wittkower y Sigfried Giedion y el escultor Naum Gabo. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Heinrich_W%C3%B6lfflin

← Fig. 74: Superficie. El espacio indiferenciado y sin direccionalidad (Semper). Iglesia ortodoxa Biet Giyorgis –casa de San Jorge– en Lalibela, Etiopía. Siglo XIII.

← Fig. 75: Vaciado. El espacio orientado. Iglesia ortodoxa Biet Giyorgis –casa de San Jorge– en Lalibela, Etiopía. Siglo XIII.



Diametralmente contrario a la preocupación por la forma exterior, Schmarsow propone una «estética desde adentro», aportando un nuevo concepto psicológico que busca incrementar la importancia del espacio interior de una construcción. Su trabajo aunque absolutamente original, tiene importantes referencias en históricas. Figuras como Carl Stumpf⁴⁷, cuyo trabajo sobre la percepción espacial y el origen psicológico de la misma, así como de un nuevo factor a tener en cuenta llamado «Imaginación Espacial», influyeron claramente en sus teorías. Stumpf aportó importantes avances sobre la percepción espacial como una idea básicamente tridimensional y cuyo significado es adquirido por la experiencia. También fue pionero en el avance de indagaciones sobre el espacio táctil y las sensaciones perceptivas durante el movimiento, lo que da lugar a un progresivo conocimiento de la profundidad –tan relevante en Schmarsow, como se verá a continuación– y a la adquisición de la noción del cuerpo como el centro del espacio natural. Las habilidades naturales de nuestro cuerpo según Stumpf, son las que nos ponen en relación con el espacio y las que nos permiten determinar la posición de cada objeto.

Los trabajos Carl Stumpf son plenamente relacionables con la espacialidad interior de los secaderos de tabaco y con la naturaleza psicológica de la misma. La actividad desarrollada en el interior de éstos, describe movimientos y desplazamientos diferentes de los habituales. Para el trabajador supone un desplazamiento muy relacionado con la dirección vertical. Esto es debido a que la labor del colgado de las

hiladas atadas de tabaco precisa de la continua actividad y movilidad en altura. El curado se realiza suspendiendo las largas hiladas de hojas atadas –manillas– de elementos de madera colocados sobre la estructura de arranque de la cubierta –cujes– que periódicamente habían de ser vigilados y a veces recolocados. Con un secadero vacío, el trabajador o el mero observador se pueden considerar como los focos centrales del espacio contenido, como las referencias en un volumen sin obstáculos salvo la propia estructura y en el que la percepción está fundamentada en la experiencia. La contemplación actual de los secaderos, habitualmente vacíos, transportan, en palabras importadas de Stumpf y posteriormente de Schmarsow, a una nueva y creciente valoración psíquica por parte del receptor o espectador. La visión y aprehensión conduce, como explica Stumpf, a un énfasis en el propio cuerpo como receptor de sensaciones visuales táctiles y de movimiento⁴⁸. Análogamente, muy pocos lugares poseen las cualidades táctiles en relación con el espacio que pueden hallarse en el interior de los secaderos de tabaco. La textura siempre está presente de una u otra forma, sea cual fuere el material utilizado en la construcción. La presencia de lo táctil es tan intensa que puede ser percibida prácticamente por todos los sentidos, incluida la visión. La textura es una componente esencial del peculiar y sorprendente espacio que se percibe y se siente en el interior de estos edificios, actuando como dosificadora de la luz, reguladora de matices como la rugosidad, el color o el brillo y fecunda generadora de sensaciones como el roce y el tiento.

← **Fig. 76:** Secadero de estructura de ladrillo y vestimenta vegetal. Vegas del Genil. Grafito sobre papel tipo Caballo. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

47 Carl Stumpf. Filósofo y psicólogo alemán, nacido el 21 de abril de 1848. Fue fundador de la Escuela de Berlín en la cual destacaron algunos de los principales exponentes de la teoría de la Gestalt: Max Wertheimer, Kurt Koffka y Wolfgang Köhler. Carl Stumpf es famoso en filosofía por haber acuñado el concepto de estado de cosas –Sacheverhalt– que fue retomado y difundido por Husserl. Desarrolló la metodología empírica o empirismo, lo cual le hizo convertirse en uno de los pioneros en psicología experimental. Impartió docencia en las universidades de Gotinga, Praga, Halle, Múnich y Berlín. Falleció el 25 de diciembre de 1936. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Carl_Stumpf

48 Stumpf C. (1873). *El origen psicológico de la representación del espacio*. 1873. Über den psychologischen Ursprung der Raumvorstellun.



El otro punto de apoyo que cimenta las teorías de Schmarsow parten de Riegl⁴⁹ y de su teoría basada en la doble naturaleza de los modos de ver: el táctil y el óptico, aunque en verdad, ambas consideradas desde el prisma de las cualidades visuales ya que únicamente hace intervenir la vista y sus movimientos –la «visión táctil» es la visión cercana y la «visión distante» la óptica–. En su obra *Los principios básicos de la ciencia del arte en la transición de la Antigüedad a la Edad Media* (1905), Schmarsow⁵⁰ critica, al igual que lo hiciera anteriormente con Semper y con Wölfflin, la teoría de Riegl por su marcado énfasis en la percepción visual; esto es, el abandono de la total constitución corpórea y psíquica del sujeto. De esta manera y según las deducciones del propio Schmarsow, se provoca la generación de un observador limitado que sólo se sitúa o utiliza un punto de vista fijo, privando de la libertad perceptiva que da el movimiento, mediante el cual se puede captar la corporeidad de los objetos y así experimentar la realidad espacial. En sus propias palabras: “la dirección más importante de la construcción espacial actual es la dirección

del libre movimiento y de nuestra visión, la cual, con el emplazamiento y el posicionamiento de los ojos, define la dimensión de la profundidad”.⁵¹

Acudiendo durante un determinado periodo de reflexión a su formación, lógica y matemática, llegó a concluir que la imaginación espacial está arraigada en el hombre de manera semejante a como lo está el pensamiento analítico y matemático, por lo que ciencia y arte habrían de ser procesos mentales que, aunque operan de forma diferente, se encuentran íntimamente relacionados entre sí. Si priorizamos la consideración espacial y la concentramos en los edificios objeto de nuestro estudio, entenderemos que esta asociación siempre va a estar presente. La cuestión matemática va a operar desde la abstracción, sin asociarse a ningún elemento concreto, aportando conceptos como tamaño, escala y proporción. La espacial transforma la intuición interna en apariencia externa o formas tangibles, es decir en formas que circunstancialmente pueden estar tanto en la psique como en el entorno y la realidad tangible. De la conjunción del «Espacio Matemático» y del «Espacio Intuitivo» se provee la fusión que ordena la visión del mundo. Así establece Schmarsow su definición de arquitectura: “Nuestro sentido del espacio –Raumgefühl– y la imaginación espacial –Raumphantasie– dan lugar a la creación espacial –Raumgestaltung–; ellos buscan nuestra satisfacción en el arte. Llamamos a este arte arquitectura; en pocas palabras, ella es la creadora de espacio –Raumgestalterin–”.⁵²

Igualmente entiende que en origen y precediendo a cualquier otro, está el concepto de arquitectura como generadora de espacio y, únicamente así definido y como una consecuencia

49 Alois Riegl nacido en Linz, Austria el 14 de enero de 1858, fue un historiador del arte austro-húngaro y uno de los principales impulsores del formalismo; asimismo, fue uno de los fundadores de la «crítica de arte» como disciplina autónoma. Ejerció de conservador en el museo austríaco para el arte y la industria entre 1886 y 1897. En 1897 se estableció como profesor en la Universidad de Viena. En 1903 publicó *El culto moderno a los monumentos –Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung–*, durante su presidencia de la comisión de monumentos históricos. Es una obra considerada fundamental en la historia del arte, pero sobre todo en la disciplina de la restauración. Fue representante de la escuela de Viena de historia del arte junto a Franz Wickhoff. Riegl también contribuyó a la revalorización del Barroco. Tuvo como uno de sus discípulos más destacados a Wilhelm Worringer. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Alois_Riegl

50 Schmarsow también toma conceptos de los filósofos Rudolf Hermann Lotze y Wilhelm Maximilian Wundt, para terminar de concretar su concepción espacial. Ambos filósofos de origen germánico, establecen una noción de espacio que está formada por la síntesis psicológica entre experiencia sensorial y la imaginación espacial humana.

51 Schmarsow, A. A. (1893). *The essence of architectural creation* en Cattaneo, D. (1994). *Teorizaciones sobre Espacio, Estructura y Envolverte*. Rosario: Laboratorio de Historia Urbana. Facultad de Arquitectura, Planteamiento y Diseño (P. 13).

52 *Ibid.*(P.15).

← Fig. 77: El espacio exterior en el entorno de Fuente Vaqueros. Granada. Grafito sobre papel tipo Caballo. Dibujo G. Nofuentes, J.F.





se precisa la especificidad del mismo: “Cada creación espacial es primero y sobre todo el recinto de un sujeto; por ello la arquitectura como arte humano difiere fundamentalmente de todos los esfuerzos del arte aplicado”.⁵³

En otras palabras, la historia de la arquitectura para Schmarsow corresponde a la evolución de nuestro sentido del espacio. Los materiales, técnicas y métodos de construcción, o la piel defendida por Semper desempeñan un papel secundario. El espacio pasa a ser en su teoría el factor esencial para los estilos históricos, el criterio central y más influyente del arte de la arquitectura.

Un recinto como el del secadero de tabaco, contemplado desde la variedad interpretativa del hombre, puede ser organizado mediante tres ejes del espacio que a su vez permiten la medida en las tres dimensiones del mismo. Pero sobre todo y como precisa Schmarsow, existe un predominio de un eje vertical que es prevalente. La percepción del observador que se adentra tanto en este tipo de construcciones destinadas a la producción, como sucede en cualquier otro espacio arquitectónico, está afectada por la propia fisonomía, por el dominio de la proporción vertical y la ubicación de sus sentidos. Pero además de esta evidencia, la realidad es que en la arquitectura, como arte de creación del espacio y norma para la apreciación del mismo, tan decisivo es el desarrollo del eje vertical del observador, como el recinto en el que se encuentra inmerso el sujeto. Por ello, sirviéndonos de ambos conceptos simultáneamente, entenderemos que, nuevamente en palabras de Schmarsow, “la dimensión más importante para la creación espacial es la profundidad”.⁵⁴

En una conferencia ofrecida en 1896 llamada *La importancia de las dimensiones en las creaciones espaciales humanas*, Schmarsow ya adelantaba su teoría acerca de los temas rela-

cionados con el espacio, profundizando en diferentes ideas sobre la creación espacial aplicadas a las tres artes: pintura, escultura y arquitectura. La primera dimensión, o eje vertical, predomina en la escultura, es la –Körperbildnerin– o moldeadora de cuerpo. La segunda dimensión, o eje longitudinal, predomina en la pintura; es la –Flächengestalterin– o generadora de superficies. La tercera dimensión, o eje de profundidad, es evidente en la arquitectura y constituiría la –Raumgestalterin– o generadora de espacio⁵⁵. Aunque esto no quiera decir que cualquiera de las artes fundamentales, dependa exclusivamente del atributo especificado, es cierto que estas cualidades pueden intersectarse aportando cada una matices particulares a cualquier de las demás. Así, una arquitectura con énfasis en la verticalidad posee propiedades escultóricas mientras que si la disposición arquitectónica tiene formas horizontales, adquiere cualidades pictóricas.

El cuerpo humano posee direccionalidad tiene un cara delantera y una espalda, se sitúa en el espacio afrontándolo con una dirección definida y con la capacidad de variar instantáneamente para captar la globalidad del mismo. El ser humano y la materialidad de su cuerpo es lo que permite que el espacio sea percibido. Las características y la fisonomía del cuerpo determinan la forma de posicionarse de orientarse para adoptar una dirección dentro del recinto, convirtiéndolo así en un espacio vivido, pues el cuerpo es el centro y el fundamento de la experiencia espacial.

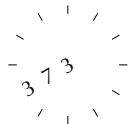
Asociando las tres condiciones que Gottfried Semper pensó para la arquitectura y las artes: simetría, proporción y dirección, Schmarsow establece una correspondencia exacta de las mismas con cada una de las artes tradicionales, asociando la arquitectura en esta caso con la dirección, a la

← Fig. 78: El espacio exterior en el entorno de la Vega granadina. Granada. Grafito sobre papel tipo Caballo. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

53 Ibid. (P.15).

54 Ibid. (P.16).

55 Rigotti, A. M. (2009). Espacio estructura y envolvente en las primeras formulaciones teóricas de la arquitectura moderna. *Teorizaciones sobre el Espacio, Estructura y Envolvente. Módulo IV. Cuaderno del laboratorio de historia urbana*, 4. 15.





cual añadió un nuevo rasgo universal a la vez que particular y exclusivo; un carácter subjetivo pero fundado: el ritmo, concebido como elemento básico, fruto del establecimiento del cuerpo individual de cada observador como centro de la percepción espacial; una percepción orgánica, asociada a la cadencia de la respiración o del ritmo cardíaco.

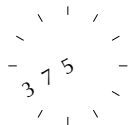
Por tanto y a modo de síntesis de su teoría, podemos enumerar los elementos que entran a formar parte de su concepción espacial y que son movimiento, dirección y ritmo, actuando el cuerpo como fundamento de la percepción, a lo que hay que añadir las posibilidades ofrecidas por la imaginación. Se da lugar de esta forma a un espacio como idea esencial arquitectónica que se puede desglosar en tres categorías: táctil, móvil y visual, pero que aúnan sus propiedades para definir un espacio único, que es lo que para Schmarsow otorga valor a la arquitectura.

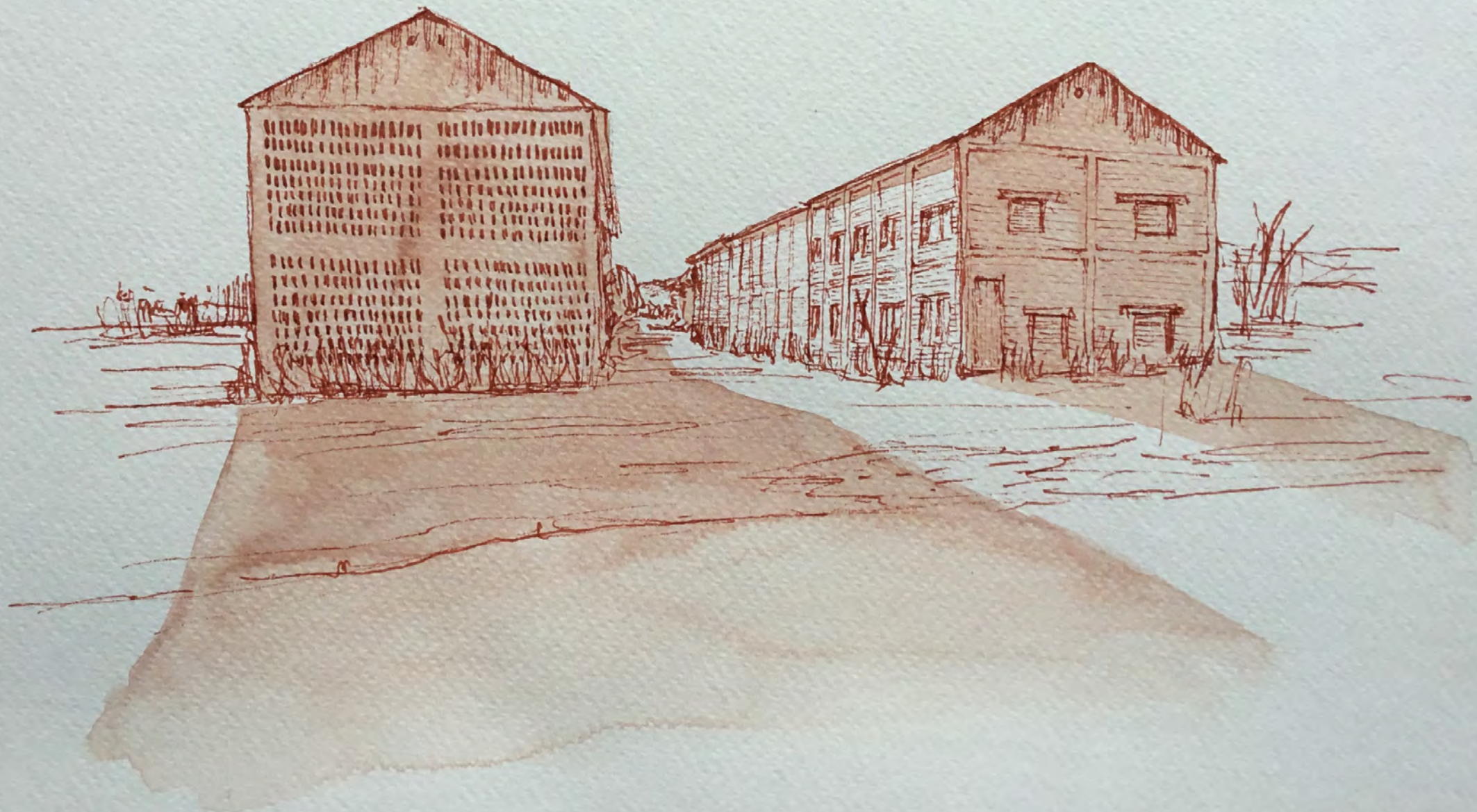
El sujeto, cuando se encuentra en un espacio cerrado tan particular como el de un secadero, puede experimentar recorriendo con sus sentidos el recinto, sentir el largo, el ancho y la altura, observar al compás del movimiento y percibir con el mismo las variaciones en aristas, superficies, colores, luces, sombras y texturas. El movimiento no implica solamente desplazamiento, también es movimiento dotar de orientación a los sentidos, generar sensaciones táctiles provocadas tanto por el contacto como por la posición. Pero junto a todos los estímulos, cuyas sensaciones desencadenadas son procesadas por la mente, existe otro factor significativo en la contemplación del espacio, la imaginación. Esta facultad permite al hombre adivinar, anticiparse a la experiencia, presentir antes de sentir. Pero además capacita la psique para alterar de alguna forma la percepción de manera individual y característica para cada observador constituyendo el primer paso hacia la evocación. Así lo dejó entrever Schmarsow en 1926, considerando que el contenido de un edificio no está en el tratamiento de los muros sino en la representación del alma.

El concepto de un conocimiento arquitectónico desde el interior, de «una estética desde adentro» en los términos exactos de Schmarsow, aproxima los secaderos a ese tipo de construcciones en las que la arquitectura nace desde el centro geométrico del edificio.

Los secaderos no encierran un espacio cualquiera, han de estar ideados previamente. Están concebidos desde su espacio interior y éste les proporciona su significado. El espacio contenido es útil pero atractivo para el observador, por lo que conocerlo significa descubrir su forma, su espacio simétrico y rítmico modelado por un «vestido» tamizado. El exterior es casi una consecuencia del interior; una forma contundente con características funcionales que hacen de él un edificio absolutamente eficaz para su finalidad. Esta apreciación los aleja de esas teorías arquitectónicas que conceden a la forma una especial repercusión como característica arquitectónica que toma iniciativa frente a las demás. No obstante y pese a no constituir un origen arquitectónico, la presencia exterior constituye mucho más que una forma reconocible; es una conquista del paisaje.

← Fig. 79: El espacio exterior en el entorno de las Gabias. Granada. Grafito sobre papel tipo Caballo. Dibujo G. Nofuentes, J.F.





8.6.

LUZ Y ENERGÍA

La arquitectura sobria, desnuda y elemental de los secaderos, posee la fuerza y la vitalidad características de una construcción que no precisa satisfacer todas las necesidades del ser humano. Es una arquitectura para la producción por lo que tan sólo cuenta en su constitución con aquellos elementos realmente necesarios para llevar a cabo su encomienda. No necesita estar dotada de todas las instalaciones precisas para ser habitada, lo cual le proporciona una independencia absoluta para mostrar con limpieza su espacio interior.

Retomando al ejemplo propuesto en el apartado anterior en el que se aludía a la excelencia de la Torre Eiffel como paradigma de la ambigüedad espacial y del movimiento, se comprueba que en el soberbio edificio parisino es posible reconocer las características mencionadas y, en teoría, compartirlas con la singular arquitectura local granadina estudiada. Es una arquitectura magnífica y poderosa que no está obligada a proporcionar las comodidades exigidas por un espacio interior habitable. En definitiva no es dependiente de una aportación de energía. Ninguno de los dos ejemplos considerados como arquetipos de un espacio liberado y moderno son potenciales consumidores energéticos.

Es muy posible que el enorme legado del Movimiento Moderno no pueda considerarse completo si no se incorporan a sus características espaciales formales y técnicas las cuestiones energéticas y las consecuencias derivadas de las mismas, es decir, todo aquello relacionado con las necesidades básicas y con el confort de un espacio destinado a ser habitado. Cualquier tratado tradicional de arquitectura suele consagrarse al examen de temas relacionados con la estética, la proporción, la historia o la sociedad y ocasionalmente a asuntos constructivos o de innovación técnica. También

y junto a todo ello, aparecen con frecuencia importantes indagaciones con temas de profundo calado y ampliamente divulgadas en publicaciones especializadas. Recordemos, entre otras muchas, por su recurrencia y difusión, la eterna disyuntiva entre forma y función o la relación de la luz natural y el espacio. Todas ellas han influido a lo largo del tiempo en la concepción del espacio arquitectónico y en la percepción. Sin embargo, desde el descubrimiento de la electricidad en el siglo XVIII y la invención de la primera lámpara eléctrica a finales del XIX, la evolución de los sucesivos descubrimientos relacionados con la energía eléctrica y la aplicación a la arquitectura no encontraron límite en su desbordante desarrollo, convirtiéndose en una parte indispensable de la construcción de cualquier edificio. Las instalaciones iban cobrando cada vez más significación aunque es posible que durante la revolución del Movimiento Moderno no llegaran a compartir la relevancia concedida al resto de los componentes arquitectónicos del edificio. Lo que es innegable es que el bienestar aportado por el desarrollo de las instalaciones y la posibilidad de un consumo energético necesario para su funcionamiento, exigieron nuevas condiciones constructivas al espacio interior. Además de poder disfrutar de espacios climatizados, adaptando estancias tanto al frío como al calor y de otras condiciones de confort que se fueron añadiendo a todo tipo de edificios, es la iluminación la que cambia por completo la manera de entender el espacio y no sólo de su experimentación mientras se disfruta del mismo, sino de su concepción previa y del proyecto. Comienza a apuntar una forma de contemplar y de vivir. Parece como si la iluminación artificial nos hubiera dotado de una capacidad sensitiva diferente, no experimentada hasta que fue aplicada al espacio. Nace una nueva conciencia del mismo, una forma diferente de experimentación y de interacción con la dimensión de la que formamos parte. Realmente el uso de la luz y la energía aplicadas a la arquitectura han supuesto una innovación equiparable a la generada por la modernidad, conceptualmente considerada, pues en realidad, la transformaciones y el progreso no aparecen en la historia de manera

← **Fig. 80:** Sombra y luz en el paisaje. Grupo de secaderos de hormigón en Fuensanta. Dibujo G. Nofuentes, J.F.





asilada, sino que tienen lugar a lo largo de un proceso lógico, concatenado y de fenómenos y adelantos que se llaman unos a otros, solapándose en el tiempo. Y es que la iluminación a base del consumo energético no afecta solamente a los espacios interiores sino que supone una nueva manera de ver y entender los edificios en la opacidad de la noche. Algo semejante sucedió en la ciudad. Ésta dejó de sucumbir cada noche a la oscuridad. La energía eléctrica casi llegó a invertir la situación. La ciudad podía ser disfrutada desde otra perspectiva nueva y tremendamente atractiva para el espectador. Las calles y vías públicas se iluminaron como modernas pistas por las que circular, los edificios comenzaban a enseñar la actividad nocturna de sus habitantes, sus contornos aparecían como límites de pequeños píxeles que alternativamente se encendían y apagaban haciendo ostensible unos hábitos que anteriormente quedaban ocultos a los ojos del resto de los ciudadanos.

Igualmente, la potencia que pueden llegar a generar las nuevas fuentes luminosas han dado lugar al nacimiento de una nueva forma de ver y contemplar los edificios. Los espacios internos encuentran nuevos usos. La falta de luz natural ya no es un impedimento, al contrario, la energía lumínica se puede emplear de manera selectiva y utilizarse exclusivamente en aquellas actividades en las que sea requerida. En las grandes urbes, el protagonismo de la energía lumínica ha llegado a alcanzar tal cota que ciertos edificios la utilizan como un auténtico reclamo para la población, convirtiéndose así en auténticos volúmenes plenos de luz que resplandecen en la noche transformándose en poderosos hitos urbanos. Las arquitecturas que recurren a esta técnica de persuasión suelen ser oficinas, colegios, almacenes pertenecientes al sector terciario y empresas públicas y privadas de todo tipo. Todas ellas utilizan una gran cantidad de energía para mostrar a través de sus paredes acristaladas su personalidad, su talla, envergadura, calidad y prestigio, enfatizando su magnitud y buen gusto arquitectónico mediante el recurso lumínico llevado al extremo. Indudablemente este hecho ha repercutido

en los diseños, que ya se proyectaron pensando en la nueva coyuntura. El arquitecto a partir de entonces, ha tenido que considerar la importancia del uso de la luz a la hora de proyectar. El conocimiento de las nuevas posibilidades de ambientación tanto en interiores como en la imagen exterior del proyecto, ha repercutido en nuevos planteamientos e ideas impensables en épocas anteriores.

La arquitectura de la modernidad ha visto cumplido, gracias al empleo energético, uno de sus deseos más estimulantes y es el dominio de la luz en el espacio arquitectónico; de lograr que la habitabilidad del mismo sea flexible y versátil y que sea perceptible en muy diversas formas. La iluminación ha permitido también volver a ubicar y resaltar en la noche de la ciudad, los edificios emblemáticos, monumentos y elementos importantes de la misma. Catedrales, iglesias, bibliotecas, ayuntamientos y demás edificios públicos, murallas y antiguas puertas de la ciudad, grupos monumentales, esculturas, etc., muestran una imagen diferente a la diurna, plenas de plasticidad y estética que imprimen un nuevo valor espacial y figurativo a la ciudad.

Ahora bien, además del poder lumínico que en un momento dado puede demandar la arquitectura y cuyo gasto energético es considerable, el uso de distintos tipos de energías se multiplica cuando se consideran todo el resto de necesidades creadas en torno al confort que se exigen en cualquier espacio habitable. Por ello se ha considerado necesaria la introducción de este particular apartado relacionado con la energía y tradicionalmente considerado al margen de las características propias de la arquitectura, pues en la actualidad es inconcebible trabajar y proyectar cualquier un edificio sin otorgar la importancia pertinente a la cuestión energética.

← **Fig. 81:** Referencia volumétrica en la ciudad. Secadero de fábrica de ladrillo en Vegas del Genil. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



La arquitectura moderna consume una enorme cantidad de energía. Tradicionalmente y en opinión del escritor y crítico Rayner Banham⁵⁶ el problema no es únicamente el exceso de consumo, sino el abuso del mismo sin dar opción a otras posibilidades y sin dar alternativa a la imaginación. La facilidad para la producción de todo tipo de energía ha provocado un estado de relajación en cuanto a las posibilidades de investigación en proyectos y edificios para un mejor aprovechamiento de los recursos naturales, fundamentalmente la luz. Esta circunstancia, como nos vuelve a recordar el autor, posiblemente constituyera durante el periodo de plena madurez del Movimiento Moderno, un impedimento para haber extraído nuevas conclusiones e ideas sobre conceptos como el espacio, distribución, luz y construcción. O como parece deducirse igualmente de la lectura de Robert Venturi⁵⁷, los incesantes avances en las instalaciones de los edificios pudieron llegar a lastrar el análisis y la investigación de las generaciones que siguieron a los fundadores del movimiento, perdiéndose en el proceso de modernización la originalidad y el empuje de los primeros maestros.

Lo que parece innegable es la trascendencia que la energía y su rápida incorporación a la arquitectura ha supuesto para su evolución. La cualificación de los espacios está muy condicionada por el confort. La percepción interior y exterior ya no depende únicamente de la pericia formal y espacial de la obra arquitectónica y de su arquitecto. La iluminación

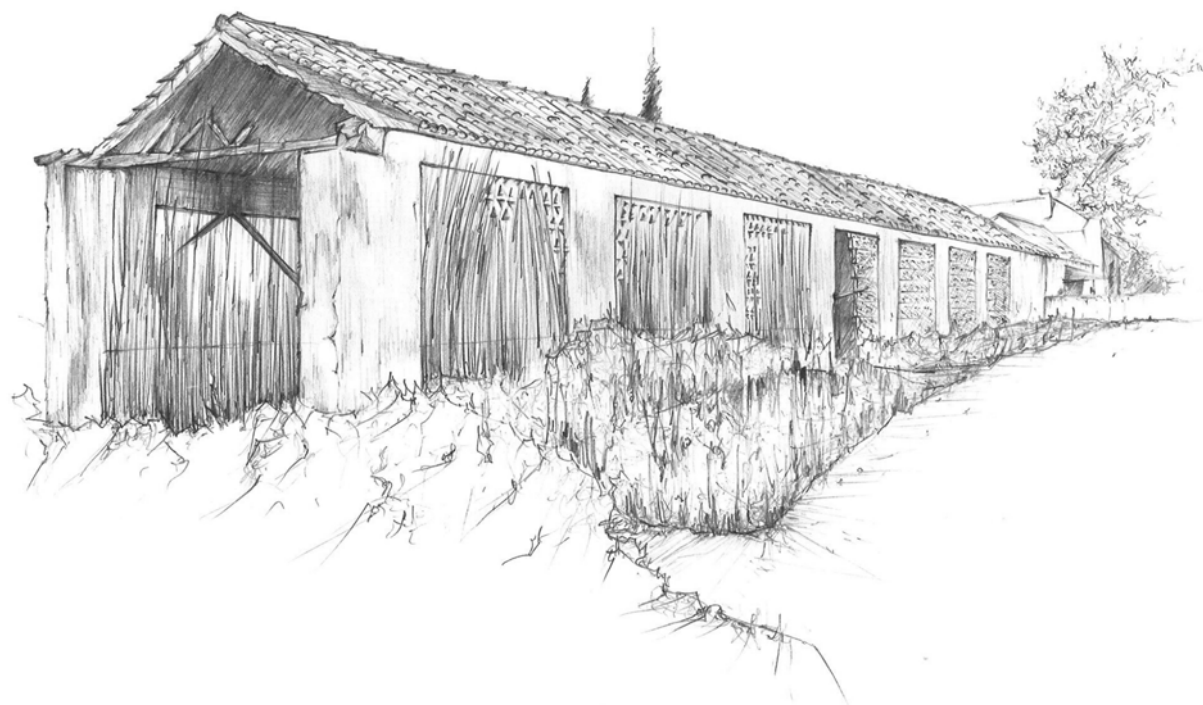
juega un papel determinante, modificando la apariencia de los espacios interiores y transformando el edificio durante la noche. En la arquitectura actual, no es admisible conceder todo el crédito a contenidos formales funcionales y estéticos dejando en un segundo plano los valores relacionados con el confort y la iluminación artificial. La sociedad demanda edificios cómodos y prácticos tanto en viviendas como en edificaciones públicas. El aporte artístico debe perseguirse cumpliendo los cada vez más exigentes requisitos sociales. Los requerimientos energéticos contrastan con el ideal de la arquitectura propugnada por el Movimiento Moderno, que proyectó unos ideales novedosos con una forma de vida y de trabajo revolucionarias pero que no consiguieron alcanzar las implicaciones estéticas finales marcadas en sus preceptos como una de las finalidades prioritarias.

Durante la oscuridad de la noche granadina la presencia del secadero de tabaco se podía adivinar por su oscura silueta recortada contra las luces de los municipios cercanos o por alguna bombilla desnuda colocada sobre la entrada, pero nunca llegaron a tener una iluminación intencionada que destacara sus superficies. A veces era la iluminación de los propios caminos, a cuyos lados se ubican habitualmente, la que les aportan luz y presencia. Son frecuentes los casos en los que los secaderos tienen el suelo al nivel del propio terreno sobre el que se asientan. Si a ello sumamos la grandes irregularidades y aperturas en la textura de los construidos en madera o los muros calados de los de ladrillo, que permiten en ambos casos el paso del centelleo de las luces de viviendas y edificios de los pueblos cercanos, la sensación producida por los efectos luminosos son como encontrarse ante la presencia de superficies enmarcadas a modo de fondo de escenario y no de espacios arquitectónicos reales. El efecto se incrementaba con la incorporación del movimiento y los cambios de iluminación natural desde el atardecer al ocaso del sol y la penumbra de la noche.

← Fig. 82: Reflejo de la luz. Agua y secadero. Vegas del Genil. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

56 Peter Reyner Banham nacido el 2 de marzo de 1922 fue un escritor y crítico de la arquitectura británico. Fue muy conocido por su tratado teórico "Theory and Design in the First Machine Age" (1962) y por sus obras: *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* (1966). Fue también reconocido por su profundo análisis del movimiento brutalista con obras como: *Megastructure*" (1976). *Scenes in America Deserta* (1982) y *A Concrete Atlantis: US Industrial Building and European Modern Architecture* (1988). Falleció el 19 de marzo de 1988. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Reyner_Banham.

57 Venturi, R., Scott Brown D., Izenour S. (1998). *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: G.G. Ediciones.



Por ello, cierto es que los secaderos de tabaco no han tenido nunca iluminación artificial pues no la necesitaban, ya que todas las tareas relacionadas con los mimos se desempeñan a plena luz del día. Pero es indudable y quizá inevitable para quien durante tanto tiempo ha estado estudiando su figura arquitectónica, imaginar el panorama ofrecido por un paisaje nocturno de toda la comarca, con estos edificios iluminados por un punto de luz que mostrara su situación y dejase adivinar la delicadeza de su envolvente. Realmente constituiría un bello espectáculo pero tan solo soñado o imaginado, imposible de admirar o de haber sido contemplado pues jamás llegó a existir.

← **Fig. 83:** Secadero de estructura cerámica y piel vegetal. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



MORAR Y LABORAR.
LA ESENCIA Y LA ESTÉTICA

9.1.

ARQUITECTURA Y MÍMESIS

9.1.1. MÍMESIS. ORÍGENES

En el debate sobre cuestiones referidas al arte, a la inspiración o la aptitud estética, así como a la enorme heterogeneidad de actividades derivadas de la manufactura del hombre, el pensamiento del filósofo prusiano Immanuel Kant, introduce una reflexión preclara de absoluto rigor lógico sobre el incierto y a veces inefable concepto de belleza; adoptando para ello una postura procedente de la antigüedad y de naturaleza clásica. Al considerar la imaginación como: [...] otra naturaleza a partir de la materia que la verdadera le provee¹, y al arte como la manifestación o capacidad que se halla en posesión de un «lenguaje cifrado» a través del cual las formas bellas de la naturaleza se comunican con el hombre de manera figurada, Kant está admitiendo una convicción de carácter inexorable: El modelo de lo bello artístico está representado por lo bello natural². Con esta afirmación está a su vez admitiendo, inevitablemente, el concepto de imitación. La belleza de lo hecho y fabricado por el hombre, sólo es factible a través de la imitación de la naturaleza. Dicho de otra forma: la imitación, lo artístico, lo bello y lo natural forman parte de un mismo pensamiento, de una integridad universal. Esta circunstancia, que parece poder hacerse extensiva a cualquiera de las actividades humanas, inevitablemente derivadas del hecho de vivir, nos sugiere

← **Fig. 1:** Códice Harley MS. 3469. «Splendor Solis. El sol rojo». Representación de la unión de las sustancias purificadas cuya mezcla permite obtener la piedra filosofal. Archivo G. Nofuentes J.F.

← **Fig. 2:** Códice Harley MS. 3469. Splendor Solis. El sol negro. Representación de la putrefacción de la vida. Archivo G. Nofuentes J.F.

- 1 Kant Immanuel. (1975). *La Crítica del Juicio*. México: Editora Nacional. (P. 379). Se trata de la última de las tres «grandes Críticas» escritas por Immanuel Kant. Fue publicada en 1790 y reeditada dos veces más en vida de Kant. En esta tercera obra, Kant trata de determinar si el juicio, facultad de conocimiento intermedia entre el entendimiento y la razón, contiene principios a priori, constitutivos o regulativos, en relación al sentimiento de placer, el dolor y la belleza.
- 2 Ibid. (P. 372).

el interrogante que básicamente afecta al presente estudio: ¿Está afectada la cuestión arquitectónica por este axioma?. La reflexión sobre esta pregunta nos conduce a la indagación sobre la relación entre los términos arquitectura y mimesis³.

La idea de lo bello asociado a la hermosura de la naturaleza es muy antigua. Muchos pueblos y civilizaciones de la antigüedad fueron capaces de percibir el esplendor del mundo natural. Desde los orígenes del hombre y sus primeras manifestaciones artísticas hasta el florecimiento de las primeras civilizaciones, es frecuente la exteriorización de este sentimiento, a menudo heredado y revelado en forma de expresiones artísticas tangibles, en las que el reflejo de la naturaleza aparece identificado con el arte y las creencias religiosas. Asimismo, es una idea que aparece implícita en pasajes de la Biblia y de otros libros sagrados que han dominado la historia de la humanidad. Pero ante todo, se identifica como la herencia de la civilización helena, en cuya etapa clásica aparece por vez primera la cabal intención de su significado, quedando registrado así hasta nuestros días.

En los míticos orígenes de la civilización clásica, los aqueos, habitantes ya asentados en la estratégica región Acaya y definitivamente fortificados en las ciudades de Micenas y Tirinto, ya se vislumbraban las primeras intuiciones vinculadas con la «mimesis», aunque originariamente alejadas de la relación con lo externo y más vinculadas al estado de ánimo y al sentimiento interior. Bajo este significado, aparece habitualmente en descripciones vertidas sobre los pesares e introspecciones de los guerreros antes de acudir a alguna de las numerosas batallas libradas contra los dárdanos en la gran

- 3 Primera acepción del diccionario de la Real Academia Española: **Mimesis**. Tb. **mimesis**. Del latín «mimēsis», y éste del griego «μίμησις mimēsis». En la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte. Se trata de un concepto estético. Nacido con el propio ser humano y concretado y definido en la cultura griega. A partir de Aristóteles se denomina así a la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte.



3



4



5

guerra relatada en la *Iliada*. Los versos de Homero ya anuncian una revelación interna, el brote de sentimientos como la compasión, el dolor, la tristeza, la piedad o la ira. No es la representación de la realidad externa, es la declaración de la experiencia íntima, del enardecimiento, de cómo las circunstancias y lo que externamente rodea al hombre –que en parte es natural–, influyen en el ánimo. Por este motivo se aplicó, a la danza, a la música y a la poesía, como manifestaciones de lo interno. Sin variaciones apreciables, el concepto se mantuvo durante siglos, aunque la evolución del término era incontenible. El primer cambio de significado en la historia de este término se produjo en el período griego clásico, y se debe principalmente a los filósofos Demócrito, Sócrates, Platón y Aristóteles.

Para Platón, la mimesis es una idea referida únicamente a la apariencia sensorial de las imágenes exteriores de las cosas, las cuales constituyen el mundo opuesto al de las ideas. Pero no la reconoce como una estricta imitación de la realidad, en su doctrina la concibe como una copia del mundo de las ideas. Es decir, Platón no reconoce la imitación de la naturaleza –mimesis– o del «mundo conocido» para adoptar la narración de la historia, a la que designa con el vocablo

«diégesis»⁴, según la cual el relato tendría lugar a través de un modelo de imitación de un acontecimiento a través de la palabra. Para Aristóteles, en cambio, no es posible la imitación del mundo ideal, en su obra *Poética*, la mimesis y su peculiaridad imitativa, es el modo esencial del arte para representar la acción humana. Para el autor clásico todas las artes son imitación, la imitación de las cosas reales según distintos medios y formas de expresión: pintura, palabra, poética —imitación de la historia—, etc. No es posible hablar de la poética aristotélica y dejar en el tintero la simbólica figura del poeta⁵ como el reconstructor de los hechos históricos a través de la fábula, a la que se consideraba como generadora de historias «verosímiles que podrían ser reales», en las que a través de la rememoración de los acontecimientos desarrollados por los personajes en acción, se narran los hechos aderezados con una voluntad didáctica.

Profundizando en el razonamiento de la doctrina aristotélica, la base del aprendizaje del ser humano es la mimesis o imitación de la naturaleza. La mimesis es connatural al hombre.

← **Fig. 3:** Ruinas de la ciudad fortificada de Tirinto –La Argólida, Península del Peloponeso. Grecia–.

← **Fig. 4:** Ciudadela fortificada de Micenas. –La Argólida, Península del Peloponeso. Grecia–.

← **Fig. 5:** Murallas de la ciudad de Tirinto.

4 Según definición del diccionario de la Real Academia Española y en su única acepción: **Diégesis:** del griego *διήγησις* *diégēsis*. En una obra literaria o cinematográfica, desarrollo narrativo de los hechos. Otros significados esclarecedores, la relacionan con los vocablos relato exposición o explicación y de acuerdo con Gerald Prince en *A Dictionary of Narratology*, significa: **Diégesis:** del vocablo griego *διήγησις*. (i). El mundo (ficticio) en que las situaciones y eventos narrados ocurren. (ii). Contar, rememorar, en oposición a mostrar. De este modo, el narrador es quien cuenta la historia. Él es el encargado de presentar a la audiencia o lectores implicados, las acciones y pensamientos de los personajes. Los ejes de acción de la diégesis son tres: espacio, tiempo y personajes. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Di%C3%A9gesis>.

En los tiempos de Platón y Aristóteles, el concepto de diégesis se opuso a mimesis. La principal diferencia es que la primera, a través de la figura de un narrador, desarrolla un mundo ficticio verosímil cuyas convenciones pueden diferir de las del mundo real, o incluso contradecirlas; mientras que en la segunda las convenciones del texto, pretenden apegarse a convenciones sociales de diversa índole. Dicho de otro modo, un texto «mimético» busca reproducir hechos naturales o sociales documentados, mientras que uno «diegético» busca crear y obedecer sus propias reglas.

5 Referido al artífice de la poética como imitación de hechos históricos.



6



7

Aristóteles llega a decir en su *Poética* que “[...] el hombre es un animal mimético”⁶, afirmación que aclara y enfatiza al agregar: “toda imitación produce un aprendizaje”. Incluye además, en las diferentes deducciones, una componente añadida al hecho de aprender: la sensación de satisfacción y de placer. El aprendizaje agrada al hombre. La contemplación de lo imitado, aquello que es producto de la mimesis, es considerado como aprendizaje y produce satisfacción. Esta es la razón por la que a los hombres les agradan las artes, las cuales están, según sus conclusiones, fundamentadas en la mimesis. Aristóteles defendió siempre la idea de la analogía y veía en la finalidad del arte una forma de imitación de la naturaleza, pensamiento que aparecía repetido en varias de sus obras:

“Si las cosas producidas por el arte están hechas con vistas a un fin, es evidente que también lo están las producidas por la naturaleza; pues lo anterior se encuentra referido a lo que es posterior tanto en las cosas artificiales como en las cosas naturales”.⁷

Parecido juicio establecía Demócrito cuando afirmaba, que el ser humano ha aprendido a elaborar cosas observando la naturaleza y el proceder de los animales. Es una imitación consciente pues se sabe que los seres vivos actúan en la naturaleza de manera eficaz, siguiendo unas reglas esta-

blecidas a través del tiempo y manteniendo unos principios originarios y estructurantes.

La eminente cultura de la Grecia clásica consideraba la arquitectura como una más de las artes del hombre, por lo que el concepto de belleza para arte y arquitectura estaba perfectamente hilvanado. La bella arquitectura nacía de la proporción natural y de la disposición armoniosa de los elementos. La perfección de las formas arquitectónicas y artísticas griegas estaban fundadas en la concepción matemática y amparadas por el empleo generalizado de la geometría. Coincidiendo con esta concepción, el juicio sobre lo bello y lo estético en la civilización romana, prácticamente coincide con la estética heredada de Grecia, con la introducción de algún matiz, hecho igualmente extrapolable a su arquitectura, legataria de la griega, pero a la que aportaron innumerables avances y mejoras constructivas. Como Vitruvio nos recuerda en su obra *De Architectura*⁸, se reconoce la belleza de un edificio en que todas sus partes tienen la proporciones adecuadas de altura y anchura, así como de anchura y longitud, y cuando responde a las exigencias de la simetría; todo según el modelo que nos aporta la naturaleza. Para el arquitecto, las proporciones a imitar han de aparecer asimismo en el hombre⁹ pues es también hijo de la naturaleza, de tal manera que sus proporciones perfectas han de estar en sus relaciones geométricas, numéricas y concordantes.

Marcados los orígenes del concepto, se analiza la evolución del término a través del tiempo. Con la aparición de los primeros pensadores cristianos, quienes identificaban a Dios como el único y perfecto hacedor y arquitecto del mundo, este término quedó prácticamente olvidado. Más tarde y

6 La obra *La Poética o Sobre la poética* fue escrita en el siglo IV a. C., en el periodo comprendido entre la fundación de la escuela aristotélica en Atenas, en el 335 a. C., y su partida definitiva de la ciudad, en el 323 a. C. La obra estaba compuesta originalmente por dos partes: un primer libro sobre la tragedia y la epopeya, y un segundo sobre la comedia y la poesía jámica (métrica poética), desconocido al haberse extraviado durante la Edad Media. Básicamente, la *Poética* consta de un trabajo de definición y caracterización de la tragedia y otras artes consideradas por su autor como imitativas. Junto a estas consideraciones aparecen otras de carácter lingüístico y relacionadas con la mimesis. Igualmente aparecen argumentos acerca de la historia y su comparación con la poesía y las artes en general.

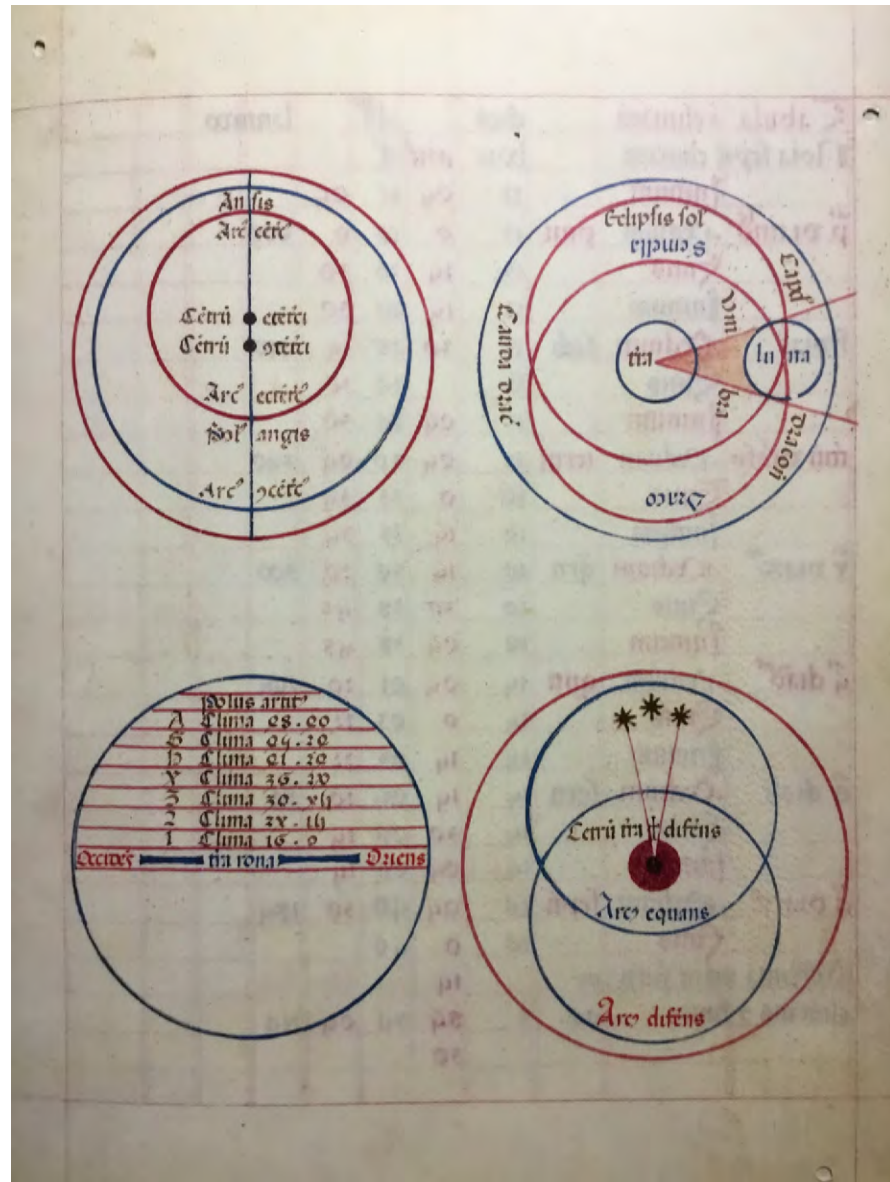
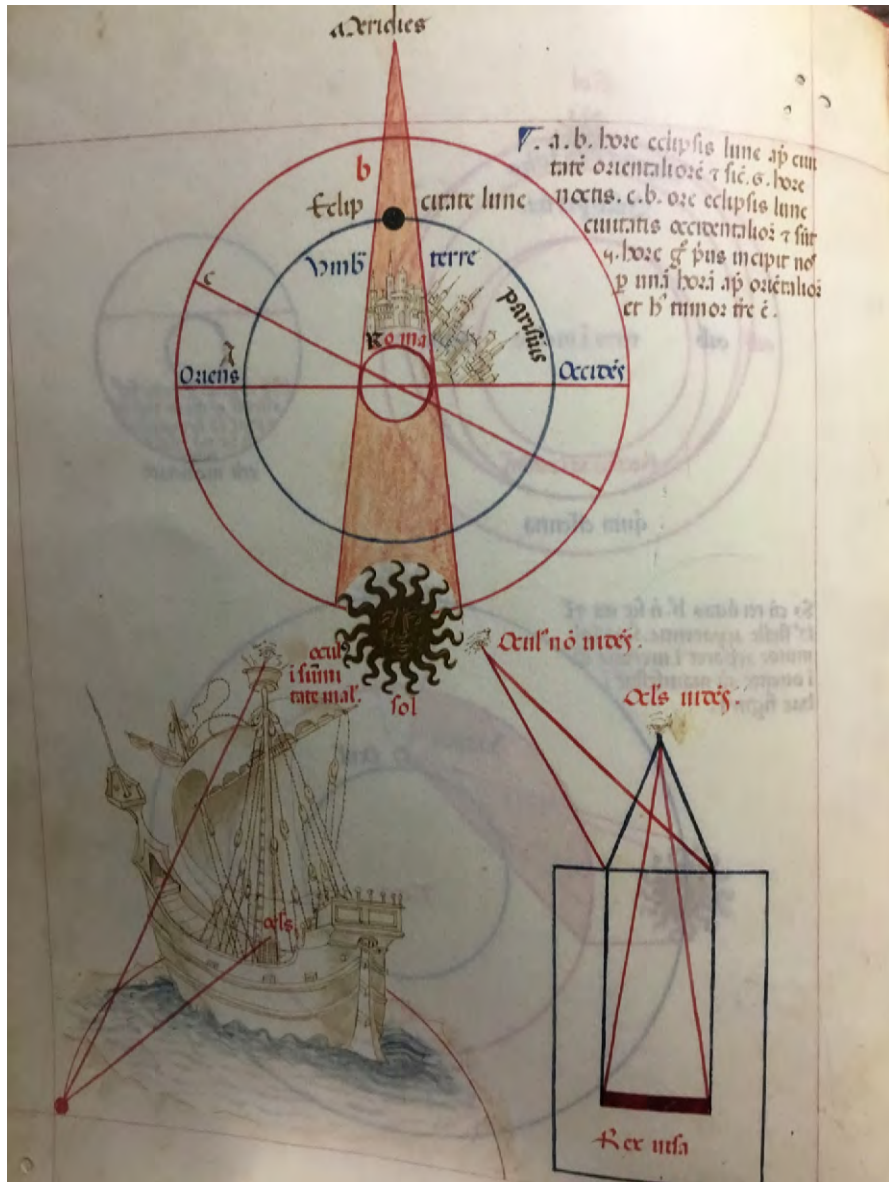
7 Aristóteles (1998), *Física*, L. II, cap. 8., Madrid, Gredos. (P. 165). En: Kant. (2009) *Arquitectura y mimesis*. A Parte Rei 63. Vasilica Cotofleac. (P. 2).

8 Hoy conocido como *Los Diez Libros de la Arquitectura*.

9 *El hombre de Vitruvio*, universalmente conocido por la interpretación gráfica de Leonardo, encierra la figura humana natural y perfecta en diversas posturas (gracias a la superposición de dos figuras con las extremidades abiertas y cerradas) según la proporción geométrica de un círculo y un cuadrado.

← Fig. 6: Caballo aqueo entrando en la ciudad de Troya. Siglo XII a.c. Representación más expresiva de la «mimesis».

← Fig. 7: Templo dórico periptero de Segesta. Siglo V a.c. Transformación de la ancestral construcción vegetal en piedra.



coincidiendo con la Alta Edad Media, apareció nuevamente, para ser recuperado en su integridad a través del pensamiento de San Agustín, para quien imitar el proceder de la naturaleza suponía para el artista dominar el manejo de las medidas y las proporciones. Éstas no son una invención de la razón humana, sino que constituyen leyes que gobiernan la creación, y que están presentes en la «esencia» de todo lo que existe. La ciencia de los números, advertía San Agustín, «no es institución humana, sino hallada por los hombres en la misma naturaleza de las cosas»¹⁰. De este origen divino del número se deriva el misterio de la armonía. La clave matemática y geométrica volvía a aparecer reflejada en la arquitectura lo que es conocido a través de los escritos especializados de la época, en los cuales el arquitecto es llamado «gran geómetra», «expertísimo en la geometría» o «maestro geómetra». Superada la Edad Media, la mimesis pasó formal y significativamente a integrar el contenido del arte durante el Humanismo. Fue el periodo en el que se volvió a considerar a la naturaleza como el modelo ideal de belleza y la absoluta medida de la perfección, por lo que habría de ser objeto de imitación en el arte dadas sus características de diversidad, perfección y armonía. La mimesis, entró a formar parte de los principios de unidad compositiva y teorías de proporción que caracterizaron al arte renacentista. Mas, al tiempo que la naturaleza se establecía como modelo casi único para crear arte, los propios artistas del Renacimiento no se limitaron a la reproducción del modelo natural, sino que empezaron a contemplar el orden y el mandato naturales; proceso que les llevó a la imitación de las leyes que rigen la naturaleza y no a los elementos aparentes y sensorialmente captados. No interesa tanto la representación platónica como la finalidad del procedimiento. El origen de este nuevo despertar en la imitación del proceso y no del objeto aparece con Aristóteles y Demócrito y subsiste hasta nuestro días.

← **Fig. 8:** Códice de Sphaera. Medios del siglo XV. Representación de la comprensión del Mundo a través de la geometría. Archivo G. Nofuentes J.F.

10 Cotofleac, V. (2009). De la doctrina cristiana, II, 38, 56. Madrid: Ed. Católica (1969) (P. 152). En: Arquitectura y mimesis. *A Parte Rei* 63. (P. 2). Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/index3.html>

Durante todo el Renacimiento se incrementó la importancia de la belleza basada en reglas matemáticas y en la analogía geométrica con las proporciones del cuerpo humano y así lo testifica el importante número de textos conservados sobre el tema. La ciencia matemática estaba en la base de la mimesis. Como ejemplo arquetípico y con las palabras exactas descritas en su *De re Aedificatoria*¹¹, dice Alberti:

«La belleza es la concordancia de las partes, basada en el número y la proporción, según las exigencias de la armonía, que es el principio fundamental de la naturaleza. Gracias a la belleza, la arquitectura adquiere dignidad, gracia y autoridad, gana en respeto».

Para Alberti, los antecesores de los arquitectos contemporáneos que habían estudiado el sentido de todo lo existente, llegaron a la conclusión de que la naturaleza era la más sabia artista de todas las formas y por ello, para crear era necesaria su imitación. De esta forma, en la medida de lo posible y siempre ciñéndose a las capacidades humanas, reunieron las leyes que la misma había usado para producir la totalidad de las cosas, y las trasladaron a las leyes de la construcción.

9.1.2. MÍMESIS Y ARQUITECTURA

La mimesis es un amplio concepto que se puede corresponder con muchos y diferentes aspectos tanto en el arte como en la arquitectura. A veces, supone simplemente la sencilla observación de las leyes que gobiernan la naturaleza, en otras ocasiones puede estar referido a un determinado aspecto de lo imitado o incluso a la interpretación de ciertas

11 *De re aedificatoria* (El arte de edificar), es un tratado en diez libros acerca de la arquitectura escrito en latín por el humanista genovés Leon Battista Alberti en torno al año 1450, durante su permanencia en Roma. Esta obra es considerada el tratado arquitectónico más significativo de la cultura Humanista. Fue escrito sobre el modelo de los diez libros del tratado *De architectura* de Marco Vitruvio. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/De_re_aedificatoria



9



10

leyes naturales; incluso adivinarlo es posible en la búsqueda y utilización de determinados materiales obtenidos de la inmediatez y la proximidad del territorio circundante, lo que incita la rememoración del mundo natural. Dichos materiales se articulan en formas protectoras y crean espacios útiles que el hombre rige con sus propias leyes y administra con las normas que ha creado para manejarse en el universo. El uso de su conocimiento racional, le permite actuar, inventar y producir sobre el propio paisaje que le ha servido de inspiración. Algo semejante es lo que sucede con incontables construcciones que se levantan para un determinado fin, adaptándose a diferentes climas y características geológicas. Los materiales autóctonos colocados y utilizados de la manera adecuada en función de los extremos climáticos y dispuestos conforme a sus características propias, constituyen habitualmente la base de la arquitectura autóctona y popular. Los secaderos de tabaco implantados en la Vega de Granada desde finales del siglo XIX hasta el último tercio del XX, son claros ejemplos de lo dicho. Arquitectura en muchas ocasiones popular ejecutada con materiales locales y primarios que hacen posible una integración plena con su entorno y una absoluta identificación con la inspiración natural, desde su inmediatez funcional hasta su percepción formal. La piel es mimesis y sus características son naturaleza. Los materiales que la componen proceden directamente del entorno, en ocasiones utilizados de manera inmediata tal y como éste los ofrece al hombre. Junto a la materia, en la naturaleza hay actividad que se rige por el ritmo, el movimiento, la transformación y la evolución. Todo lo que cambia en el universo natural, lo hace siguiendo una cadencia, un compás; desde la respiración del ser vivo, hasta el desarrollo de vegetales, desde los ciclos climáticos, hasta la historia de las civilizaciones; todo en la naturaleza es orden espacial y temporal. Lo mismo sucede en la arquitectura, en la que el ritmo se traduce en orden y geometrización: simetrías, repeticiones, transformaciones, pautas, jerarquías, son principios ordenadores que simplifican la estructura y la apariencia de los edificios; en

nuestro caso absolutamente aplicables a la rigidez formal y espacial del secadero. Esta equiparación entre métrica natural y orden arquitectónico viene a recabar en las frecuentes analogías entre naturaleza y arquitectura o naturaleza y arte. La imitación de la naturaleza sigue estando presente en la actividad del ser humano y es reconocible; baste para ello usar unas estrategias de indagación adecuadas a las características de su labor. En nuestro caso, hallaríamos un principio mimético para las arquitecturas investigadas, en la funcionalidad como respuesta a las leyes naturales, en la naturalidad constructiva de su combinación de materiales y por supuesto en la forma de dejarse ver: en la presencia; a veces solemne, pero habitualmente semejante a otro elemento más que integra el paisaje natural. Los que trabajan en la construcción de secaderos, conocen bien las particularidades de sus edificios y son sabedores de las limitaciones de sus características de cara a sus estructuras arquitectónicas, a su construcción y a la estabilidad de sus largos cerramientos calados. Se aprende de la naturaleza la construcción eficaz, la belleza y la armonía, profundizando en el conocimiento del material, en sus capacidades y limitaciones, e instruyéndose en la proporción arquitectónica adecuada para el rendimiento óptimo y para la escala humana. El desarrollo conjunto de tareas repletas de imposiciones con inspiración natural, permiten explicar muchas de las propiedades exclusivas atribuibles a un edificio para el tabaco.

La transposición del mundo natural y particularmente el vegetal a la arquitectura de estos edificios, es tan literal, sobre todo en aquellos casos en los que la estructura está ejecutada con rollizos de madera, bordeados por una piel elaborada con vegetación a modo de cerramiento, que nos recuerda

← **Fig. 9:** Secaderos de madera en Purchil. La piel vegetal como mimesis.

← **Fig. 10:** Secaderos de fábrica de ladrillo en Belicena y Purchil. La piel cerámica como mimesis.



las hipótesis de Milizia¹² cuando rememora la necesidad de probar la inspiración de las formas arquitectónicas en las formas naturales para poder considerar la arquitectura como una de las artes cuya inspiración nace de la imitación. Cualquier elemento arquitectónico procede de un modelo natural y de esta manera el arquitecto utiliza espacios naturales como simas, grutas, cuevas, cavernas y bosques, como «fábricas que presenta la madre naturaleza al hombre»¹³ para ser imitadas. De igual forma, las columnas con sus fustes acanalados parecen simular las hendiduras de la corteza de los árboles o el agua de la lluvia derramada por los troncos; aquellas con forma de espiral denominadas salomónicas, simulan tener enroscadas plantas parásitas; los follajes, los tallos, las volutas y las formas florales inspiran la forma del capitel, como lo es el cesto de acanto en capitel corintio.

Análogamente, la simetría, tan presente en la naturaleza sobre todo en el mundo animal y fragmentariamente en el vegetal, aparece íntimamente asociada a la geometría arquitectónica cuando se habla de imitación. Los secaderos suelen ser edificios aislados, muy afectados por la simetría, así como por la tradición constructiva, lo que unido a otros factores de carácter funcional ha dado lugar a la generación de un modelo característico y concreto. Como muestra en la afinación de una forma sumamente depurada y exitosa, cuestión revelada por su amplia expansión; baste considerar

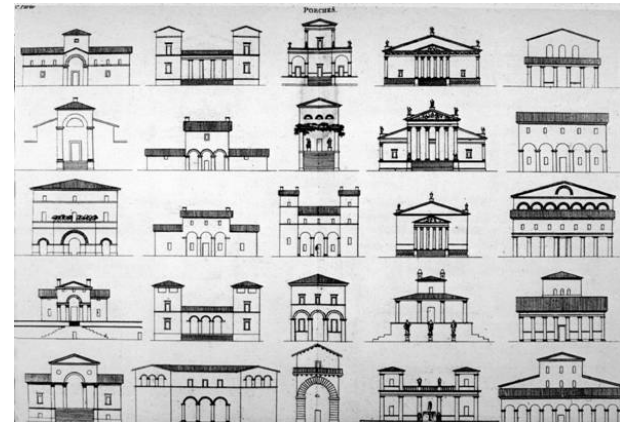
12 Francesco Milizia fue un arquitecto y tratadista de arte italiano que nació en Oria, Brindisi, en 1725. Gran defensor del gusto neoclásico. Su pensamiento como crítico de arte quedó expuesto en las obras: *Memoria de los arquitectos antiguos y modernos* 1768, *Principios de la arquitectura civil* 1781, y *Arte de saber ver en las Bellas Artes* del diseño 1781. Sus ideas y teorías fueron puestas en práctica en las ciudades del s. XIX. Entre sus teoría urbanas aparecían cuestiones relacionadas con: la higiene, las grandes plazas, los edificios públicos desahogados (iglesias), los espacios verdes y todo ello con una adecuada integración en la malla urbana. Falleció en Roma en 1798. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Francesco_Milizia.

13 Milizia, F. *Arte de ver en las bellas artes del diseño*. Valencia, [s.ed.]. (Pp. 89-91).

← Fig. 11: Secadero de madera en Ambroz. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

la solución adoptada para las cubiertas. La rápida evacuación de las aguas procedentes de la lluvia es muy necesaria, pues la humedad directa puede ser fatal para la cosecha almacenada. La solución impuesta por su eficacia, es la de una cubierta a dos aguas construida con un material rígido y absolutamente impermeable –teja cerámica, zinc–, lo que genera una imagen simétrica como forma que aporta mayor eficacia constructiva, proporcionando además al edificio la altura oportuna sin la necesidad de elevar excesivamente ninguno de sus cerramientos, al tiempo que se iguala la ventilación del interior en cada una de sus cuatro orientaciones. La condición geométrica referida, es absolutamente clave en la percepción del edificio. La simetría es una constante en cualquiera de los cuatro alzados del secadero. Su consideración, como una de las propiedades medulares de la naturaleza y en consecuencia de la imitación, proviene originariamente de los pensamientos sustentados por el filósofo Immanuel Kant en su *Crítica del Juicio*, en donde la considera como una de las condiciones estéticas básicas de la arquitectura o de cualquier entidad elaborada por el hombre o por la naturaleza; aunque, como en muchas otras ocasiones, recela del dogmatismo y siempre mantiene la advertencia de buscar el equilibrio entre la condición simétrica y la creación libre. Coartar la imaginación con un exceso de rigor geométrico puede alterar el entendimiento.

Para todas la corrientes históricas defensoras de la imitación, parece evidente la necesidad de la existencia de un procedimiento cognitivo de la realidad para que al menos exista la posibilidad de imitarla. Es decir, la «mímesis» es posible únicamente con la participación de la «gnosis» como ciencia por excelencia y sabiduría suprema. El arte busca el conocimiento de la realidad para poder imitarla y así ejercer la labor creadora. Esta interpretación dual del arte –gnosis, mímesis– establecida desde la antigüedad clásica, adquirió forma concreta en el Renacimiento, transformándose con el tiempo y llegando así hasta nuestros días; para ser retomada posteriormente por grandes figuras de la arquitectura



contemporánea. En la actualidad existen claras correspondencias entre arquitectura y naturaleza así como magníficos ejemplos construidos. Es fácil traerlos todos a colación, aunque baste con recordar los elementos antropomorfos y sugerencias óseas que desvela Sostres¹⁴ al hablar de Gaudí; los hogares de Wright vinculados al vientre del ser humano; la semejanza de los conceptos arquitectónicos de Sullivan y Le Corbusier con el universo de la biología; la importancia del lugar para el inicio de cualquier proyecto contemporáneo; la relación del edificio –organismo– con el entorno, el espacio y el resto de construcciones e individuos; la correspondencia de funciones entre edificios –órganos– de cara al proyecto urbano –cuerpo biológico– o, más recientemente, la transposición estructural del esqueleto animal a las más variadas estructuras ejecutadas por el arquitecto e ingeniero Santiago Calatrava, etc. La importancia dada a la imitación de la naturaleza por uno de los padres del Movimiento Moderno como fue Le Corbusier aparece reflejado en diversas páginas de su obra *Hacia una Arquitectura* en las que expone su convicción de que la arquitectura representa la primera manifestación del hombre, el cual crea este universo de protección imitando la imagen de la naturaleza y sometiéndose a las inexorables leyes de la misma: estática, dinámica y gravedad.

“Un determinismo soberano ilumina ante nuestros ojos las creaciones naturales y nos da la seguridad de una cosa equilibrada y razonablemente hecha, de una cosa infinitamente modulada, evolutiva, variada y unitaria. Las leyes físicas primordiales son sencillas y poco numerosas. Las leyes morales son sencillas y poco numerosas.”¹⁵

Estas afirmaciones, aunque no de manera explícita, estaban latentes en Kant. En la *Critica del Juicio* ya enuncia con fir-

meza sus certezas acerca del orden natural que gobierna el mundo “todas las sustancias y todos los estados” y del orden que preside la obra humana a imagen de la naturaleza.

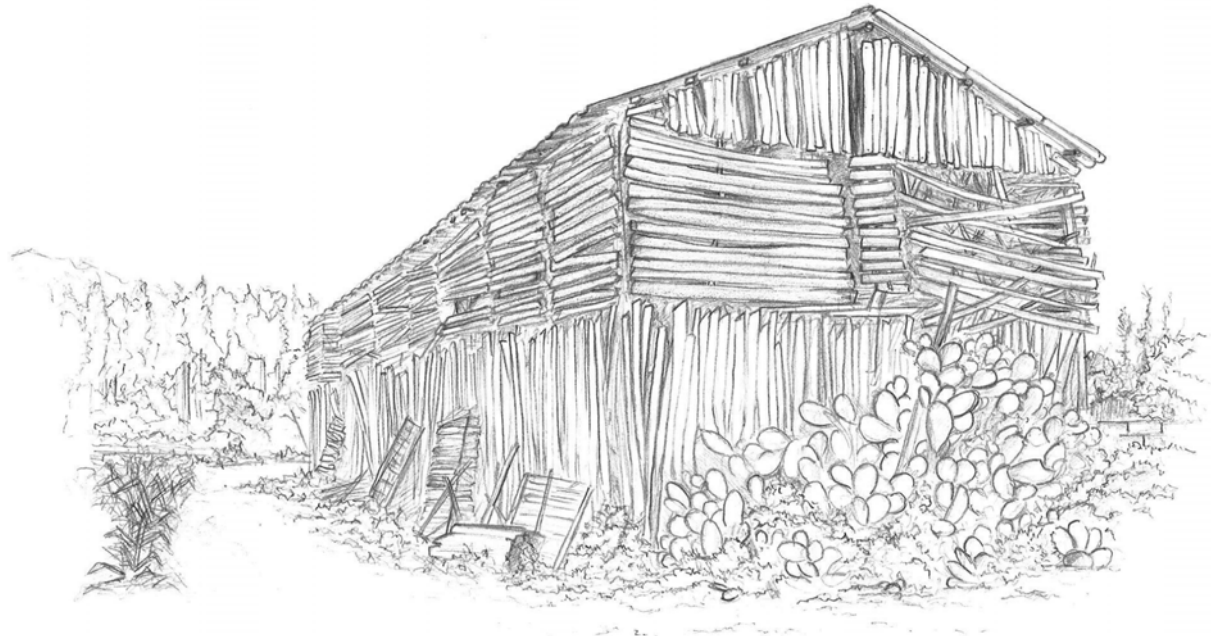
En tierras granadinas y durante el transcurso del siglo XX, la edificación de secaderos, con toda su diversidad material, ha representado la primera manifestación de arquitectura industrial relacionada con la producción de tabaco en la provincia. Hablamos de una arquitectura primaria y funcional, construida a imagen de la naturaleza y sometida a sus leyes, la cuales rigen y condicionan el resultado arquitectónico final. Al construir los secaderos se producía habitualmente un proceso de convergencia entre las labores de arquitectos, constructores, ingenieros, biólogos y campesinos; más que la propia ejecución de una obra de arquitectura, su construcción simbolizaba la consecución de un fin colectivo, un logro que perseguía sobre todo el triunfo funcional. En líneas generales estas construcciones no pertenecían a la dimensión del elogio o la admiración, pues habitualmente y salvo notables excepciones, eran edificios sobrios, de líneas absolutamente austeras, en el caso de estar ejecutados con material cerámico u hormigón, o elementales y de apariencia humilde cuando se construían con madera. Pese a ello y en relación a este segundo caso, habría que matizar que los secaderos estaban levantados mediante una sofisticada estructura de pilares y arriostramientos de madera de gran rigidez y con una ingeniosa distribución para permitir el cuelgue de la hoja y la labor del operario. Los abundantes nudos estructurales se aseguraban mediante el atado de las piezas lineales. La concordancia entre naturaleza y arquitectura era más que evidente. Aunque los ejemplos de ladrillo, en ocasiones estaban muy trabajados y lucían bellos acabados, en general eran considerados por sus coetáneos como edificios de carácter práctico y dedicados exclusivamente a la transformación, por lo que generalmente la contemplación estética no tenía cabida. La visión de los mismos en la actualidad es completamente diferente al incorporar el factor del tiempo. Las circunstancias económicas han cambiado y

← **Fig. 12:** Villas Foscari, Erno y Bárbaro. Andrea Palladio. La simetría como mimesis.

← **Fig. 13:** Jean-Nicolas-Louis Durand. Estudios de alzados simétricos.

14 Sostres J. M. (1983). *Arquitectura*. Murcia: CCECA (P. 18).

15 Le Corbusier. (1998). *Una Arquitectura*. Ediciones Apóstrofe. Barcelona: Poseidón. (P. 56).



el cultivo del tabaco no constituye en nuestros días el medio de vida de un alto porcentaje de la población, ni la base de la economía provincial. Meditar el paso de los años y las secuelas del tiempo sobre los edificios no deja impasible al observador, sino que carga la mirada con toda la significación histórica y simbólica de su trayectoria como arquitectura útil. La belleza de su presencia está precisamente en su significado, en su textura, en su limpieza formal, su proporción, eficacia e integración. La sensación del observador actual es la del que contempla una formas casi ancestrales emplazadas sobre lugares prominentes y significativos, a veces estratégicos, diseminadas sin mayor orden aparente que el de estar ubicadas en un territorio, que parece dominado por las mismas, mediante el exclusivo recurso de la repetición. La peculiar incorporación de cada uno de ellos al lugar y la plena adaptación a un emplazamiento, sumamente específico, nos adentra en el proceso creador de la época y en la singular espiritualidad de cada sitio. Sus formas precisas afectan hoy día a nuestra capacidad sensorial provocando sensaciones plásticas muy variadas, entre otros motivos por la estrecha relación que mantuvieron entre sí la totalidad de los ejemplos construidos, haciendo las veces de instrumento estructurador del paisaje. La autoridad le era otorgada por la sencillez formal y la repetición hasta la saciedad; y es que durante el periodo de mayor producción, cada pequeña parcela de cultivo tenía su propio secadero. Esta ocupación territorial nos da la medida de un orden del paisaje, un orden convenido y solidario con el medio geográfico que aún resuena en nuestro espíritu y en nuestra memoria. Un orden para la estética y para el lugar.

Definitivamente y con carácter general, el establecimiento de una correspondencia entre la arquitectura y la naturaleza nunca ha dejado de existir. Ya sea debido a la forma, a la integración o al empleo de materiales idénticos a los del paisaje al que pertenecen, muchas arquitecturas establecen un profundo diálogo con la naturaleza en la que están inmersas y ambas parecen colaborar en la creación de una única

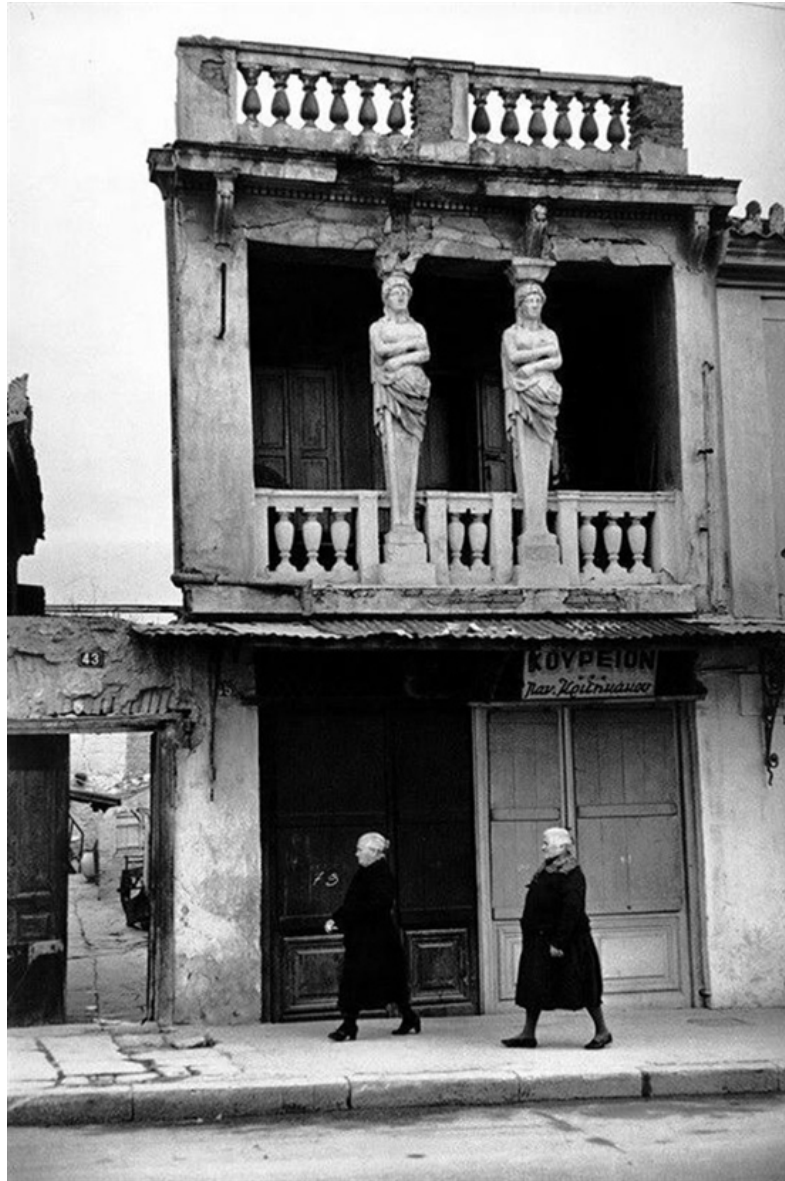
realidad; semejan nacer la una de la otra sin discontinuidad, y beneficiarse mutuamente como ocurre en la simbiosis de dos seres vivos. Los ejemplos comprobados a lo largo del tiempo son tan abundantes que casi se podría hablar de la universalidad de este vínculo permanente en la historia de la arquitectura.

La imitación es connatural al ser humano y aunque representa el primer modo de aprendizaje y el más eficaz para la evolución, no es el único recurso cierto para interpretar la creación artística. En la filosofía kantiana, dicho recurso aparece junto a la función formativa del proceso imitador y también próximo al fenómeno, en ocasiones contraproducente, de la ejemplaridad, el cual ha generado la selección y el elogio de determinados artistas antiguos que han terminado siendo considerados como modelos a seguir al modo renacentista, circunstancia que condicionó las peculiaridades de la continuidad del hecho artístico, coartando drásticamente la formación del gusto. Si los nuevos artistas deducen las reglas estéticas siguiendo el ejemplo de los maestros, seguiría prevaleciendo el concepto de la imitación como sentido único, pues así lo era para los grandes maestros ya imitados. Pero junto al significado tradicional, el registro del concepto «imitación» sobre el que indagamos, contiene un matiz enunciado en la doctrina kantiana. Su lógica describe el arte bello como aquel que “debe casi completamente al genio su origen”¹⁶. Por otro lado y en sus doctrinas de la Crítica del Juicio, Kant precisa que el arte necesita de una regla que lo genere; una regla de la cual ha de proceder. Dado que lo bello no puede generarse a sí mismo; no puede auto inventarse, hay que localizar el origen de dicha regla, la cual únicamente puede encontrarse en la propia naturaleza; es decir que el genio del que nace la obra es esa “capacidad espiritual innata –ingenium–, mediante la cual la naturaleza da la regla al arte”.¹⁷

16 Kant, I. (1975). *Crítica del Juicio*. México: Editora Nacional, § 53. (P. 395).

17 Ibid. § 46. (Pp. 358-359).

← Fig. 14: Secadero. Las Gabias. Granada. Integración de la descomposición de la materia en el paisaje. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



Esta cita, a modo de precepto, tiene un origen indefinido e incierto y su conocimiento es difícilmente explicable y casi enigmático. Siguiendo con los razonamientos de su *Critica*, estaríamos hablando del ámbito de aquello que se encuentra más allá de lo perceptivo o sensitivo; recordemos que la naturaleza es sensible, o sea que pertenece al ámbito del conocimiento gnoseológico; quiere ello decir que la idea de belleza es algo que se encuentra por encima de nuestra capacidad de conocer. Al pertenecer al inaccesible mundo de lo suprasensible¹⁸, la estética del arte ni es material ni es susceptible de expresión verbal, la belleza se manifiesta a través de las sensaciones creadas por el propio artista y se generan en el sujeto como una extensión de lo natural. El genio como concepto no puede por sí mismo descubrir cómo realiza sus elaboraciones; únicamente puede dar la regla de ello como naturaleza, que es la única con capacidad para su generación. En este punto aparece el concepto de «originalidad» marcado por las connotaciones que el autor de una obra introduce en su creación sin que él mismo sepa ni tenga el conocimiento de cómo se orientan las ideas para la consecución del mismo ni, consecuentemente, tenga la potestad de transmitir las. El genio aparece en el creador como una regla natural, no objetiva. Como argumenta Martin Heidegger en su *Origen de la Obra de Arte*, el artista es un mediador imprescindible, un tránsito en el que durante la creación se anula a sí mismo para permitir que ésta surja. El orden impuesto por el artista procede de la naturaleza que se manifiesta por medio de su potencial creador. El arte humano es un arte natural y externo a la propia materia; su autor talla su forma desde el exterior.

← **Fig. 15:** Casa en Atenas 1953.
Henri Cartier-Bresson. Mímesis y el ser humano.

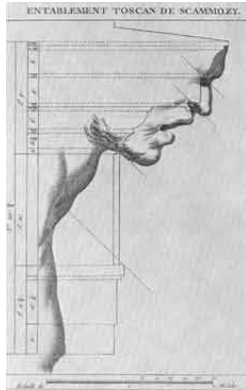
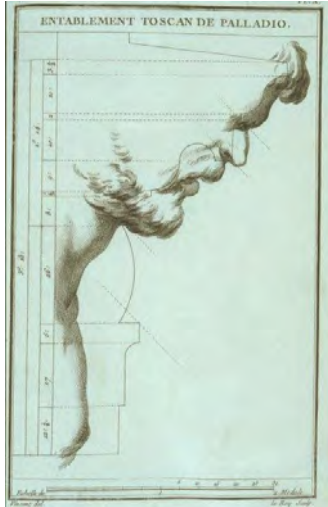
18 *Ibid.* § 57. (P. 430).

Se podría resumir por tanto, que el artista o el arquitecto son agentes naturales y racionales simultáneamente. Como enuncian Kant o Laugier¹⁹, lo natural y lo racional funcionan y se complementan en un movimiento conjunto y acompasado, generando un diálogo cuyo culmen es la belleza artística. Si recordamos nuevamente a Kant, lo suprasensible es el sustituto de todo lo engendrado; la fuerza creadora y su entendimiento están más allá de la materialidad del mundo. Al crear, y nos referimos ya no sólo al artista, sino a cualquier ser humano ejecutor de una obra, el hombre descubre su auténtica condición. Cuando construye o crea algo se manifiestan en su interior las fuerzas creadoras de la naturaleza y ésta es la forma de integrarse en ella, la manera de comprenderla y de compartir un destino común. Esto constituye lo que el filósofo considera como el segundo sentido de la imitación como proceder: el empleo de las energías internas para concebir un acto de creación²⁰. Es decir, el hombre imita el orden del universo y en ese acto se reivindica en el mundo.

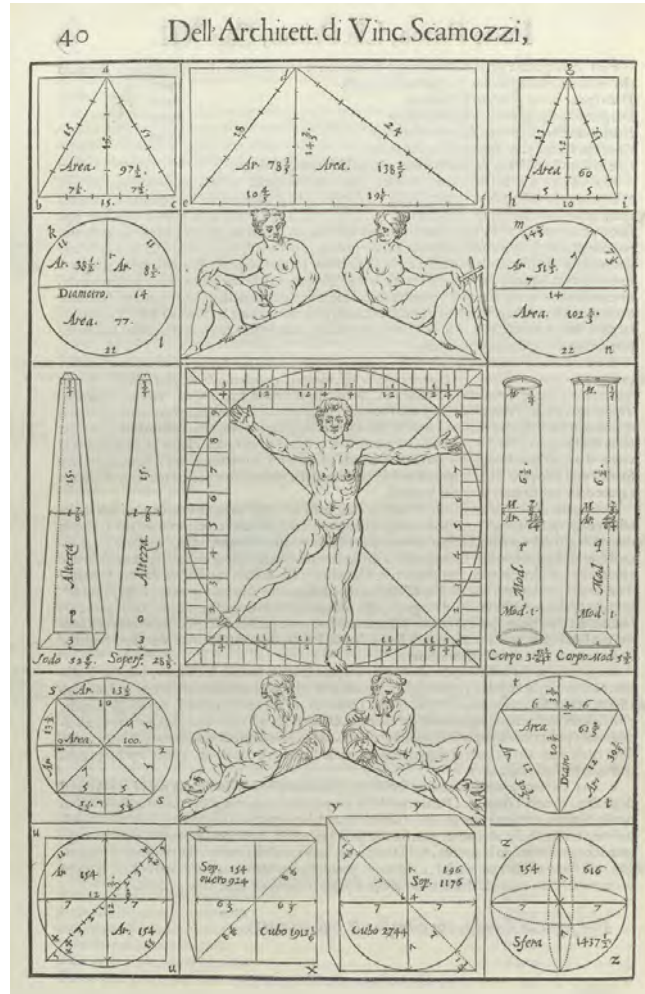
La evolución del proceso imitador de la naturaleza, como paridad de belleza en el arte y la arquitectura, no fue estática en el tiempo; evolucionó y maduró estableciendo al hombre como figura central del proceso y primer intérprete de su propio pensamiento. El hombre formaba parte de la naturaleza y participaba de ella, pero igualmente poseía la capacidad de pensar y de razonar sobre la misma, sobre su sentido, sus

19 Marc-Antoine Laugier, nacido en Manosque el 22 de enero de 1713, fue un religioso jesuita francés, un destacado hombre de letras y un gran teórico de la arquitectura. Es considerado como el padre del Naturalismo. Fue autor, en 1753 de *Essai sur l'architecture*, constituyendo el que se considera como primer tratado de la arquitectura moderna. En el mismo y contrariamente a los tratados anteriores, tuvo como objetivo el devolver a los órdenes su carácter funcional, llegando a establecer una visión de la arquitectura que, a través de la racionalidad constructiva, se definía mediante su estructuralismo espacial. La influencia de su tratado fue tal que podemos apreciar el cambio inmediato en la arquitectura de su época, no sólo en Francia, sino en toda la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII. Falleció en París el 5 de abril de 1769.

20 Cotofleac, V. (2009). *Arquitectura y mímesis. A Parte Rei* 63. (P. 2).



16



17

leyes, designios y azares. De la situación del hombre como parte minúscula aunque inteligente del universo y del poder de la ciencia exacta para desentrañar su inmensidad nos habla el historiador James S. Ackerman:

«Los teóricos no piensan en el cuerpo como organismo vivo, sino como microcosmos del universo, una forma creada a imagen de Dios y con la misma perfecta armonía que gobierna el mundo de las esferas celestes o de las consonancias musicales, descifrables tan sólo por el poder del símbolo matemático.»²¹

- ← **Fig. 16:** Orden toscano. Cotejo de molduras y faciones. Andrea Palladio y Vincenzo Scamozzi.
- ← **Fig. 17:** Proporciones geométricas y numéricas. Versión del diagrama del hombre de Vitrubio. Vincenzo Scamozzi.

21 Ackerman, J. S. (1997). *La arquitectura de Miguel Ángel*. Madrid: Ediciones Celeste. (P. 29). Ed. original: ACKERMAN, J.S., (1970). *Architecture of Michelangelo*. Harmondsworth: Penguin. James Sloss Ackerman es un importante historiador y crítico arquitectónico americano, nacido en San Francisco el ocho de noviembre de 1919. Destaca su obra escrita especializada en las figuras del renacimiento italiano, Miguel Ángel y Andrea Palladio. Es también un gran crítico general de la arquitectura renacentista italiana.



9.2. ARQUITECTURA, ESENCIA Y ESTÉTICA

9.2.1. ARTE Y UTILIDAD

La duplicidad conceptual entre «utilidad» y «belleza» ha existido desde que el ser humano evolucionó hacia la racionalidad y la consciencia de sí mismo. Los paleontólogos nos recuerdan cómo adquirió la capacidad de crear objetos «útiles» para su subsistencia; así aparecieron las primeras herramientas fabricadas para cazar. De igual forma, mediante sus métodos infalibles, analizaron el fascinante desarrollo en aquel hombre cuya creatividad sin límites, quedó reflejada en las paredes de abundantes cuevas, utilizadas como santuarios, en los que la «belleza» de los animales anhelados y abatidos durante las peligrosas cacerías emprendidas, quedaba inmortalizada por el que a la vez era artista y primitivo sacerdote. Absorto y sorprendido, con la profundidad de su fascinante mirada, se sintió John Berger²² ante la contemplación de unas casi desconocidas pinturas rupestres halladas en el sur de Francia, quince mil años más antiguas que las de Lascaux o Altamira. Berger cuenta su íntima experiencia al observar y casi tocar por primera vez los vestigios dibujados en la Cueva de Chauvet, en los márgenes del río Ardèche a su paso por la Meseta del Bas Vivarais. Quienes las hicieron, fueron aquellos hombres nómadas que Berger imaginaba y que vivían en el seno de una naturaleza dominada por el reino animal, pero ante la cual se sentían diferentes y poderosos:

“Y al mismo tiempo eran distintos de los animales. Podían hacer fuego y, por consiguiente, tenían luz en la oscuridad.

22 John Peter Berger es un crítico de arte, pintor y escritor, nacido en Londres el 5 de noviembre de 1926. Prolífico escritor y profundo crítico tiene entre sus obras más conocidas la que lleva por título: *G.*, ganadora del prestigioso Booker Prize en 1972. Es también muy conocido el ensayo de introducción a la crítica de arte, *Modos de ver*, texto de referencia básica para la historia del arte.

Podían matar desde lejos. Tenían la capacidad para elaborar muchas cosas con las manos. Se construían tiendas que sustentaban con huesos de mamut. Podían hablar. Quizá los animales también. Podían contar. Transportar agua. Su forma de morir era distinta. Estos privilegios con respecto a los animales eran posibles porque estaban en minoría y, como tal minoría, los animales se lo permitían”.²³

La fascinación de John Berger por lo desconocido durante su visita al oscuro pasado, enciende su entendimiento preclaro de lo artístico.

“Silencio. Apago la linterna frontal. Oscuridad. En la oscuridad el silencio se hace enciclopédico, condensa todo lo que ha ocurrido en el intervalo entre el entonces y el ahora. Adivino un racimo de puntos más o menos cuadrados en la pared que tengo enfrente. Asombra la frescura del rojo. Es tan presente tan inmediato, como un olor, o como el color de las flores en una tarde de junio [...]. Estos puntos se hacían aplicando pigmento de óxido rojo en la palma de la mano y presionando ésta contra la roca [...]. En otra roca, unos puntos similares componen una forma que parece un bisonte visto de perfil. Las marcas de las manos llenan el cuerpo del animal. [...]”.²⁴

Igualmente, observó la destreza del artista utilizando las texturas y formas que la naturaleza le brindaba.

“[...] una estalactita enorme ha crecido –crecen a razón de un centímetro por siglo– adoptando una forma parecida al aparato digestivo, y en algún punto los conductos sugieren las cuatro patas, la cola y el tronco de una miniatura de mamut. Es fácil pasar por alto esta referencia, por eso el pintor de Cro-Magnon la realzó con cuatro breves líneas rojas”.²⁵

23 Berger, J. (2005). *Sobre el dibujo*. Editorial Gustavo Gili. (P. 71).

24 *Ibid.* (P. 72).

25 *Ibid.* (P. 74).

← **Fig. 18:** J. M. William Turner. Reiteración compositiva en la representación de la estética natural.



“[...] en un anejo semiesférico, dibujados en rojo sobre sus irregulares laterales curvos, encuentro tres osos -macho, hembra y cría- [...]. Tres osos y dos pequeños íbices detrás de ellos. El artista conversaba con la roca a la luz parpadeante de la antorcha de carbón vegetal. Una protuberancia de la roca permite que el peso imponente de la zarpa delantera del oso se incline hacia afuera en una adaptación perfecta de los torpes movimientos del animal. Una fisura perfila con precisión la línea del lomo de uno de los íbices. El artista tenía un conocimiento absoluto y profundo de estos animales [...]. Lo que la roca le decía era que los animales estaban dentro de ella y que él, el artista, con su pigmento rojo untado en el dedo, podía persuadirlos para que salieran a la superficie, a su superficie membranosa, para frotarse en ella e impregnarla con sus olores”.²⁶

“[...] se diría que el arte surgió como un potro que echa a andar nada más nacer. O, por decirlo más vívidamente (todo resulta más vívido en la oscuridad): la necesidad de ese arte y el talento para hacerlo, llegan juntos”.²⁷

La frescura, inmediatez y vigor del artista rupestre, así como la simbiosis entre sus manos como herramienta para usar el pigmento y la textura de la roca como lienzo, todo ello relatado con la limpieza y aparente sencillez con que Berger suele exponer sus pensamientos, nos incita a importar la sensación vivida, a incorporar a nuestra imaginación la aventura de la existencia del hombre primitivo, a sentir, al menos por un instante, la oscuridad de la cueva, la maestría del artista antiguo y la vulnerabilidad de la vida.

La singularidad de la experiencia vivida por tan fascinante autor, descrita con la nitidez y frescura de quien audazmente se ha internado en un santuario que no le pertenece y narrada con la transparencia de un estilo preciso y exacto, nos

ha movido a traerla a colación como una exaltación sin par de la temprana relación del hombre con el arte. Igualmente supone la oportunidad de establecer una relación con lo que hemos decidido denominar bajo el concepto de: «creación útil». La compleja dicotomía de conceptos con la que iniciamos esta parte del discurso, puede ser hallada tanto en la fabricación útil de la herramienta y su futura valoración estética, como en la creación artística de la pintura rupestre y su utilidad añadida como elemento de adoración y rito. Análogamente y tal y como ya se ha sugerido con anterioridad, existe un evidente nexo entre la yunta de actividades: «caza y pintura» y los conceptos debatidos a lo largo del presente apartado: «utilidad y arte».

A lo largo de la historia han sido tan frecuentes y continuos los acontecimientos que consideraban la valoración de los objetos en base a la eficacia con que desempeñaban el fin para el que fueron creados, que el planteamiento más correcto en relación al binomio utilidad-arte, habría de estar orientado hacia la consideración de que conceptos como la tradición, la aptitud funcional o la belleza han contenido, tradicionalmente, significados, consustanciales y trabados. Se estima, pues, que se está tratando con ideas que secularmente han evolucionado de la mano y que han repercutido históricamente en la arquitectura, el arte, la filosofía, la historia y todas aquellas disciplinas del hombre con orígenes comunes y devenires enlazados. Son numerosas y dispares las teorías que desde tiempos remotos se han desarrollado al respecto.

La relación de la arquitectura con el arte ha existido desde los orígenes de la noción de belleza en el ser humano. En un principio la arquitectura nació de la necesidad de protección frente a los elementos. El hombre construía por indefensión y por una carencia en la seguridad de su propia existencia. La certidumbre e invulnerabilidad que le aportó la arquitectura, le permitió emplear su conocimiento en mejorar la firmeza,

← Fig. 19: Vestigios de dibujos sobre la roca. Cueva de Chauvet junto al río Ardèche a su paso por la meseta Bas Vivarais.

26 Ibid. (P 75).

27 Ibid. (P 76).



20



21

solidez y comodidad de sus construcciones. El cobijo ya estaba garantizado y con el tiempo mejorado; la belleza empezó a cobrar significación, hasta convertirse en el ingrediente principal de la obra pública en Grecia y posteriormente en Roma.

En la Grecia del siglo V a.c., ya se teorizaba sobre los conceptos relacionados con el arte y la naturaleza. El arte como mimesis, tal y como se ha revelado en el apartado anterior, formó parte del pensamiento clásico y de la filosofía de numerosos sabios y filósofos. En las primeras consideraciones conocidas, como pueden ser las transmitidas por Platón, la arquitectura es «adquisitiva y productiva», es decir, procesa lo que le ofrece la naturaleza para generar objetos que no se encuentran en ella. Por tanto, la arquitectura desde este punto de vista no sólo reproduce, sino que también produce. Es constructora, pues tiene una finalidad ejecutora de elementos que no están presentes en la realidad y que son necesarios para el hombre; por lo que además pertenece al apriorismo racional, es decir, se gesta en la mente y se curte antes de hacerse realidad. La concepción de que la producción artística y la arquitectónica como heredera de la belleza, está basada en una representación mental del ejecutor es por tanto de origen helenístico. Esta idea es avalada por Cicerón²⁸ y por diversos filósofos pertenecientes a los primeros siglos posteriores al nacimiento de Cristo. Todos ellos coinciden, de una u otra forma en el concepto elaborado por Plotino²⁹, quien afirmó algo más tarde que la belleza de las cosas elaboradas por el hombre se origina en la mente de éste; que sus formas sensibles son bellas cuando reflejan la belleza del «modelo» –τύπος– el cual se encuentra en su «principio» –ἀρχή–, en la forma interna que el artista lleva

en el espíritu: “el arquitecto dictamina que la casa exterior es bella tras haberla ajustado con la forma interior de la casa”.³⁰

En la época del humanismo permanecía muy viva toda la certidumbre de considerar la función del arte como una actividad intrínseca al hombre, el cual la había heredado directamente del clasicismo. El cometido del hombre como artífice, consistía en ordenar y reunir la materia para darle unidad y forma a la diversidad. Mediante el “arreglo, unión y modelación”³¹ de los elementos, el artista trae a la existencia cosas que la naturaleza no creó, y que, de otro modo, no podrían existir. A este género pertenecen entre otros elementos, los cuerpos arquitectónicos. Alberti, Brunelleschi, Bramante, Pietro Lombardo o Palladio coincidieron en estos pensamientos cuando interpretaban que la naturaleza aporta los materiales, y la arquitectura la realidad a través de la creatividad humana. Las formas de los objetos arquitectónicos son productos del arte y el arquitecto es su inventor utilizando el mundo de las ideas. De igual manera, el artista y el artesano trabajaban como artífices en la materialización de los conceptos nacidos en sus mentes, que abarcaban desde la génesis de la idea hasta la concepción de los materiales y del método.

Deducible de las reflexiones anteriores, es que el hecho de reparar en la «forma mental e inmaterial» plasmada por el intelecto, nos aproxima al concepto de «diseño»; cuyo significado originario enlaza con el vocablo derivado de la palabra latina «designatio» –indicación–, que tras un uso normalizado como consecuencia de su paso a la lengua coloquial adquirió de manera añadida la significación de dibujo. Así, el sentido definitivo acogido durante el renacimiento, fue

← Fig. 20: De re Aerificatoria. Florencia 1550. Edición de Cosimo Bartoli.

← Fig. 21: Bramante. Doble escalera en espiral. Museo del Vaticano.

28 Marco Tulio Cicerón, nacido el 3de enero de 106 a. C., jurista, político, filósofo, escritor, y orador romano, es considerado uno de los más grandes retóricos y estilistas de la prosa en latín de la República romana. Su oposición a Marco Antonio el Triunviro provocó su ejecución el 7 de diciembre de 43 a. C.

29 Plotino (205-270). Filósofo griego neoplatónico, autor de las Enéadas.

30 Plotino. (1992). *Enéada*, I, 6. En Enéadas I-II. Madrid: Gredos. (P. 280).

31 Nicolaus von Kues o Nicolás de Cusa. Teólogo y filósofo nacido en Cusa (Kues, Alemania) en 1401, es considerado el padre de la filosofía alemana y personaje clave en la transición del pensamiento medieval al del Renacimiento. Fue uno de los primeros filósofos de la modernidad. Murió en Todí, Umbría (Italia) el 11 de agosto de 1464.



establecido en los albores del siglo XV, abarcando dos conceptos: proyecto o intención –elaborada por el intelecto– y dibujo. Con posterioridad, y a la par del concepto, el término evolucionó a su vez hacia la palabra «diseño». Fue éste un factor esencial en la creación artística y así se interpretó en la obra teórica de Leon Battista Alberti³²:

«Un edificio, al igual que cualquier otro cuerpo elaborado por la mano del hombre, está constituido de diseño y de materia. El diseño es una creación del intelecto, la materia es una creación de la naturaleza. La primera exige razón y reflexión; la segunda, selección y arreglo. Durante el proceso de diseño, el artista involucra su intelecto, talento y experiencia para dar forma a la obra y decidir su estructura. Concibe un proyecto; establece una «preordinatione»».³³

El término así definido es lo que entendemos como la verdadera parte creativa en el arte de la arquitectura. Es posible-mente la fase más compleja, pues a la dificultad de engendrar una idea se suma la necesidad de hacer factible su materia-lidad con los elementos y técnicas constructivas existentes. Por tanto: idea gestada, material y técnica, forman parte de un mismo proceso, una misma realidad y un mismo orden.

32 Leon Battista Alberti. Arquitecto, teórico del arte y escritor italiano nacido en 1404 en la ciudad de Génova. Consiguió aunar todos los conocimientos y habilidades de la época; era erudito, humanista, escritor, arquitecto, escultor, pintor, cortesano y hombre de mundo, constituyendo una de las figuras más representativas junto con Leonardo da Vinci del ideal del hombre del Renacimiento. Además de su gran trayectoria como arquitecto, una de sus facetas más importantes fue la de escritor de tratados teóricos, gracias a los cuales hoy conocemos su pensamiento artístico. En su obra escrita expone su peculiar concepto del arte y se aventura con una definición de la idea. Está convencido de que la función del arquitecto es matemática, es crear y dar proporciones. Sus discípulos, acometerían la labor de resolver los problemas a pie de obra. El arquitecto, mientras tanto, es el que la inventa. Sus tratados versan sobre varios temas entre los que destacan: *De Pictura* (1436); *De re Aedificatoria* (1452), –su obra principal– y *De Statua* (1464). Falleció en Roma en 1472.

33 Alberti. *De re Aedificatoria*. Prefacio.

En los edificios tabaqueros de la Vega granadina, el concepto de diseño es identificable y evidente. Asimismo, está en relación con las raíces renacentistas que lo sitúan en el ámbito del proyecto y el dibujo. La naturalidad y esencia estructural que caracterizan estos edificios, queda manifiesta a través de su extrema sencillez constructiva nacida de una exclusiva dedicación funcional. En la encarnación de ese espíritu originario de lo que significa la arquitectura, el secadero granadino incorpora los dos elementos esenciales atribuidos por Alberti a cualquier creación artística y por consiguiente a la arquitectónica:

- (i) La materia aportada por la naturaleza, que aparece formando parte del ánimo constructivo de los secaderos. Es material recogido, y a menudo apenas transformado, del entorno natural en el que se encuentran inmersos los cultivos y sus edificios industriales auxiliares. La naturaleza, contribuye ofreciendo el material usado en la construcción, el cual puede tener un origen tanto biológico como geológico.
- (ii) La mente creativa del ser humano transforma la materia aportada por la naturaleza, que habitualmente es de procedencia local y establece un proceso mental de ideación y planificación mediante el cual decide la forma y el funcionamiento de la futura arquitectura. Ésta se hará realidad mediante el tratamiento y el empleo práctico de los materiales dispuestos.

A partir de ambos atributos «albertianos», la vinculación de esta arquitectura industrial y vernácula con el concepto de «diseño», como una creación predeterminada y optimizada en la mente del arquitecto o en muchos casos en la de los propios trabajadores del campo granadino que intervenían bajo el influjo de la experiencia aprendida, era incuestionable, quedando la autoría rubricada. Tanto en uno como en otro caso, era una idea que aparece con todos sus ingredientes, desde el concepto generatriz, a la cuestión práctica, pasando por la selección y el uso de materiales, hasta la

← Fig. 22: Secaderos de madera. Purchil. Granada. Fotografía G. Nofuentes, J.F.



inclusión de las técnicas que facultan el paso de la reflexión creativa a la ejecución. El proceso de diseño culmina con el dibujo que da consistencia y precisión a la materialización de la idea antes de ser convertida en realidad material.

El asentamiento del conocimiento tiene su gran aliado en el tiempo que se va dejando marcar por acontecimientos y hechos. Éstos van evolucionando y madurando y cuando se estabilizan, jalonan la línea de la historia con hitos que estructuran la vida del hombre. Pero los conceptos y las ideas se desarrollan en el tiempo con suertes diferentes. Mientras algunos son pasajeros y nunca llegan a penetrar en la conciencia colectiva por razones diversas, otros sin embargo, aparecen para quedarse y permanecen en el acervo popular como acontecimientos imprescindibles. La ausencia o la permanencia de las ideas no es algo que aparezca de manera voluntaria o periódica, siempre va a estar influida por multitud de factores internos y externos, tales como: acontecimientos imprevistos que alteren el ritmo habitual, periodos históricos con unas determinadas condiciones, grupos sociales más o menos receptivos, creencias religiosas, conflictos entre pueblos, etc.

Entre aseveraciones y rechazos, contradicciones y desmentidos, controversias, polémicas y debates que tuvieron lugar desde la asunción de ideales del renacimiento hasta bien en-

trado el siglo XVIII³⁴, los conceptos de: naturaleza, belleza, mimesis o diseño evolucionaron ampliamente como tales, asumiendo, cambiando y perdiendo matices en función, como se ha dicho, de los eventos históricos. Se llega así al conocimiento Kantiano, que asume la erudición y resultados del empirismo, confirmando el importante valor que para el conocimiento posee la experiencia, ya que ésta permite presentar y conocer los objetos desde la percepción sensible y a la vez desde la capacidad de discernimiento que nos da la intuición.

Immanuel Kant considera la arquitectura como «el arte bello de la forma». Esta concepción aparece explicada y ampliada en su obra *La crítica del juicio*, en la que aparece definida como la disciplina que “expone conceptos de cosas que sólo por el arte son posibles”³⁵. Los objetos nacidos de la arquitectura son esencialmente los que están dedicados a un cierto uso, es decir, que las construcciones arquitectónicas lo son, por perseguir una función; un «fin». Al extender este concepto a todos los elementos y utensilios pertenecientes a la naturaleza de lo construido o de la propia casa como recinto protector, el autor establece la similitud entre arquitectura y utilidad de la producción fundamentada en el con-

← Fig. 23: Cementerio del Bosque en Estocolmo. Erik Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz.

34 El siglo XVIII es también conocido como «siglo de las luces», debido al nacimiento del movimiento intelectual conocido como Ilustración. En ese marco, el siglo XVIII es fundamental para comprender el mundo moderno, pues muchos de los acontecimientos políticos, sociales, económicos, culturales e intelectuales de esos años han extendido su influencia hasta la actualidad. También es conocido sobre todo durante su segunda mitad como el «siglo de las revoluciones».

Aunque La Ilustración –movimiento cultural e intelectual europeo– se desarrolló especialmente en Francia e Inglaterra y de hecho se mantuvo vivo desde finales del siglo XVII hasta el inicio de la Revolución Francesa, dio lugar a la aparición de grandes personajes de la cultura en todo el ámbito europeo. De esta forma y alimentado por los trabajos en vida de una de las más profundas e imaginativas mentes de todos los tiempos, el siglo XVIII pudo ver de la mano del filósofo prusiano Immanuel Kant, el continuo auge de las ideas empíricas en la filosofía, ideas que eran aplicadas a la política económica, al gobierno y a ciencias como la física, la química y la biología.

35 Kant, I. (1975). *Crítica del Juicio*. México:Editora Nacional, § 51, (P. 388).



24



25

cepto «previo» a la ejecución. Y es que además del empírico, existe otro tipo de conocimiento que procede de la intuición y cuyo objeto de sabiduría forma parte de las categorías a priori de espacio y tiempo estableciéndose en el rango de los denominados «apriorismos» o juicios «a priori». En su *Crítica de la razón pura*, Kant establece el carácter universal y ajeno a la experiencia de estos juicios «a priori», a la vez que dispone que, la ciencia de la sensibilidad sería la llamada estética trascendental, la cual forma parte de la «Doctrina Trascendental de los Elementos» en el cuerpo de su obra. El autor expresa de la siguiente manera cómo en la estética trascendental existen unas condiciones a priori –espacio y tiempo– que nos permiten conocer, gracias al entendimiento, los elementos dados por el sentido externo o intuición. Veámoslo resumido en la literalidad de estas cuatro citas:

“Nuestra capacidad –receptividad– de recibir representaciones, al ser afectadas por los objetos, se llama «sensibilidad». La ciencia de todos los principios de la sensibilidad a priori la llamo «estética trascendental» [...] todas nuestras intuiciones no son más que una representación fenoménica. Permanece para nosotros absolutamente desconocido que sean los objetos en sí, independientemente de toda esa receptividad de nuestra sensibilidad”.³⁶

“La representación del espacio no es un producto de la experiencia; es una condición de posibilidad necesaria que sirve de base a todas las intuiciones externas. El espacio es la condición de posibilidad de existencia de todos los fenómenos”.³⁷

“El concepto trascendental de los fenómenos en el espacio es una advertencia crítica de que en general nada de lo percibido en el espacio es una cosa en sí, que el espacio

es además una forma de las cosas; los objetos en sí nos son completamente desconocidos y lo que llamamos cosas exteriores no son más que representaciones de nuestra sensibilidad”.³⁸

“[...] la arquitectura realiza el concepto previamente concebido de un objeto”.³⁹

Esta última cita es la evidencia de que cualquier proceso de ejecución de una obra de arquitectura comienza mucho antes de que empiece el contacto con la materia; antes de la modelación de la misma. La tangibilidad de la obra arquitectónica –cualidad que se analiza en el siguiente capítulo con una matización perceptiva–, es por tanto una sensación posterior al instante de la creación, a la visualización creativa del arquitecto o artista. El ejercicio creativo, por otro lado, es básicamente selectivo y está limitado por la prefiguración mental de las incógnitas que plantea el elemento a diseñar así como por la practicidad futura del mismo; es decir la creación se desarrolla junto con el «fin» al que está destinada. El hombre ha de ser capaz de definir la finalidad de sus creaciones y en función de ella valorará los medios precisos para alcanzar sus objetivos, pensando además todos aquellos factores que puedan influir en la materialidad del objeto buscado. La mente es indagadora y selectiva y posee la capacidad de sintetizar, comparar y elegir.

Al hablar de belleza y de creación, se está hablando de un ejercicio de la mente, de su capacidad de crear formas bellas, en definitiva se habla de imaginación. La imaginación es la aptitud de configurar la imagen de un objeto aún no visto o aún inexistente en la realidad y es una facultad básica para la creación de una obra arquitectónica. La búsqueda de la belleza es por tanto una facultad productiva. Mas, esta facultad creadora no procede de la nada, sino que tiene su origen en

← Fig. 24: Colinas y campos de Dresde. Alemania. Pintura de Caspar D. Friedrich.

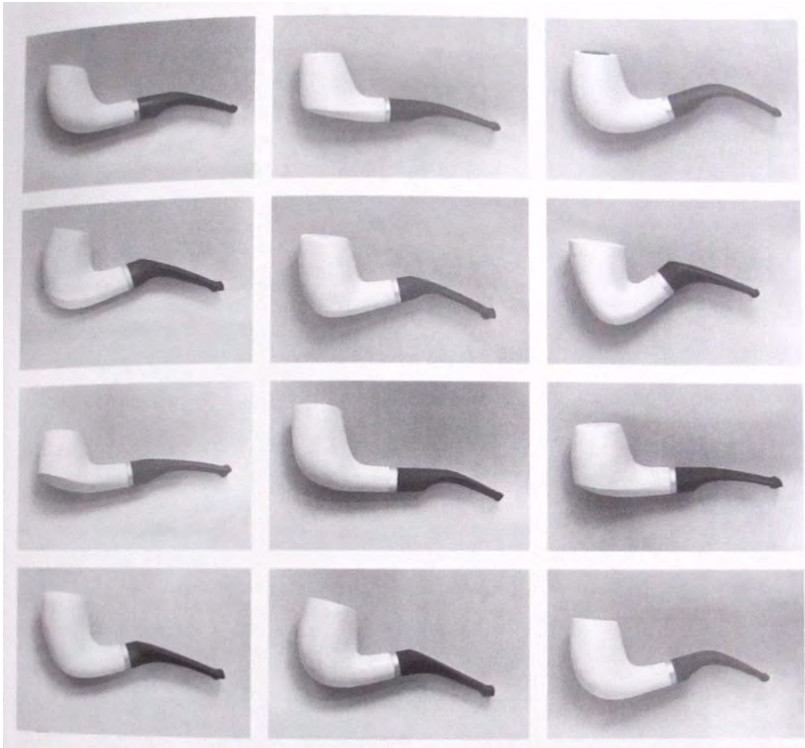
← Fig. 25: Colina de la meditación. Cementerio del Bosque en Estocolmo. Asplund y Lewerentz.

36 Kant, I. (1978). *Crítica de la Razón Pura*. Madrid: Alfaguara. (P. 70).

37 Kant I. *Crítica de la Razón Pura*. «Estética trascendental». Secc. 1, §2 (A 23s / Pp. 37-39).

38 *Ibid.* Secc. 1, §3 (A 30 / P. 45).

39 Kant I. (1978). *Crítica de la Razón Pura*. Madrid. Alfaguara. (P. 70).



la memoria, en la experiencia; el *modus operandi* de la imaginación surge, como dice Kant, de su capacidad asociativa y plástica; la creación procede de nuevas combinaciones con elementos conocidos. Por tanto, el conocimiento previo es necesario.

Pero el resultado de este proceso creativo no se puede limitar a una mera ilusión original e imaginativa. El arquitecto o el artista ha de buscar la forma de infundir materialidad al concepto. Esta labor sólo es posible gracias a esa misteriosa y eficaz interacción de la mano con la mente en una colaboración perfecta de lo racional con lo físico, facultándose mutuamente hasta conseguir el fin perseguido. La labor creativa es impensable sin una mano ejecutora de las órdenes de la mente. La mano es la prolongación del pensamiento, la que ejecuta y trae a la realidad los proyectos que permanecen en la inmaterialidad de nuestra mente.

“La arquitectura -enriquecedora- tiene que dirigir todos los sentidos simultáneamente y su fundamental cometido mental es el alojamiento y la integración, ya que la arquitectura articula las experiencias del ser en el mundo y fortalece nuestro sentido de la realidad y del yo”.⁴⁰

“El ojo hegemónico trata de dominar todos los campos de la producción cultural y parece debilitar nuestra capacidad de la empatía, la compasión y la participación en el mundo. La producción en serie parece alejar nuestra visión de la participación e identificación emocional. Llegando a crear una arquitectura carente de lógica tectónica y de cualquier sentido de la materialidad y de la empatía de la forma que claramente parte de este proceso”.⁴¹

“Las manos son un organismo complicado, son un delta en el que desemboca una vida que viene de muy lejos, para verterse en el gran torrente de la acción. La piel lee la textura, el peso, la densidad y la temperatura de la materia”.⁴²

Estas tres citas de Juhani Pallasmaa, introducidas como una cuña temporal sobre el pensamiento kantiano, traen a la memoria la importancia que la ejecución material de la obra tiene sobre la percepción. La mano del hombre desarrolla un papel esencial en la evolución de las destrezas, la inteligencia y las capacidades conceptuales. Según Pallasmaa la mano no es sólo un ejecutor fiel y pasivo de las intenciones del cerebro, sino que tiene intencionalidad y habilidades propias en los procesos relativamente autónomos e inconscientes de pensamiento y obra, así como en la escritura, la artesanía o en la producción artística y arquitectónica.

“La arquitectura es el arte de la lentitud y el silencio”⁴³. La arquitectura no está hecha para ser disfrutada únicamente a través de la visión; todos los sentidos han de intervenir en su contemplación. El sentido de la visión es limitado, parcial y proclive a una imagen egocéntrica y ensimismada de la arquitectura. La auténtica labor de ésta es la de anclar al ser humano en el mundo en lugar de imponer su presencia. Esto es exactamente el emocionante efecto que generan los secaderos de tabaco de Granada; es arquitectura real, natural y humana. Es para la gente. Su objetivo está en ser realidad utilizada por las personas.

Es una arquitectura táctil e inclusiva; su apariencia tectónica nos une a su realidad. Su potencial visual, te envuelve en sus tres dimensiones y te hace formar parte del lugar. Los secaderos son construcciones que exploran el entendimiento

← Fig. 26: Adaptación a la capacidad prensil. Juhani Pallasmaa. *La mano que piensa*. La mano que trabaja.

40 Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel*. Introducción. Primera parte. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. (P. 10).

41 Ibid. Introducción. [El ojo narcisista y nihilista]. Primera parte. (P. 11).

42 Pallasmaa, J. (2011) *La mano que piensa*. [La mano misteriosa]. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. (P. 45).

43 Juhani Pallasmaa (2006). «La arquitectura de hoy no es para la gente». Entrevista 12-agosto. Diario El País. Babelia.



vital que yace oculto en la parte existencial de la condición humana. Son manifestaciones de los modos de ser y de experimentar de la cultura rural granadina en una época concreta.

A menudo, las obras consideradas a posteriori como creaciones artísticas, no fueron en su origen concebidas como tales. Sus artífices nunca persiguieron la fama ni aportar su obra a la memoria del arte; sin embargo, nuevamente el tiempo, como administrador de la historia, se encarga de atribuirles valores añadidos que pueden tener procedencia muy dispar; desde la plasticidad individual o la magnificencia de un conjunto hasta el valor sentimental o el sentir de todo un periodo histórico. Son innumerables en la historia y en la geografía universal la sucesión de ejemplos y acontecimientos teñidos de matices como los descritos. El secadero de tabaco en los campos granadinos es una arquitectura surgida de la necesidad, muchas veces apenas completada ante la escasez de materiales o las limitaciones económicas, aunque matizada sin embargo, por la pátina con la que el tiempo tiñe a los objetos utilizados por el hombre o, en este caso, por el grupo humano conformado por todas las comunidades unidas ante un mismo fenómeno productivo; brindándole y asegurando así, ese valor que permite admirarlo con una nueva mirada. El enorme número de estas construcciones dispersas por el paisaje dan una idea de la magnitud del acontecimiento económico que encarnaban. Su belleza, valorada desde su individualidad procede tanto de su apariencia, como de su entidad como obra levantada manualmente, con el sencillo contacto de la mano y el material. La conexión de la obra imaginada con la ejecución y la materialidad del edificio es tan directa que su descripción más evidente habría de manifestarse mediante la tangibilidad y la textura. El hecho de que en numerosas ocasiones su concepción y construcción procediera en mayor medida, de la práctica aprendida por trabajadores y campesinos ajenos a la creación artística que del pensamiento individual del arquitecto o del artista, ayuda, en todo caso a refrendar el hecho de haberse convertido en una arquitectura útil, necesaria y en pleno uso a cargo de

un enorme y disperso colectivo que de forma involuntaria difundió su cualidades, hasta llegar a dominar el territorio, tanto en los casos de agrupaciones arquitectónicas sin orden aparente, previamente proyectados, como en aquellos ejemplos diseminados por el paisaje, al borde de caminos y carreteras y ubicados en sendas parcelas de propiedad privada. Este último caso es el más frecuente y posiblemente el que produzca un mayor impacto sobre el territorio al marcar concienzudamente todos los emplazamientos paisajísticos de la Vega, como si se tratase de una ejercicio de acupuntura arquitectónica.

Se decía, en líneas anteriores que nada puede nacer ni crecer en la mente sin un poso de conocimiento sobre el cual el intelecto pueda generar pensamientos que conduzcan a la creación, a la generación de ideas nunca antes concebidas. En este universo de invención y desde los primeros tiempos del pensamiento, casi en los albores de las artes plásticas, se ha considerado al arquitecto como poseedor de una «condición» mejorada respecto al resto de los artistas. Este hecho aparece ya en la antigüedad clásica en los diálogos platónicos, y vuelve a emerger en siglos posteriores, a través de la filosofía de Santo Tomas, quien en su *Summa Teológica*, considera al arquitecto como «sabio» y «artífice que dispone los planos del edificio».

En la obra vitruviana *De Architectura*, se reincide en la idea de artista supremo y así se destaca en el primer libro de la misma, advirtiendo sobre la necesaria educación del arquitecto, el cual debe dominar todos los campos del saber incluso los aparentemente ajenos al acto constructivo. Así, la música, la óptica, la geografía e incluso la filosofía; son saberes que antes o después habrá de necesitar para el buen término del trabajo, puesto que al fin y al cabo su labor, que es la de construir cobijos adecuados para el hombre y espacios protegidos para su actividad sobre un hábitat definido, precisará recurrir a conocimientos diversos que no dependen de una sola disciplina.

← Fig. 27: Secadero de envoltente de ladrillo en Purchil. Granada. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



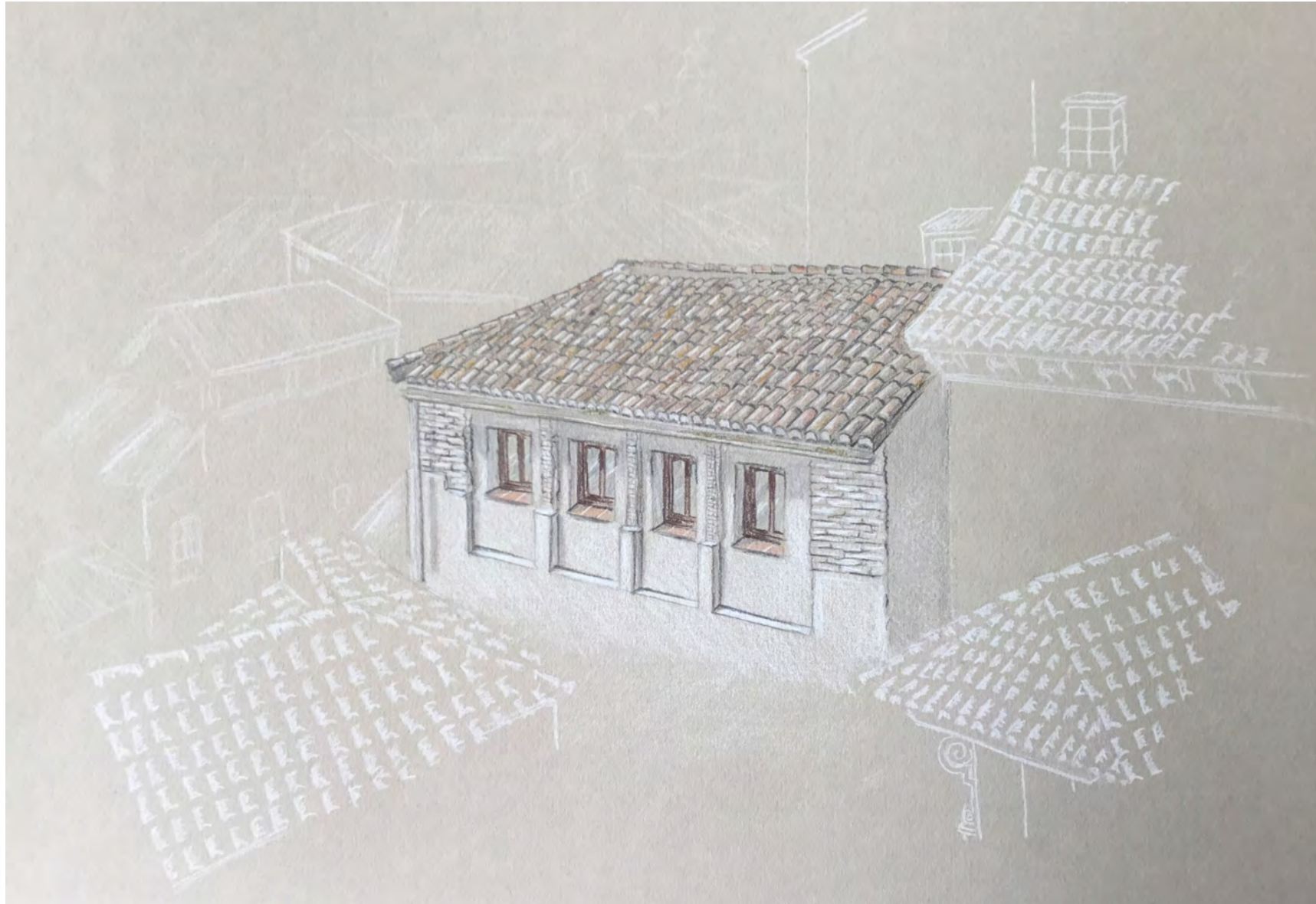
El concepto de sabiduría universal que había de poseer el arquitecto, permaneció a lo largo de los sucesivos periodos históricos, aunque destacaron las profundizaciones que puntualmente incidieron sobre este discurso, en determinados periodos; sirvan como ejemplo las siempre fértiles aportaciones de la vasta obra de Immanuel Kant –quien incluso añade la necesidad de una cultura del espíritu–, o la racionalidad Ilustrada de Voltaire, Rousseau y Diderot en el caso francés, así como la ilustración hispana de Feijoo, Jovellanos y Cerdas. Esta concepción acerca del saber y la formación del arquitecto evolucionó y se ha mantenido hasta nuestros días siendo posible su comprobación en la formación universal que se ofrece en las escuelas de arquitectura de la actualidad. En nuestro país y concretamente en la Escuela de Granada, la formación del arquitecto continua siendo heredera de esta concepción ilustrada aunque admitiendo, como no podría ser de otra forma, los profundos cambios que la revolución industrial y las sucesivas transformaciones culturales y técnicas introdujeron en el conocimiento de la humanidad. La consecuencia, es un aprendizaje mixto de formación científica y de humanidades, dispensada en una equilibrada proporción y constituyendo una formación completa, en un intento de compaginar ambos arquetipos de conocimiento; todo ello sin perder el tren de la moderna industria. La concepción vitruviana, tan distante en el tiempo, parece sin embargo mucho más cercana en cuanto a la orientación y a la convicción de la variedad de contenidos que ha de manejar el arquitecto. Su intuición sobre los saberes necesarios que éste debiera poseer, naturalmente matizada y acorde a la técnica de nuestro siglo, coincide casi plenamente con la actual.

← Fig. 28: Mirada «calidoscópica» de la materia a través de un secadero.

9.2.2. ESTÉTICA Y FIN

La idea artística se transforma en obra arte cuando pasa al mundo de lo tangible. Igualmente sucede con lo arquitectónico. Ello supone una identificación de ambas ideas pues el pensamiento de cualquier objeto contiene la base de la realidad del mismo. Y contrariamente, la finalidad o el «fin» justifica la racionalidad de la acción, es decir, la persecución de una meta abriga la formación de un pensamiento, de una creación.

De igual forma y aproximando estas conclusiones al mundo de la arquitectura, intuimos que el fin de la misma es el «edificio». Si concretamos el espacio y el tiempo a la coyuntura de la arquitectura industrial tabaquera de Granada, tal fin está representado por el «secadero de tabaco». La voluntad creadora en la organización industrial de La Vega, está ligada a todo lo relacionado con las necesidades derivadas del cultivo del tabaco. Es por tanto, una creación interesada, en la que la búsqueda de la belleza está más orientada hacia la eficacia. La perfección del diseño consiste en la obtención de un rendimiento máximo con el coste material y laboral mínimos. Es la estética de la efectividad; la excelencia en el «provecho». Esta reflexión enlaza con la condición citada en el apartado anterior acerca de una autoría fundamentada en la experiencia constructiva de un colectivo, cuyos resultados arquitectónicos aún se mantienen en pie, siendo así, susceptibles de ser analizados en la actualidad. Los secaderos en muchas ocasiones, no fueron levantados por un único autor, a menudo era un colectivo el encargado de hacerlo realidad; y en cualquier caso, se alzaron siguiendo un principio de necesidad, constituyendo una exigencia para la culminación de un proceso, buscando exclusivamente una perfección funcional pensada y proyectada desde un inicio. No es, por tanto, una búsqueda menguada por la mera actitud contemplativa de la población; es la satisfacción procedente del interés colectivo.



El secadero es una obra destinada a la producción, heredera de la arquitectura industrial y construida en la comarca granadina no por una cuestión relacionada con el hecho artístico, sino con el productivo, lo cual no es óbice para detectar cualidades estéticas muy destacables en muchos de sus ejemplos, circunstancia que se ha aprendido a valorar más objetivamente con el paso del tiempo. Entendemos que esta particular obra arquitectónica ha de interpretarse como decía Kant en su *Crítica*, por el «fin» con el que había sido concebida en el pensamiento. La finalidad –curado del tabaco– es la causa de la existencia de este conjunto arquitectónico peculiar y específico de Granada.

Este concepto es el que Kant define como «Finalidad Objetiva»: “Para representarse una Finalidad Objetiva en una cosa, tendrá que precederla el concepto de lo que la cosa deba ser”⁴⁴. El autor distingue ulteriormente entre una finalidad objetiva externa estrictamente relacionada con la utilidad “el origen de la obra del ser humano descansa básicamente en la utilidad”⁴⁵ y otra finalidad objetiva interna vinculada a la perfección del objeto. Es preciso recordar que para el filósofo dicha perfección es apreciable en dos sentidos complementarios: cuantitativo, pues se trata de un elemento completo, con todo lo exigible para serlo y cualitativo, ya que existe una concordancia plena del elemento con el concepto previo. Estos dos aspectos son explicados por Cotofleac V. con las siguientes palabras:

“Suponen de hecho las condiciones necesarias de la posibilidad de la finalidad objetiva externa» [...] «El objeto arquitectónico no responde a la exigencia de utilidad práctica si

no cumple con los requisitos de la perfección cuantitativa y de la perfección cualitativa, con los cuales se enlaza la noción de bueno”.⁴⁶

Es decir, lo que se entiende como bueno en la filosofía kantiana no se refiere sólo a lo inmediato, a lo que place en sí mismo, está más bien relacionado con lo bueno útil, con lo concebido por un interés determinado; en definitiva, con lo creado para un fin. Así, la arquitectura que nos interesa, engendrada con una finalidad obvia y útil y dueña de una perfección entendida como elemento cabal y completo per se, y mantiene una correspondencia perfecta y coincidente con el pensamiento del que procede, y por tanto es encasillable en cualquiera de las categorías estimadas en la disgresión del filósofo –pues es cumplidora de una u otra y en ocasiones de ambas a la vez– al plantear las razones de la estética arquitectónica.

Continuando con el hilo conductor de la reflexión, la forma arquitectónica no puede suponer por sí sola un concepto de perfección, es necesario el conocimiento del propósito previo con el que fue edificada para comprobar la correspondencia entre el fin y la realidad formal ejecutada. Por tanto, la exclusiva contemplación de la obra arquitectónica permite, según el razonamiento que se viene desgranando, calificarla como bella, pero resulta inclasificable bajo el prisma de la perfección. Los secaderos de tabaco granadinos considerados más de una vez en el presente trabajo como poseedores de una contundencia y eficacia formal manifiestas, sí son susceptibles de una calificación demostrable en cuanto a su perfección formal; no ya por estar precedidos de un concepto previo coincidente con la realidad posterior, sino porque en la esencia de su forma están solucionadas todas las cuestiones de funcionamiento para cumplir eficaz-

← Fig. 29: La cortijada como médula de la estructura del colectivo agrario, en los exteriores de los límites urbanos del municipio. Recreación gráfica; lápiz de color y cera blanca sobre papel Canson coloreado. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

44 Kant, I. (1961). *Crítica de la Razón Práctica*. Buenos Aires: Losada. (§15. P. 205).

45 Kant se halla posiblemente influenciado por los escritos desarrollados por dos de los grandes autores escoceses de la época: David Hume y Adam Smith. Ambos fueron economistas, filósofos, sociólogo e historiadores y constituyen las figuras más importantes de la Ilustración escocesa y de la filosofía de la historia.

46 Cotofleac, V. (2009). Concepto e idea estética en la arquitectura. Inmanuel Kant. *A Parte Rei 64*. (P. 7). Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/index3.html>



mente con el propósito para el que fueron creados. En estas edificaciones, el conjunto de todos los materiales y piezas arquitectónicas que lo configuran, completan una unidad constructiva única. Todos los elementos integrantes se articulan sin cabida al error en una forma concreta, definida y ajustada que se repite incesantemente, con distintos elementos integrantes, por toda la geografía objeto de nuestro estudio. La constante repetición de la forma, simplemente adaptada en tamaño y orientación a las características del lugar, permite hacernos una idea del éxito conseguido por las ajustadas propiedades de una apariencia basada exclusivamente en el funcionamiento y la utilidad. La belleza es esencial; en los secaderos de tabaco son pocas las circunstancias en las que esta invariancia formal se perturba y cuando sucede, ocurre de forma amable, con pequeñas licencias decorativas que no contaminan la idea troncal de «forma establecida».

Por otro lado la enorme variedad de materiales utilizados en la construcción no guardan aparentemente relación específica con el concepto de edificio que se quiere construir. El vínculo del material constructivo con el concepto de «edificio secadero» no es biunívoca. Existe evidentemente un nexo, pero no de exclusividad y que podríamos concretar enumerando las variadas cualidades de los materiales integrantes:

- (i) El material usado habitualmente está en el entorno natural próximo a la ubicación de los edificios.
- (ii) Son materiales directamente utilizados sin ningún tipo de transformación salvo la referida a la adaptación formal mediante un sencillo trabajo manual.
- (iii) La colocación en obra de algunos otros procede, sin embargo, de una transformación primaria como es el caso de los diversos materiales cerámicos frecuentemente usados por su versatilidad y eficacia en estructura y cerramientos.
- (iv) Los secaderos construidos mediante estructura o piezas concretas de hormigón, son poco abundantes, estando

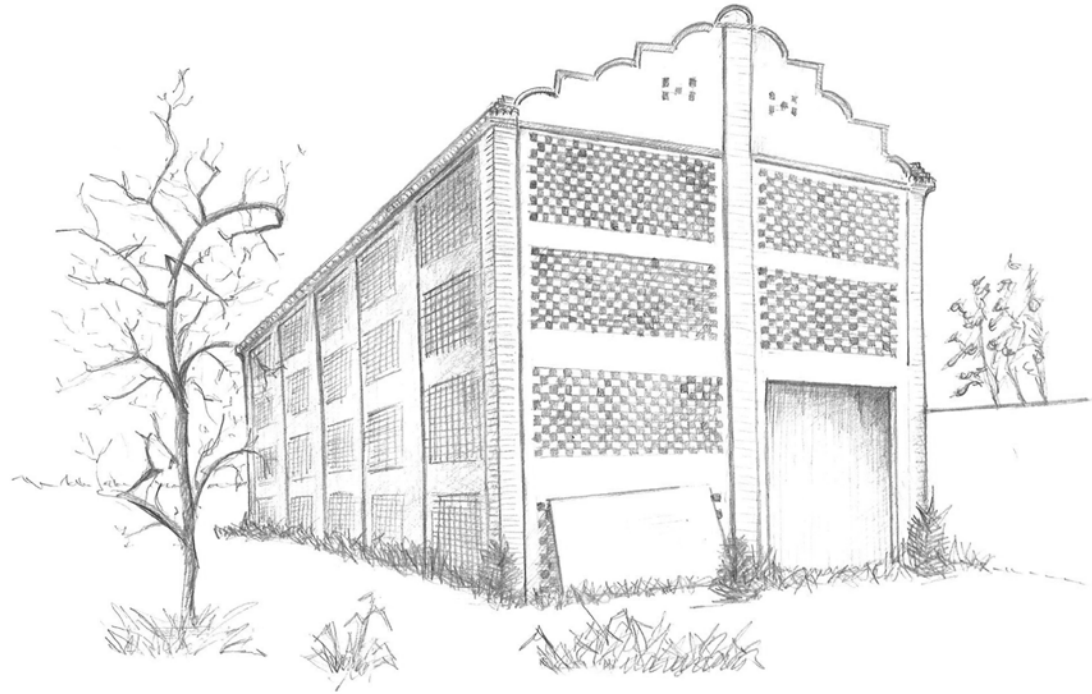
la presencia de este material habitualmente acompañada de otros, de características muy dispares.

La reparación o sustitución de elementos caídos o en mal estado no siempre es posible debido, en líneas generales, a motivos económicos. En otras ocasiones, es el abandono el que produce la no reparación del edificio o incluso el derribo del mismo. En cualquier caso, en multitud de ocasiones la reparación se lleva a cabo mediante la incorporación de material que en ocasiones no es específicamente constructivo o con la colocación de objetos de procedencia diversa localizados en derribos o en obras con material sobrante o desechado.

En todos los casos la relación del material con el arquitecto y el constructor es muy cercana. El material es puesto en obra, es manipulado, y el contacto con propiedades son percibidas durante la manipulación, por todas las personas intervinientes en el proceso de ejecución. El único material –auxiliar en este caso– ajeno al trabajo manual, es la estructura de andamiaje para la ejecución de las cubiertas y partes altas de los cerramientos, los cuales también se construyen con materiales inmediatos o procedentes de las fábricas de tejas y ladrillos del entorno. Aunque admirables, son escasos los ejemplos de empleo de materiales ajenos al territorio y propios del Movimiento Moderno; hablamos del hormigón armado, cuyo uso en la construcción de secaderos es realmente muy limitado, aunque es justo admitir el valor y belleza arquitectónicos de los tres ejemplos que de estas construcciones agrupadas existen en la provincia; los conjuntos «hoy todavía admirados» de Peñuelas, El Chaparral y Fuensanta.

Además del material existen otros invariantes a considerar en la arquitectura, como el espacio, la forma, el emplazamiento o características constructiva diversas, así como propiedades propias de la construcción tales como los medios utilizados

← Fig. 30: Secadero de fabrica de ladrillo en el entorno de Churriana de la Vega. Granada. Grafito sobre papel tipo Canson. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



para contrarrestar el paso del tiempo y los recursos empleados que sí deben de estar presentes en el concepto primigenio de creación. Estos aspectos esenciales para cualquier arquitectura están, como se ha dicho, en la idea originaria del secadero de tabaco como arquitectura construida, por lo que también han de estar en la mente del creador, del autor de la idea primitiva, del armador y arquitecto, capaces de generar una obra útil allá donde la necesidad colectiva lo exija.

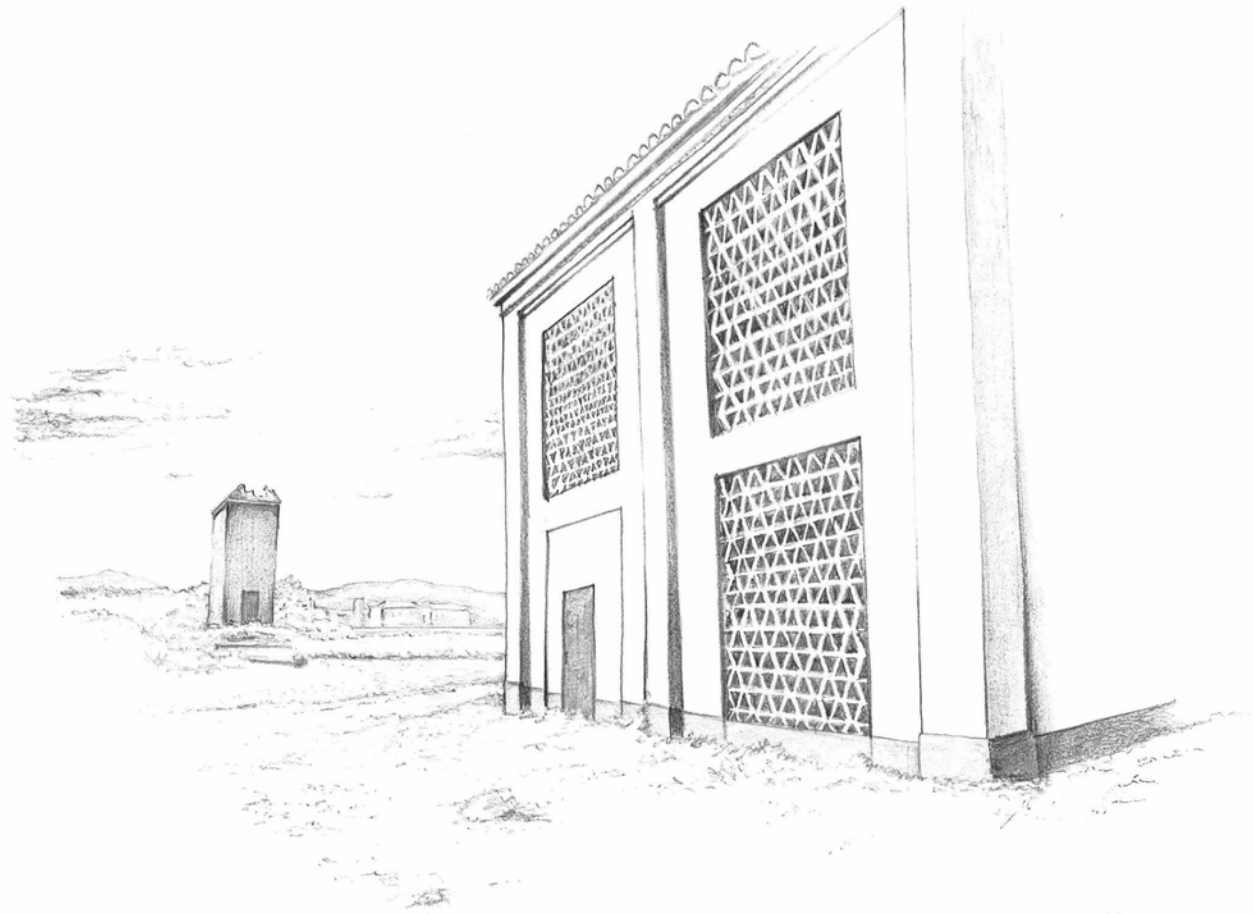
El secadero tiene existencia porque ha sido precedido de un concepto muy concreto y definido de lo que habrá de ser en su concepción real para cumplir una función que estaba ya prefijada en el pensamiento previo del arquitecto. La concepción que hace referencia a la funcionalidad del edificio es un aspecto básico en la creación, pues de la misma dependen las consideraciones en cuanto a funcionamiento, características espaciales, materiales adecuados al tipo de ejecución, formas, elementos exclusivos y un sinnúmero de particularidades imposibles de enumerar, que manifiestan la importancia del carácter fundador del edificio que se pretende construir. Como es evidente, no son las mismas condiciones las que hay que pensar, si el edificio a construir es una iglesia, un colegio, un hospital o una vivienda. Cada uno exige unas características de planteamiento –pensamiento creador– diferentes. Un secadero está previamente concebido en el pensamiento con todas sus características formales funcionales y en ocasiones también materiales. El tipo de tabaco, la cantidad del mismo, la altura necesaria para su colgado, la absoluta protección frente al agua de lluvia y a la humedad del terreno, la movilidad de los operarios que han de trabajar en su interior, las peculiaridades de los cerramientos en función de la ubicación y la orientación, etc., todas ellas son características que hay que tener en consideración en el momento de su concepción mental, constituyendo propiedades que sólo han de estar presentes si lo que se va a construir es un edificio para secar el tabaco. Son características que no funcionarían en otro edificio. La tipología edificatoria que es necesaria para una comunidad ha de estar especificada

en el pensamiento del arquitecto para que los parámetros y condiciones reflexionadas tengan sentido. La concreción en el pensamiento respecto al fin al que ha de destinarse una obra, limita la capacidad creadora de la imaginación, provocando un ajuste en el razonamiento hacia aquellos parámetros exigidos por la finalidad práctica que se ha impuesto. En cuanto a la sociedad, que en definitiva es la receptora de la obra artística y arquitectónica, requerida por las necesidades de las diversas comunidades que solicitan la construcción de uno u otro tipo de edificios, es la que pondrá en valor la oportunidad y eficacia de la nueva construcción realizada y en dicho contexto de ajuste a la realidad y de utilidad, habrá que valorar su belleza.

El uso para el que se han levantado estas construcciones, herederos de una arquitectura fabril con especificaciones tan concretas que seguramente nunca se volverán a repetir ni en éste o cualquier otro lugar, ni en ningún otro periodo histórico; es único y exclusivo, y sus especificaciones constructivas así lo atestiguan. A pesar de ello, el tiempo y la ausencia del motor económico que generó su aparición, han producido un efecto de reutilización de la forma a la que se le han otorgado contenidos diferentes. La particularidad, la exclusividad y la especificidad, son propiedades que nacen en el instante en que cada edificio, «responde» a los estímulos del entorno y lo hace de manera diferente según el tipo arquitectónico al que pertenezca. Cada tipología edificatoria avala la satisfacción de las circunstancias y exigencias de la realidad para la que ha sido concebida; y dentro de la misma, cada edificio da respuesta a las características geográficas, sociales y económicas de forma distinta, por lo que la indagación acerca de la perfección y la belleza individual en cada una de las anteriores es diferente; tanto más si se halla afectada por un cambio de uso.

Para terminar el presente subcapítulo y a modo de brevísima sinopsis histórica reflexionada, digamos:

← Fig. 31: Secadero de tabaco de fábrica de ladrillo en Cúllar Vega. Granada. Grafito sobre papel tipo Ingres. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



Es cierto que hasta Sócrates, no existió ningún episodio claro relacionado con la arquitectura. Contrariamente a los Sofistas para los que lo bello y lo útil son cuestiones completamente distintas y que nada tenían que ver, él asoció los conceptos entendiendo que algo era bello cuando resultaba adecuado a su uso; de esta forma, la casa más bella es aquella que proporciona el abrigo más placentero y la que ofrece la mayor seguridad para preservar las posesiones. El paso del tiempo provoca que las posiciones se radicalicen o suavicen en función de las aportaciones de filósofos y pensadores. Fue sin embargo, una corriente encuadrada inmediatamente después del Renacimiento, precedente de la formación vitruviana la que defendió la coexistencia de belleza y utilidad en igualdad de condiciones. Alberti defendió expresamente que en la obra arquitectónica existen belleza y utilidad simultáneamente y ninguna está subordinada a la otra. Esta reflexión fue compartida posteriormente por Kant y Hegel para quienes la casa socrática no era por tanto bella por cumplir fielmente con su función de comodidad y seguridad; lo era, porque simultáneamente, poseía la condición de la belleza estética por un lado y cumplía con los requisitos prácticos que se demandan de una vivienda por otro. ¿Diríamos lo mismos de la belleza práctica del secadero de tabaco?. Seguramente sí.

← **Fig. 32:** Secadero de tabaco de fábrica de ladrillo con celosía. Santa Fe. Granada. Grafito sobre papel tipo Canson. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



9.3. ARQUITECTURA Y ALEGORÍA. LA PLÁSTICA

9.3.1. LO ALEGÓRICO Y LO ÚTIL. LA LIBERACIÓN DE LO ESTÉTICO. EL NACIMIENTO DE LA PLÁSTICA

La Real Academia de la Lengua Española refiere como tercera acepción del término alegoría a la «plasmación en el discurso de un sentido recto y otro figurado, ambos completos, por medio de varias metáforas consecutivas, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente».

Implantar una consideración independiente, entre lo útil y lo estético para cualquier obra arquitectónica o artística, favorece una distinción conceptual que lleva asociada la posibilidad de un uso simultáneo, a la vez que una liberación en la aplicación de esta dualidad de términos, algo que la historia se encargó de conducir por caminos divergentes. El planteamiento que a continuación se desarrolla, se fundamenta en un concepto de belleza no ligado al de la utilidad, pese a tener orígenes comunes con la misma. Recursos emocionales y subjetivos nacidos del lenguaje nos ayudarán a experimentar dicha disociación, a compartirla y a transmitirla. Por otro lado, la oportunidad de aislar lo bello de lo rentable o lo necesario, ha favorecido la aparición de ideas estéticas generadoras de corrientes y tendencias diversas que han de estar permanentemente sometidas a la crítica y que pueden incluso entrar en competencia y rivalidad.

Lo artístico y lo útil, como vimos en el apartado anterior, aparecen siempre como conceptos vinculados entre sí. En numerosas ocasiones y a diversos niveles, la estimación de la belleza de cualquier objeto pensado y materializado, surge únicamente cuando la funcionalidad queda comprobada. En el caso de la arquitectura del secadero de tabaco, esta condición se manifiesta con gran rotundidad, pues el cumpli-

miento de una funcionalidad tan evidente y clara, facilita la inmediatez de la valoración estética. Ahora bien, estimando la posibilidad de establecer una consideración artística de manera independiente y exclusiva al margen de lo útil, es factible que una edificación tan contundente y enérgica como es la del secadero, admita una nueva mirada autónoma y sin el sometimiento de la razón; nos planteamos así la hipótesis de una contemplación germinada en la búsqueda de otra estética nacida del pensamiento oculto y de lo inexplicable.

La concepción de la «Idea de lo Estético» aparece por vez primera en la historia de forma consciente, gracias a la figura de Kant; posiblemente el filósofo y escritor más tenaz y original en el tratamiento de las cuestiones relacionadas con lo bello y lo artístico en sus múltiples matices. En su *Crítica del Juicio*, sienta las bases conceptuales de una serie de ideas que mantienen su identidad y validez sin variaciones, prácticamente hasta nuestros días. En el universo kantiano, cabe la distinción entre la «Idea de la Razón» y por analogía inversa la «Idea Estética». La primera de ellas se rige por el raciocinio y es un concepto incompatible con la intuición, mientras que la segunda busca algo que está alejado del conocimiento experimental y dado que se la considera como una intuición, no es posible enunciarla con ningún razonamiento. La idea estética se configura como:

“[...] una representación indemostrable de la imaginación. No es posible explicarla con conceptos, los cuales no le pueden ser aplicados”.⁴⁷

“Ningún lenguaje puede expresarla con claridad ni puede hacerla comprensible”.⁴⁸

La forma de referirse a ella, por tanto, no puede ser directa ni a través del lenguaje preciso. A menudo es necesario re-

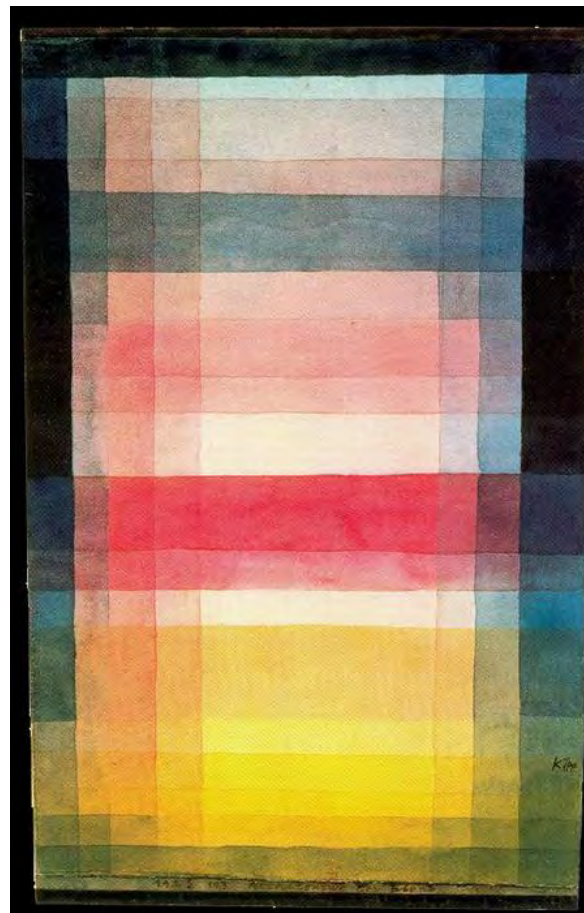
← Fig. 33: La Alegoría arquitectónica. Pintura de Johann Michael Rottmavr. 1705.

47 Kant I. (1975). *Crítica del Juicio*, § 51. México: Editora Nacional. (P. 425).

48 Ibid. § 49, (P. 371).



34



35

currir a la alusión, la insinuación o a la mención indirecta. La analogía⁴⁹ ha sido un recurso de amplia aplicación en el arte, la arquitectura y la crítica y de hecho continúa usándose de forma reiterada y eficaz en la actualidad, pues muchas veces en la semejanza entre cosas diferentes encontramos la pincelada ideal que nos recuerda una característica estética destacable como atributo de otro ser o cosa que nos lo recuerda. La metáfora⁵⁰, la metonimia y la sinécdoque son tropos⁵¹ utilizados en la literatura y el discurso hablado que, análogamente, se ajustarían de forma adecuada para expresar lo indescriptible, utilizando el lenguaje habitual.

La alegoría, como recurso lingüístico que utiliza el doble significado de lo real y lo figurado, expresaría de manera natural e instintiva el discurso sobre el mundo de las ideas estéticas. Así se produjo durante años, al referir cualquier imagen bella de la arquitectura del tabaco, que se pretendiera describir en obras literarias, comentarios críticos o locuciones históricas de las muchas instituciones defensoras del cultivo que existieron en el siglo pasado. De todo ello se hace mención en el apartado histórico de esta tesis.

49 **Analogía**, del lat. *analogia*, y éste del gr. *ἀναλογία* *analogía*. (i). f. Relación de semejanza entre cosas distintas. (ii). f. Razonamiento basado en la existencia de atributos semejantes en seres o cosas diferentes. (iii) f. Biol. Semejanza entre partes que en diversos organismos tienen una misma posición relativa y una función parecida, pero un origen diferente. (iv). f. Der. Método por el que una norma jurídica se extiende, por identidad de razón, a casos no comprendidos en ella. (v). f. Gram. Semejanza formal entre los elementos lingüísticos que desempeñan igual función o tienen entre sí alguna coincidencia significativa. Real Academia de la Lengua Española.

50 **Metáfora**, del lat. *metaphōra*, y éste del gr. *μεταφορά* *metaphorá*. (i). f. Ret. Traslación del sentido recto de una voz a otro figurado, en virtud de una comparación tácita, como en las perlas del rocío, la primavera de la vida o refrenar las pasiones. Diccionario de la Real Academia Española.

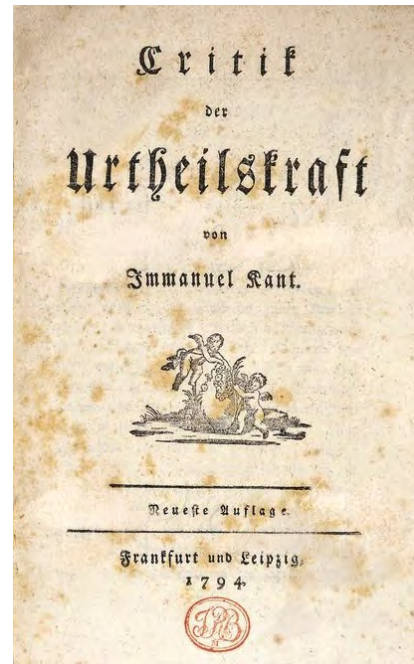
51 **Tropo**, del lat. *tardío tropus* 'canto', 'melodía', en lat. 'uso de una palabra con un sentido diferente del que le es propio', y este del gr. *τρόπος* *trópos*. (i). m. Ret. Empleo de una palabra en sentido distinto del que propiamente le corresponde, pero que tiene con éste alguna conexión, correspondencia o semejanza. Real Academia de la Lengua Española.

Nace así el concepto de plástica –en el sentido de hermosura, de plasticidad–. “La plástica expresa ideas (estéticas) con figuras en el espacio”⁵². La plástica es para nuestro estudio la confirmación de la estética en la realidad arquitectónica, una realidad definida por el secadero de tabaco. Con el edificio ya levantado, a veces a pleno rendimiento de sus funciones, la sustancialidad de su presencia y la imponente materialidad, se exhiben mediante la provocación de una sensación casi agresiva que estimula la emoción más íntima; también por la radicalidad de sus materiales, el reflejo de la luz, su silueta clara o la expresividad de su función; todo ello entre otra decena de impresiones; en ocasiones tantas como matices introducidos por los sujetos creadores y observadores. La plasticidad es, por tanto, elocuencia y vivacidad de un mundo de intuiciones difícilmente describable con un discurso ordinario y razonado. La plástica del secadero de tabaco está en el proceder de la contemplación; en la multiforme formulación de sensaciones que el observador sea capaz de crear –o extraer–, a partir de la mera presencia del mismo. Se podría decir que la aplicación de la intuición y de la expresión alegórica a la arquitectura, genera una dualidad expositiva, esto es, plantea «conceptos» en primer lugar, en el orden de la tangibilidad y de la materialidad de la obra; e ideas estéticas en segundo lugar, en el orden de la intuición y de la exposición del relato alegórico. Este segundo aspecto procede habitualmente del contexto y de la relación con el paisaje, o de las licencias constructivas en la incorporación de gestos técnicos que permitan diferenciar unos edificios de otros. El sentido metafórico está a merced de infinitos factores presentes en las figuras del observador y del creador y de las circunstancias de ambos, por lo que siempre está abierto a nuevas experiencias y sensaciones, siendo ilimitado al igual que lo es el tiempo.

52 Kant I. (1975). *Crítica del Juicio*, § 51. México: Editora Nacional. (P. 387).

← **Fig. 34:** Estudio para la construcción de una ciudad. Nicholas Roerich. 1902.

← **Fig. 35:** Niveles de arquitectura. Acuarela de Paul Klee. 1923.



36



37

El arte y el atractivo de lo arquitectónico hay que saber buscarlo en todos los ejemplos y en los elementos parciales que componen la obra, incluso para los casos de las estructuras más sencillas y humildes. Descubrir el arte está en averiguar la idea original del arquitecto o en la intención del propio edificio creado; está en indagar sobre lo que ambos pueden transmitir; en escrutar lo intangible y lo indeterminado, para aprender ese lenguaje metafórico prolongado en la extensa alegoría que expresa el sentimiento despertado por la belleza. La estética no está únicamente en la forma, ni en la función; tampoco es patrimonio exclusivo de los materiales o la audacia técnica, puede estar en lo indescriptible y en el discurso figurado, puede ser o no visible, puede ser tangible; pero siempre ha de poseer un contenido y un sentido. El secadero de tabaco nace de un concepto tan manifiestamente claro y simple que genera una construcción potente, sencilla y desnuda pero fuerte e intensa para la percepción del que la contempla, y todo en gran medida a causa de su índole sincera y elemental. El análisis de las arquitecturas directas en las que estamos interesados está muy relacionado con los sutiles e intensos pensamientos que el filósofo prusiano establece en sus *Críticas* sobre la arquitectura y la belleza; por ello traerlo a colación como ilustrador de ideas, resulta esclarecedor y necesario para dar luz sobre la belleza embaucadora de los edificios del secado de tabaco, en su vigorosa individualidad y en su capacidad de asociación. Para Kant, la materialidad del edificio es primaria, lo que quiere decir que primero estima la función, la belleza de la utilidad y posteriormente considera la idea del arte, la belleza de la intuición. Por tanto primero es el concepto y después la idea estética. De forma análoga se manifiestan en la Vega de Granada estos dos conceptos anticipados en las hipótesis del filósofo. Pero de la misma forma que éste nos lo anticipa, el secadero de tabaco, al igual que en otras arquitecturas industriales de la comarca, muestran este orden perceptivo de forma equilibrada, cada uno con el énfasis que le corresponde en función de la obra o conjunto de obras estimada, pero siempre unidos y asociados, evitando la exclusión.

← **Fig. 36:** Carátula de la segunda edición de la *Crítica del Juicio*. 1794.

← **Fig. 37:** Carátula de la primera edición de la *Crítica de la Razón Pura*. 1781.

“[...] La idea estética es una representación de la imaginación emparejada a un concepto dado y unida con tal diversidad de representaciones parciales en el uso de la misma, que no se puede para ella encontrar una expresión que indique un determinado concepto [...]”.⁵³

La idea estética en estos casos particulares, hay que extraerla de la propia obra construida y solamente la contemplación educada y formada o el conocimiento de la mano creadora es capaz de separarla de la materialidad para poder apreciarla; pero lo cierto es que está ahí, formando parte de la esencia, esperando a ser averiguada por esa mirada curiosa y sensible a pesar de su habitual ausencia de materialidad. Se trata de una situación idéntica a la que Berger nos relata al contemplar la pinturas rupestres en la Cueva de Chauvet. En el silencio y la oscuridad interior, Berger es capaz de sentir en sus propias manos la habilidad estética del artista del Paleolítico, de percibir y desentrañar como él, las figuras latentes en la roca a la espera de algún alma sensible que supiera sacarlas a la luz para respeto y admiración de su tribu y de los grupos que los sucedieran en los sucesivos milenios. La sabiduría poética encarnada por los creadores de estas primeras manifestaciones artísticas demuestran la temprana capacidad del ser humano para captar la esencia y la espiritualidad de los objetos y seres que le rodeaban y cómo eran incluso capaces de reproducirlos con la imaginación, sin la presencia física de los mismos y con la débil e inconsistente luz de una tea.

La mirada que se fija en el secadero sin uso, se convierte en testigo de la esencia. El carácter de su peculiar arquitectura está impregnado de la misma, la cual se revela en la propia estructura y construcción y permite adivinar –a menudo desde su deterioro– lo que socialmente llegó a representar. En el arte se encuentra la esencia de lo existencial, de la realidad

53 Ibid. § 49. (P. 377).



consciente, la cual se manifiesta a través de la plástica. Por tanto el arte forma parte del secadero de tabaco granadino y se exhibe a través de la experiencia plástica. Mediante el arte, el ser humano enlaza con el universo compartiendo las esencias que forman parte del mundo ilimitado y que hacen que el sujeto experimente en su interioridad la intuición estética como una alegoría; como si la forma real percibida en su plenitud plástica, fuera en parte sentida como una intuición metafórica. El arte lleva, pues, reflejado como en un espejo la idea de la belleza de las cosas tangibles reveladas por la figura en el sentido de presencia plástica y de las intangibles como las sensaciones, las experiencias de la vida, las reflexiones y la intuición. La sensación provocada por el arte, no es constante, no es uniforme, ni universal, ni previsible. Depende de las personas y las culturas. Depende del estado de ánimo. Depende del tiempo. Un mismo hombre puede mutar su intuición sobre lo estético en función de su cultura, educación, estado anímico, edad, su pertenencia a un determinado grupo, salud, etc. Lo mismo sucede con las colectividades, los grupos sociales, las comunidades y la sociedad en general. Para ninguna sensibilidad, el arte es fijo o inamovible; acompaña al individuo y lo moldea, o a la sociedad y la condiciona en sus demandas y necesidades. En cualquier caso el arte es bello porque guarda en su interior un concepto, es el reflejo de una idea, pero a la vez discurre por el límite de lo inmaterial, lo imaginado y lo inenarrable, sólo explicable mediante la prolongada metáfora: "La obra de arte es sin duda una cosa confeccionada, pero dice algo más que la misma cosa es [...] es alegoría".⁵⁴

Para aprender a ver «algo más que el mero objeto» –como en la idea proyectada por Heidegger–, en la averiguación estética acerca de las estructuras arquitectónicas que nos ocupan, habría que entrar en la fase de aprendizaje y de re-educación del proceso sensorial de cualquier receptor de la

imagen arquitectónica. La sociedad tiene comprometida una prioridad en la percepción de cualquier objeto, en general diferente de la perspectiva del arquitecto o del artista; de manera que mientras para aquella es la materialidad de lo útil lo más inmediato, estos últimos encuentran en el diseño corpóreo y en su estética materializada, la primera expresión material tangible y perceptible, en definitiva, consideran la plástica como la materialidad más inmediata.

Bruno Zevi supo desgranar –posiblemente mejor que nadie– en los seis capítulos de su conocida obra *Saber ver la arquitectura*, la manera de acercarse y apreciar los valores arquitectónicos vivibles e interpretables de cualquier arquitectura. Para ello define la ignorancia dominante y la incapacidad social para saber valorar la arquitectura de cualquier lugar cultura y época. El autor considera que un defecto típico del modo de tratar la arquitectura es juzgarla como si de pintura o escultura se tratase, como un puro fenómeno plástico, olvidando considerar lo que es específico de la arquitectura y que la define como tal: los vacíos, el espacio. Por tal razón afirma que para enseñar a «saber ver la arquitectura» hay que prescindir de la claridad del método pero con la condición de que quede clara la esencia de la misma.⁵⁵

Para Zevi la finalidad primordial de la arquitectura es la creación de espacios. Éstos sólo pueden ser comprendidos por medio de la experiencia directa y no por la proyecciones diédricas tradicionalmente habituales en la representación arquitectónica. El uso de la proyección diédrica –plantas alzados y secciones– representa para él la causa fundamental de la incompreensión cabal del espacio. La belleza de la representación clásica puede provocar como resultado un edificio arquitectónicamente pobre. Saber ver el espacio es el inicio de la comprensión de los edificios y el elemento principal de la crítica arquitectónica. Zevi introduce igual-

← Fig. 38: Grupo de secaderos de celosías de hormigón en masa. Fuensanta. Pinos Puente. Granada. Fotografía G. Nofuentes, J.F.

54 Heidegger, M. (1960). *El origen de la obra de arte*. Buenos Aires: Losada. Colección Sendas Perdidas. (P. 13).

55 Zevi B. (1991). *Saber ver la Arquitectura*. Barcelona: Poseidon. Sexta edición.



mente el concepto de la cuarta dimensión, plasmada en toda obra cubista y consistente en representar en el mismo objeto sus diferentes puntos de vista, lo que en arquitectura se produce con el movimiento del hombre alrededor del edificio y su estudio desde diferentes puntos de vista. La introducción de esta novedosa idea es fundamental para nuestro concepto de contemplación arquitectónica salvo por el matiz de que para Bruno Zevi la experiencia espacial de la arquitectura sólo se produce en el interior de los edificios. Cuando habla de «recorrer la arquitectura», siempre lo hace desde su mundo interior. Ni considera, ni aprecia, al menos en este ensayo literario, el valor del espacio urbanístico. Sin embargo, es esta última, la mirada desde la que contemplamos la estética del secadero; indagando simultáneamente la trascendencia del «lugar».

Para otorgar coherencia a los diferentes conceptos analizados en el presente estudio, hemos considerado que todo espacio urbano y paisajístico está caracterizado por los mismos parámetros que distinguen al espacio arquitectónico interior. La lectura del espacio interior en su caso particular, puede estar asociada a la idea estética, a la esencia, pero a menudo y debido a su carácter práctico nos lo acerca más al margen de la belleza práctica, a la utilidad. Por ello y particularmente para nuestro análisis, la interpretación interior del espacio de un edificio es insuficiente aunque indispensable para la valoración crítica completa de una obra de arquitectura. El espacio interno es la esencia de la arquitectura, pero no basta para definirla, pues en todo edificio existe una pluralidad de valores que para considerar, siendo éste precisamente el fundamento de nuestro estudio.

El Movimiento Moderno, en su intento de llevar la arquitectura a su propio campo, ha desterrado la decoración. Aunque la ausencia de decoración no puede ser un punto del programa de ninguna corriente arquitectónica. La arquitectura, siempre ha experimentado obvias influencias por parte de la escultura y la pintura, pero se diferencia de estas

dos, en que “[...] la arquitectura, por el contrario, es como una gran escultura excavada, en cuyo interior el hombre penetra y camina”.⁵⁶ Las siguientes citas seleccionadas entre los primeros capítulos de la obra más conocida de Zevi, nos marcan la pauta para concluir el presente apartado y recordar que la arquitectura, además del poder ser admirada, existe por su utilidad, por la posibilidad de configurarla y de ser habitada además de permitir y proteger la actividad humana.

“En la arquitectura podemos encontrar las contribuciones de las demás artes, es el espacio interno, el espacio que nos circunda y nos incluye, el que da el «la» en el juicio sobre un edificio, el que constituye el «si» o el «no» de cualquier sentencia estética sobre la arquitectura”.⁵⁷

“La arquitectura no deriva de una suma de longitudes [...] de los elementos constructivos que envuelven el espacio, sino dimana propiamente del vacío, del espacio envuelto, del espacio interior, en el cual los hombres viven y se mueven”.⁵⁸

“Una poesía es algo más que la suma de bellos versos: al juzgarla, se estudia su contenido, su conjunto y después se procede al análisis de los distintos versos. Se hace en función y en nombre de aquel conjunto”.⁵⁹

9.3.2. EL ARQUITECTO Y LA PLÁSTICA. LE CORBUSIER

En la Arquitectura siempre podemos encontrar contribuciones del resto de artes. Pueden formar parte tanto del espacio exterior como del interior, siendo, posiblemente, las pertenecientes a este último las que puedan ser más cercanas a

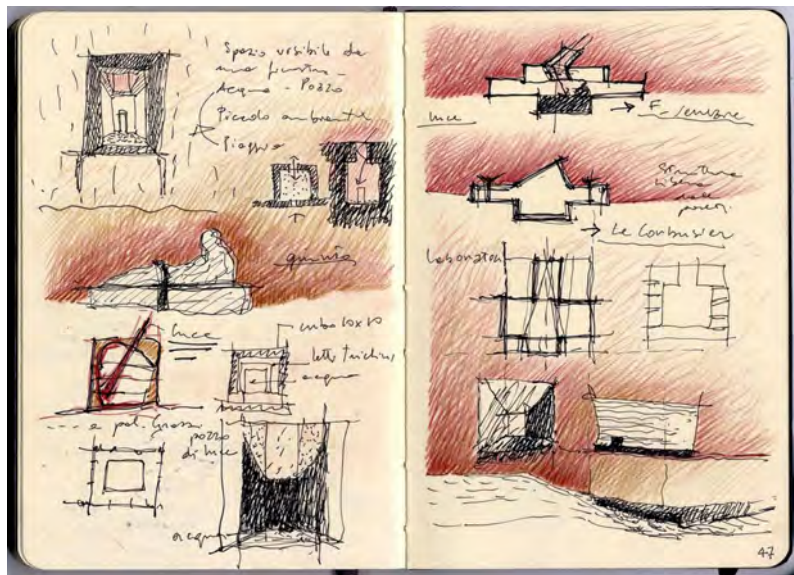
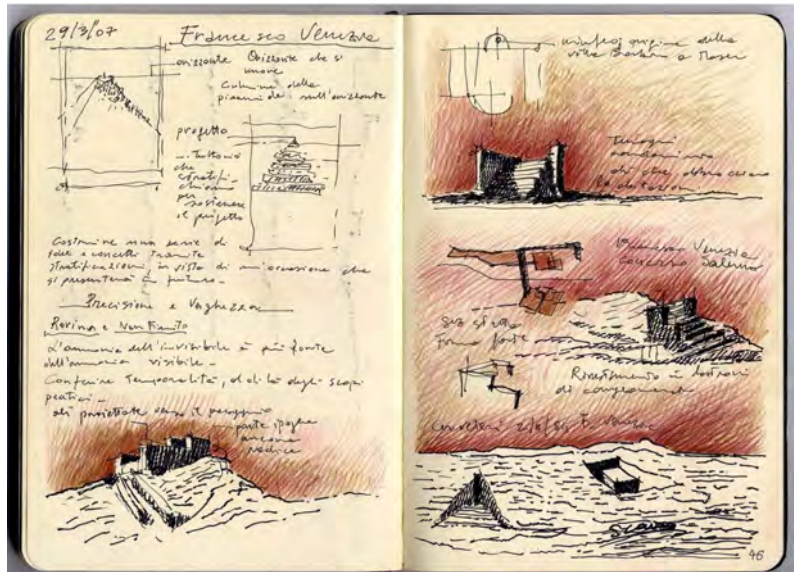
56 Ibid. (P. 12).

57 Ibid. (P. 31).

58 Ibid. (P. 20).

59 Ibid. (P. 27).

← Fig. 39: Interior de uno de los módulos del grupo de secaderos de El Chaparral. Albolote. Granada. Fotografía G. Nofuentes, J.F.



la cotidianidad de nuestras vidas. El espacio interior es el que nos da juicio sobre un edificio, es el protagonista de la Arquitectura y el escenario en el que se desarrolla nuestra vida y nuestro trabajo.

La plástica del secadero se percibe configurando una idea perceptiva, casi enciclopédica, en la que participan todos los sentidos, recuerdos y sensaciones. Su arquitectura es forma, función y espacio; pero también es materialidad y textura, sonoridad y resonancia, olor y aroma cambiante que recuerda la sensación del sabor, y en otro orden, es evocación de recuerdos y sensaciones. Junto a todo esto y como añadido esencial, el secadero de tabaco sólo se comprende de forma íntegra cuando en esa idea universal participan todos estos factores aludidos en combinación con el movimiento y el tiempo. Los diferentes puntos de vista generados durante la aproximación, la circulación a su alrededor o el tránsito por su interior, ofrecen nuevas perspectivas y sensaciones sobre su figura pregnante. Lo mismo ocurre con el paisaje que lo rodea y con la implantación en el lugar. Se genera así una experiencia compleja, nacida de esa necesidad de comprender la belleza bajo la mirada, a la que se añade la anteriormente aludida observación educada y matizada por la experiencia. Esta polifacética idea no es superficial ni vana, tiene un antecedente en su concepto creador, en el pensamiento del autor, en la idea que dio lugar a la satisfacción de un fin, de una necesidad. La idea de la estética en la arquitectura en general y en los secaderos de tabaco en particular, es una idea abierta imposible de acotar, no se puede poner límite al sentimiento o a la imaginación. Si como hemos aceptado, la belleza forma parte de la sensación y de la intuición humanas, éstas son absolutamente indeterminadas, diversas y cambiantes; no pertenecen a la materialidad y por tanto no están presentes en la realidad, para la percepción física de nuestros cinco sentidos tradicionales. Esta inmaterialidad e imposibilidad descriptivas mediante el uso de la palabra y el empleo de conceptos lógicos –sólo la alegoría y la metáfora serían de utilidad–, las convierte en sensaciones e impresio-

nes imposibles de definir o en pensamientos de inalcanzable raciocinio, pero que sin embargo sabemos que están ahí, en el interior de la obra arquitectónica, en el seno del secadero de tabaco y de toda la arquitectura industrial sobreviviente en la provincia granadina. No se manifiesta de manera corpórea, palpable o sensorial, es invisible pero emerge para el que sabe mirar, para el observador sabio y el creador que saben identificarla articulando lo visible y lo invisible; encontrando ese punto común, esa tangencia, que permite la conexión de la realidad con la irrealidad, de la experiencia con la imaginación, de la indefinición de la belleza, a la plástica y la corporeidad estética. Definitivamente es una indagación y búsqueda de límites; el límite de la percepción, el del pensamiento razonado, el del sentimiento y el límite de la evocación.

La complejidad de la arquitectura está, pues, en la globalidad del saber que abarca. Es un hecho, una concepción, en la que se hallan procedimientos, proyectuales, racionales, conceptuales, artísticos, emprendedores, productores, materializables y útiles, al tiempo que reúne saberes artísticos, históricos, geográficos, sociológicos, culturales, críticos y casi cualquier conocimiento relacionado con la existencia. La inmediatez en cualquier aspecto de la cultural universal que las enciclopedias digitales ponen en la actualidad al alcance de cualquier ser humano, contribuye a la adquisición de ese saber a la vez universal y específico que requiere el desarrollo profesional del arquitecto. Esta aseveración se confirma al consultar la definición que para el arquitecto nos ofrece el más conocido de estos compendios digitales del saber:

«El arquitecto es el profesional que se encarga de proyectar, diseñar, dirigir la construcción y el mantenimiento de edificios, ciudades y estructuras de diverso tipo. Su arte se basa en reflexionar sobre conceptos del habitar bajo necesidades sociales. Es un profesional con nivel de estudios superiores, una profunda formación técnica, artística

← Fig. 40: Notas para una conferencia sobre el espacio. Francesco Venezia.



y social. Proyectar edificaciones, espacios urbanos o varias estructuras, y velar por el adecuado desarrollo de su construcción, es la consecuencia de dicha reflexión».⁶⁰

En los periodos más recientes de la arquitectura contemporánea y casi coincidiendo con el apogeo de la arquitectura del tabaco en Granada, grandes figuras de la profesión se adentraron en los conceptos de la estética, la obra artística, los orígenes y sus consecuencias. Entre los arquitectos de mayor renombre, Le Corbusier fue uno de los que ocuparon una importante parte de su trabajo en expresar de forma habitual juicios personales acerca de la profesión, del arquitecto, de su formación, de su componente artística y de la belleza arquitectónica en sus distintas acepciones. Procedentes de su primera obra escrita *Hacia una Arquitectura*, rescatamos una serie de citas que profundizan sobre todas las cuestiones que se están manejando y que en la medida justa, coinciden con idénticos conceptos aplicados en los secaderos de tabaco. Le Corbusier habla de la belleza teórica, la plástica, el espacio, la construcción y la técnica, encontrándose ésta en aquel momento casi exclusivamente en poder de los ingenieros. Las citas, de intuitiva aplicación a la arquitectura industrial local, son las siguientes:

“El diagnóstico es claro.

Los ingenieros hacen arquitectura, porque emplean el cálculo surgido de las leyes de la naturaleza, y sus obras nos hacen sentir la armonía. Hay pues, una estética del ingeniero, ya que, al calcular necesita calificar ciertos términos de la ecuación y el gusto es el que interviene. Ahora bien, cuando se maneja el cálculo, uno se halla en un estado de espíritu puro y, en ese estado de espíritu, el gusto sigue los caminos seguros.

[...] Aún se cree, acá y allá, en los arquitectos, como se cree ciegamente en todos los médicos. ¡es preciso que las casas

se mantengan en pie! ¡Hay que recurrir al hombre del arte!. Del arte que según Larousse, es la aplicación de los conocimientos a la realización de una concepción. Ahora bien, hoy en día, los ingenieros son los que conocen el modo de construir, de caldear, de ventilar, de iluminar. ¿No es cierto? [...] El diagnóstico es que, [...] el ingeniero que procede, [...] es dueño de la verdad.

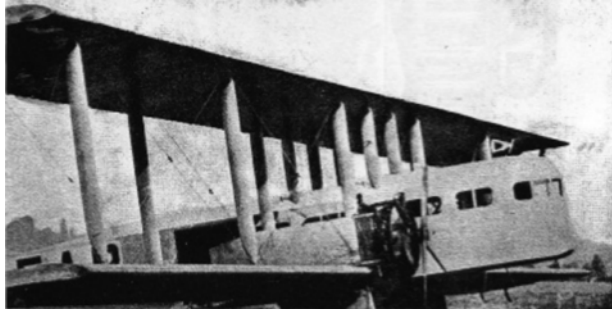
[...] Porque la arquitectura, que es emoción plástica, debe, en su dominio, «comenzar también por el principio y emplear los elementos susceptibles de impresionar nuestros sentidos, de colmar nuestros deseos visuales», y disponerlos de tal manera que «su contemplación nos afecte claramente», por la finura o la brutalidad, el tumulto o la serenidad, la indiferencia o el interés. Estos elementos son elementos plásticos, formas que nuestros ojos ven claramente y que nuestro espíritu mide».⁶¹

Le Corbusier considera la estética como esencial para el reconocimiento de una obra arquitectónica. La arquitectura es utilidad y belleza, pero únicamente el conocimiento de la naturaleza técnica de la construcción y de la puesta en obra del material, otorgan al diseñador la seguridad necesaria para crear con absoluta libertad. En su tiempo, sólo el ingeniero estaba en posesión de tal conocimiento, la falta de conocimiento técnico del arquitecto lo condenaba a sentir una limitación en la creación. El diseño está en poder de la técnica y en consecuencia la belleza está también subordinada a la misma. La arquitectura precisa de la técnica para conseguir los objetivos artísticos perseguidos. Pero desde la óptica de la condición artística, la belleza arquitectónica es un acontecimiento tan importante para el ser humano que una vez asumidos, se trascienden los problemas de la construcción para profundizar en la inquietud y la emoción.

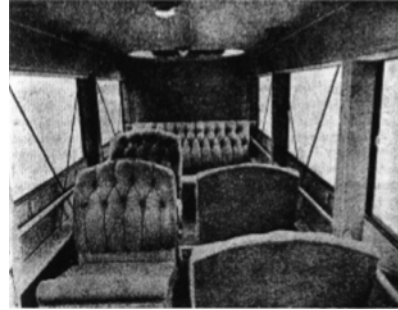
← Fig. 41: Visión seriada. Secadero de ladrillo de 2 crujiás en Cúllar Vega. Granada. Fotografía G. Nofuentes, J.F.

60 Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Arquitecto>.

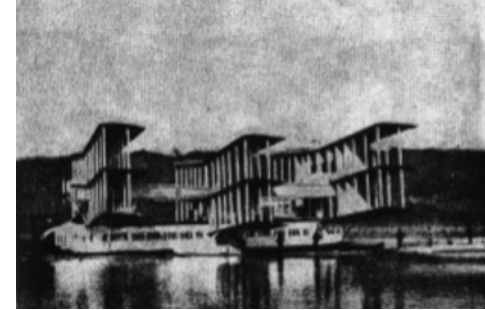
61 Le Corbusier. (1998). *Hacia una Arquitectura*. Ediciones Apóstrofe. Barcelona: Colección Poseidón. (Pp. 7-8).



42



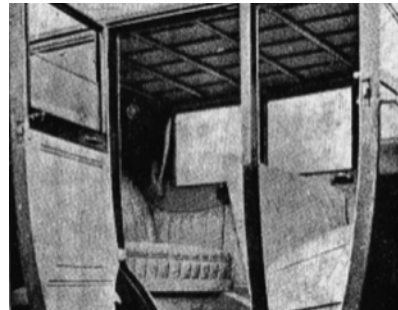
43



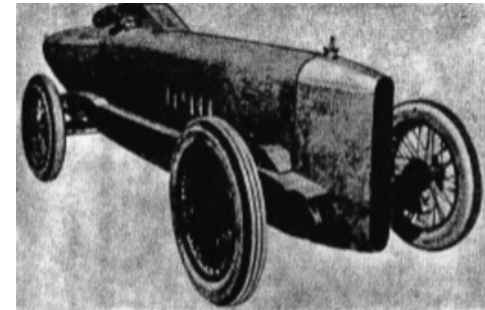
44



45



46



47

“Estas formas primarias o sutiles, flexibles o brutales, actúan fisiológicamente sobre nuestros sentidos (esfera, cubo, cilindro, horizontal, vertical, oblicuo, etc.) y los conmocionan. Una vez afectados somos susceptibles de percibir más allá de las sensaciones brutales, y entonces nacerán ciertas relaciones que actúan sobre nuestra conciencia y nos transportan a un estado de alegría (consonancia con las leyes del universo que nos gobierna y a las cuales se someten todos nuestros actos) en que el hombre utiliza plenamente sus facultades de memoria, de examen, de razonamiento, de creación”.⁶²

La industria ha cambiado la forma de vivir. La producción a gran escala y la arquitectura encargada de facilitarla, han modificado el concepto arquitectónico. Predomina la importancia de la arquitectura industrial en cualquiera de sus niveles. A veces, como sucedió en Granada durante el segundo y tercer cuartos del siglo XX, modificó integralmente y condicionó el paisaje que rodeaba la ciudad. Algo semejante ocurrió en muchas ciudades españolas como Madrid, Valencia, Barcelona o Bilbao; lo mismo que en otras plazas europeas: Berlín, Dusseldorf, Hamburgo, Londres, Manchester, Montpellier, Nimes y Turín. Todas ellas se dispusieron urbanísticamente al servicio de la industria y la producción. La cuestión, nuevamente, es tratada por Le Corbusier:

“Hoy en día la arquitectura no recuerda sus comienzos. Los arquitectos hacen estilos o discuten en exceso sobre estructura; el cliente, el público, siente en virtud de costumbres visuales y razona en base a una educación insuficiente. Nuestro mundo exterior se ha transformado formidablemente en su aspecto y en su utilización por causa de la máquina. Tenemos una óptica y una vida social nuevas, [...]”.⁶³

62 Ibid. (P. 8).

63 Ibid. (P. 8).

Todas estas citas extraídas de su emblemático texto tan fielmente asimilado por los seguidores del Movimiento Moderno, parecen tener una convergencia común: el encuentro con la belleza, el cual supone emoción y turbación, instaura una alteración de los sentidos durante la percepción y crea una evocación sensorial. La belleza arquitectónica es captada y fluye a través de la mirada hasta cautivar el alma. Una nueva observación de Le Corbusier a propósito del Partenón en la acrópolis de Atenas nos aproxima certeramente al concepto de «percepción sensible»:

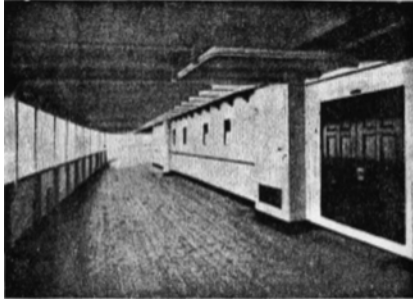
“No existe nada equivalente en la arquitectura de toda la Tierra y de todos los tiempos. [...] El hombre agitado por los más nobles pensamientos, los ha cristalizado en una plástica de luz y sombra. La proporción del Partenón es infalible, implacable. Su rigor supera nuestras costumbres y las posibilidades normales del hombre, [...] se toca el eje de la armonía, [...] son exclusivamente formas puras en relaciones precisas. [...] El Partenón trae consigo certidumbres: la emoción superior de orden matemático. El arte es poesía: la emoción de los sentidos, la alegría del espíritu que mide y aprecia [...] afecta a las profundidades de nuestro ser. El arte es esta pura creación del espíritu que nos muestra, en ciertas cimas, la culminación de las «creaciones» que el hombre es capaz de lograr. Y el hombre experimente una gran dicha cuando siente que crea”.⁶⁴

Todo ello ya aparecía en aquella famosa definición de arquitectura basada en la estética de la luz sobre el sólido:

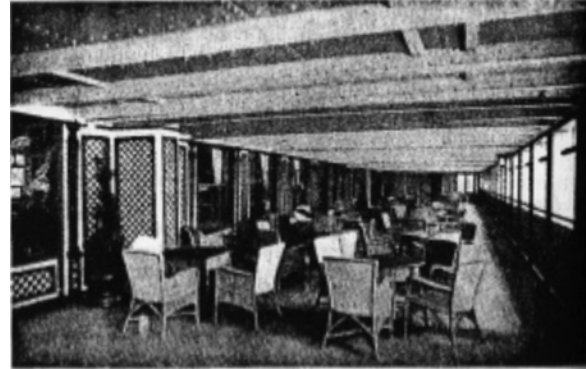
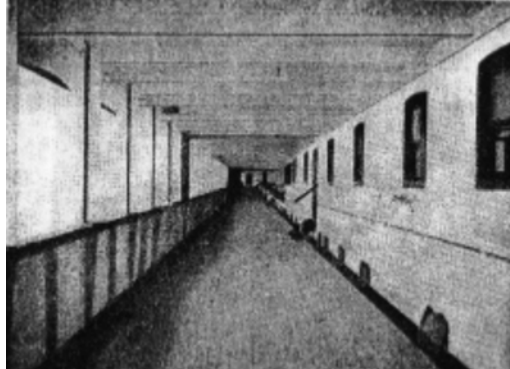
“La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz: las sombras y los claros revelan las formas. Los cubos, los conos, las esferas, los cilindros o las pirámides son las grandes formas primarias

64 Ibid. (P. 9).

- ← Fig. 42: Golliath Farman. París-Praga-Varsovia. Le Corbusier. Hacia una arquitectura.
- ← Fig. 43: Air Express. Interior. Le Corbusier. Hacia una arquitectura.
- ← Fig. 44: Hidrotrícular Caproni. Le Corbusier. Hacia una arquitectura.
- ← Fig. 45: Begnat Sport. 1921. Le Corbusier. Hacia una arquitectura.
- ← Fig. 46: Bellenger de una conducción interior. Le Corbusier. Hacia una arquitectura.
- ← Fig. 47: Modelo competición. Le Corbusier. Hacia una arquitectura.



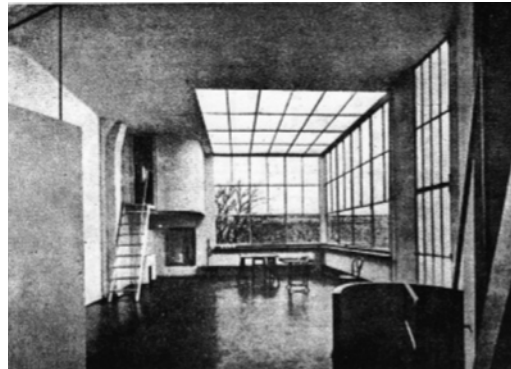
48



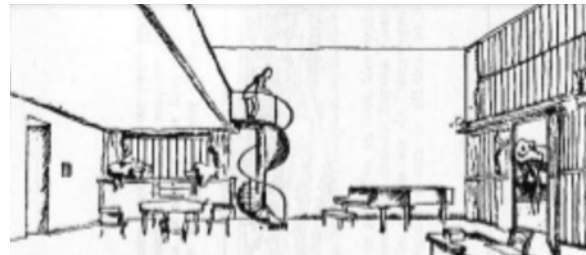
49



50



51



52

que la luz revela bien; la imagen de ellas es clara y tangible, sin ambigüedad. Por esta razón son formas bellas. Todo el mundo está de acuerdo con esto: el niño, el salvaje y el metafísico. Es la condición esencial de las artes plásticas. La arquitectura egipcia, griega o romana, es una arquitectura de prismas, cubos y cilindros, triedros o esferas: La pirámide, el Templo de Luxor, el Partenón, el Coliseo y la Villa Adriana [...]”.⁶⁵

Tal y como se ha ido marcando el camino del reconocimiento arquitectónico, puede parecer que la observación de un edificio se encuentra exclusivamente en su apariencia, en la mirada del espectador, pero lo cierto es que más allá de agotarse en dicho reconocimiento, habría que profundizar en muchas otras cuestiones perceptivas de gran valor sensitivo y alto poder anímico, al igual que habría de hacerse con otros valores vinculados a lo emocional y a lo evocado.

Al contemplar cualquiera de los edificios para el secado del tabaco, la primera sensación que transmite, es la del establecimiento de una relación honesta con el habitante contemporáneo y con el lugar, la cual alcanza casi una dimensión de carácter ético y moral. Ya se ha explicado que el constructor, el usuario y el arquitecto o ingeniero en su caso, utilizan los principios básicos de la moderna arquitectura industrial: sobriedad, esencia, seriación de formas y optimización de espacios interiores, funcionalidad, análisis de la implantación en el lugar, selección útil del material, mejoras técnicas en la puesta en obra, etc. A partir de ellos y a pesar de la precariedad económica que azotaba la comarca, se supo aprovechar la oportunidad, beneficiándose de la cercanía del material constructivo, la técnica –aprendida y novedosa– y el esfuerzo de una comunidad crecida ante la adversidad que con gran esfuerzo e ilusión llegaron a levantar casi seis mil construcciones de mayor o menor entidad, por toda la

región para consolidar el tirón económico que ofrecía la explotación del nuevo producto. Los edificios y construcciones erigidas mantenían a la vez la humildad económica reflejada en la selección de los materiales siempre respetuosamente elegidos de entre las posibilidades ofrecidas por el entorno y el poder que le concedía su contundente aspecto y su eficacia funcional.

Pero, ¿qué significado tienen las variadas y singulares arquitecturas del tabaco para quienes las contemplamos desde la distancia del tiempo? ¿Qué supone su disposición en el paisaje, su apariencia formal, la eficacia de su cometido a pesar de la precariedad constructiva? ¿Cual es la razón para la nostalgia de su recuerdo y para la añoranza estética?. Pues bien, la respuesta al igual que las cuestiones planteadas es plural y heterogénea. Fundamentalmente los secaderos nos hablan del habitante granadino de un periodo histórico y de su conciencia como ser humano morador de su comarca, de la provincia y más tarde poblador el mundo. La peculiar arquitectura productiva sitúa al campesino y al trabajador de la época como receptores de su propia condición. Los secaderos nos recuerdan, igualmente, una manera de entender el trabajo y el aprovechamiento del producto cultivado mediante una arquitectura sencilla directamente ligada a la tierra y la naturaleza. Hablan de trabajar con la naturaleza y en armonía con ella, de cultivar los ancestrales lazos que unen la propia naturaleza del hombre con la del entorno que lo rodea. Aunque de igual forma y simultáneamente a lo anterior, esta arquitectura nos habla de que el habitante de la Vega no se conforma exclusivamente con lo ofrecido por la naturaleza, sino que es capaz de utilizarla en su propio beneficio para obtener, en armonía con la misma, productos que posteriormente han de ser transformados en edificaciones por él construidas. Los secaderos son esos edificios que la actividad humana distribuye sobre el territorio y que reivindican amablemente su presencia sobre el paisaje del entorno de la ciudad como testigos del dominio del hombre sobre el medio. En líneas generales y a lo largo de la historia

- ← **Fig. 48:** Cubierta del buque Canadian Pacific. Le Corbusier. Hacia una arquitectura.
- ← **Fig. 49:** Cubiertas inferior y superior del Aquitania. Le Corbusier. Hacia una arquitectura.
- ← **Fig. 50:** Partenón. Fidias. Le Corbusier. Hacia una arquitectura.
- ← **Fig. 51:** Taller de pintor. Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Le Corbusier. Hacia una arquitectura.
- ← **Fig. 52:** Mesón Citrohan. Le Corbusier. Hacia una arquitectura.

65 Ibid. (P. 16).



se ha demostrado que el ser humano no se contenta con vivir de lo que la naturaleza ofrece, necesita intervenir sobre ella y en cierto sentido, someterla para su propio beneficio. El secadero representa ese logro del trabajador local para mejorar lo que meramente, y de manera pasiva, se puede esperar de la naturaleza. Su intensa presencia atestigua de manera amable el protagonismo que la economía del tabaco representaba para un enorme colectivo. El secadero de tabaco representó la materialización del éxito en la transformación de un producto obtenido mediante el adecuado empleo de los recursos que las ricas tierras que la Vega brindaba a sus cultivadores.

En alguna ocasión se ha referido la notable uniformidad, en cuanto a materiales de construcción, que los secaderos de Granada exhiben. En ciertas ocasiones la precariedad de los mismos, la mala ejecución junto a una pésima conservación, generan la pérdida de su presencia escasas décadas después de su construcción. El derrumbamiento total o parcial y la imposibilidad de recuperación, no suponen sin embargo el olvido. A menudo la huella permanece, no se trata obviamente de una huella física, es imperceptible para los sentidos y está en la memoria individual y en el recuerdo colectivo, en donde permanece como una imagen posiblemente imborrable. Es la evocación de una arquitectura desaparecida. Y es que, por muy precaria que haya sido la construcción y la ejecución, permanece en el recuerdo como una obra del ser humano, como un objeto construido con un fin, como la evidencia material de un concepto, de un pensamiento, de un proyecto mental previo, aunque en algunos casos ese proyecto consista en una sencilla y práctica idea de ensamblaje de rollizos de madera que sirven de sostén a una piel y una cubierta protectora.

El trabajador, el agricultor y el habitante granadino siempre ha sido consciente de su procedencia, de su pertenencia a un periodo histórico y de su valor como un integrante más del medio natural al que pertenecía. La manifestación más

clara de esta circunstancia está reflejada en el tipo de construcciones productivas que erigía. Cada una de ellas pertenece y es testigo de un periodo de fabricación y de industria. La que nos atañe en nuestra investigación corresponde a la conocida etapa tabaquera en la economía granadina, que tan oportunamente sucedió a la azucarera y cuyos vastos aunque escasos restos arquitectónicos todavía pueden ser admirados junto a los abundantes testimonios de la edificación para el tabaco. Las distintas arquitecturas industriales y sus vestigios dispersos por la Vega de Granada, son pruebas contundentes del inconformismo del ser humano ante la naturaleza; suponen una forma de afirmación ante la misma, una concienciación del valor propio ante el paisaje. Ello no supone alterar la tradicional relación de sinceridad mantenida con el medio natural, fundamentada en el conocimiento, la moderación y la honestidad; entre otras cuestiones, porque el rendimiento productivo era también una consecuencia de ese respeto. La arquitectura industrial del tabaco representa la manera de implantar un modelo productivo sobre el paisaje. Construir ayudaba al granadino a mejorar su vida y era la forma de dignificar una manera de habitar y de hacer patente la eficacia de su trabajo. La construcción engendraba masas y volúmenes de nueva creación que se implantaban sobre un paisaje virgen o ya transformado por el cultivo, y que iban sucesivamente sumándose a otros volúmenes ya existentes, los cuales o bien estaban dispersos en el paisaje o bien habían sido absorbidos por el crecimiento de la aldea o pueblo más cercano.

Estos volúmenes creados para proporcionar espacios interiores y protegidos en los que habitar, trabajar o producir, se asientan sobre el territorio constituyendo una «malla espacial» que se superpone al espacio exterior natural, al cual complementa, ordena y clasifica. Esta malla de edificaciones, comparten el territorio con el resto de características, propiedades y elementos constitutivos del mismo, generando un sistema de explotación único y exclusivo que reproduce una perfecta simbiosis entre el hombre y la naturaleza. La

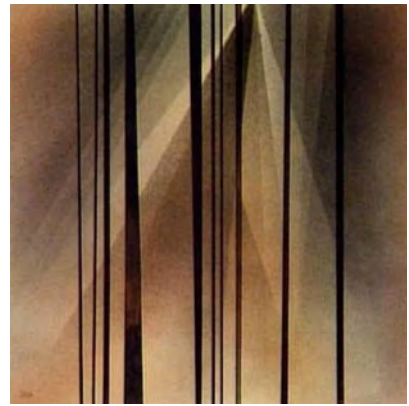
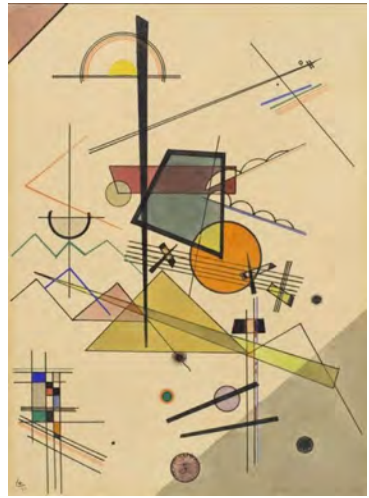
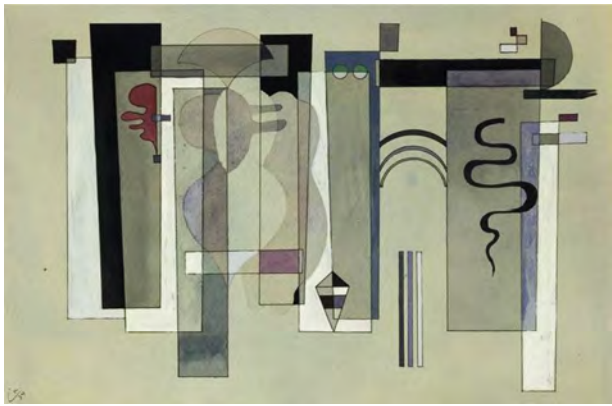
← **Fig. 53:** Secuencia volumétrica de los prototipos construidos en El Chaparral. Granada. Fotografía G. Nofuentes, J.F.



«trama» a la que denominamos «trama espacial arquitectónica», constituye una capa que se solapa sobre el territorio y que representa el estrato en el que se desenvuelve el hombre en el medio. Se configuraría como una «capa» complejamente estructurada y articulada en dos niveles. Un primer nivel formado por los múltiples «recortes» o «huellas» que supondrían las proyecciones ortogonales de los edificios sobre de las parcelas ya contorneadas y trazadas en una superficie ya afectada por el relieve; y un segundo nivel constituido por las propias construcciones, individuales o agrupadas, de carácter dispar que siembran el territorio. El conjunto de ambos elementos a su vez genera conexiones internas y articulaciones establecidas mediante funciones como la propiedad, la arquitectura o la orientación y actividades como la industrial y las relaciones económicas y sociales. Se llega de esta manera a configurar un gran conjunto espacial concebido para lo humano, insertado en el espacio natural exterior el cual, a su vez, se encontraría organizado en diferentes «capas» de carácter natural, cuyo estructurado conjunto conformaría el territorio. El hábitat para la explotación en Granada del tabaco, concebido como una suerte de «capas» o «niveles» interconectados que estructurarían el territorio, ofrecerían una novedosa perspectiva de la evolución económica, social y arquitectónica de la Vega. La extensión de las diferentes «mallas espaciales» no coinciden entre sí exactamente ya que representan realidades diferentes. De igual manera, la densidad de los mismos es inconstante. Existe un factor que se puede definir como «grosor», que es determinante y consustancial con cada una de dichas mallas y que marca el potencial en cada uno de sus puntos. Es evidente que cualquier alteración en una de las mallas afecta a todas las demás. El equilibrio del ecosistema sería estable con una proporción y una distribución adecuadas de todas las variables incidentes en el sistema. La tolerancia y el equilibrio pueden ser consecuencia del acertado ajuste de todas ellas dentro de la norma.

Este método, de inspiración básicamente gráfica, pero de organización fundamentada en criterios informáticos, permite una clasificación absoluta y referenciada de toda la arquitectura del tabaco granadina. El estudio a partir de perfiles territoriales, constituye igualmente la base documental sobre la que se organiza el sistema de registros característicos y de fichas constructivas y de identificación, que dan forma a la aportación del apartado 12.3 con el que concluye la investigación.

← Fig. 54: Malla espacial de materiales efímeros. Grupos de secaderos en el entrono de Fuente Vaqueros. Granada. Fotografía G. Nofuentes, J.F.



9.4.

ARQUITECTURA Y ABSTRACCIÓN

9.4.1. LA ABSTRACCIÓN EN LA ARQUITECTURA DEL SECADERO DE TABACO

9.4.1.1. PRESENTACIÓN. EL CONCEPTO

La abstracción per-se no es un término de significado fijo. Su uso implica algunas variaciones conceptuales según el arte o la ciencia que lo incluya en su estructura, sistema o cúmulo de nociones. Mas, el término posee una característica inamovible, imperecedera y común a cualquier disciplina que lo utilice, y ésta apela a lo esencial o más bien, a la búsqueda de lo esencial.

La abstracción en la arquitectura representa una indagación sobre la esencia. Es la búsqueda de lo que en la obra arquitectónica constituye la naturaleza de las cosas y de lo que siempre permanece; representa pues, lo que se considera como realmente importante y característico. La abstracción arquitectónica ha de caracterizarse por dar respuestas acertadas a cualquier esfuerzo de búsqueda de lo permanente invariable, trascendente y característico en términos arquitectónicos. El proceso mental de la abstracción está presente prácticamente en toda actividad arquitectónica aunque con distinta fuerza e intensidad. La intensidad y el rigor con los que se escrutan las esencias propias de la disciplina, entiéndase proporción, geometría, construcción, lugar, programa funcional, son las que evalúan y especifican el grado de abstracción al extraer conclusiones que van más allá de la forma o respuesta específica.

← **Fig. 55:** Vasili Kandisky. Composiciones: *superficies de encuentro* (1934); *la melodía* (1924); *el cruce* (1928).

← **Fig. 56:** Vasili Kandisky. Primera acuarela abstracta. 1910.

Buscando los orígenes de la relación del concepto de abstracción con el arte, nos remontamos a 1908, fecha en la que Wilhem Worringer⁶⁶ publica su tesis doctoral titulada *Abstraktion und Einfühlung*, a partir de cuyas reflexiones se establece el punto de partida del denominado arte abstracto en el ámbito de la modernidad artística. Este hecho coincide aproximadamente con el comienzo pictórico del movimiento, que arranca, según opiniones consensuadas, con la primera obra en acuarela perteneciente a la Improvisación de Wassily Kandinsky en 1910. Worringer explica que mediante la abstracción se aísla al objeto del mundo exterior, alejándolo de toda interdependencia, acercándose de esta forma, a su valor verdadero, inmutable y básico, evitando así el caos y lo arbitrario. La abstracción nos aproxima a la esencia más básica y pura de las cosas. Es decir, según su teoría, la abstracción tiende a la universalidad que es una condición básica del juicio estético. Igualmente, no admite ningún tipo de subordinaciones ni discrecionalidades, sólo persigue lo válido como esencia y verdad. Existe además otra importante propiedad, que el teórico alemán denomina empatía –*Einfühlung*–, consistente en el proceso de carácter sentimental y subjetivo, objeto de análisis al final del presente epígrafe.

Siempre que se tratan cuestiones arquitectónicas en relación con lo artístico, hay que establecer una distancia prudencial con todas aquellas disciplinas tradicionalmente consideradas como arte, sobre todo cuando interviene el concepto de abstracción. Aún sabiendo las muchas características comunes, hay otra serie de particularidades específicas que cualifican la arquitectura de forma diferenciada. En la esencia de la arquitectura está la materialidad de su construcción, la utilidad,

66 Willem Worringer fue un historiador y teórico del arte alemán, nacido en Aquisgrán en 1881. Es conocido por su teoría de la *Einfühlung* –empatía–. En su obra más importante, *Abstracción y empatía* (1908), intentó llevar a cabo un análisis de la psicología de los estilos, basado en la integración del concepto de empatía y abstracción. Entre otras publicaciones caben destacar *El problema de la forma en el gótico* (1911) y *Problemática del arte contemporáneo* (1948). Falleció en Munich en 1965.



57



58

la formación del espacio urbano ordenado en el que nos des-
volvemos, la creación de una obra que con posterioridad
va a ser utilizada por el hombre para desarrollar actividades,
la producción para vivir, la posibilidad de formar parte del
patrimonio cultural de un pueblo, la económica, etc.

Posiblemente, una de las características básicas del siglo XX
ha sido el triunfo de la abstracción sobre la mimesis, es decir
de la operación intelectual equivalente a aislar sobre la copia
de la naturaleza. Esto significa considerar la abstracción
como método renovador para generar formas, elevando el
Racionalismo a la categoría de disciplina esencial utilizada
por una parte de la arquitectura, del arte y por supuesto del
pensamiento general.

La abstracción representa la potencia racional y el impulso
intelectual y formal más característico, sintético y renovador
de todas las artes que se desarrollaron a lo largo del siglo
XX. Frente al corsé que impone la mimesis, la abstracción
toma el camino de la confianza en el progreso, en el futuro,
la racionalidad y en la innovadora búsqueda de un nuevo
espacio infinito y libre.

No existe una noción clara de la relación que pueda existir
entre la arquitectura como arte de proyectar y construir
edificios y el concepto de abstracción. La palabra abstraer
procede del latín «*abstrahere*» y abstracción del latín tardío
«*abstractio, -ōnis*», manteniendo en ambos casos el sentido o
significado de «separar intelectualmente».

Es frecuente el uso del término referido a obras de arte, com-
positores o tendencias arquitectónicas, sin embargo no existe
un consenso definitivo sobre un inequívoco significado y
sobre qué elementos o cuestiones deben ser considerados
en la naturaleza de su condición. Cuando la palabra es apli-
cada a una de las bellas artes como es la pintura, se puede
deducir con seguridad, a qué tipo de obra se está refiriendo

y su disparidad frente a la corriente de la denominada pin-
tura figurativa. Esta cuestión adquiere matices complejos y
de difícil interpretación cuando la calificación se refiere a la
arquitectura.

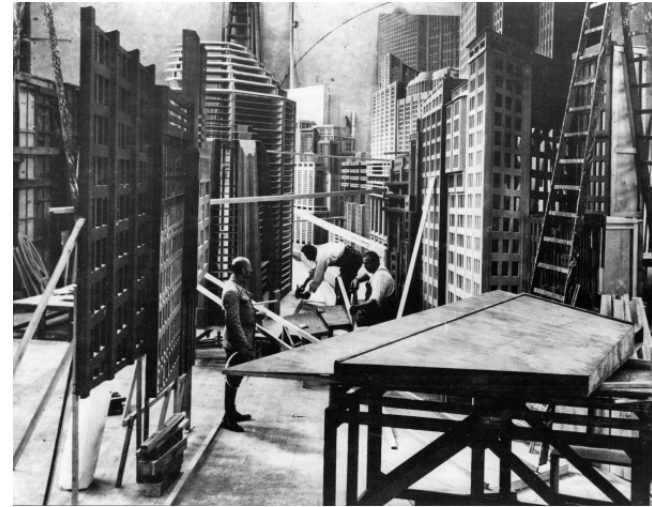
Básicamente se entiende por abstracción cualquier operación
mental que equivale a separar o a aislar mentalmente una
cualidad o característica que resulte imposible de efectuar
físicamente. Quiere ello decir que cualquier procedimien-
to analítico que signifique el desglose de un todo unitario
en sus componentes básicos, equivale a una búsqueda de
la abstracción; o en otras palabras, todo pensamiento que
implique el aislamiento de una aptitud, rasgo o cualidad,
admitiéndola por sí misma y separada del sujeto del cual
procede, para analizarlo aisladamente o considerarlo en su
pura esencia o noción.

Incorporando la componente filosófica, a veces tan cercana
a este término, se concibe la abstracción como un proce-
dimiento cognoscitivo que tiende a separar los aspectos
accidentales o contingentes de los esenciales o necesarios.
Si al proceso se le incorpora el método inductivo de inves-
tigación, es posible concebir la abstracción de un concepto
a partir de diversas situaciones u objetos particulares. Desde
un punto de vista puramente doctrinal, la abstracción parece
no verse afectada por la componente temporal. Sin embargo,
cuando a dicho concepto se le incorpora la matización de lo
artístico, de manera casi inmediata nos remite a un periodo
histórico que se vincula a la modernidad.

Sin olvidar que la mimesis ha representado para la huma-
nidad el método más importante y eficaz de aprendizaje a
lo largo de la historia así como el precepto imprescindible
para cualquier obra artística, la nueva forma de comprender
el arte y la arquitectura en el siglo XX viene de la mano de

← Fig. 57: The Balancing Barn.
MVRDR Architects. Suffolk. Ingle-
terra. 2010.

← Fig. 58: Dolmen en Irlanda.



la abstracción y el expresionismo⁶⁷. El nuevo artista busca aventurarse hacia nuevos horizontes entre los que figura la abstracción como ejercicio reflexivo y máximo exponente de la belleza. Tanto la mimesis como las rígidas normas academicistas de representación soportan la insurrección de los artistas que propugnan la libertad expresiva frente a la imitación o de la simple copia. Ello supondrá el gran logro de la humanidad para la producción y la transformación de la realidad, proporcionando nuevos avances para la ciencia, la fabricación y el arte.

El tiempo se incorpora en la abstracción como una cuarta dimensión que se fusiona con el espacio; un tiempo que ya no es universal, sino que puede hacer referencia a la experiencia y a la percepción. Se trata del mismo factor tiempo introducido en la pintura en la que refleja simultaneidad y desplazamiento. Es un tiempo plasmado; un tiempo implícito en lo artístico y lo arquitectónico. Un nuevo factor que definitivamente entra a formar parte como un invariante siempre presente en la obra del hombre.

La pintura es un ejemplo muy clarificador si se toma como punto de referencia en cuanto al juicio sobre lo abstracto.

67 El expresionismo fue un movimiento cultural surgido en Alemania a principios del siglo XX, que se plasmó en un gran número de campos: artes plásticas, literatura, música, cine, teatro, danza, fotografía, etc. Su primera manifestación fue en el terreno de la pintura, coincidiendo en el tiempo con la aparición del fauvismo francés, hecho que convirtió a ambos movimientos artísticos en los primeros exponentes de las llamadas «vanguardias históricas». La arquitectura expresionista se desarrolló principalmente en Alemania, Países Bajos, Austria, Checoslovaquia y Dinamarca. Se caracterizó por el uso de nuevos materiales, suscitado en ocasiones por el uso de formas biomórficas o por la ampliación de posibilidades ofrecida por la fabricación en masa de materiales de construcción como el ladrillo, el acero o el vidrio. La arquitectura expresionista recibió la influencia del modernismo, sobre todo de la obra de arquitectos como Henry van de Velde, Joseph Maria Olbrich y Antoni Gaudí. Mantuvo un carácter fuertemente experimental y utópico. Muchas realizaciones destacan por su monumentalidad, por el empleo del ladrillo y la composición subjetiva. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Expresionismo>.

← Fig. 59: Decorados físicos de la película de Fritz Lang. *Metrópolis*. Distopía urbana y futurista del expresionismo alemán.

Cuando la historia se refiere a la abstracción asociada a la pintura, nos está hablando de una tendencia artística en la que desaparece el gusto por la figuración. Análogamente, la mimesis es abandonada como motivo inspirador del artista de modo que el fiel reflejo de la realidad deja de ser prioritario como contenido de la obra, pasando ésta a tener un significado alternativo, simbólico y sugestivo. Al hablar de pintura abstracta lo estamos haciendo de una tendencia que busca los aspectos que dan contenido a la esencia en el arte pictórico: la forma y el color, los cuales han de quedar plasmados en un plano. Si se despoja la obra de toda alusión representativa, de cualquier evocación o intento de reflejo de la realidad y además se realiza un esfuerzo por evitar todo lo anecdótico, la pintura parece adquirir una mayor trascendencia, un papel más importante en el arte, así como la magnificencia que otorga la generalidad, a la vez que parece apartarse de una realidad más concreta que inevitablemente pertenece al pasado.

Cuando la abstracción entra a formar parte de las obras, la esencia ya no es ella misma; la esencia se convierte en relación entre la propia obra creada y el punto de vista perceptivo y sensitivo del espectador. El ejemplo clásico de este concepto está simbolizado por el cubismo, el cual, basándose en la física teórica moderna y en la geometría, explora esta nueva visión de la realidad percibida de manera dinámica y simultánea desde distintos puntos de vista.

9.4.1.2. ABSTRACCIÓN EN LA ARQUITECTURA DEL SECADERO DE TABACO. ANÁLISIS

Al igual que sucede en la pintura, ocurre en cualquier otra disciplina artística. Se consideran abstractas todas aquellas obras que participan de la esencialidad y la abstracción, abandonando cualquier gesto que las aproximen a lo particular, lo concreto y lo contingente. Al referirnos concretamente a la arquitectura y a la labor de establecer en qué consiste concretamente la esencia



de lo arquitectónico, se parte de la base de un hecho muy claro y es que a la arquitectura se le atribuye ante todo la capacidad de organizar, de proponer una construcción formal dotada de un orden que si bien puede ser complejo, ha de ser, en cualquier caso, reconocible. El arquitecto catalán Martí⁶⁸, ofrece una precisa explicación sobre las diferencias entre los factores –a veces de carácter circunstancial– que actúan en la creación de la obra arquitectónica y las cuestiones esenciales de la misma:

«Por tanto, la arquitectura será tanto más abstracta cuanto más desligada aparezca de todas las dimensiones contingentes que la rodean –tales como su utilidad práctica inmediata, los medios empleados para construirla o los significados sociales, políticos o religiosos que temporalmente se le atribuyen–, las cuales si bien pueden ser indispensables para su constitución material terminan, sin embargo, siendo irrelevantes cuando de lo que se trata es de hacer un juicio de valor sobre las cualidades artísticas de la obra.»⁶⁹

En la asociación del concepto de abstracción a la arquitectura industrial vernácula del tabaco, se advierte una sensible proximidad de ideas. Posiblemente, como se explicó en el capítulo anterior, uno de los mayores atractivos de los secaderos de tabaco granadinos es su concreción arquitectónica para lo que es necesario entender el objetivo de su cons-

trucción, muy diferente al de cualquier otro edificio con un uso ajeno a la industria tabaquera. La función exclusiva que han de desempeñar en sus respectivos emplazamientos les permite adquirir unas propiedades realmente próximas a la esencia de la arquitectura, a la integridad del concepto cuando se ha realizado un ejercicio de abstracción. No precisan de instalaciones, ni de programas funcionales, ni de complejos procesos constructivos, ni de terminaciones delicadas o acabados exteriores costosos. Son únicamente espacio, forma y piel. Están contruidos con el exclusivo propósito de conformar un espacio con unas determinadas condiciones ambientales. Son arquitectura en su máximo grado de pureza. Y son pura arquitectura pues no se levantaron buscando un fin estético, filosófico o sensorial; tienen un uso real, concreto y definido siendo además de aceptación plena por la sociedad de la época y por la actual.

Partiendo, como hemos hecho, de la base pictórica a la que hemos considerado como origen y referencia y estableciendo el criterio de lo que se infiere del concepto abstracción, se bosqueja la consideración del secadero como un arquetipo de la relación entre abstracción, esencia y arquitectura. Las razones que nos han movido a esta apreciación pertenecen claramente al mundo de la estética y de la evocación, razón por la cual ha sido tratada en apartados anteriores la figura del filósofo Immanuel Kant y su universo de lo supranatural. Pero, además, existen otras singularidades que se hallan en la percepción objetiva y que forman parte de su materialidad. Son arquitecturas tan formalmente genéricas que incluso para un observador ajeno a sus características podría ser conducido al error de estar contemplando un secadero de tabaco, una vivienda, un almacén, un templo o cualquier otro tipo de edificio con un uso indefinido e indescifrable desde el exterior. El secadero de tabaco es arquitectura ligada a la abstracción pues en su configuración no aparecen rasgos perceptibles de particularidades o contingencias que lo aparten de la generalidad. Por otro lado y reparando exclusivamente en su estructura formal, presenta una geome-

← Fig. 60: Acuarela de grupo de secaderos dispersos en el paisaje de Ambroz. Granada. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

68 Carlos Martí Arís. Arquitecto nacido en Barcelona en 1948. Fue profesor de la ETSAB desde el 1976, vinculado al Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Posee una extensa obra editorial sobre arquitectura, destacando: Las variaciones sobre la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura (1990), Silencios elocuentes (1999), Las formas de la residencia en la ciudad moderna (1991) y Santiago de Compostela. La ciudad histórica como presente (1996). Fue fundador y subdirector de la revista 2c Construcción de la Ciudad durante toda su existencia hasta el 1985. También impulsó otras iniciativas editoriales como la colección Arquitectura-Teoría de Ediciones Serbal, las colecciones Arqúthesis de la Fundación Caja de Arquitectos o la revista DPA del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPC.

69 Martí, C. (2000). Abstracción en Arquitectura: una definición. *Revista DPA*, 6 (16). (P. 7).



tría escueta y precisa que, de igual forma, no aporta ninguna connotación acerca de sus características. Si se abstrae la mirada hasta la contemplación de la silueta y la figura, sólo se distingue una arquitectura paradigmática sin un significado concreto. En cualquiera de ellos se pueden transformar los espacios que encierran en otros usos de diversa índole, como por ejemplo en centros culturales⁷⁰ o locales lúdicos actualmente en funcionamiento.

Se viene defendiendo en este estudio que la «piel» constituye el elemento más importante y el que aporta la personalidad definitiva a estos edificios; que constituye su elemento diferenciador, dotándoles de su carácter individual. Las especiales y variadas características de dicha piel delatan su función. Al hacerlo se definen esos elementos fundamentales que son los cerramientos y se están dando a conocer unas características muy específicas de ellos. Se pone así de manifiesto la particular idea de la función que ha de desempeñar en el conjunto de la construcción; se define su concreción funcional. Se podría entender que esta circunstancia genera una discordia con la concepción de generalidad que se ha establecido como paradigma de la abstracción; pero posiblemente con un criterio más certero es concebible otra interpretación más intuitiva y próxima a la realidad del edificio. Dicha explicación pasa por la percepción y el estudio de las particularidades de los propios cerramientos, que se convierten en una auténtica piel con múltiples texturas y combinaciones de materiales que no definen ningún tipo concreto, que están fundamentados en la sencillez y la esencia y que transmiten precisamente la propiedad única y el significado genérico del concepto: el de una envoltura que limita un espacio.

La contemplación actual de la escena casi pastoril e idílica de los grupos de secaderos esparcidos por la Vega granadina, dista mucho del testimonio de su presencia durante las décadas de los años veinte, treinta, cuarenta y cincuenta del pasado siglo. Es como un ejercicio de equiparación entre episodios arquitectónicos paralelos, pertenecientes a épocas y a sociedades afectadas por condicionantes sociales, históricos, culturales y económicos muy diferentes. Para un observador del presente, perteneciente a una comunidad que mira esta arquitectura como un vestigio del pasado, la vista de los secaderos de tabaco es la de una silueta que se recorta contra el fondo paisajístico en el cual se integra, aunque a su vez mantiene una distancia impuesta por su personalidad formal y por su propio código de expresión. Una vez admitida la distancia temporal, cultural y social y, únicamente a partir de entonces, desaparecen los detalles y la atención a los componentes individuales, cobrando protagonismo las relaciones: las unitarias entre los elementos conformadores y las del conjunto de elementos o edificio propiamente dicho con otros edificios semejantes y con el entorno de su ubicación. Bajo estos principios aplicados a la contemplación, se considera el uso del término abstracción, cuando es aplicado al estudio que nos concierne. La abstracción, por tanto, ha de perseguir el sentido de lo indispensable, de lo esencial, de la ausencia y del vaciado.

Estas construcciones industriales surgidas al amparo de una cultura fundamentada en la producción y cuyo exclusivo modelo es aquel que permite mejorar el rendimiento, encuentra en la sencillez su objetivo, el cual constructivamente es satisfecho por el cumplimiento de tres condicionantes: estabilidad, seguridad y eficacia. Así entendidos, los secaderos de tabaco conciben el logro de la plena cohesión interna de sus componentes como el único criterio de legitimidad para conceptualizarse como arquitectura sustancial, primaria y básica, susceptible de aplicarle criterios estéticos bajo dicha condición artística, además de las que el espectador particularmente pueda apreciar.

← Fig. 61: Piel. Comparativa secaderos de Purchil y la obra de Peter Zumthor, Gagalum House. 1994. Fotografía G. Nofuentes, J.F.

70 Suso Fernández-Figares, J. (2008). *Proyecto de Rehabilitación de secadero en Belicena para Centro de Interpretación del tabaco*. Granada: Diputación de Granada.



Se ha utilizado en el presente apartado con cierta profusión la palabra forma. Antes de continuar entrelazando su relación con los términos abstracción y estética, es importante recordar su significado en el ámbito de lo arquitectónico. En el Diccionario de la Real Academia Española, hallamos veinte acepciones diferentes de esta palabra de origen latino. Pero si nos ceñimos al contexto relacionado con la arquitectura y la figuración, reducimos su utilización a una de las dos siguientes acepciones: por un lado observamos la transcripción del término griego «eidos» previo al de origen latino, en el que se identifica con la constitución interna y esencial de un objeto, aludiendo a la disposición y ordenación general de sus partes. Bajo este punto de vista se puede identificar el concepto de estructura, coincidiendo así con el tercer significado reconocido en el diccionario de la R.A.E. Por otro lado disponemos de la consideración del término alemán «gestalt» según el cual, la forma está referida a la apariencia exterior del objeto, a su aspecto y configuración externa. En este caso es identificable con lo que en general se entiende como figura, ajustándose a la primera acepción expresada en el diccionario.

Entendiendo la forma como estructura, se abre el concepto hacia la configuración interna y hacia los elementos que componen y sustentan el todo, introduciéndose la abstracción como búsqueda de la esencia. Sin embargo la noción de forma extrínseca o figura, nos aproxima a las dimensiones reales del objeto a su percepción externa, estableciendo así las bases de la figuración. Recordemos el símil lingüístico que propone Martí al relacionar todos los términos mencionados, siempre bajo el prisma de la arquitectura:

«[...] el procedimiento abstracto decanta el quehacer arquitectónico hacia la vertiente sintáctica, dando prioridad a las reglas de construcción formal del propio objeto; [...]. La

elaboración figurativa otorga mayor peso a la vertiente semántica; adquiere, en este caso, una especial importancia la cuestión del carácter, [...]»⁷¹

La abstracción desplaza la atención arquitectónica hacia las relaciones entre los elementos, la combinación de las funciones de todos ellos y hacia los principios compositivos, mientras que en la elaboración figurativa el carácter queda manifiesto mediante los códigos de significado establecidos y los valores sociales y económicos que, a través de la forma, se quieren exaltar. La figura se convierte en el eje expresivo del proyecto.

La corriente abstracta surgida a partir de una posible interpretación de la palabra forma, en el medio arquitectónico proyecta el conocimiento hacia la universalidad y la relación del todo y sus partes. La elaboración figurativa promueve el carácter sentimental, social, expresivo y representativo de la obra, deteniéndose en sus particularidades y detalles, a menudo alejados de la comprensión global. Aunque en este punto es necesario recordar cómo en ambas corrientes se encuentran excelsos ejemplos de la historia de la arquitectura. En el terreno de la figuración y entre muchos grandes maestros, se podría destacar la figura de Asplund y su obra de ampliación del ayuntamiento de Göteborg, entre otras varias del arquitecto finlandés, en la que sienta el carácter del edificio sin recurrir a convencionalismo ni acumular gestos, intenciones o recursos innecesarios. De igual manera en la dimensión de la abstracción surge la doble dificultad de acertar en primer lugar con lo esencial o de realizar, en segundo lugar, simplificaciones erróneas. El ejemplo de abstracción por excelencia lo tenemos en los proyectos americanos, semejantes a cajas de cristal que flotan en la naturaleza, del arquitecto alemán Mies van der Rohe y concretamente, en su obra berlinesa de la Nueva Galería National.

← Fig. 62: Forma, figura, textura y color. Fotografía G. Nofuentes, J.F.

71 Martí, C. (2000). Abstracción en Arquitectura: Una definición. Revista DPA, 6 (16). (P. 4).



63



64

La arquitectura surgida de la abstracción es por tanto algo tangible y concreto que se puede observar y tocar del mismo modo que lo son los secaderos cuya forma es real y persiste en el complejo y mezclado paisaje rural de la comarca granadina. Son elementos ciertos y verdaderos, no son entelequias imaginadas o rememoradas por artistas y nostálgicos.

La construcción de los secaderos es fruto de un procedimiento de pensamiento abstracto, proveniente de una novedosa actitud mental y de un nuevo concepto de lo que debe ser la arquitectura productiva adaptada a un fin. Supone una nueva mirada hacia los objetos y elementos estableciendo sus características y límites dentro de las diferentes y novedosas intenciones de la modernidad.

El conocimiento cultural interdisciplinar permite que las obras del pasado –un pasado reciente en nuestro caso– puedan ser objeto de una mirada abstracta y una consideración estética más allá de la materialidad. Permite además, tener la ocasión de recordar una época pasada al trabajar con ellas y con los procedimientos que ocultan entre sus paredes y tejados. La cultura, es pues, la manera de mantener sus valores, de establecer su situación en la historia y su relación con la actualidad y sus complejos intereses.

La búsqueda de la esencia a lo largo de la historia, ha representado una preocupación permanente que ha ocupado a muchos grandes maestros de la arquitectura del Movimiento Moderno, los cuales han sabido encontrar soluciones originales distinguiendo distintos aspectos y puntos referenciales diversos, demostrando así que la abstracción es posible en la obra arquitectónica más allá de la propia solución adoptada, pudiendo el resultado ser una acción contingente a la indagación de lo esencial. Un ejemplo claro está en la arquitectura de la que se ocupa la presente investigación. El secadero de tabaco es un ejemplo manifiesto del ejercicio de abstracción durante la elaboración arquitectónica. La eficacia en el desarrollo de su función no esconde su sencillez. No admite

la entrada de ni un solo elemento constructivo que no sea imprescindible para su cometido. En mayor o menor grado, la ausencia de lo circunstancial y lo aleatorio constituyen cualidades que los sitúan siempre próximos a la gravedad y la adustez de su silueta, a la dignidad de una arquitectura útil para la gente y a la rectitud del esfuerzo colectivo. La obvia claridad y transparencia de las construcciones tratadas no admite ningún tipo de artificio para la asunción de sus caracteres esenciales. La honestidad y sinceridad forman una parte importante en el proceso natural de búsqueda de la esencia y la belleza, objetivo que, tal y como se ha mostrado, es alcanzable mediante el ejercicio racional de la abstracción.

9.4.2. LA ABSTRACCION ENTRE AYER Y HOY

La abstracción arquitectónica no es un fenómeno generalizado ni de aparición repentina. Aunque se podría considerar como un concepto antiguo, no está de más comentar el proceso de maduración que da origen al mismo y que afecta a una generación de arquitectos sensibilizados con la racionalidad. Lógicamente, a partir de su expansión mantuvo una continuidad que se reflejó en muchos trabajos posteriores, cobrando cierto protagonismo en la carrera de importantes arquitectos de la actualidad. Un fugaz repaso de su historia puede ser de gran utilidad para la obtención de conclusiones sobre estos planteamientos.

Para poder hablar de una arquitectura de la abstracción, es inevitable referirnos a la figura de Theo van Doersburg y su manifiesto neoplasticista, obra en la que se enuncian los estandartes de una arquitectura racional, despojada de ornamentos y cargada de sensualidad espacial. Para esta arquitectura, nada es más importante que el espacio, el vacío, la materia y el tiempo. La arquitectura de la abstracción, según van Doersburg es clara en su función, no participa de artificios turbadores sino que más bien da libertad a lo sencillo, y es en esta sencillez donde radica su belleza.

← **Fig. 63:** Forma. Ampliación del ayuntamiento de Gotemburgo. Erik Gunnar Asplund. 1913-1937.

← **Fig. 64:** Figura. Nueva galería nacional de Berlín. Mies Van Der Rohe. Inaugurada en 1968.



A partir de aquí, podemos inferir que sobre la obra de arquitectura, desciende y empieza a ocupar un destacado lugar, el renovado concepto del arte en el siglo XX. Si con anterioridad se consideraba que la obra arquitectónica se valoraba por su técnica, por su elaboración en los detalles y su capacidad de transmitir directamente valores preconcebidos, se asiste a partir de ahora a una nueva arquitectura que no revela, sino que más bien oculta sus valores, que no dice expresamente pero que sí sugiere, que más que narrar y exponer describe conceptualmente.

Aunque existe un inicio para todo y ya se ha fijado el de la arquitectura abstracta, no podemos olvidar que el ejercicio de la abstracción es consustancial al hombre y a su inteligencia superior y que por lo tanto siempre lo ha acompañado formando parte de sus avances y de sus numerosas creaciones dispersas en otras tantas civilizaciones. Por ello y pese a tales orígenes, los numerosos monumentos funerarios de la antigüedad y el clasicismo, los audaces edificios religiosos de múltiples culturas, las inmensas construcciones para la diversión, el deleite o la cultura, los templos conmemorativos, etc., no son más que el comienzo de un devenir incontenible de obras arquitectónicas nacidas de la abstracción.

Admitiendo la evolución natural de la genialidad de artistas y arquitectos como respuesta al neoclasicismo y a las corrientes convencionales fundamentadas en la bellas artes, continuamos con el breve recorrido por la historia, sin detenernos en los grandes y archiconocidos maestros del Movimiento Moderno. Son muchos los momentos emocionantes con manifestaciones arquitectónicas de la abstracción realizados con recursos dispares que sirven de preámbulo a la indagación gráfica que se propone en el discurso del presente trabajo sobre la conceptualización y la esencia como dinamizadoras de las construcciones desarrolladas para el secado del tabaco en la provincia de Granada.

En la Escuela de la Bauhaus durante el periodo de Weimar –años 1919 y 1925– se analizó por vez primera el fenómeno de la abstracción en sí mismo y se establecieron los que serían considerados como métodos generales de la disciplina, basando sus conclusiones en tres estadios básicos para el nuevo arte abstracto: la superficie, el volumen y el espacio. La superficie se corresponde con la antigua pintura, el volumen con lo que es la escultura y finalmente el espacio supone el estado concerniente a la arquitectura.

Con el paso del tiempo y cuando el arte abstracto se consolida, da lugar a un lenguaje propio, generando sus particulares leyes compositivas, provocando la aparición de diversas e importantes corrientes tales como el Cubismo, Neoplasticismo, Constructivismo y el Suprematismo.

En este contexto, damos paso a significados en los que la exaltación de lo medular convierten la obra arquitectónica en un objeto casi espiritual. Entre estos legados a la historia de la modernidad, destaca el Instituto Salk de Louis Kahn en California como proyecto desligado de cualquier forma preconcebida. En esta obra, el vacío es más importante que el propio edificio construido. Una línea de agua dibuja una dirección en el propio vacío arquitectónico y orienta la mirada hacia el horizonte, como dilatación infinita del espacio proyectado. Tal y como se transmite en sus bocetos, la poética del espacio imaginado por el arquitecto es literalmente convertida en realidad, creando una arquitectura que sugiere mucho más de lo que su imponente imagen exterioriza.

Posiblemente, los más claros exponentes actuales, herederos de la moderna tradición de la abstracción, son los arquitectos japoneses Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa, fundadores de la firma japonesa con base en Tokio y conocida como SANAA. La obra de estos autores pertenece casi al mundo de la inmaterialidad, con estructuras que se desvanecen hasta casi desaparecer dejando ver la actividad interior de sus edificios que se llega a mezclar visualmente con el exterior.

← Fig. 65: Louis I Kahn. Instituto Salk de Estudios Biológicos. 1959-1965. San Diego. California.



El esfuerzo intelectual de estos arquitectos nos transporta a un universo arquitectónico que nos estimula a cuestionarnos si la búsqueda de la esencia puede degenerar en la desintegración de la propia obra arquitectónica.

Un tercer ejemplo de abstracción contemporánea la podemos encontrar en la escuela portuguesa, encabezada por Álvaro Siza sobre todo en los proyectos iniciales de este magnífico arquitecto. Eduardo Souto de Moura, también se perfila como un arquitecto de la construcción abstracta, en la que el tiempo parece detenerse sobre los materiales. Entre la obra del también estudio portugués de los hermanos Aires Mateus, cuya extensa obra oscila constantemente entre la masa y el vacío, destaca el proyecto de casa en Leiria (2010), en el que se mantiene dicha interacción conjugado con la abstracción que aporta la forma icónica de una casa «en esencia», y que resulta tan próxima a las formas aportadas por los secaderos de tabaco a los campos granadinos. Otros magníficos ejemplos de estas formas evocadoras, son el Museo de Remo de David Chipperfield, la Vitra House y la casa Rudin, ambas de Herzog & De Meuron o algunas viviendas de Alberto Campo Baeza.

Recientemente, ha surgido una nueva generación de arquitectos por todo el mundo cuya obra es un paradigma de la esencia, la sobriedad, la austeridad y la eficacia. De la misma forma, la arquitectura que desarrollan está basada en el trabajo de equipos multidisciplinares que investigan y construyen con la sostenibilidad y la integración paisajística como principal objetivo condicionante. Para ello utilizan materias fáciles de encontrar en el entorno o que se integren satisfactoriamente en el paisaje y la comunidad que ha de recibir la obra ejecutada. Entre ellos destacamos aquellos que se distinguen por su afinidad con la arquitectura investigada: los estudios Rural Urban Framework –RUF–, Cagula Architectes, Rufwork, Li Xiaodong Atelier, y los Arquitectos Arturo Franco, Luis Aldrete, Marco Casagrande, Frank Chen, Haworth Tompkins, etc.

Gracias al aprendizaje obtenido de los numerosos arquitectos que han trabajado la abstracción, ha sido posible recordar la esencia del concepto y el rescate de arquitecturas olvidadas como el secadero de tabaco granadino.

Posiblemente y para completar este breve paseo por la historia de la abstracción, habría que hacer una reflexión sobre el significado del Racionalismo. Según nuestro conocimiento sería un movimiento que busca la máxima funcionalidad y que persigue las formas precisas, perfectas y repetitivas heredadas de la producción en serie. La arquitectura racionalista y su ansiada eficacia, siempre parte de la aplicación de leyes de circulación en planta, de la definición de cada uso concreto, de las medidas de los gestos de las actividades humanas, del detalle constructivo exacto en función del material, de patrones de medida, etc. Esta cadena de condiciones y características de la tradición racionalista habría de ser matizada de cara a la abstracción. Según palabras de Josep María Montaner, la abstracción y el racionalismo parten de los mismos métodos de la ciencia clásica que consiste en la descomposición de un sistema en sus elementos básicos. Aunque la abstracción y el racionalismo se complementan conceptualmente, según el autor, sus mecanismos generan formas distintas. En la búsqueda de la abstracción se incorporan ingredientes espirituales y plásticos que, según Montaner, el racionalismo más radical y productivista considera secundarios.

El paso siguiente en la producción arquitectónica es la prefabricación. Sus orígenes según los anales de la historia se remontan a la figura de Leonardo da Vinci en el siglo XVI cuando recibe el encargo de planificar un serie de nuevas

← **Fig. 66:** SANAA. Centro de aprendizaje Rolex L. Lausanne. Suiza.

← **Fig. 67:** SANAA. Museo del siglo XXI. Kanazawa. Japón.



68



69



70



71

- ← **Fig. 68:** Aires Mateus. Casa en Leiria. Portugal. 2010.
- ← **Fig. 69:** «Rufwork». A house for all seasons. China. 2012.
- ← **Fig. 70:** Luis Aldrete. Albergues ruta del peregrino. España. 2010.
- ← **Fig. 71:** «Li Xiadong Atelier». Li Yuan Library. China. 2011.

ciudades en la región de Loire⁷². Tras estos remotos antecedentes, el paso del tiempo propició un auge del procedimiento constructivo que fue adquiriendo una gran pujanza por todo el mundo, sobre todo en las décadas de los años treinta, cuarenta y cincuenta del s. XX. Fue un sistema investigado y utilizado por todos los grandes nombres de la arquitectura de aquel momento, sobre todo en la fabricación especializada de ciertas piezas y elementos constructivos definidos y concretos para determinados proyectos. Los propios secaderos de tabaco, pertenecientes ya a los últimos años de producción –años cincuenta en adelante–, estuvieron igualmente influenciados por el fenómeno de la prefabricación pues en muchos casos, su fisonomía era equiparable a la de cualquier edificio o contenedor industrial cuyos peculiares cerramientos poseían un tratamiento de piezas prefabricadas particularizadas para cada caso o en otras ocasiones eran colocados huecos de ventilación con una proporción que dependía del tamaño del edificio y que contaba con mecanismos regulables de apertura.

Todo lo expresado en líneas anteriores y hasta este punto del discurso resulta fácilmente aplicable a los edificaciones para el tabaco, como exponentes de una labor constructiva hermanada con la esencia y la sencillez. La belleza es pocas veces patrimonio exclusivo de la razón. Por ello, la estética y belleza del secadero son igualmente ciertas para aquel observador que adivine su contemplación desde la abstracción en su concepción arquitectónica. La cultura y la historia son inmejorables colaboradoras para la sensibilidad, la admisión receptiva, la emoción y la evocación de este singular patrimonio.

72 El planteamiento, diseñado para su construcción era magistral y sorprendente por su modernidad. Consistió en establecer, en el centro y origen de cada ciudad, una fábrica de elementos básicos que permitieran conformar a su alrededor un gran abanico de edificios. Dichas construcciones habían sido diseñadas previamente por él mismo para generar, de forma fluida y flexible, una gran diversidad de tipologías edificatorias con un mínimo de elementos constructivos comunes. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Prefabricaci%C3%B3n>.



9.5.

UNA PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN SEGÚN LOS PRINCIPIOS DE LA ARQUITECTURA

9.5.1. LA ARQUITECTURA DE LA ESENCIA

Abordamos este apartado desde la reflexión sobre aquellas características subyacentes a todo elemento o teoría arquitectónicas y que podemos encontrar en las construcciones y edificios de secaderos de tabaco.

Una vez que se ha explorado meticulosamente en el concepto de «esencia», acudiendo para ello a una metodología analítica transversal con el resto de las artes y diferentes disciplinas a lo largo de la historia, es oportuno determinar lo que entendemos por «esencia arquitectónica» o «esencialidad en la arquitectura». Para ello, proponemos comenzar desde el siguiente principio: «esencia arquitectónica es aquello que siempre está en cualquier obra construida, que pertenece a lo más íntimo de su ser y que hace que esa entidad sea dicha entidad y no otra».

Parece claro que, para continuar con un discurso que nos conduzca a desentrañar qué es y qué no es la «esencia arquitectónica», necesitamos conocer o al menos intuir el significado de lo que es, ha sido y ha significado la arquitectura. Rastreando para ello la multitud de definiciones que existen en torno al concepto, entresacamos aquellas que se acercan más a nuestro propósito y se distinguen por su aportación acertada, precisa y, fundamentalmente objetiva, desprendida de cualquier ideología que pudiera ser infundida por el autor.

Continuamos analizando el propio vocablo. Etimológicamente, el término «arquitectura» proviene del griego «ἀρχ» «arch-», raíz de la palabra –jefe o autoridad– o también –

principio o comienzo–, y «τέκτων» «tekton» –carpintero o constructor–. Así, para los antiguos griegos, el arquitecto es el jefe o director de la construcción, y la arquitectura la técnica o arte de quien realiza el proyecto y dirige la construcción de los edificios y estructuras, ya que la palabra «τεχνή» «techné» significa creación, invención o arte. De ella proceden las palabras «técnica» y también «tectónico» y «constructivo». Basándonos en su procedencia, comprobamos que la palabra arquitectura está relacionada con el principio de edificar, de fundar y de construir.

La Real Academia de la Lengua Española la define en su primera acepción como «arte de proyectar y de construir edificios». Enciclopedias globales –casi todas con presencia en la red informática–, junto a decenas de publicaciones que abordan la cuestión, definen la Arquitectura como «el arte y la técnica de proyectar, diseñar, construir y modificar el hábitat humano, incluyendo edificios de todo tipo, estructuras arquitectónicas y urbanas y espacios arquitectónicos».

Un breve análisis del desarrollo semántico del concepto a lo largo de la historia nos pone en situación de concretar su vinculación con la «esencia».

El arquitecto romano Marco Polibio Vitrubio en el siglo I antes de Cristo, escribe el primer tratado de arquitectura. Aún cuando parece comprobado que hubieron otros tratados anteriores a este texto, para Occidente el «Tratado de Vitrubio», también llamado *Los Diez Libros de la Arquitectura*, ha adquirido la condición de texto iniciático, básico, necesario y fundamental para un conocimiento histórico de la arquitectura verdadera y universal.

Vitruvio es el primero en entender la figura del arquitecto como técnico y como artista a la vez. Él es, igualmente, el autor de los fundamentos de la Arquitectura, disciplina que a partir de su legado, descansa sobre tres principios que desde la antigüedad y hasta el presente se han considerado funda-

← Fig. 72: La esencia. Grupo secaderos de ladrillo en el término municipal de Granada capital. Rotulador y acuarela sobre papel Moleskine. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



mentales: Firmitas –Firmeza o Resistencia–, Utilitas –Funcionalidad o Utilidad– y Venustas –belleza–; es la denominada «Tríada de Vitruvio» en la que debe coexistir una armonía de manera que ningún principio sobrepase a los otros dos. A este arquitecto, escritor, ingeniero y tratadista romano, se le considera como el primer arquitecto que registra, de forma sistemática, técnicas y formas constructivas contemporáneas que han sobrevivido hasta nuestros días. Es además un pensador original y creativo con un profundo conocimiento de la práctica arquitectónica existente y de su sistematización. El alcance de la obra legada por Vitruvio abarca gran amplitud, pues los arquitectos romanos practicaron una extensa variedad de disciplinas y oficios que, incluyendo la arquitectura, abarcan la ingeniería, el paisajismo y la artesanía, entre otras.

Volviendo al hilo conductor de nuestra argumentación, únicamente dos de los principios parecen poder formar parte de un proceso de abstracción conducente a la búsqueda de la esencia en la arquitectura: Firmitas y Utilitas. El primero de ellos está asociado a la materialidad, la tangibilidad y la física. El segundo está relacionado con la función, el propósito o el sentido del ser arquitectónico, transportándonos al origen protector de la propia disciplina. El tercer principio; Venustas a pesar de ser una cualidad a la que se debe aspirar, no puede considerarse como un principio universal que subyuga a toda obra de arquitectura.

La obra clásica vitruviana ha representado a lo largo de la Historia la más fiel teoría sobre las características esenciales que habrían de constituir los fundamentos de la obra arquitectónica. Sin embargo, aún siendo de perfecta aplicación a los edificios clásicos, aún más los de carácter colectivo, éstos pierden eficacia cuando se aplican a la arquitectura contemporánea, a aquella que nace a partir de la Revolución Industrial.

← **Fig. 73:** Esencia y aislamiento. Secadero de tabaco en La Zubia. Granada. Acuarela y grafito sobre papel tipo Canson. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

Para muchos arquitectos, desde el propio Vitruvio hasta Le Corbusier –veinte siglos los separan– o pensadores como Heidegger⁷³, el hecho arquitectónico primordial se encuentra en la casa, en la morada. Ésta representa la primera circunstancia del habitar y por tanto forma parte del origen y la esencia de la arquitectura. Esta disquisición acerca de la naturaleza intrínseca de la Arquitectura puede ser llevada un poco más allá en el afán de búsqueda de aquellos elementos invariables «invariantes» que entran a constituir la certeza arquitectónica. De ahí que nos planteemos la conjetura de si la arquitectura «nace» o «es» realmente cuando la «morada» o el «morar» toma partido por un lugar, creando un espacio que es generado mediante la técnica y el conocimiento. Dicho espacio artificial –pues es creado por el hombre– transforma a su vez el «lugar» en el que se establece, condicionándolo. Por tanto, el lugar tiene influencia sobre el hecho arquitectónico, pues éste se dispone sobre aquel; lo elige la acción de «morar». Pero también la arquitectura condiciona el lugar, pues lo transforma con su presencia y lo hace suyo al integrarse en el mismo. De hecho, para que la arquitectura no sea considerada como un hecho ajeno al lugar donde se asienta, precisa absorber el espíritu del mismo, asimilar materiales, cultura, hábitos constructivos y pensamientos.

Es pues factible, cerrar así el círculo, comprobando cómo la indagación sobre la esencia de la Arquitectura nos conduce al concepto de «lugar».

¿Podríamos, pues, deducir de este pensamiento que el «lugar» forma parte de lo que entendemos por arquitectura esencial?. Es un planteamiento completamente verosímil, pudiéndose comprobar en el contexto de la investigación. Tan sólo es preciso hacer uso de la observación cuando se pasea o se circula por la red de enmarañados viales que se tejen sobre la superficie del territorio, para comprender la

73 Autor de la reflexión «... ser un ser humano significa estar en la tierra, significa morar».

incidencia del espíritu del lugar, el «genius loci» de la Vega, que impregna las características constructivas de los edificios utilizados como secaderos de tabaco.

A partir de la necesidad de cobijo del Hombre ante la Naturaleza surge la Arquitectura. Pero, además, el Hombre no vive aislado, forma grupos o familias, es un ser social que desempeña diversas actividades de manera colectiva lo que conlleva «morar en colectividad», desempeñar labores sociales, vivir, laborar. El cobijo individual se convierte en cobijo colectivo, en el denominado «Templo» de Heidegger. Es la arquitectura de la casa puesta al servicio de lo colectivo, es la protección de lo comunal y en definitiva del vivir humano. La protección es la casa, la morada y por tanto si de esta última hemos dicho que es el origen de la arquitectura, aquella también lo es. Dicho de otra forma, ambos conceptos «morada-protección» derivan el uno del otro, son simétricos, concisos, equivalentes; y por todo ello la acción de proteger, de cobijar, representa uno de los pilares de la esencia de la arquitectura.

Como ya hemos dicho, la morada es considerada por muchos el origen esencial de la Arquitectura. Quien se encarga de hacer realidad esa capacidad protectora es el arquitecto. Él es la figura con capacidad teórica y práctica para solucionar todas las cuestiones vinculadas al habitar; para madurar las características vitales de las que habría de estar dotada dicha morada, así como para examinar las cuestiones técnicas que puedan aparecer al erigir la construcción; es decir, es en definitiva el encargado de proyectar. Si se considera que proyectar la morada supone un origen o punto de partida, por extensión es admisible el progreso hacia una construcción más compleja y sofisticada reservada a colectividades y a «templos» de la cuestión social y cultural.

El arquitecto es ciertamente la figura que permite el paso de la necesidad a la realidad, del pensamiento filosófico al pensamiento existencial, del universo reflexionado al universo

positivo. Su labor es convertir en materialidad el principio de protección. La materialidad en Arquitectura, representa el siguiente paso al mundo de las ideas. El pensamiento está al servicio de la realidad, hace un análisis de la misma y profundiza en su esencia habitualmente para su puesta en práctica.

La idea por la idea, sin un paso a la realidad, con una permanencia indefinida en el mundo de la Filosofía, no pertenece al mundo del habitar. Ciertamente es que la Arquitectura puede ser orientada como disciplina teórica; que exista una rama de su conocimiento preocupada únicamente por el pensamiento, la reflexión y la introspección; que su saber esté limitado al universo de las ideas; de hecho, son muchos y muy brillantes los casos de figuras de la crítica, de la arquitectura, la historia o la filosofía que han trabajado, a veces de manera exclusiva, en este campo. Pero el verdadero sentido de la arquitectura entendemos que es la materialidad, la existencia física, la capacidad de ser percibida por los sentidos, la tangibilidad y la corporeidad. La arquitectura pertenece a la realidad positiva, existe para cumplir un cometido, para ser utilizada con un fin. La arquitectura es «ser» y para ello ha de materializarse; ha de compartir el lugar, con el que establece una relación, con otras realidades y con el mismo Hombre. La materialidad arquitectónica es la certidumbre de un pensamiento previo, es la prioridad llevada a la práctica, la evidencia de que el pensamiento, la razón y la metafísica son hijos de la realidad. Consideramos, por tanto, la materialidad como un atributo inherente a la Arquitectura, atributo que forma parte de sus principios básicos y que se puede escudriñar como origen en cualquier arquitectura.

La materialidad necesita evidentemente de «materia» para hacerse «sustancial». Necesita de ciertos elementos especialmente tratados y conformados para poder ser utilizados en la «materialización» del objeto arquitectónico. Dichos elementos se fabrican con materia de muy diversa índole, en función de las características físicas y químicas que ésta pueda ofrecer para cumplir la función a la que se han destinado;

son los llamados «materiales de construcción». Estos materiales son muy específicos y tienen misiones muy concretas en la construcción. Son elegidos por sus características y comportamiento ante determinadas sollicitaciones y se les confiere la forma adecuada para participar de la arquitectura ejecutada. Su distribución y formalización como componentes de la obra arquitectónica, los clasifica en diferentes categorías que, como tales, están presentes en cualquier edificio. Toda construcción arquitectónica posee una estructura vertical, sólida, estable y resistente, que le permite erigirse y desafiar a la gravedad, una estructura horizontal que faculta morar en distinta alturas, una piel vertical «paramento», una piel horizontal «cubierta», unos sistemas «instalaciones» que faciliten el uso continuado y plurifuncional además de un confort racional. Pero pese al evidente carácter presencial de los materiales de construcción, como tales, éstos no deben considerarse como elementos que aporten esencialidad al origen arquitectónico sobre el que exploramos. Los materiales son cambiantes, están en diferentes ubicaciones de la construcción, son distintos en cada edificio, evolucionan y tienen usos alternativos: Igualmente sucede con la materia que no tiene un destino concreto para conformar un material de construcción definido. Luego, ni la materia conformadora, ni el material de construcción por sí mismo, forman parte de la esencia de la arquitectura, aunque sí lo constituye la presencia material sin la cual no sería posible la sustancialidad del objeto. La presencia material, sin entrar en lo que suponen las materias específicas, los materiales y elementos de construcción concretos o las calidades, sí que forman parte del alma de la arquitectura, de su materialidad y realidad somática y por lo tanto constituye uno de los «invariantes arquitectónicos» que estamos tratando de determinar.

El aspecto diferencial de la arquitectura como obra de arte ante el resto de las artes plásticas, lo constituye la existencia de un recinto interior concebido con la escala del individuo, cuestión dimanada de la idea esencial de morar. Este hecho constituye la diferencia fundamental entre arquitectura y

escultura, puesto que esta última carece de habitáculo interior. De esta manera, la escultura se nos presenta como el arte que vive de la apariencia exterior, sin la concepción de un interior vividero, condición que representa por tanto, el punto fundamental diferenciador respecto a uno de los principios básicos de las arquitectura.

La arquitectura existe para ser habitada y para ser vivida. Se puede estar o permanecer en su interior, es posible desplazarse por ella, se puede atravesar. La arquitectura es hueca y su verdadera existencia se debe precisamente a esta condición. Esta concepción de cáscara fronteriza entre el mundo exterior e interior, es lo que le otorga la condición de manipular las tres dimensiones con una intención de aislar un mundo interior vivo y protegido de uno exterior hostil o más bien no controlado. La presencia de cualquier forma arquitectónica separa una porción del espacio externo para convertirlo en espacio interno presencial, es decir, en ambiente que no puede ser ocupado por otro ambiente⁷⁴.

La condición espacial de la arquitectura es considerada originalmente por el profesor August Schmarsow⁷⁵ quien concede por vez primera al espacio la trascendencia de ser un fin en sí mismo, contraponiéndose de esta manera a la teoría estructuralista de la arquitectura, creada por el

74 Schmarsow, A. *La esencia de la creación arquitectónica*. Conferencia de habilitación. Universidad de Leipzig el 8 de noviembre de 1893.

75 August Schmarsow. Historiador de arte alemán nacido el 26 mayo de 1853 en Schildfeld. Tuvo una relevante labor docente en Göttingen, Breslau, Florencia y por último en Leipzig a partir de 1893. Fallece en Baden-Baden, el 19 de enero de 1936.

arquitecto francés Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc⁷⁶, quien fue secundado como modelo interpretativo durante varias décadas. Schmarsow expuso su teoría en la lección inaugural como profesor de historia del arte de la Universidad de Leipzig en 1893 en la que criticó abiertamente la teoría Semperiana⁷⁷ y su concepción textil de la arquitectura. El historiador alemán se opone a concebir la arquitectura como un «arte del vestir», pues estima que esta interpretación subyuga la arquitectura a una cuestión trivial. Frente a esta consideración de «traje», propone la apreciación de una estética interna, una valoración de la noción espacial interior frente al sentimiento formal exterior. Al igual que otros pensadores anteriores y coetáneos, propone la cabaña primitiva como la primera concepción del habitar. Schmarsow sostiene que la evolución de la arquitectura en su esencia, significa el desarrollo histórico del concepto del espacio. Igualmente afirma que esta hipótesis se corrobora continuamente con la creciente estima con la que se considera y valora el concepto del espacio arquitectónico. Su apreciación del espacio como

76 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc nacido en París el 27 de enero de 1814 - Lausana, 17 de septiembre de 1879) [1] fue un arquitecto, arqueólogo y escritor francés muy conocido por sus restauraciones interpretativas de edificios medievales. Destacó también en la faceta de arquitecto impulsor del renacer gótico. Representa una de las más importantes figuras de la escuela francesa, que rechazó la enseñanza de la Escuela de Bellas Artes, sustituyéndola por la práctica y los viajes por Francia e Italia. Se dedicó principalmente a la restauración e invención de conjuntos monumentales medievales como la Ciudadela de Carcasona o el Castillo de Roquetaillade, siendo en ocasiones muy criticado por el atrevimiento de sus soluciones, añadidos no históricos y la subsiguiente pérdida de autenticidad de muchos monumentos. Sus restauraciones no buscaron tanto recuperar como mejorar el estado original del edificio, con un interés centrado más en la estructura y en la propia arquitectura que en los elementos decorativos. Utilizó el estudio arqueológico en el examen crítico inicial de los edificios, como paso previo para conocer su realidad y defendió el uso del hierro y la coherencia de la arquitectura gótica, en contra del eclecticismos. Se opuso al estilo de arquitectura Beaux-Arts que estaba en boga en esa época. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Viollet-le-Duc.

77 Gottfried Semper arquitecto alemán nacido el 29 de noviembre de 1803 en la ciudad de Hamburgo. Defensor del historicismo ecléctico en su obra construida y escrita. Fallece el 15 de mayo de 1879 en Roma.

principio fundador y conductor de la forma arquitectónica coincide con los modelos «espacio-tiempo» planteados por físicos y matemáticos de la época. No hemos de olvidar que Schmarsow, conocedor avezado de la disciplina de las matemáticas en el campo del espacio, lidera la iniciativa de resolver un criterio de distinción entre la ciencia matemática del espacio y el arte arquitectónico del espacio, escindiendo ambos conceptos desde un origen. También es una figura pionera en el desarrollo de la percepción espacial fenomenológica, contribuyendo a una consciencia arquitectónica del movimiento en el espacio y su consideración del mismo como un «continuum» dimensional, ya anunciado a finales del siglo XVII.

La evolución en la valoración del espacio ha sido tal, que en la actualidad somos incapaces de pensar arquitectónicamente sin tenerlo en cuenta; así como tampoco lo hacemos sin la consideración del desplazamiento espacial del sujeto en el tiempo⁷⁸, posiblemente como consecuencia de los importantes avances de la matemática y la física de principios del siglo XX. Esta diferente visión de la naturaleza espacial y su relación con el tiempo y el movimiento, como una cuestión perteneciente a la naturaleza intrínseca de la arquitectura, aparece desarrollado en los escritos del ingeniero industrial e historiador de la arquitectura Sigfried Giedion⁷⁹, para quien es manifiesto el nacimiento de un nuevo espacio arquitectónico, fruto de la moderna matemática, la cual es capaz de desarrollar geometrías que van más allá de las tres

78 Frampton K. (1999). Sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX. Ediciones Akal, S.A. (Pp. 12-13).

79 Sigfried Giedion nació en Praga el 14 de abril de 1888, estudió en Viena Ingeniería Industrial antes de volver a realizar estudios en Múnich en la carrera de Historia del Arte. Fue doctor en 1922. Mantuvo importantes contactos con la Bauhaus en 1923 y con Le Corbusier en 1925 que le atrajeron al estudio de la arquitectura moderna. Enseñó en la Universidad de Zurich, en el Instituto Tecnológico de Massachusetts y en la Universidad Harvard. Fue el primer Secretario General del CIAM –Congreso Internacional de Arquitectura Moderna– cargo que ostentó desde 1923 hasta 1956. Falleció en Zurich el 19 de abril de 1968.

dimensiones, anunciando intuitivamente la noción de simultaneidad, base del principio inspirador cubista. A esta nueva concepción dimensional, vinculada con la transversalidad, la denomina con el sobrenombre de «espacio-tiempo»⁸⁰. Para Giedion es manifiesta la evolución del espacio a lo largo de la historia. En la antigüedad prevalece el espacio exterior sobre el interior. Es el caso de las construcciones egipcias, mesopotámicas o griegas. En una época más tardía el interés se invierte con una mayor atención al mundo interior, a la oscuridad, al vacío, surgiendo construcciones de grandes espacios interiores; arquitectura romana, renacentista y barroca. A partir de la Revolución Industrial va tomando cuerpo una concepción más moderna en la que se combinan, interior y exterior en una nueva forma de contemplación, conjuntando diferentes niveles y puntos de visión en un todo globalizador, lo cual obliga al espectador a desplazarse para abarcar las distintas vertientes del edificio en una acción continuada. El movimiento da pie a la incorporación del tiempo en la concepción espacial, algo que como hemos dicho, ya fue anunciado por el cubismo. Pese a que la universalización de estas teorías trae consigo públicas controversias, Giedion mantiene firmemente la teoría de que estos contactos entre física, matemática, arquitectura y pintura no son más que los síntomas del nuevo y manifiesto entendimiento entre la ciencia y el arte⁸¹.

La convicción de que la arquitectura sólo puede ser contemplada en movimiento, es para muchos críticos un hecho inexcusable. Bruno Zevi aplica tal principio como la principal aportación del cristianismo al concepto de contemplación arquitectónica. Ésta comienza desde la lejanía con la magnificación de la escala de las fachadas de los templos re-

80 Denominación que utiliza el ingeniero checo por su afinidad con los investigadores más modernos y por el paralelismo de conceptos entre las distintas disciplinas.

81 Giedion, S. *Espacio tiempo y arquitectura (El futuro de un nueva tradición)*. Ed Dossut S.A. MADRID.

ligiosos, continuando con la procesión visual por el espacio abierto ante la portada principal que se prolonga tras cruzar el umbral a lo largo de la nave principal, en un camino de ascensión, hasta llegar al altar cuyo espacio virtual, cubierto por una majestuosa cúpula, representa la llegada al más allá.

9.5.2. ESPACIO ABSTRACTO Y HÁBITO

Sobre estas mismas cuestiones, el maestro y filósofo José Ricardo Morales⁸², realiza profundas reflexiones en torno a la temporalidad y la finalidad como ingredientes necesarios de la obra arquitectónica. Teorizando sobre las relaciones internas del objeto arquitectónico, introduce nuevas conjeturas acerca de la concepción del espacio exacto o espacio absoluto, un espacio sin ningún tipo de contaminación de procedencia conocida: entorno, sensaciones, geometría, proporciones. Dicho concepto por él denominado «espacio abstracto», permite desligar el espacio límpido y esencial del espacio perceptible, situándolo a su vez en relación con «el lugar», del que forma parte. Se establecen, así, unas primeras definiciones de discernimiento entre lo abstracto y lo concreto como dos sentidos de una misma idea:

«La Arquitectura no «modela» el espacio, entre otras razones porque el espacio no es una entidad real y perceptible, sino una abstracción que puede efectuarse desde campos muy distintos del pensamiento y a partir de incontables

82 José Ricardo Morales Malva fue un escritor español de familia valenciana aunque nació en Málaga, el 3 de noviembre de 1915. En la Universidad de Valencia estudió Magisterio y después Filosofía y Letras. Durante su carrera, cultivó sobre todo el teatro y el ensayo. Al término de la Guerra Civil Española se exilió en Chile, país en el que se nacionalizó y en el que vivió hasta su muerte el 17 de febrero de 2016. Fue allí donde desarrolló el grueso de su labor literaria. Fue miembro de la Academia Chilena de la Lengua. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Ricardo_Morales.

supuestos. Por lo tanto, no se configura el espacio, sino lo espacial o extenso, que es algo muy diferente.»⁸³

«[...] por otra parte, hay diferencias profundas entre el espacio arquitectónico y el propiamente geométrico, y que radican en que este último, es homogéneo, y por lo tanto divisible ad infinitum, no admite grados, porque no acepta cualidades, y es, primordialmente un espacio neumónico o esencial.»⁸⁴

El espacio exterior considerado como una extensión universal, general e indefinida, expresado en toda su indeterminación no contiene referencia concreta alguna, no tiene definido ningún gesto humano, ni registra ninguna otra huella que la de la propia naturaleza. Como advierte Morales, en esta condición no existe realmente el concepto de espacio, pues éste no deja de ser un concepto creado por el hombre, sólo existe la indefinición:

«[...] hombre yerra en lo indeterminado; [...] indeterminado aquello carente de huella, datos, signos, notas, límites, líneas o puntos de remisión, de referencia».⁸⁵

Y es que como justifica Muñoz Serra, si en este orden de ideas actuamos sobre la vastedad del territorio, construyendo con elementos artificiales y/o disponiendo de otros naturales para protegernos o cobijarnos, configuramos lo espacial o extenso. En ese instante es cuando se empieza a establecer el espacio arquitectónico con sus huellas, signos, límites y referencias⁸⁶.

83 Morales, J. R. (1966). *Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*. Santiago de Chile: Universidad de Biobío. (P. 147).

84 *Ibid.* (P. 148).

85 *Ibid.* (P. 40).

86 Muñoz Serra, V.A. (2012). *El Espacio Arquitectónico*. Concepción, Chile. Disponible en: <http://www.victoria-andrea-munoz-serra.com/arquitectura.html>.

El espacio arquitectónico es fenoménico y pragmático, pues se manifiesta mediante operaciones humanas y tiene una condición cualitativa. Sus propiedades específicas no están declaradas únicamente por la medida, el número, el frío posicionamiento o cualquier otro dato sin alma, por el contrario su carácter se delata en el topos o lugar conocido por sus accidentes y su espíritu. El espacio es por tanto «tópico», lugareño y localizable gracias a las múltiples diferencias de aspecto y forma que puede presentar.

El hecho de que el espacio arquitectónico sea el fin de constituir un espacio vivido y modal permite a Morales suponer, que la finalidad implica hacer un uso de la arquitectura, utilizarla en función de la cultura, necesidades y costumbres de cada individuo o grupo:

“La arquitectura permite e incluye determinados esquemas de conducta humana, a los que da lugar”.⁸⁷

Para proseguir con el hilo de parte de sus teorías, introduce a continuación el concepto de «hábito», según el cual:

“la reiteración activa del uso en la costumbre concede el carácter habitual a los lugares y recintos”.⁸⁸

El carácter habitual de una actividad genera el «hábito», el cual ocurre y tiene lugar en las «habitaciones»; de esta forma el hombre «habita» o es «habitante» y convierte en «habituales» los lugares. La arquitectura ha de ser practicable –de praxis– y plenaria en cuanto a la intensidad de su uso.

Las afirmaciones de Morales al igual que las de Heidegger –en su sentido estrictamente filosófico– o las de la corriente francesa encabezada por Jean-Paul Sartre, Jacques Derrida,

87 Morales, J. R. (1966). *Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*. Santiago de Chile: Universidad de Biobío. (P. 136).

88 *Ibid.* (P. 137).

Murice Merleau-Ponty, Michel Foucault, así como otros pensadores –arquitectos y filósofos–, han dado a entender su profunda convicción de que la concepción del morar ha sido y es el origen de la arquitectura. Mas, ese morar o habitar, entraña asimismo la consideración de las consecuencias y actividades que derivan de tales vocablos. En este orden de pensamientos, se puede justificar cómo la arquitectura industrial constituye un apartado definido en el concepto genérico de arquitectura, pues si bien se ha comentado que la arquitectura encuentra su carácter diferenciador del resto de las artes y las técnicas en el hecho fundamental de poseer la condición de morada, dicha cualidad esencial es posteriormente proyectada al resto de las funciones del hombre como individuo y como colectivo. Es decir, la arquitectura conceptualmente es arquitectura si cumple la función de cobijo de las diferentes actividades del ser. La espacialidad, sugerida como factor constituyente de la esencialidad del hecho arquitectónico, insinúa la presencia de una linde material –piel– que ejerce de bisagra, de engarce a la vez que borde de la dualidad indivisible «interior-exterior», «espacio-lugar», la cual a su vez define de manera definitiva la condición necesaria que siempre ha de acompañar al nacimiento de la arquitectura construida y que no es otro que la de delimitar el espacio infinito sugiriendo por un lado la generación de un espacio interior, controlado y definido para desempeñar una función relacionada con el morar⁸⁹, y por otro la aparición de un exterior espacial dialogante con el medio sobre el que ha materializado su ser, otorgándole en su surgir la condición de lugar.

Definitivamente, parece evidente la obligación de considerar el espacio interior como otra de las características fundamentales de la arquitectura. Diferenciar un espacio y marcarlo como independiente del espacio circundante es, por tanto,

89 La cantidad de actividades y variantes relacionadas con la capacidad de habitar, sugiere un abundante número de morfologías arquitectónicas, cambiantes a lo largo de la historia.

algo intrínseco a la disciplina. Aunque para la percepción de dicho espacio interior de manera simultánea o acompañada con el exterior sea preciso introducir el concepto de desplazamiento, lo cual supone que, para la contemplación íntegra, se precisa del movimiento como nuevo componente asociado al espacio recorrible. Dado que estamos tratando continuamente la percepción y no la imaginación, la consecuencia real e inmediata de la percepción móvil es el reconocimiento de la intervención nuevamente de la dimensión temporal.

No es preciso un gran esfuerzo de abstracción para percibir que los principios de la esencia de la arquitectura están claramente retratados en los secaderos de tabaco de Granada.



9.6.

«QUINTA-ESENCIA» ARQUITECTÓNICA. EL SECADERO DE TABACO

«Debíamos distinguir el núcleo de la verdad. Sólo las preguntas que se refieren a la esencia de las cosas tienen sentido. Las respuestas que encuentran su generación en torno a esta pregunta, son su aportación a la arquitectura».

MIES VAN DER ROHE

La obra artística o arquitectónica que busca la abstracción está tácitamente enzarzada en la indagación sobre la esencia, sobre el más recóndito secreto de la naturaleza de cuanto nos rodea. La obra dominada por la abstracción se concibe como un recorte de la realidad. Sus principios la separan del mundo y la implican con lo que no vemos. Puede no exteriorizarse como percepción directa pero su ubicuidad tanto en la propia obra como en el pensamiento del sujeto, se establece como condición indispensable para la consideración conceptual del arte y la arquitectura. Establecer unos principios sobre la «esencia arquitectónica» requiere la absoluta necesidad de prescindir de lo superfluo, de lo que no es indispensable o de aquello que no permite ver o profundizar en lo permanente, en lo que no cambia o en lo que siempre está e indefectiblemente forma parte de cualquier obra en la que se reconozca arquitectura o arte.

La investigación de la esencia como propiedad arquitectónica, nos transporta a las directrices usadas en el levantamiento de los secaderos de tabaco de la provincia de Granada, los cuales son claros ejemplos de la arquitectura despojada de lo innecesario.

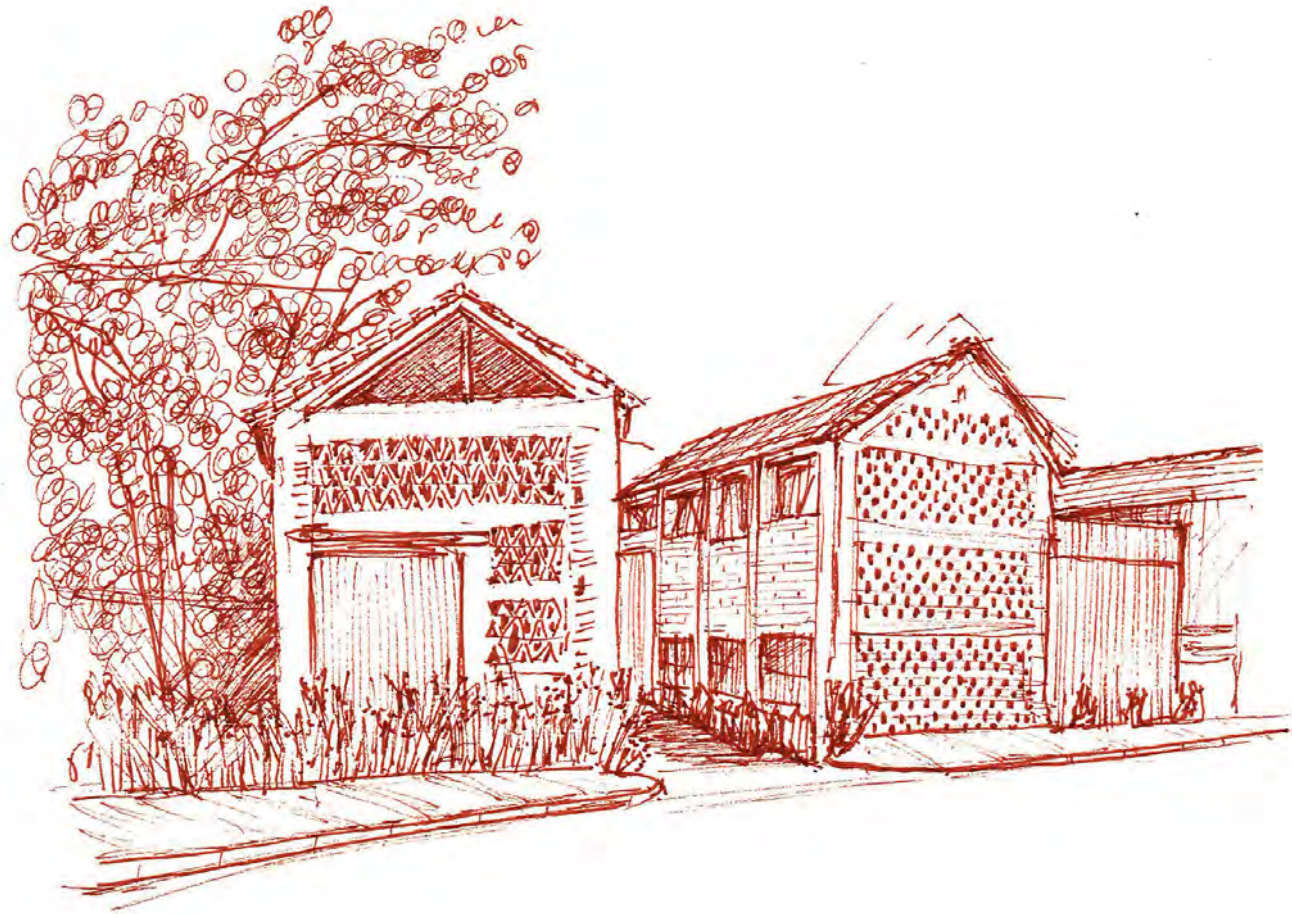
Estos edificios engendrados para el secado del tabaco manifiestan con rotunda evidencia las esencias exhibidas en todas las construcciones nacidas de la abstracción y la austeridad.

Tales propiedades intrínsecas y esenciales, existentes sin excepción, inmutables, genéricas, que están presentes en cualquier arquitectura sea cual fuere su carácter o uso, son conceptualizadas como «invariantes». Indiscutiblemente, éstas las podemos reconocer en los secaderos, para cuyos modelos analizados se propone la agrupación de sus principios en cinco categorías: materialidad, espacialidad, geometría, topología y tiempo.

Partimos para ello de las invariantes como aquellas singularidades básicas sin las cuales no existiría la arquitectura y que tan obviamente son transmitidas por la arquitectura del curado del tabaco. Planteamos el análisis de las cualidades que han de permanecer siempre en cualquier edificio sin reparar en estilos usos, economía, condiciones sociales, cultura o elementos de construcción concretos. Investigamos sobre lo inalterable, lo invariable y lo inmutable que puede encontrarse en toda obra de arquitectura; sobre lo infalible que nunca ha de faltar.

De este modo, nos referimos a aquella arquitectura en la que los «elementos» pierden importancia por sí mismos mientras que lo que cobra protagonismo son las «relaciones»; a obras de arquitectura cuyo significado reside en la entidad de dichas relaciones, en sus cualidades íntimas y su concepción profunda, pero nunca en el valor propio de los diferentes elementos que la conforman. Es posible que esta reticencia hacia el elemento decorativo concreto sólo permita hablar con cierta propiedad de arquitectura esencial –arquitectura de la abstracción– cuando nos referimos concretamente a la arquitectura industrial y a las surgidas del Movimiento Moderno en sus diferentes tendencias, ya que éstas consagran su éxito al logro de la unidad y la cohesión interna de sus partes

← Fig. 74: Secadero de tabaco prototipo «Torres de la Serna». Seis crujías. Purchil. Granada. Acuarela y grafito sobre papel Fabriano de grano grueso. 68. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



integrantes mediante la continua búsqueda de la legitimidad ideológica y constructiva a través de la esencia como único criterio cierto. El sentido último de la obra de arquitectura en estos ejemplos, al igual que sucede con los secaderos de tabaco, se encuentra en el estudio de las relaciones internas entre los elementos integrantes cuya presencia no se puede quebrantar sin que la arquitectura pueda verse afectada hasta el punto de comprometer su condición.

Hemos considerado al secadero, como una construcción básica y sencilla, relacionada con la arquitectura industrial en su grado más elemental. Adoptamos el término acuñado por Sobrino Simal⁹⁰ al referirse a determinadas construcciones muy primarias pero asociadas al proceso industrial; la denominada «Arquitectura Cero». Se trata de construcciones con todos los requisitos para ser calificadas de arquitectura, pues poseen todas las cualidades básicas que se entiende que ha de tener el hecho construido para poder ser tildado como tal. En este sentido, el secadero de tabaco es una arquitectura muy sencilla, es arquitectura que se puede calificar de esencial, pero que en su desnudez posee una capacidad de autoafirmación que confirma la sensación de atesorar los conceptos profundos e iniciadores de toda arquitectura; de ser «arquitectura cero», cuyos principios y secretos se han intentado desvelar a través de un largo proceso de introspección nacido de la observación y la comparación.

Los siguientes atributos no constituyen epígrafes estancos, todos están conectados entre sí, todos forman parte de un mismo juicio. La profundización reflexiva en cualquiera de ellos provoca inmediatamente la necesidad de establecer contacto con los demás. La fenomenología, ciencia en la

que nos apoyamos siempre que la observación está presente, nos da cualidades de la materia, del espacio generado, de la masa, del tiempo y de la interactuación de éstos con el sujeto. En el campo de la arquitectura, la fenomenología y el procedimiento comparativo son entendibles como métodos que permiten ofrecer diversos enfoques al problema del espacio arquitectónico. El arquitecto estadounidense Steven Holl lo describe así:

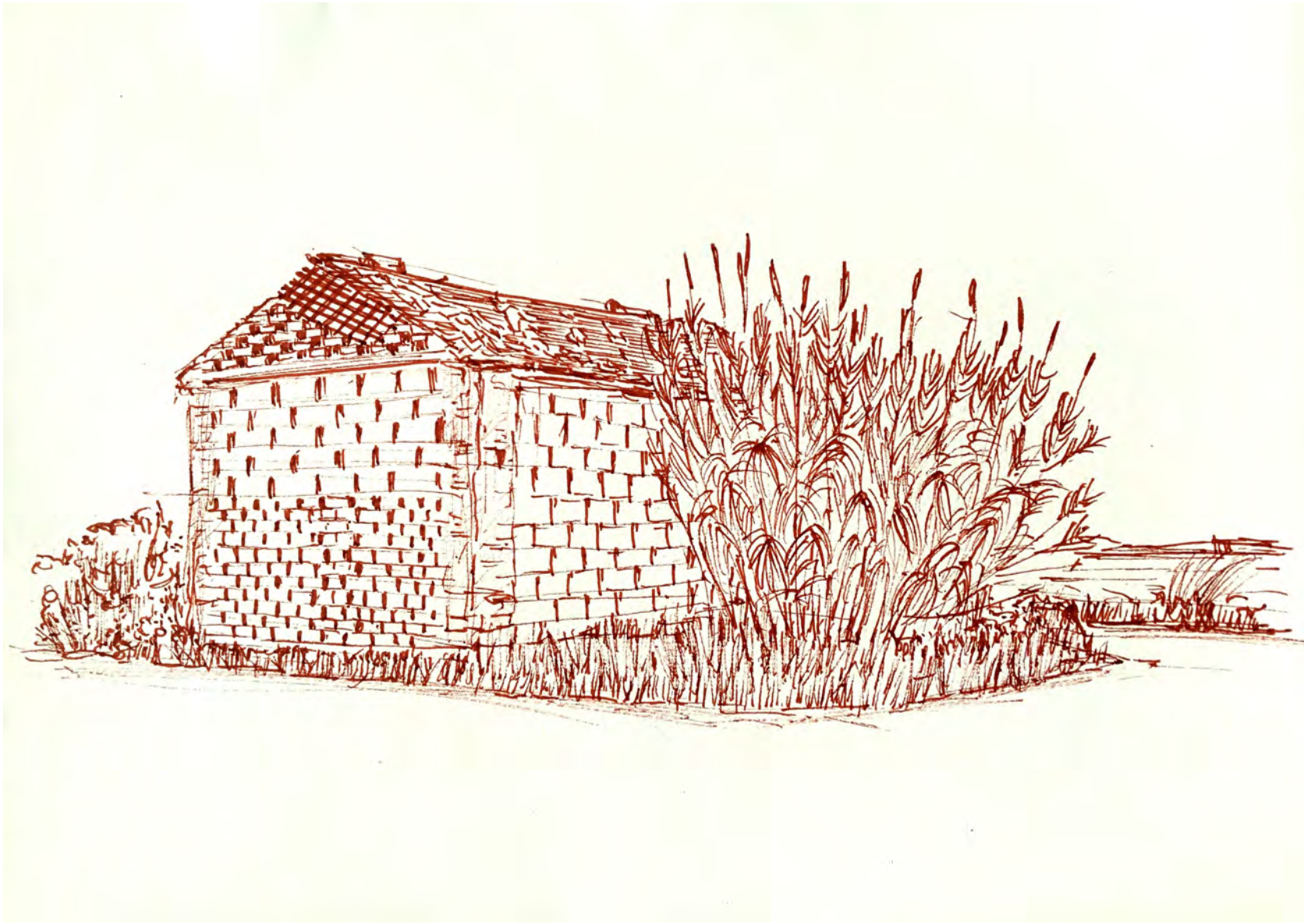
“La fenomenología trata del estudio de las esencias; la arquitectura posee la capacidad de hacer resurgir las esencias. Relacionando forma, espacio y luz, la arquitectura eleva la experiencia de la vida cotidiana a través de los múltiples fenómenos que emergen de los entornos, programas y edificios concretos. Por un lado, existe una idea/fuerza que impulsa la arquitectura; por otro, la estructura, el material, el espacio, el color, la luz y las sombras intervienen en su gestación”.⁹¹

Atendidas estas reflexiones y con el propósito de desarrollar los enunciados principales de forma independiente, se describen las sensaciones según las cuales la arquitectura del secadero de tabaco granadino está tan cerca de la naturaleza arquitectónica, de su entraña conceptual y de las propiedades medulares apreciables en todo edificio. Análogamente, las cinco –invariantes– seleccionadas, así como sus denominaciones, obedecen a un criterio personal, fruto de una formación propia y del aprendizaje y experiencia particulares en la arquitectura, como se ha expuesto en las líneas introductorias del presente capítulo.

← Fig. 75: «La fenomenología trata del estudio de las esencias». Secaderos prototipo «Torres de la Serna». Grupo de cuatro crujiás. Rotulador sobre papel Caballo. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

90 Julián Sobrino Simal es profesor titular de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla y profesor del Master de Arquitectura y Patrimonio y del Programa de Doctorado de Arquitectura. Es especialista en Historia de la Arquitectura Industrial y en Sistemas de Interpretación del Patrimonio Industrial. Es doctor en Historia del Arte con la Tesis Doctoral *Arquitectura Industrial en Sevilla. 1830-1950*.

91 Holl, Steven. (1997). *Entrelazamientos*. Barcelona: Ed Gustavo Gili. (P. 11).



9.6.1. MATERIALIDAD

“La función que la arquitectura debe resolver es el problema material, aunque sin olvidarse de las necesidades espirituales del hombre”.

LUIS BARRAGÁN

Etimológicamente, el término «materialidad» que es una derivación de la palabra materia, proviene de su idéntica latina –materia–, que significa «sustancia de la que están hechas las cosas»; aludiendo también a la «madera dura del interior de un árbol». La –materia– latina está también relacionada con otro término diferente igualmente procedente del latín –m ter– «origen, fuente, madre» y semánticamente se corresponde con el griego –ύλη– [hyle], [de hylōs], «bosque, madera, leña, material» que se corresponde con el concepto aristotélico de la teoría filosófica del hilemorfismo⁹², el cual guarda una clara relación con la «materialidad» descrita en este apartado. La sustancialidad aquí considerada es muy próxima al principio material que Aristóteles establece para la «-di-visión» de todo cuerpo en «dos» principios: materia y forma. La materia prima o materia primera aristotélica es aquella que carece de forma y que constituye el sustrato básico de la realidad. Pero en el mundo positivo, la materia siempre aparece asociada a una forma, que aunque sea indefinible, no se concibe sin ella; al igual que la forma carece de sentido sin una materia que la sustente. La materialidad, por tanto, siempre habrá de estar ligada al concepto de materia, como sustancia previa a la definición geométrica y formal.

← **Fig. 76:** La materialidad es la cualidad del ser físico; la sustancialidad, su permanencia. Secadero modelo sistema constructivo mixto adaptado del prototipo «Torres de la Serna». Dibujo G. Nofuentes, J.F.

92 El hilemorfismo –del griego ύλη, materia, μορφή, forma, e -ismo– es aquella teoría filosófica nacida del pensamiento aristotélico, según la cual todo cuerpo se halla constituido por dos principios esenciales, que son la materia y la forma. Fue seguida por la mayoría de los escolásticos pues coincidía ampliamente con las doctrinas del ser humano y su disociación en cuerpo y alma.

El término «materialidad» no pertenece a la terminología común de la jerga arquitectónica, es una palabra prestada y usada con cierta imprecisión, lo que le confiere en ocasiones ambigüedad. Frecuentemente es aplicado como un vocablo descriptivo únicamente del aspecto superficial y más exterior de la arquitectura, como si se tratase exclusivamente de una narración del aspecto externo, de la textura palpable, de sensaciones aparentes creadoras de una experiencia espacial absolutamente falseada y en nada fidedigna. Esta materialidad aparente supone tan sólo una parte ínfima de la materialidad total pero en absoluto es referencia para la concreción semántica del término que hemos utilizado como título de este apartado.

Cuando percibimos la realidad lo hacemos a través de todos los sentidos, no exclusivamente a través de la visión, por lo que el concepto traído como primer invariante de nuestro orden está referido a algo más intenso y significativo que el simple aspecto superficial. El concepto de materialidad al que nos referimos es aquel que define fielmente las propiedades intrínsecas de su existencia; aquellas por las que un material se coloca en las diversas partes de un edificio no por su aspecto externo sino por sus atributos y capacidades propias.

Además del significado que en el presente trabajo otorgamos al término, existen otras connotaciones nacidas precisamente de esa ambigüedad anteriormente aludida. Hablamos de la identificación de situaciones económicas y sociales con el supuesto valor añadido que pudiera adquirir una determinada materia. Se convierte así en el símbolo representativo de una condición, al margen de sus cualidades naturales, surgiendo el llamado valor simbólico del material debido a su noble consideración, atribuyéndose asociaciones de ideas colectivamente aceptadas como «materialidades» con representación de poder. No es obviamente éste nuestro objetivo, ni habría de tener valor alguno para un análisis que en esta ocasión es de fundamento arquitectónico, pero parece oportuno



tuno mencionar la amplitud de valores que puede llegar a alcanzar el término elegido, que sin duda recoge mejor que ningún otro la intención semántica buscada.

La materialidad es perceptible bajo criterios personales pues se encuentra claramente a merced de las capacidades sensoriales del sujeto. La percepción naturalmente es también subjetiva, lo que implica que no se rige por criterios positivos o negativos; no es verdadera o falsa. En base a esta parcialidad, muchos arquitectos destacados han desarrollado parte de sus obras, opiniones y teorías en relación a la materialidad. Dado que en este aspecto no existe certeza o error, se abren infinitas posibilidades para la elección personal de sistemas constructivos con una particular selección materiales cuya combinación otorgue un sello distintivo al trabajo de toda una vida. Son muchos los ejemplos claros en los que la materialidad permite añadir un atributo más a la obra de grandes maestros: Aalto, Kahn, Ando, Siza, Mateus, Sejima, podrían ser algunos de ellos.

Justificamos la elección de este término comprometido y su aplicación sobre la arquitectura del tabaco precisamente por esa indefinición que permite hablar de materia sin especificar peculiaridades, acabados o una conformación concreta. Por otra parte la riqueza semántica del término permite abarcar contextos muy amplios, adaptándose perfectamente a las características constructivas de estos edificios. Es un vocablo descriptivo para analizar las numerosas construcciones completamente levantadas sin la presencia de materiales normalizados y además aporta las connotaciones de expresividad necesaria al estar definiendo el carácter fidedigno y primario de los materiales componentes.

La «materialidad» es una cuestión imprescindible en la presencia arquitectónica. La arquitectura es la «materialización» de una idea de proyecto. El paso de una idea cualquiera a la realidad construida, así como el efecto que produce tanto en el observador como en el entorno, dependen básicamente

de la «materialidad», de la «sustancialidad» de una materia cuya presencia arquitectónica se concreta a través de los materiales de construcción específicamente fabricados y de la técnica constructiva indispensable para disponer y organizar los mismos en sistemas constructivos de mayor orden. La variedad de materiales es inmensa pero una buena idea arquitectónica ha de ceñirse a una materialidad muy concreta con una especificación fundamentada en la elección de los materiales.

Si la arquitectura necesita de la materia también es frecuente escuchar que el mundo arquitectónico es espacio, y éste es la materia prima con el que se trabaja al construir⁹³. Conceptualmente la arquitectura no está definida ni por los muros, ni por los cerramientos, ni por cubiertas. La arquitectura está definida por delimitaciones naturales, artificiales, o mixtas, que hacen posible sus características y adquiere su valor a partir de la consideración de sus usuarios y de las sensaciones que genera en los mismos. Con esta acepción, las dimensiones, forma y cualidades del espacio, siempre relacionadas con el hombre, son los elementos con los que se expresa el arquitecto, mientras que la materia es sencillamente un soporte imprescindible.

Definir cuál es la materia prima en la arquitectura, su característica específica para formar parte de la realidad es cuestionable y existen opiniones al respecto. Es más, en este

93 La arquitectura es el arte del espacio habitado por el hombre. materiales de construcción, dimensiones, geometría, formas y técnicas constructivas son soportes, hasta ahora aparentemente imprescindibles, pero no son esencia. La arquitectura padece una servidumbre hacia la materia que le permite existir y definir físicamente su condición. "La materia limita espacios. La arquitectura está en la organización del vacío organizado". B. Zevi.

Dentro del grupo que consideran que el espacio es la esencia arquitectónica aparecen grandes nombres en la historia de la disciplina, aunque quien por primera vez realizó una interpretación espacial clara fue Alois Riegl en 1901. Su teoría se impuso con fuerza en publicaciones posteriores de Heinrich Wölfflin y Paul Frankl, y fue defendida con entusiasmo pro Bruno Zevi, Francastel, Siegfried Giedion y August Schmarsow.

← Fig. 77: La materia tangible. Secadero prototipo «Torres de la Serna». Pulianas. Granada. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



discurso nos ponemos del lado de la materialidad y del siguiente principio existencial: «es la materia la que confina el espacio y la que lo ocupa». Realmente todas las artes sufren una dependencia corpórea para convertirse en realidad: escultura, pintura, música, literatura o arquitectura; es una servidumbre imperecedera y eterna. Por ello hablamos de materialidad en este primer invariante, sin más estima que la propia presencia de la misma; de su tangibilidad, de sus diferentes propiedades y de sus capacidades. Los secaderos de tabaco nos evidencian que cualquier materia puede constituirse en material para la construcción; basta su presencia en las funciones pertinentes. El testimonio físico es necesario para la existencia. A partir del mismo, distinguimos dos posibles matices para esta primera cualidad permanente:

9.6.1.1. MATERIAS Y MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN

«La arquitectura comienza al colocar cuidadosamente un ladrillo al lado de otro».

MIES VAN DER ROHE

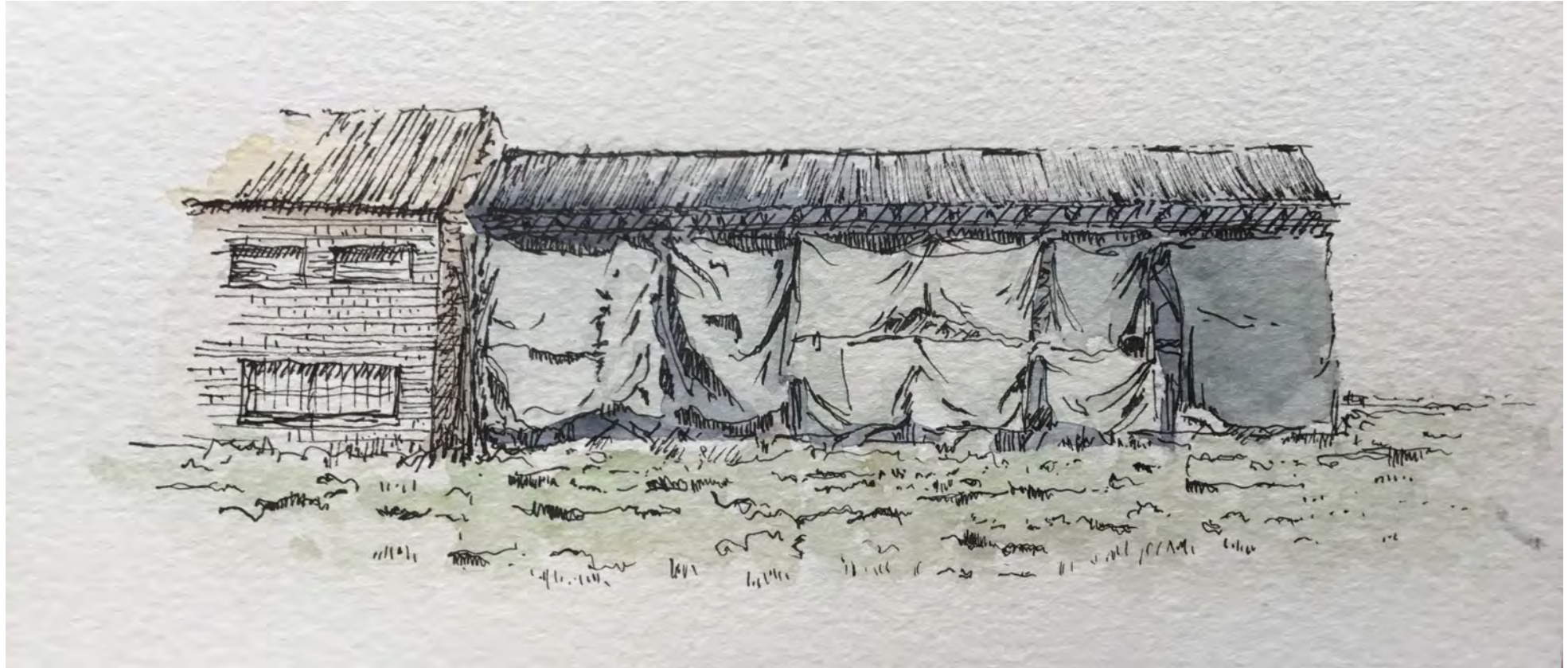
El tratamiento de la materia para convertirla en materiales de construcción y el placer de experimentar con ellos enriquecen la vida arquitectónica. En este sentido, el uso de materiales primarios y cercanos a la tierra y la vegetación natural que de ella nace, supone un gran atractivo sobre el arquitecto o cualquier sujeto relacionado con el construir. La existencia material de los secaderos deviene de un procedimiento formalizador relacionado con la experiencia vital y corporal. En el periodo de mayor auge del cultivo en Granada, la construcción de estos arquetipos de la arquitectura industrial, se asociaba a patrones en los que la escala y el modelo estaban relacionados con lo existencial. Las manos eran ejecutoras, manipulaban los materiales, manejaban herramientas y mantenían un contacto ininterrumpido durante el proceso productivo, pues en la mayoría de los casos, eran idénticas manos las que hacían crecer la planta y las que

levantaban los recintos donde la hoja recogida se curaba. Fue una época en la que la vida y la cultura en torno al mundo del tabaco mostraba una profunda implicación con las manos, con el mundo de lo táctil y con el sentido háptico en general. Las manos estaban siempre presentes en todas las facetas de la vida y por supuesto también en el trabajo, que en gran medida era ejecutado por familias completas que repartían las tareas del cultivo. Con las manos se manipulaban las semillas, se plantaba, se regaba, se cosechaba, se usaban herramientas de labranza, se construían «garibolos»⁹⁴ y secaderos que se reparaban cuando era necesario, se manipulaba la hoja, se colgaba el tabaco para el secado, se recogía y acopiaba una vez curado; toda una forma de vivir dependía de ellas. La arquitectura en la que se trabajaba y en la que se vivía, pertenecía igualmente al mundo de lo tangible, a la existencia del agricultor y el bracero, los cuales podían tocarla de la misma forma que manipulaban utensilios y pertrechos para su medio de vida, o el fruto de su trabajo. El sentido háptico está relacionado con la sensación y con el universo tridimensional, con la masa, la textura y el material; en definitiva con la naturaleza de la arquitectura. Las manos son las partes del cuerpo utilizadas para conocer y para sentir la masa y la sustancia de la materia, son los instrumentos fundamentales del sentido del tacto, son ejecutoras, comunicadoras y deladoras de nuestros estados de ánimo, su utilización en la existencia diaria favorece la dulcificación de materiales y herramientas, constituyen el fundamento de los oficios y aportan la plenitud en el sentimiento de «estar en el mundo».

La esencia de los materiales con los que se erigen los secaderos de tabaco, pertenece a esa condición de materia

⁹⁴ Término utilizado localmente en la provincia de Granada por el que se reconoce a un primitivo secadero con estructura realizada a partir de rollizos de madera apoyados sobre piedras conformadas a modo de apoyos de cimentación. Su característica fundamental es una envolvente ejecutada completamente a base de paja y ramas entretrejidas y faldones de gran pendiente. Véase capítulo 11.

← **Fig. 78:** Materiales. Chapa metálica, rollizo de madera de chocho cortado en listones y cubierta de chapa ondulada. Ambroz. Granada. Camino del río Dilar, ribera oeste. Acuarela y pluma sobre papel tipo Canson de grano grueso. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



primaria, siempre en relación con la naturaleza humana. Es materia que desde su procedencia encierra un espíritu, un alma que irreversiblemente aflora en el material y en el objeto arquitectónico construido. La materia terrenal atesora una energía potencial propia, una energía latente capaz de aportar fuerza y personalidad al material de construcción derivado. Es como decía Aristóteles: “Un principio potencial y pasivo que en unión con la forma sustancial constituye la esencia de todo cuerpo y subyace a cada una de las formas que se suceden”.⁹⁵

Todos los secaderos de tabaco tradicionales han sido construidos con materiales locales, elegidos por sus características constructivas naturales y por su gran rendimiento en relación al coste económico. Si consideramos la circunstancia de valorar al secadero de tabaco como una inversión económica, por otro lado indispensable para la explotación del correspondiente producto agrícola, existiría una justificación adicional para honrar a estos edificios como obras únicas en su género. Economía de medios, alto rendimiento, respeto al medio, materiales primarios, integración paisajística y sobre todo la construcción con materiales elementales pero que confieren al edificio una gran eficacia, suponen una aportación importante en cuanto a la gestión de recursos y una alta incidencia en los resultados. Los secaderos aportan pues, nuevas posibilidades en la explotación agrícola-industrial, de la misma forma que constituyen un avance comprobado en la investigación productiva de cara a un futuro más comprometido con la cultura respetuosa con el medio ambiente y la ecología. El origen, manipulación y aprovechamiento del material con el que históricamente se ha manejado la construcción y reparación de los secaderos adquiere hoy una interesante valoración en cuanto al empleo sostenible de recursos, gozando de plena vigencia en la arquitectura industrial actual.

95 Aristóteles. *Física. Tomo I. El Devenir. «La sustancia, la privación y la forma»*. Madrid: Ed. Biblos.

Una marcada peculiaridad, habitualmente presente y posiblemente exclusiva en la arquitectura industrial, la constituye la curiosa coyuntura que en relación al material se plantea en la construcción y sobre todo en la reparación. La diversidad material empleada en ambas acciones es equiparable a la existente. Ambas son rutinas imprescindibles para iniciar la actividad o reactivarla y la materia forma parte del procedimiento. La disposición de materiales es variable. Unas veces por la premura del proceso, otras por la economía y casi siempre por la inmediatez, la cuestión es que transformación y reutilización siempre están presentes en la actividad constructiva de los secaderos. El uso de materiales de forma poco ortodoxa expresan inexactitud arquitectónica «en las maneras» pero también un conocimiento perfecto de la funcionalidad que persigue y se exige a la arquitectura. El uso, probablemente indebido, de materiales profanos no es más que un gesto de reverencia hacia la arquitectura útil y práctica. Para la viabilidad de un proceso, cuando múltiples factores apremian excesivamente, la arquitectura se convierte en el único vehículo posible de conducir en la consecución del éxito aunque para ello haya de circular tras una materialidad formal única e incomparable por su singularidad, originalidad y empleo de materiales insospechados.

Para poder elegir un material adecuado, económico y eficiente en el proceso de secado, se requiere de un conocimiento amplio y certero sobre los rendimientos de la cosecha para que los secaderos alcancen una óptima producción de tabaco bien curado, pero además, también es necesario tener intuición para la elección del material adecuado cuando se trata de utilizar los recursos más inmediatos. La materialidad en el secadero la podemos describir como una propiedad tangible, factible, comprobable y primaria, sometida al examen de la idoneidad para su función y comportamiento en el contexto local del que proceden.

Una vez definido y obtenido el propósito inicial en la elección de un material para la ejecución de un proyecto –con

← Fig. 79: Materiales. Ladrillo hueco, rollizo de madera de chopo, PVC, teja y chapa ondulada. Secadero económico reparado. Churriana de la Vega. Granada. Ribera derecha del río Dílar. Acuarela y pluma sobre papel tipo Canson de grano grueso. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



carácter retroactivo o evocador en nuestro caso—, sobre sus características tangibles afloran análoga y simultáneamente otras de condición contraria, que son las propiedades intangibles de la materia que hoy nos asaltan, imprimiendo nuevas sensaciones estéticas, con nuevos puntos de vista sobre la materialidad, atribuyendo inéditas valoraciones a proyectos e ideas construidas.

Todos los materiales utilizados en los secaderos poseen cualidades propias que se manifiestan de manera exclusiva mientras forman parte de la construcción del mismo. Están presentes en este restringido mundo arquitectónico, exteriorizando su idoneidad en la función y mostrando las virtudes de su comportamiento en obra. Se revelan como materia integradora y necesaria, mostrando su capacidad mecánica para la ubicación adecuada en obra, expresando las posibilidades de agrupación para definir características formales o estructurales, constituyendo elementos de construcción en los que se averigua sin dificultad el trabajo de la mano del hombre, etc.

La enorme variedad de materiales utilizados y visiblemente identificables en el conjunto de la construcción para las diferentes tipologías de secaderos granadinos, en relación a la casi siempre reducida dimensión de su perímetro, sorprende al observador y al estudioso, más aún desde el instante en que percibimos que salvo aquellos ejemplos absorbidos por la trama urbana de algún municipio, la mayoría de los mismos forman parte de un mismo entorno natural.

Cuando es tiempo de reparaciones y remiendos la diversidad material y la insólita improvisación, aderezada con el empleo de materiales domésticos, continúa siendo una tónica dominante que no deja de ser extraordinariamente curiosa y que convierte la Vega en una colección de variedades expresivas sobre una forma fija y establecida. La procedencia local de la materia, generalmente natural pero con frecuencia elaborada

y a veces de origen desconocido, expresa muy elocuentemente cualidades y respuestas del colectivo encargado de su vigilancia, transmitiendo —de forma involuntaria— claros y expresivos mensajes implícitos con connotaciones culturales, sociales, económicas y simbólicas; incorporando igualmente la componente temporal de desgaste y de deterioro al objeto arquitectónico. Es decir: manifiestan la historia y características del hábitat en el que están ubicados, siendo a la vez testigos del tiempo. La textura es delatora de su propia procedencia y reveladora de su manufactura e indicadora del contraste del material nuevo con el matizado por la pátina del tiempo. Las paredes del secadero constituyen los lienzos desde donde pueden aflorar las connotaciones culturales y sociales de la comunidad que los ha utilizado.

En definitiva, la materia incorpora a la construcción una lectura de la vida; una lección construida de la historia sobre una forma de vivir. Nos encontramos, pues, en el otro extremo del concepto de materialidad que ha ido conquistando la arquitectura contemporánea. Es probable que los nuevos materiales y la tecnología que los fabrica y que los incorpora a la obra no trasciendan en el proceso constructivo de la misma forma, no formen parte de la conceptualización de la construcción resultante. Es imposible conocer su procedencia y fabricación y su puesta en obra suele ser ocultada con nuevos materiales cuyo único destino es el revestimiento estético y no la conservación. Nada tienen que ver con el lugar en donde son utilizados y colocados y no son reconocibles en ningún paisaje concreto, puesto que son universales y pueden ser usados en cualquier otro campo de la construcción y la ingeniería; es decir son materiales no pertenecientes al mundo reservado de la arquitectura de la esencia y la fenomenología.

← **Fig. 80:** Técnica constructiva. Fábrica de ladrillo hueco doble, cubierta de armadura de madera de chopo con cubrición de teja plana cerámica. Cúllar Vega, camino del molinillo. Granada. Acuarela y grafito sobre papel tipo Canson de grano grueso. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



9.6.1.2. TÉCNICA CONSTRUCTIVA

«Sin la técnica, el hombre no existiría ni habría existido nunca. La técnica es lo contrario de la adaptación del sujeto al medio, puesto que es la adaptación del medio al sujeto. Esto ya bastaría para hacernos sospechar que se trata de un movimiento en dirección inversa a todos los biológicos. Esta reacción contra su entorno, este no resignarse contentándose con lo que el mundo es, es lo específico del hombre. Por eso, aún estudiado zoológicamente, se reconoce su presencia cuando se encuentra la naturaleza deformada; por ejemplo, cuando se encuentran piedras labradas, con pulimento o sin él, es decir, utensilios. Un hombre sin técnica, es decir, sin reacción contra el medio, no es un hombre”.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

La técnica en la construcción está necesariamente asociada a la materialidad. Únicamente se pueden utilizar materiales –de cualquier procedencia– en una obra de una manera perdurable y aprovechando las cualidades mecánicas y físicas de los mismos, siguiendo fielmente las normas y técnicas específicas para cada uno de ellos. «Material puesto en obra» y «técnica aplicada» son sintagmas complementarios que no se pueden disociar si lo que esperamos es un buen comportamiento del conjunto constructivo.

El término técnica procede del griego –τέχνη– [tékhne] o [techne] y significa «arte, técnica, oficio» y también «relativo al que hace» refiriéndose a la destreza y habilidad para hacer un oficio. Por otro lado, la misma raíz griega –τέχνη– se asocia con la raíz indoeuropea –teks– que significa «tejer, fabricar», que estaría presente en «tela» y « texto», a través del latín. Aunque sin duda pertenece al origen griego del término, la dicotomía semántica entre técnica como «idea» o como disciplina y técnica como «hecho», como oficio del que hace. En la Grecia clásica la arquitectura era un arte

relacionado con esa doble concepción. Ya Platón en su *República* definió la arquitectura y la actividad constructiva como una –τέχνη– [tékhne], pues para él ésta suponía «el conocimiento y dominio de reglas idóneas para dirigir una actividad». Este conjunto de reglas podían ser enseñadas y transmitidas. Todo arte⁹⁶, como forma de hacer, necesita de una serie de reglas o conocimientos para provocar la aparición de un resultado artístico. Por tanto, construir ha de ir precedido de la técnica de la construcción. Aristóteles distinguió entre técnica y arte, asociando la primera con la serie de procedimientos necesarios, ordenados según unas determinadas reglas, mientras que el arte tenía una finalidad en sí relacionada con cualidades intelectuales y estéticas.

Ya en la Roma del siglo I antes de Cristo, Vitruvio nos aproximó a la relación entre los principios de teoría y práctica; entre lo abstracto y lo material en la arquitectura. Para esta figura histórica y su ilustre compilación arquitectónica, referente para cualquier disquisición en estas y otras cuestiones, no se puede concebir un arquitecto sin conocer las técnicas de las artes que le son propias.

Muchas de las nociones sobre técnicas constructivas actuales mantienen criterios todavía basados en la tríada vitruviana. De hecho figuras como el arquitecto y urbanista Ludovico Quaroni⁹⁷ parte de los tres principios, aunque sitúa al tercero de ellos, «venustas», en una dimensión diferente a la de los

← Fig. 81: Diversidad en la técnica constructiva. Ladrillo o madera. Chauchina. Granada. Camino de Chauchina-Romilla, margen sur del río Genil. Acuarela, guache y pluma sobre papel tipo Fabriano de grano fino. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

96 La palabra arte procede de la palabra latina –artis–, la cual a su vez viene de la raíz indoeuropea –ar– que significa: «ajustar, hacer, colocar». Está relacionada con el término griego –τέχνη–, pero sencillamente porque siempre se utilizó la palabra –artis– para realizar la traducción del vocablo griego al latín; no porque procediera de él.

97 Arquitecto y urbanista italiano, nacido en Roma en 1911. El período más importante de su trabajo se inauguró con su participación en el proyecto de la estación Termini (1947). Destacan también, los proyectos urbanísticos, en clave neorrealista, para distintos barrios de Roma, los concursos para el centro direccional de Turín (1962) y la ampliación de la Cámara de Diputados (1964) y colaboraciones como el plan regulador de Túnez. Falleció en Roma en 1987.



dos primeros «firmitas» y «utilitas», los cuales pertenecen claramente al mundo racional del conocimiento.

“*Venustas*, es decir el modo de manipular *utilitas* y *firmitas* para obtener de ellas arquitectura, pertenece por una parte a la esfera racional y, por otra, a la irracional. A la génesis arquitectónica corresponden simultáneamente manipulaciones, a veces racionales y conscientes, a veces irracionales, de todo material que el proyectista extrae de su trabajo [...] y del almacén de la memoria”.⁹⁸

A propósito de estas «manipulaciones», continúa diciendo Quaroni:

“[...] intervienen modos y reglas nuevas, imágenes ya poseídas, «invención» sustancial. Se trata de un almacén abierto, en el cual junto a la memoria de viejas imágenes, a la memoria de fases resolutivas de un problema ya abordado y a la memoria de operaciones gráficas y técnicas ya probadas, se van a depositar para trabajar luego todas juntas, las novísimas aportaciones en la elaboración del proyecto en marcha”.⁹⁹

Es decir, Ludovico Quaroni considera por igual la participación del conocimiento técnico y de los restantes componentes intelectuales y creativos en los procesos de invención y ejecución arquitectónicas. La reducción o simplificación en cualquiera de los tres aspectos conduce a una arquitectura simplista y sin contenido. Si además, se prescinde de los aspectos culturales inherentes al hombre, Quaroni considera que se puede desembocar en “un equívoco que deja sin estructuración ni contenido al espacio, la forma y la tecnología”.¹⁰⁰

Célebres eruditos procedentes del mundo de la filosofía, historia o arquitectura, han contribuido a la confirmación de la trascendencia que la técnica asociada a la materialidad tiene en el quehacer arquitectónico.

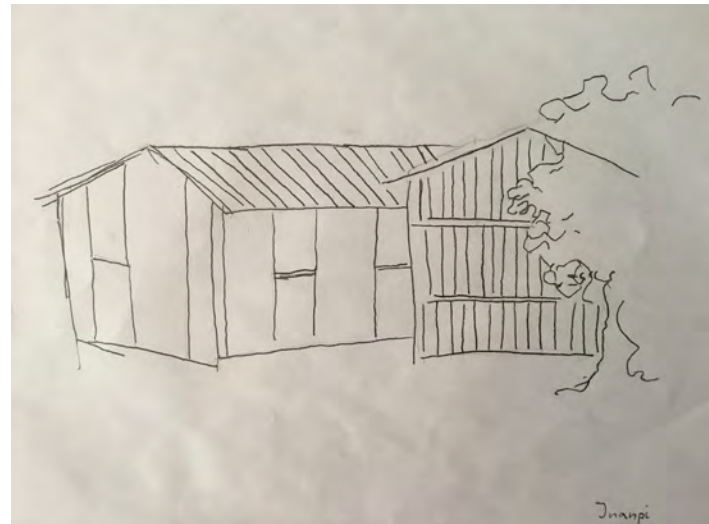
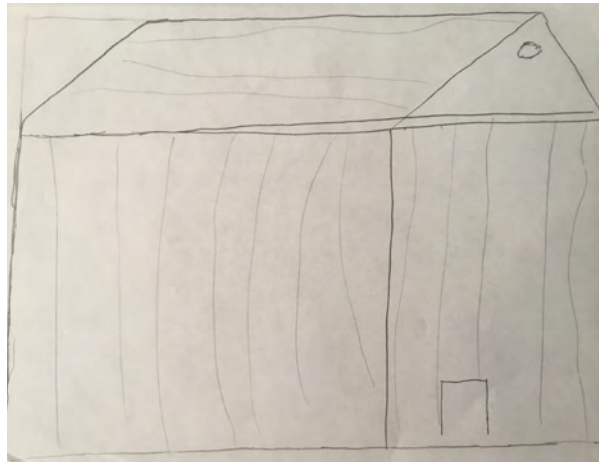
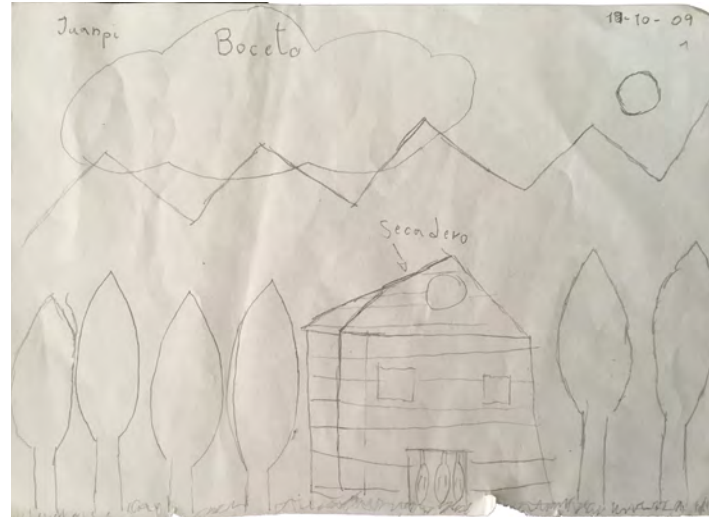
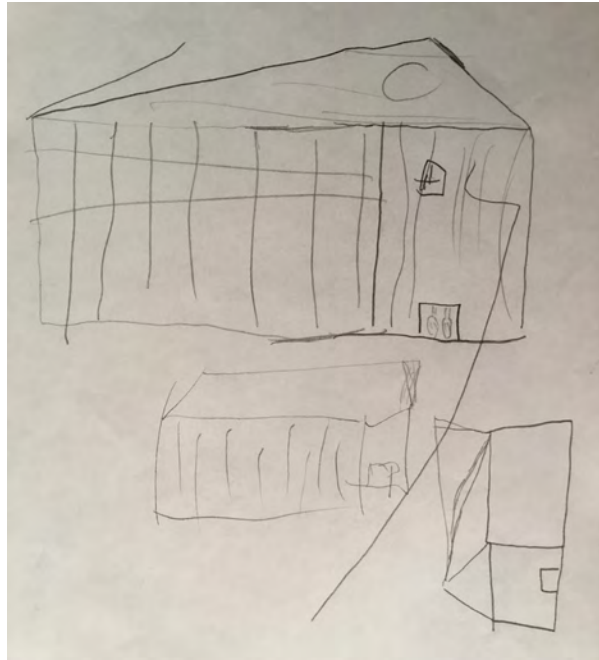
En ese contexto, la técnica forma parte del origen y es tributaria de la forma arquitectónica; se considerada como fuente de creación e innovación, a la vez que aporta certeza acerca de las posibilidades de ejecución de lo pensado. De la misma forma, la técnica es representativa de las reflexiones sobre los procesos constructivos y así se verifica siguiendo la línea neogótica de Viollet-Le-Duc, –incluyendo sus referencias románticas–, en movimientos como el Art Nouveau, donde materiales y construcción se convierten en un renovado impulso vital de un romanticismo novedoso lejos de normas y preceptos compositivos; o en el movimiento de Arts and Crafts inspirado por John Ruskin y con la presencia de la polifacética figura de William Morris, reivindicando los oficios y la primacía del ser humano y la creatividad frente a la máquina y a la producción en serie. Todos representan momentos significativos de la historia en los que la búsqueda de diferentes maneras de entender la arquitectura, están sustentadas en el material, la técnica y la finalidad. Se trata de una tendencia que tendría su correspondencia el espí-

← **Fig. 82:** Diversidad en la técnica constructiva. Ladrillo hueco doble y teja cerámica plana. Rollizo de madera de chopos con despiece longitudinal a eje y chapa ondulada. Fuente Vaqueros. Calle Poeta Manuel de Góngora. Ribera norte del río Genil. Granada. Grafito sobre papel tipo Canson de grano grueso. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

98 Quaroni, L. (1980). *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de Arquitectura*. Barcelona: Xarait Ed. (P. 18).

99 *Ibid.*

100 *Ibid.*



ritu positivista de filósofos como Comte¹⁰¹, historiadores e ingenieros como August Choisy¹⁰² y por supuesto arquitectos como el mencionado Viollet-le-Duc o Gottfried Semper. Análogamente ocurre con los edificios utilizados en Granada como secaderos, en los que la técnica constructiva asociada a los diferentes tipos de material suponen un gran impulso para una arquitectura industrial plagada de localismos que se aparta de los cánones que ya parecían establecidos en la industria, a pesar de su reciente surgimiento, y que está directamente relacionada con la forma aparente y el espacio útil como contenedor y transformador material. Desde una visión funcional, lo que se pretende exclusivamente es la contención de un espacio mediante una piel que proporcione la ventilación controlada para el curado del género almacenado, protegido en su parte superior mediante una

elemental cubierta a dos aguas que preserva el interior de las inclemencias meteorológicas. La técnica constructiva usada para obtener tal funcionalidad, junto a la eficacia y sencillez influye sobre el resultado constructivo definitivo, hasta el punto de que la forma esculpida final, contundente, constante e icónica es el resultado de su aplicación –independientemente de ciertas técnicas constructivas muy particulares–. Quiere ello decir que la técnica para la arquitectura en general y para el secadero de tabaco en particular, está ligada a la expresión arquitectónica final, a la vez que desempeña su evidente cometido de proporcionar soluciones a los problemas de configuración y estabilidad de los materiales. Materialidad y técnica tienen, por tanto, una incidencia primordial en los contenidos arquitectónicos.

9.6.2. ESPACIOSIDAD – FINALIDAD

9.6.2.1. COBIJO

«Si se ignora al hombre, la arquitectura es innecesaria».

ALVARO SIZA

Probablemente sea éste el primero y el más antiguo de los principios arquitectónicos. El cobijo supuso una prioridad vital, un impulso para asegurar la propia integridad que indujo al ser humano a construir el primer umbráculo para protegerse del sol o la primera cubierta lo suficientemente impermeable para refugiarse de la lluvia. La arquitectura fue desde sus inicios más arcaicos una búsqueda y experimentación incesantes en la forma de construir una guarida ante a la hostilidad de la naturaleza. La necesidad de defenderse del medio para conseguir seguridad ha constituido la constante esencial en la historia del hombre. El refugio, en un origen fue sencillamente un cobijo para defenderse de los elementos, animales o posiblemente de otros seres semejantes. El paso del tiempo, lo convirtió en un elemento clave para proteger el progreso del ser humano. Preservar la vida y permitir

101 Nacido como Isidore Marie Auguste François Xavier Comte, fue un filósofo y pensador francés, nacido en Montpellier el 19 de enero de 1798. Es considerado el creador del positivismo y de la sociología. Esta corriente dominaría casi todo el siglo XIX, en polémica y algunas veces en compromiso con la tendencia antagonista, el idealismo. El positivismo no es un movimiento fácilmente encasillable en las etiquetas de una definición estricta y precisa. En un sentido muy amplio, puede decirse que es una revalorización del espíritu naturalista y científico contra las tendencias declarada y abiertamente metafísicas y religiosas del idealismo. Creó la palabra altruismo –dar sin esperar nada a cambio–, en función de lo cual vivió. Su filosofía tuvo una influencia tal que se fundaron países como Brasil en función de su filosofía, país en cuya bandera se lee Orden y Progreso, parte de la tríada filosófica de Comte –Altruismo, Orden, Progreso–. La generosidad de su espíritu le llevó al final de su vida casi a la indigencia. Sólo la ayuda económica de algunos admiradores –como Émile Littré o John Stuart Mill– le salvó de la miseria. Comte falleció en París el 5 de septiembre de 1857.

102 François Auguste Choisy, nacido en Vitry-le-François el 7 de febrero de 1841, fue un ingeniero, historiador y teórico de la arquitectura francés. Su visión de la historia de la arquitectura es técnica e identifica la buena arquitectura con la buena construcción. Explica la sucesión en el tiempo de los estilos en función de las expresiones tectónicas de una sociedad en relación con su medio físico. Su obra fundamental fue la Historia de la arquitectura, en la que junto a su visión analítica, utilizaba abundantemente la representación isométrica con vistas interiores de los edificios y desde abajo, para la explicación de sus teorías. Muchas de las ilustraciones del libro fueron utilizadas por Le Corbusier en su revista L'Esprit Nouveau. Falleció en París el 18 de septiembre de 1909.

← Fig. 83: Cobijo, la morada, la casa. Percepción de los Secaderos interpretados por el niño Juanpi García Martínez a los 4, 8 y 10 años.



el desarrollo de actividades al resguardo de los peligros del entorno, constituyeron la base de la evolución. La arquitectura otorgaba al hombre la libertad que proporciona la sensación de seguridad, de invulnerabilidad, posibilitándole la estabilidad y el tiempo suficientes para dedicar su talento a otras ocupaciones que, sin tales garantías de protección, hubieran resultado irrealizables. Naturalmente que al referirnos a actividades y tareas estamos hablando del individuo per-se, pero también se reconoce en ambos sustantivos un significado colectivo, un trasfondo en el que se mencionan labores y formas de vivir que se desarrollan en comunidad, en grupos sociales. El hombre evoluciona rápidamente y se organiza como sociedad, de forma que al igual que surge la necesidad de asociación exigiendo recintos protegidos cada vez mayores también se incrementa el número de actividades conjuntas entre las cuales cobran importancia todas aquellas relacionadas con la producción y obtención de productos y materias enriquecedoras para la comunidad.

El paso del tiempo referido a las cuestiones sociales y arquitectónicas, discurrió durante siglos entre el poder, la economía y el avance tecnológico. Granada, lógicamente no iba a estar al margen de las vicisitudes históricas, y la cuestión económica no fue ajena a los grandes acontecimientos que sacudieron al país y a la política mundial. La producción tabaquera de la provincia pertenece a una época muy concreta que abarca desde último cuarto del s. XIX al tercer cuarto del s. XX, periodo en el que las construcciones destinadas a la protección de la hoja de tabaco cosechada se asentaron sobre la Vega, jaspeando el paisaje de una arquitectura rudimentaria y contundente. Las ingentes cosechas obtenidas, necesitaban un lugar en el que estar resguardadas de las inclemencias del tiempo. El secadero se ofrecía como un sobrio recinto protector, de escueta arquitectura, con sencillas paredes y cubierta sustentada por una elemental estructura, que en conjunto aportaba el doble servicio de almacenamiento y de curado de la cosecha recogida. El cobijo para el hombre, implica un cobijo para las actividades por

éste realizadas, y en el caso de los secaderos, esta afirmación resulta evidente, pues durante un periodo en torno a los tres meses anuales, la vida de los labradores del tabaco transcurre alrededor de las instalaciones dispuestas dentro y alrededor del edificio.

9.6.2.2. ESPACIO LABORAL EFECTIVO

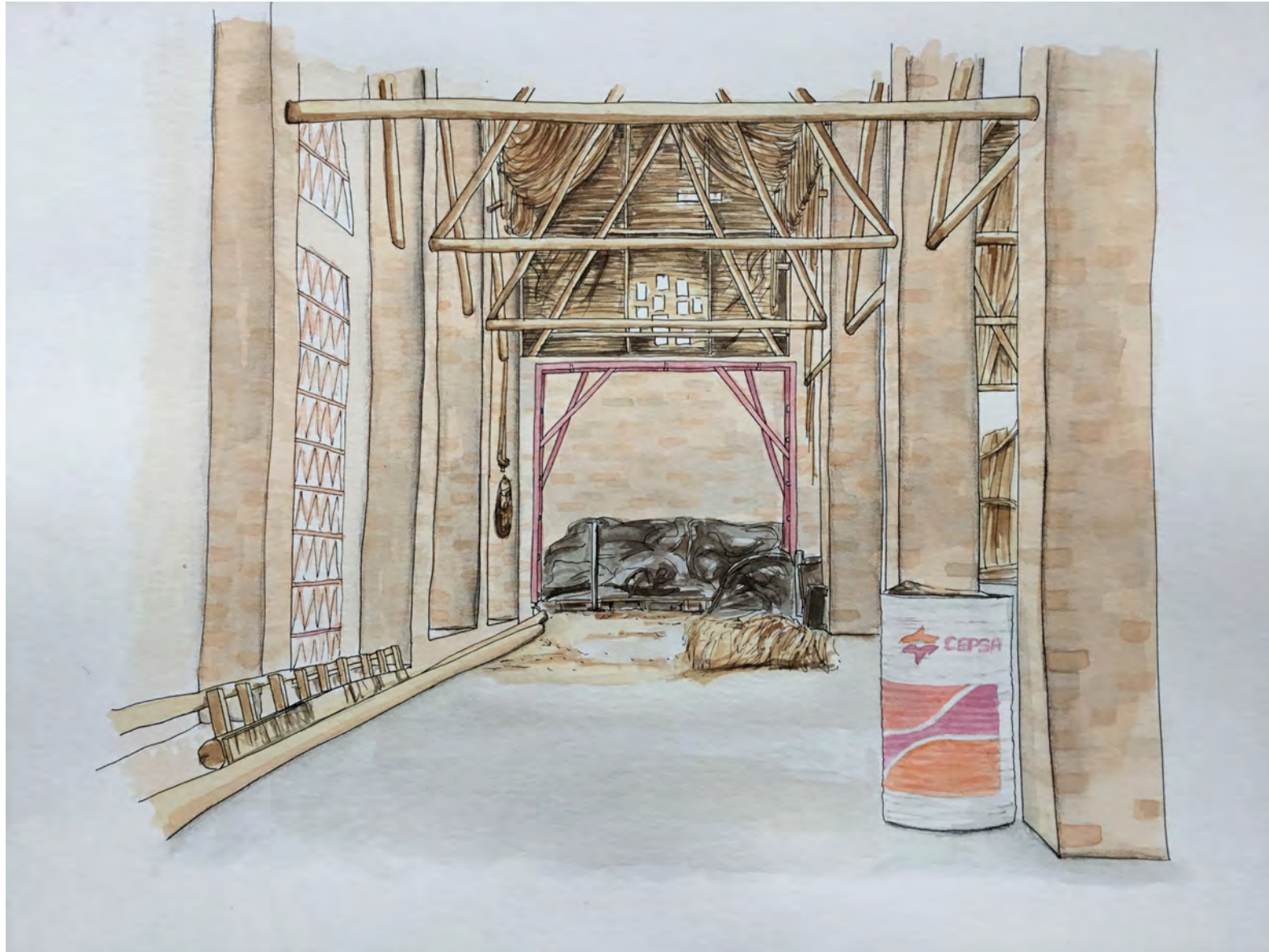
«La arquitectura debe prever silencios para que pueda escucharse la voz de quien la vive».

CARLOS MIJARES BRACHO

En lo que atañe a la función y al uso en relación con los espacios exteriores, los secaderos de tabaco caracterizan y cualifican el territorio sobre el que se han implantado, imprimiéndoles el beneficio de la materialización arquitectónica del lugar con todas sus consecuencias, compartiendo pues, con el medio todas las características de una arquitectura industrial. El secadero categoriza y organiza el hábitat, establece condiciones y relaciones con el paisaje y sitúa la actividad del hombre en relación con el medio natural más próximo, estableciendo posteriormente relaciones con el mundo exterior y universal. Pero, como se comprobará a continuación, la complejidad conceptual de la envolvente y el volumen está en el espacio interior.

La cambiante piel del secadero de tabaco aísla un espacio perfectamente definido y proporcionado para el cometido al que se va a destinar. La espacialidad asociada al secadero está, pues, intrínsecamente vinculada a la función, con la utilidad que el edificio debe prestar a la actividad y escalas humanas. Pero no hablamos de edificios en los que la armonía procede de las cualidades ideales de superioridad o de proporción casi sagrada que el cuerpo humano representó para el humanismo. Se trata un espacio más cercano al pragmatismo que al idealismo, relacionado con el hombre,

← Fig. 84: Percepción del cobijo. La morada. Secadero de madera en Santa Fe. Granada. Acuarela sobre papel tipo Fabriano de grano fino. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



la realidad de su vida y la efectividad de su trabajo, no es un espacio en busca la utopía o la excelencia.

El espacio aislado por las paredes de un secadero, mantiene por consiguiente, unas distancias y alturas fundamentadas en la comodidad del trabajo que se ha de desarrollar en el interior. Los agricultores han de moverse por el recinto con cierta comodidad para proceder al colgado de las pesadas «manillas» o «gavillas»¹⁰³ que han de ser ordenadamente colocadas, pues ocupan un volumen definido precisando a su vez de una ventilación uniforme, para lo que respetar las distancias fijas entre hileras es imprescindible. Es decir, las proporciones del edificio están condicionadas a la utilidad del mismo, el espacio se configura en base a medidas relacionadas con la actividad humana y con el cometido del curado del tabaco. Así considerados por tanto, son edificios que preservan cuestiones como la escala y la condición humanas, la cultura y la forma de trabajo y de producción. La espaciosidad atribuida a estas edificaciones desde una consideración funcional, es geométrica, medible y sometida a la conveniencia, dependiente de leyes que permitan su estabilidad facilitando la funcionalidad. De hecho es preciso diferenciar las distintas características de los espacios creados en función de la estructura y materialidad empleados en la construcción. El secadero de estructura de ladrillo o de hormigón presenta un espacio diáfano, únicamente interrumpido cuando la dimensión lo precisa por una hilera de pilares centrales. En cambio, el interior del secadero de palos de chopo –álamo blanco– no suele ser un espacio continuo sino que está limitado de forma modular por los necesarios arriostramientos de los que depende la estabilidad de la estructura ante los esfuerzos horizontales; aparte de la imprescindible y más próxima presencia de líneas de puntales –o pies derechos de madera–. Se trata por tanto de espacios

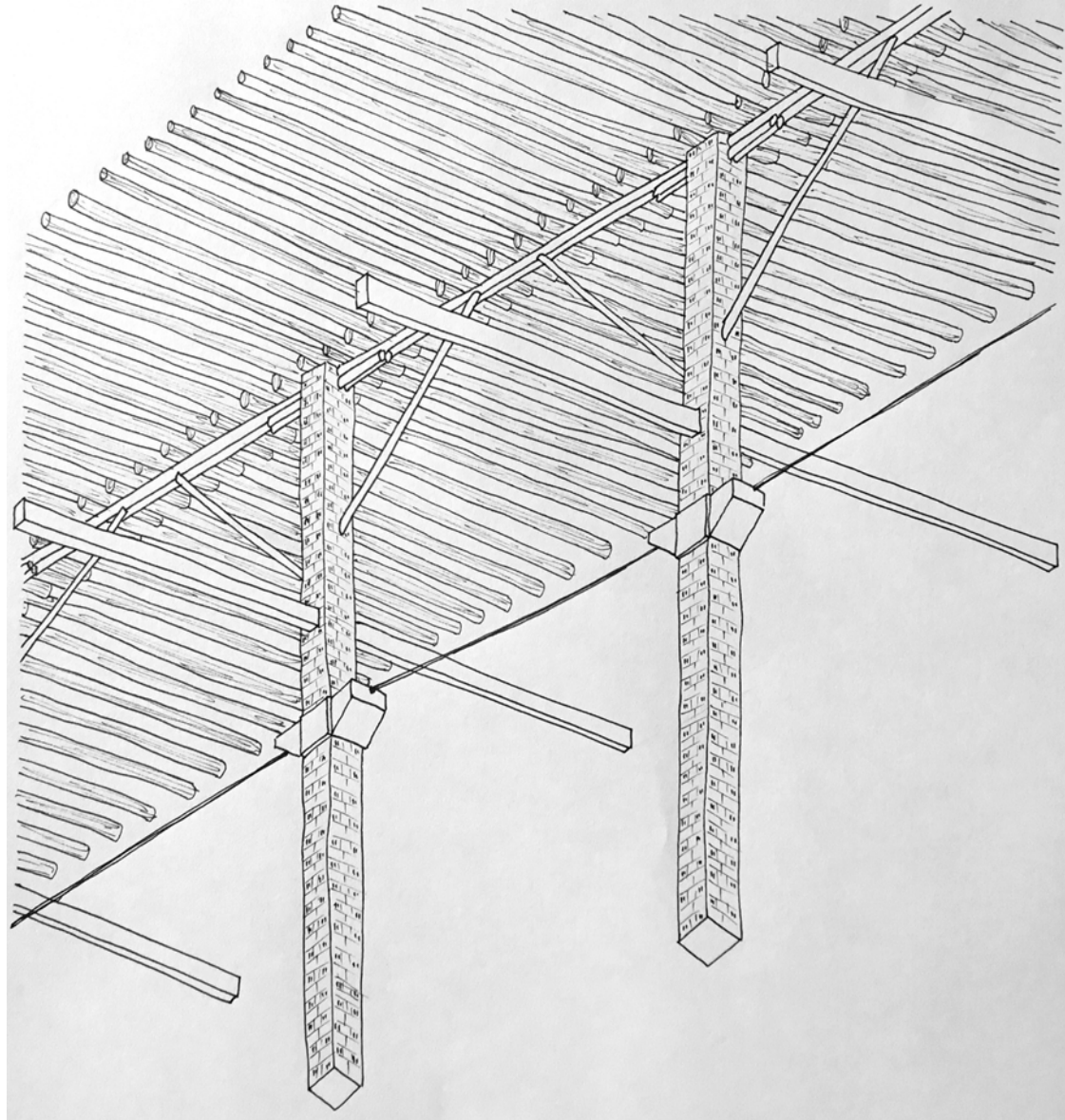
diferentes, que cuando los secaderos se encuentran vacíos generan percepciones espaciales distintas.

La situación cambia drásticamente durante el proceso de colocación de las manillas de hojas de tabaco para proceder a su secado. El procedimiento para el colgado precisa de la construcción de sencillas estructuras temporales «cujes» que se disponen por todo el edificio, permitiendo el cambio de posición de gavillas o racimos de hojas para un curado homogéneo de todo el lote, utilizando para ello escaleras portátiles sin las cuales sería imposible realizar la tarea. La operación supone una alteración evidente de la percepción del espacio interior. Este cambio en la sensación espacial no volverá a alterarse hasta la temporada siguiente, pues la mercancía tabaquera va colmando el interior del secadero hasta la plenitud de su capacidad. El espacio diáfano, ahora está convertido en masa. El «espacio efectivo» de trabajo coincide prácticamente con la totalidad del edificio y apenas difiere del volumen aparente exterior. A partir del instante en que el edificio se colmata, lo que perdura durante varios meses, no existe percepción espacial o al menos ésta es absolutamente diferente a la del edificio vaciado, diríamos que casi opuesta, ya que el espacio en este nuevo estado apenas ha quedado reducido a unas estrechas calles entre las hileras de cujes para permitir el trabajo y la circulación del aire. La mercancía colgada aporta un nuevo concepto nacido del uso, que se superpone al vacío y es de plenitud interior, de aglomeración material, de acopio. Las hojas de tabaco suspendidas aportan además, nuevas cualidades al interior como el color, y el olor ambas relacionadas y condicionadas al factor tiempo.

El radical cambio que experimenta el espacio interior del secadero de tabaco en función de la estación está muy condicionado por la forma en que estos edificios son utilizados para desempeñar su servicio. Que un secadero esté en funcionamiento no tiene las mismas implicaciones que para el resto de los edificios; significa que su interior está colmatado

← Fig. 85: Espacio laboral efectivo, funcionalidad. Cijuela. Granada. Acuarela y pluma sobre papel tipo Fabriano de grano fino. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

103 Grupos de hojas, organizados por tamaños, que se atan por su base y se cuelgan en el interior del secadero mediante el sistema de cujes sobre las denominadas latas para su curado.



prácticamente; que su contenido es tan denso que convierte sus paredes en fina piel, casi en un envoltorio. Los procedimientos opuestos de llenado y vaciado no debieran ser aparentemente apreciables desde el exterior en los secaderos tradicionales. El proceso de transformación íntegra del espacio únicamente es evidentemente detectable en aquellos secaderos que poseen ventanas practicables y regulables, aunque si al aproximarnos nos detenemos para fijarnos en las celosías de ladrillo o de piezas cerámicas y hormigón, se comprueba cómo se altera drásticamente su geometría al mutar el color y la textura de la masa madurada. Aspecto, transparencia y luminosidad son las propiedades delatoras de la actividad del edificio. A partir de la observación de la actividad asociada a las tres fases del secado, se analiza la significación de la labor del vaciado en relación con la generación del espacio.

9.6.2.3. VACIADO

«De barro se hace la olla, pero es la ausencia de barro en el interior, lo que realmente constituye su esencia».¹⁰⁴

LAO TSÉ

En el secadero de tabaco, como supuestamente habría de ocurrir en cualquier otro edificio, el espacio confinado por la piel que se va doblando hasta aislar por completo una porción espacial de la generalidad exterior, de la atmósfera imponderable, constituye una acción que está ligada a la acción de cortar, recortar, cercenar, separar, aislar, desconectar o vaciar. Las características únicas de la afilada envolvente y de un interior vaciado, acentúan esta maniobra de sajado que supone la reclusión de una dosis proporcionada de espacio

extrínseco para dedicarlo a guarecer una materia específica, mutable y con vida.

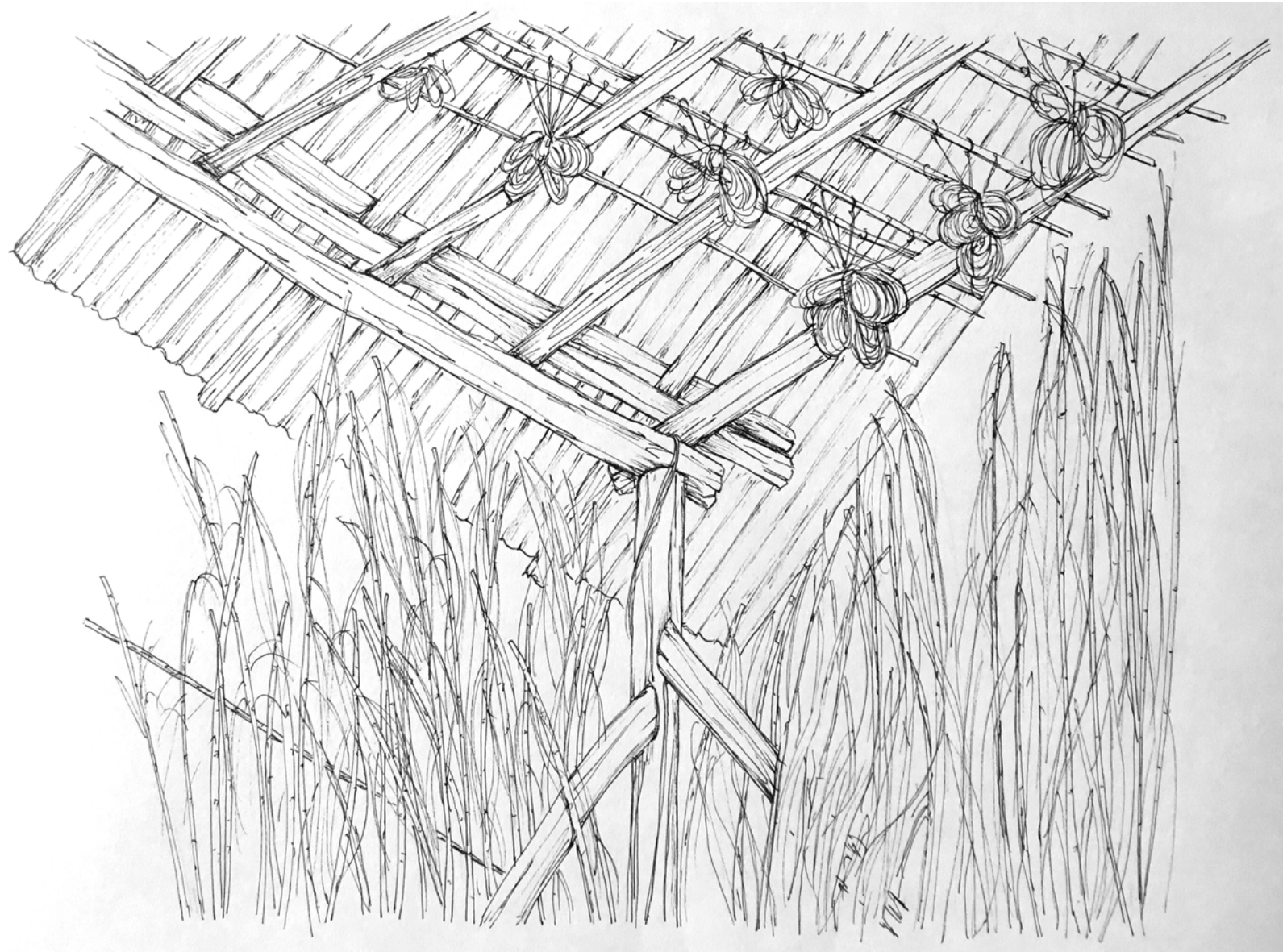
La operación realizada para la apropiación del espacio, tiene que ver con la finísima piel del «edificio-secadero», la cual extirpa con precisión un sector espacial del universo provocando una discontinuidad limitada por la propia piel que se convierte en envolvente del espacio vaciado. Este paréntesis en el «continuum» exterior se convierte en un bocado en el que también hay atmósfera y por tanto existe un grupo de elementos químicos que conforman un «éter»¹⁰⁵ hinchado y elástico que ocuparía con plenitud hasta el más leve intersticio del volumen confinado.

La física nos dice que los vacíos conformados en una escultura –o cualquier objeto– necesitan estar rodeados de materia para quedar configurados y así poder ser percibidos por los sentidos –casi por todos– especialmente por la vista y el tacto; pero no ofrece ninguna matización adicional; como si no hubiera nada más que contar. Es simplemente un vaciado de materia para que pueda ser ocupado por otra como el propio «éter»; mas, un vacío arquitectónico no es únicamente esto, obedece a un principio o a una necesidad existencial de la condición humana y aunque pueda percibirse con los sentidos al igual que el escultórico, se produce de forma completamente distinta, pues en esta ocasión el observador no es ni externo, ni ajeno, sino que aparece formando parte del propio vacío, participando de él desde la propia entraña. El vacío arquitectónico representa una ausencia artificial, pues lo construye y aprovecha el hombre a raíz de una premura o una necesidad, siendo ulteriormente utilizado para distintos fines. Análogamente la física también nos puede contar aspectos de él, como que precisa de una envolvente que separe literalmente las atmósferas que existen a ambos la-

← Fig. 86: Vaciado. Pilares de ladrillo hueco con zapatas de hormigón para recibir subestructura de rollizo de madera. Pluma sobre papel satinado. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

104 Lao Tsé. *El libro del sendero y de la línea recta*. Siglo V a.c. China. En Graciani Rodríguez, M.A.(2006). *Arte, abstracción y arquitectura. Arquitectura abstracta*. (P. 4).

105 Fluido hipotético invisible, sin peso y elástico, que se consideraba que llenaba todo el espacio y constituía el medio transmisor de todas las manifestaciones de la energía.



dos; que necesita elementos que sustenten dicha envoltura y que, como todo lo que está vacío, está «provisto» de ese éter aristotélico que puede y suele tener tendencia natural a ser desplazado para ocuparse y a llenarse de otros principios.

Dependiendo del uso asignado, son múltiples las maneras de apropiarse de un vacío arquitectónico. Algunos procedimientos podrían manifestarse a través de la circulación y flujos de la gente desempeñando diferentes funciones y actividades, objetos que de alguna forma focalizan la actividad humana, elementos inactivos pertenecientes a la escena, máquinas para fabricar otros objetos, métodos para proporcionar educación, para descansar, para curarse de una enfermedad, meditar, contemplar o rezar; y en nuestro caso, la administración de un proceso industrial de la materia prima que ha brotado y crecido a pocos metros del edificio, en otra completamente transformada y pendiente del proceso final previo a la comercialización. Estos ejemplos confirman la vocación clara del vacío arquitectónico de ser ocupado por el hombre con actividad, elementos o la combinación de ambos. Es una cualidad innata, propia de su condición y no hace falta que suceda por una causa definida, un uso concreto o un empleo intencionado. El caso de la escultura, con la salvedad conceptual descrita, es semejante; el vacío concentra miradas, genera atracción, sintetiza atenciones y según la intención del artista se puede constituir en el epicentro de la obra. En el caso del secadero vacío ocurre algo semejante; el edificio se convierte en fanal protector del vacío, en recipiente acumulador de recuerdos y de augurios.

El secadero a través del vaciado hace uso de una actividad con la que adquiere de manera provisional un nueva condición: la de convertirse temporalmente en otro edificio, en otra entidad, la de recibir al espacio vano, la de convertirse en quedad, de desnudarse para dejarse ver por dentro. El vaciado constituye un estadio intermedio, en el que el propio vacío es expectación. La visita al interior de un secadero de tabaco vacío genera una sensación de espera de lo que está

por llegar, de incertidumbre de lo que pueda ocurrir a partir de la llegada de la cosecha, de encontrarse en una estación concreta, en una etapa que marca un nuevo ciclo en el proceso de producción.

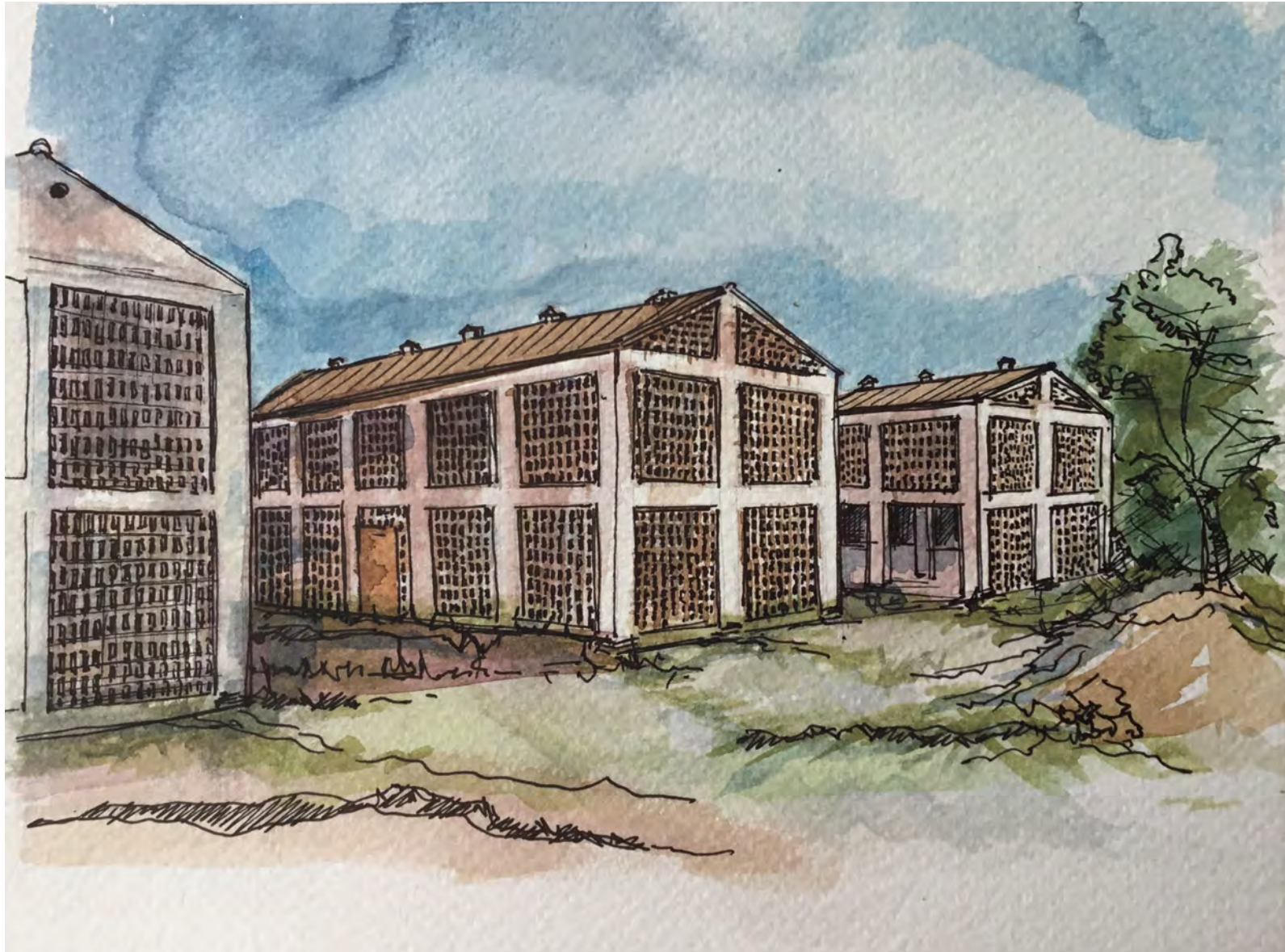
Vaciado y ocupación son términos dispares, opuestos; sus significados permiten conocer los dos extremos de un concepto, la «ocupación» de imprescindible dominio en arquitectura. La extensión a la naturaleza del secadero produce un efecto análogo; son dos estados límite, dos situaciones opuestas pertenecientes a dos épocas del año distantes. El secadero ocupado, el secadero vaciado, recuerdan la opulencia y la escasez, o quizá también en nuestro caso concreto, la espaciosidad y la negación del espacio.

El espacio vacío o en proceso de vaciado de un secadero de tabaco constituye una prioridad, una necesidad funcional ya prevista en el momento de su construcción o más aún, en la concepción mental del edificio previa a su realidad; además, gracias al favor del paso del tiempo, termina por surgir la concertación de un significativo encuentro del «efecto vacío» con la cuestión estética. Este nuevo rasgo que en otro orden de cosas surge en el espacio vacío, tiene gran trascendencia al estar presente en la vida y el espíritu de no pocas personas y profesiones al margen de la agricultura. Apremiar la belleza de un secadero de tabaco vacío no es patrimonio de artistas y arquitectos. Es una cuestión generalizada que no tiene dueño y está al alcance de cualquier clase de percepción directa o nostálgica.

El vaciado¹⁰⁶ genera nuevas condiciones, nuevas posibilidades de contemplación. La liberación de un secadero de tabaco de su propia cosecha ya curada, supone una exención de energía o más bien una transposición, una desocupación

← Fig. 87: Vaciado. Sistema de enmanillado recogido. Vacío expectante. Pluma sobre papel satinado. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

106 Molina, S. D. (2014). *El vacío*. Múltiples estrategias de arquitectura. Blog. (18-agosto-2014). Disponible en: <http://http://www.santiagodemolina.com/>.



funcional. La ostensible energía potencial acumulada por la masa de hojas de tabaco, es literalmente transmitida a la fertilidad de la nada, al vacío expectante, a la ausencia enriquecida. El descuelgue y evacuación temporal de la materia orgánica desecada, es tan sólo una manumisión del edificio, un vaciado de connotaciones pasajeras, una operación necesaria para continuar con el procedimiento productivo. Funcionalmente, el curado no es más que un proceso de transformación química que concluye con la desocupación del secadero.

Cuando un secadero se queda vacío adquiere la energía y el vigor de todas aquellas propiedades relacionadas con lo espacial. La vacuidad guarda una relación importante con el lugar, y revitaliza e imprime frescura a entidades de carácter sedentario como la posición, la orientación, la ventilación o el soleamiento.

La producción, como proceso en el que se incuba el efecto contrario al vaciado, ocupa la arquitectura de manera provisional y hace uso de ese estado para provocar una mutación en el mismo y en la apariencia del objeto arquitectónico, la cual ha de perdurar hasta consumarse y dar paso a la siguiente fase productiva que vendrá marcada por el ritmo cíclico de las estaciones anuales.

El vacío forma parte de la funcionalidad del secadero. Es una condición de su programación, una singularidad que domina su arquitectura durante gran parte del año. A pesar de ello, el espacio desprovisto y carente, es un espacio útil, un interior provechoso en el que la energía residual que permanece en el ambiente proporcionaría y lo dotaría de lo que se podría denominar una utilidad latente y perdurable pues es rentable desde un punto de vista económico en la eficiencia del ciclo. El vaciado no es excluyente; es consustancial a la existencia del edificio y participa del funcionamiento del mismo. El programa funcional de cualquier edificio precisa de los espacios vacíos para hacer factible la actividad en aquellos

otros que tienen un cometido asignado. El vacío permanente así proyectado, o el vacío derivado de la funcionalidad, son cualidades programadas. Pertenecen al organigrama del funcionamiento, no son residuos de la planificación o ámbitos temporalmente sin uso; tampoco son sitios carentes de definición. La presencia del espacio vacío o vaciado, ayuda a definir la totalidad del programa.

El vacío arquitectónico creado en el secadero de tabaco es, pues, pensado e intencionado y tiene por supuesto una función atribuida, pensada para ser activada en un periodo de la temporada y para permanecer en estado de letargo expectante durante largos periodos de tiempo. Hasta una función que aparece de manera esporádica y aparentemente invisible es recogida como elemento de conformación del vacío y queda atrapado en él; es decir el vacío tiene tendencia natural a llenarse, a ser ocupado.

“Hay que concebir el espacio en términos de volumen plástico [...] De ahí recibe su estructura la forma. Esta deriva espontáneamente de las necesidades de ese espacio, que se construye su morada como el animal que elige su caparazón. Al igual que este animal, yo soy también el arquitecto del vacío”.¹⁰⁷

Hablar de escultura y de vacío provoca la necesidad de mencionar la obra de Eduardo Chillida y de su «escultura del silencio». El escultor vasco siempre anduvo adentrándose en el lado desconocido de la materia, en su capacidad de capturar espacios y en el espíritu de su silencio interno. Decía que la materia que da forma a las cosas se hacen importantes en los bordes, cuando dejan de ser ellas mismas. Algo semejante a lo que sucede con la piel de los edificios. Según palabras de Muñoz Martínez:

107 Chillida, E. (1996). *Lo profundo es el aire*. Bilbao: Ed. Alabastro. Museo Guggenheim Bilbao. Disponible en <https://www.guggenheim-bilbao.eus/obras/lo-profundo-es-el-aire-2/>.

← Fig. 88: Geometría. Grupo de secaderos de Peñuelas. Acuarela y pluma sobre papel tipo Canson de grano grueso. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



“Chillida siempre estuvo a la escucha del silencio, en un hermosísimo intento por recorrer los lindes de las cosas, ese “no-lugar” donde las cosas dejan de ser y quedan sumidas en un silencio indescifrable. [...] La escultura de Chillida pretendía vaciar -desocupar- el espacio mismo. Se trataba de despojar de lo accidental hasta llegar a lo esencial. Al igual que el poeta depura el lenguaje en busca del silencio original, Chillida depuraba la materia en busca del vacío. Así fue como Chillida intentó escuchar la intimidad silenciosa de lo que nos rodea, en un intento fascinante por penetrar la espiritualidad más pura de la materia”.¹⁰⁸

9.6.3. GEOMETRÍA

«[...] El arquitecto (architteto) será aquel que con un método y un procedimiento determinados y dignos de admiración haya estudiado el modo de proyectar en teoría y también de llevar a cabo en la práctica cualquier obra que, a partir del desplazamiento de los pesos y la unión y el ensamble de los cuerpos, se adecue, de una forma hermosísima, a las necesidades más propias de los seres humanos. El arte de la construcción en su totalidad se compone del trazado y su materialización [...] el trazado será una puesta por escrito determinada y uniforme, concebida en abstracto, realizada a base de líneas y ángulos y llevada a término por una mente y una inteligencia culta».

LEON BATTISTA ALBERTI

La materia ha de adquirir forma. Para manifestarse y hacerse veraz ha de tener una figura exterior, debe de estar configurada en las dimensiones de la realidad y así adquirir las propiedades que se le atribuyen a la sustancialidad y por tanto a la arquitectura.

108 Muñoz Martínez, R. *Narraciones interiores. Chillida, escultura, silencio, vacío*. Disponible en: <http://narracionesinteriores.blogspot.com/2011/07/eduardo-chillida-moldear-el-vacio.html>.

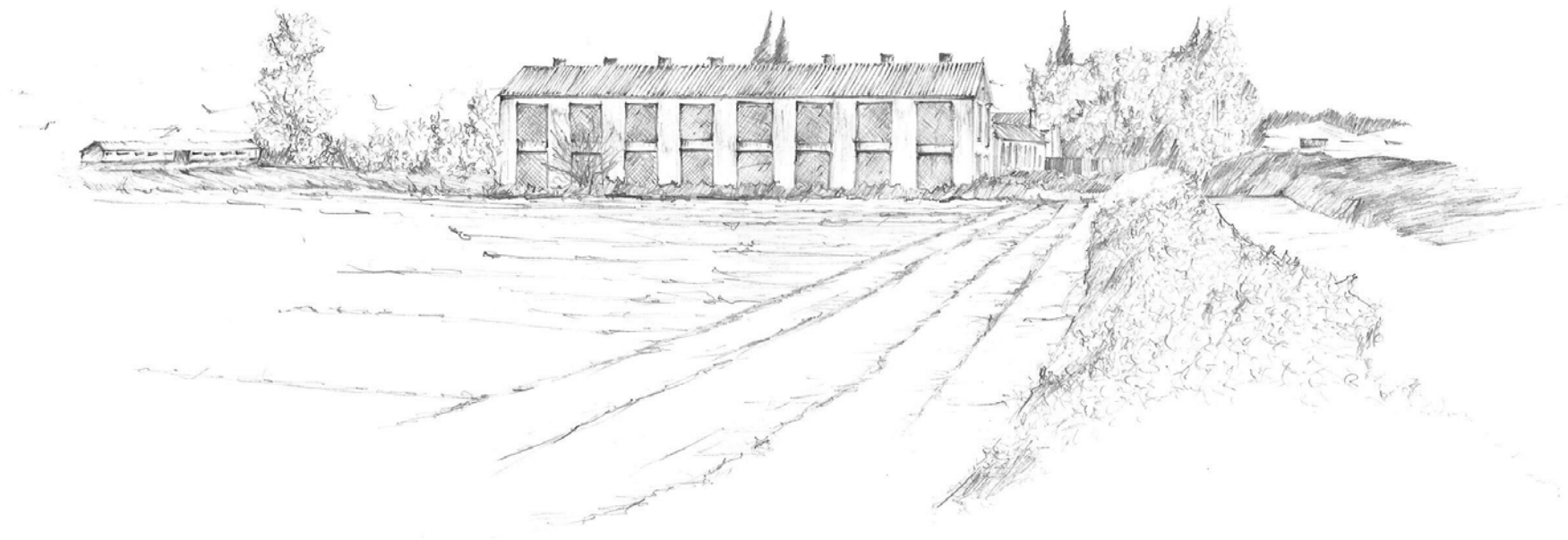
Forma figura y geometría son términos con acepciones comunes y matices populares semejantes. Un análisis etimológico y la comprobación de las primeras definiciones establecidas por el diccionario de la Real Academia de la Lengua esclarecen las diferencias.

La palabra «geometría» procede del latín [*geometr a*], y ésta del griego [*γεωμετρία* de *γῆ gē*, ‘tierra’, y *μετρία metría*, ‘medida’]. Su significado comprende el estudio de las propiedades y de las magnitudes de las figuras en el plano o en el espacio. El término «forma» proviene del latín [*forma*]. Tanto en castellano como en latín tiene el sentido de modo, configuración, canon, disposición, etcétera; y significa la configuración externa de algo. «Figura» proviene del latín [*figūra*] y significa forma exterior de alguien o de algo. Por último, la etimología de la voz «contorno» procede de la composición del prefijo ‘con’ del latín [*cum*], agregación y del sustantivo ‘torno’ del latín [*tornus*]. Su significado es el conjunto de las líneas que limitan una figura o composición.

Como se puede apreciar, las acepciones guardan gran parecido, aunque con frecuencia están afectadas de leves visos semánticos que, por otra parte, no son estables ni en el lugar ni en el tiempo. Es frecuente considerar que el término forma incluye un sentido de masa o de volumen tridimensional que puede ser pesado, mientras que las palabras contorno o figura apuntan más al concepto de aspecto esencial que gobierna la apariencia formal, es decir, la configuración o disposición relativa de las líneas o perfiles que delimitan una forma. En ocasiones, el contorno es considerado como uno de los atributos o propiedades visuales de la forma, junto a otros como el tamaño, la textura y el color –con aspectos como el matiz, la intensidad y el valor de tono–. Entre todos ellos definirían el aspecto de la materialidad.

La materia adquiere una forma definida, de naturaleza casual a partir del principio de la incertidumbre, atribuible al azar o a la eventualidad de fuerzas, condiciones y presiones de

← Fig. 89: Geometría. Dos secaderos de envolvente mixta en El Jau. Granada. Acuarela y pluma sobre papel tipo Canson de grano grueso. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



orden espontáneo y connatural. Pero la materia usada en arquitectura se apodera de la cualidad de la geometría –regular o irregular– otorgada por la razón humana para crear el material de construcción, el cual adopta la configuración y las propiedades mecánicas necesarias para adquirir tal condición y poder ser utilizado de manera concreta, en la posición exacta y la combinación correcta con otros materiales, según las normas dictadas por la técnica constructiva y el buen hacer en el trabajo. La consecuencia es una geometría que confiere unidad al todo, pero que mantiene referencias al contenido.

Se considera, pues, el vocablo geometría como el más perfecto cuando nos referimos a cuestiones formales generales o concretas, relacionadas con la arquitectura.

Los materiales se agrupan formando elementos constructivos de diferente complejidad, con formas limitadas y definidas por la función que han de desempeñar en el conjunto. Idéntico es el planteamiento que se ha de mantener cuando alteramos la propuesta de escala y nos aproximamos a la geometría total y notablemente más compleja de la edificación en su conjunto. La geometría integral de un edificio depende de multitud de factores. Esencialmente está la función que ha de ejercer o finalidad a la que está destinado, pero también es tributaria del material, del tiempo y del lugar. La geometría aporta el aspecto exterior de la arquitectura y constituye un invariante, pues resulta ser la única manera que conocemos de que la materia se haga presencial y constituya la sustancialidad del hecho arquitectónico. Es decir, la disciplina arquitectónica, por encima de todo, es forma que utiliza la materia para adquirir entidad y para conformar espacios en los que el hombre vive, trabaja, disfruta y descansa. La geometría es el cofre o estuche de la arquitectura. Un envase que individualmente divide el universo en dos: interior y exterior, dentro y fuera, protección e indefensión. Pero la geometría arquitectónica no sólo quiebra o separa cuando aporta abrigo y seguridad a modo de refugio, de

igual forma sirve de conexión, de costura de la realidad con la atmósfera artificial y de amparo construida por el hombre. Las formas geométricas de la arquitectura son separadores de energía; diferencian los tipos de energía natural que se producen en el exterior de los generados en el interior. Son energías diferentes en origen e intensidad, con innumerables puntos de conexión, no sólo el permitido por los distintos puntos de la geometría otorgada a la envolvente, sino a las innumerables formas en que el hombre conecta una y otra a través de su actividad.

9.6.4. TOPOS. LUGAR. GENIUS LOCI

«Ninguna casa debería estar nunca sobre una colina ni sobre nada. Debería ser de la colina. Perteneciente a ella. Colina y casa deberían vivir juntas, cada una feliz de la otra».

FRANK LLOYD WRIGHT

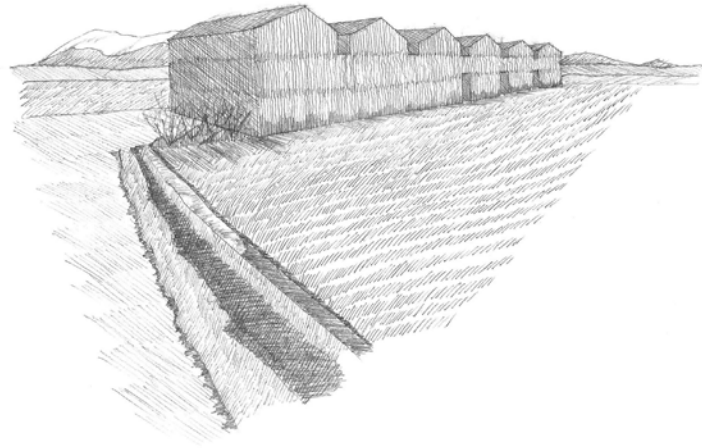
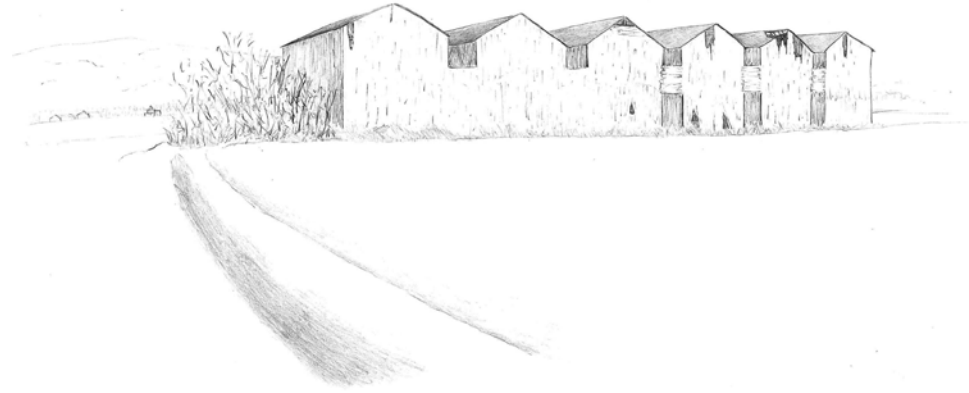
9.6.4.1. GENIUS LOCI

«Habitar significa pertenecer y formar parte de un lugar dado».

CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ

Ya se ha referido que la arquitectura genera espacios para el cobijo del hombre pero que también califica el espacio exterior en el que se implanta. Ambos actos generan un impacto fenoménico sobre el medio, siempre teñido de un carácter esencialmente práctico, pues el espacio interior buscado es el resultado de las necesidades de la actividad humana en la persecución de un objetivo vital y concreto, de connotaciones y cualidades específicas. La arquitectura siempre actúa sobre el espacio o lugar en el que aparece. Es una condición imperativa de la misma y a la vez ineludible por la parte que al paisaje le corresponde. Una vez precisada la necesidad y dedicación definitivas que ha de tener dicho espacio interior, es procedente acudir a otros atributos como la cuantía, el

← **Fig. 90:** El lugar. La arquitectura actúa sobre el paisaje. Secadero de tabaco prototipo «Torres de la Serna». Ocho crujiás. Las Gabias. Granada. Grafito sobre papel tipo Canson grano fino. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



volumen, la asignación y la medida. Es la dimensión, quizá el aspecto más importante cuando lo que tiene lugar es la aparición de un nuevo elemento sobre el medio; además de la geometría y la materia, posiblemente el tamaño constituya una de las características que más impacto provoca sobre el paisaje.

La arquitectura es una disciplina «tópica» y directamente vinculada al lugar, con todas las connotaciones que el término encierra. La relación de la arquitectura con el lugar es mutua y recíproca, y no afecta exclusivamente al entorno de implantación; también el nuevo espacio interior creado está afectado por las «fuerzas» del lugar. La interioridad protegida y a salvo de las inclemencias naturales y las amenazas externas reciben una influencia incontrolable del exterior. Aunque la envolvente sea absolutamente rígida, sin fisuras y estanca a las influencias externas no puede contener el denominado «Genius Loci»¹⁰⁹ del lugar. Algo así como el espíritu que rezuma un territorio y que es inherente al mismo. El Genius Loci no es medible ni definible en términos generales ni para un lugar concreto. Nace de la acumulación indefinida de características locales y propiedades inherentes de un territorio de muy distinta procedencia y de intensidad también cambiante. Norberg-Schulz interpreta que la actividad básica de la arquitectura es la «utilización del lugar»:

“Existe la necesidad de fijar el Genius Loci mediante construcciones que acopien las propiedades del lugar y las acerquen al hombre”.¹¹⁰

Para definir la naturaleza de una comarca y sus singularidades es preciso partir de la generalidad del conocimiento regional, del estudio geográfico y del entorno natural. Se analizan topografía, características paisajísticas y cualquier

aspecto que confiera atributos singulares a la identidad singular de cada lugar. En palabras de Berger:

“La naturaleza es energía y lucha. Naturaleza es aquello que existe sin compromiso previo [...] algo como la pista circense o el escenario teatral, que se presta a lo bueno y a lo malo”.¹¹¹

Posteriormente se procede al análisis de cuestiones sociales, históricas, económicas y culturales asociadas al lugar y fijadas en el tiempo, generándose así un conocimiento global vinculado al lugar que permite configurar definitivamente su Genius Loci. Este continuo pulso de fuerza e interacción entre energías naturales y no naturales permiten a posteriori indicar la manera en que la arquitectura puede reaccionar generando un entorno expresivo; la forma en que la arquitectura acierta a englobar los factores actuantes concretos y únicos de cada lugar.

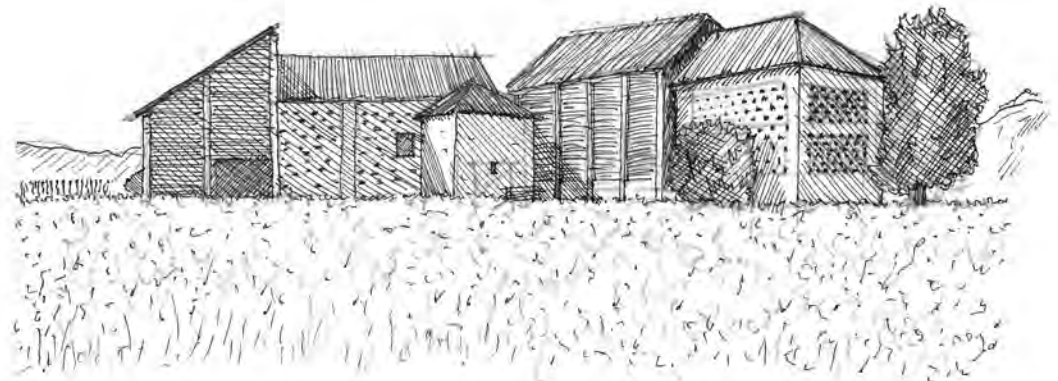
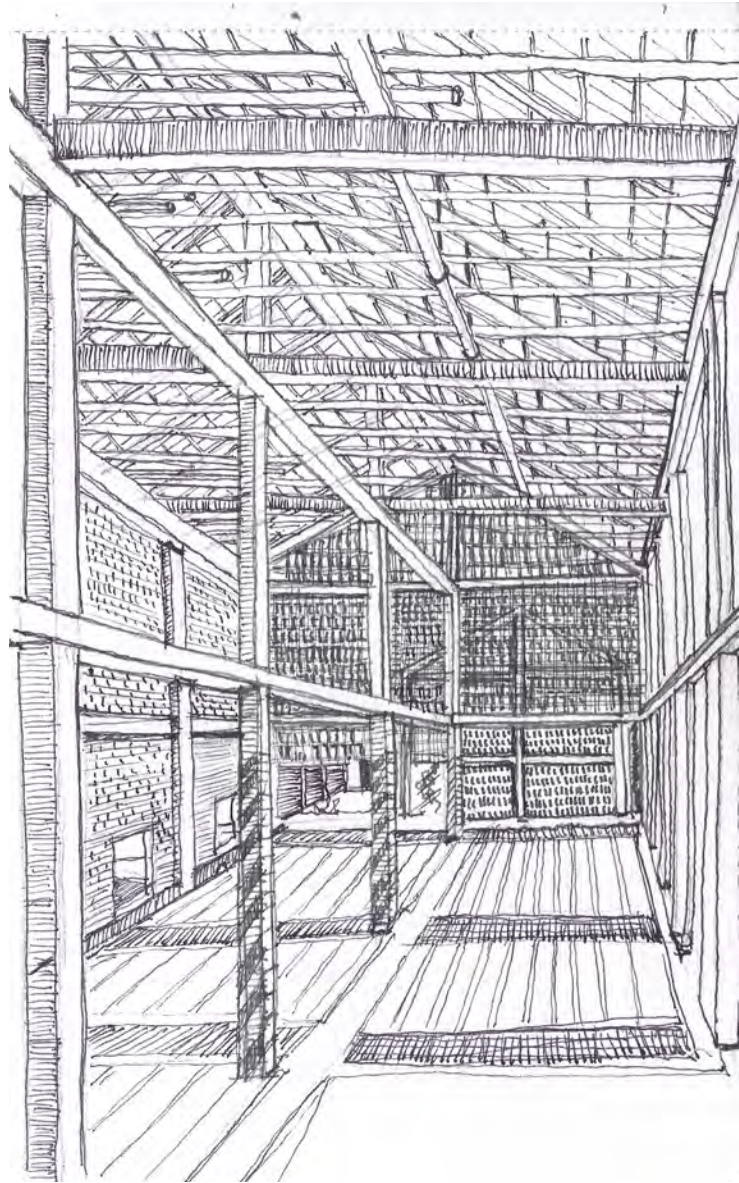
Junto a todas las influencias y peculiaridades que la arquitectura imprime al lugar: localización, concreción, artificialidad, distinción, temporalidad, etc., se establece también otra de trascendentes consecuencias, como lo es «la tematización del lugar», cualidad que supone una singularidad más para distinguir unos lugares de otros a partir de los atributos y rasgos propios de la disciplina arquitectónica. Como decía Heidegger, la arquitectura hace al lugar. La arquitectura no adquiere su condición completa por la mera presencia física por contener espacio o por configurarlo, sino porque hace surgir en el paisaje natural, inhóspito o vacío de huella humana, un espacio con marcas intrínsecas y señales propias del individuo que antes no existían, que le infieren un nuevo carácter y que no puede considerarse como un mero recorte

← **Fig. 91:** El lugar. La arquitectura actúa sobre el paisaje. Grupo de secaderos de envolvente vegetal, adosados según eje longitudinal. Purchil. Granada. Técnicas: Acuarela y lápiz de color, tinta sepia y grafito. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

109 Norbert-Schulz, C. (1980). *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*. Nueva York.

110 Ibid. (P. 23).

111 Berger, J. (1985). *Form and Nature*. *The Guardian*. (P. 9). (30-diciembre-1985). En H. Baker, G. (1989). *Design strategies in Architecture. An approach to the analysis of form*. London: Van Nostrand Reinhold (International) Co. Ltd.



de un territorio mayor. La arquitectura está anclada al lugar y éste posee diferentes cualidades que le son transmitidas sin remedio y que posteriormente son utilizadas por la misma para calificarlo y cuantificarlo. La arquitectura exclusivamente espacial no existe y probablemente pertenezca al mundo de la utopía. La arquitectura es terrenal.

Los quehaceres humanos generan subespacios de actividad definida dentro del espacio teórico universal. De tales ocupaciones nacen espacios «tematizados» organizados en torno a una actividad común que suele ser desempeñada sobre un territorio concreto. Tal es el caso de la producción de tabaco en Granada y concretamente en su inmensa Vega, donde el cultivo se expandió generando toda una cultura agrónoma alrededor de su explotación y cuya arquitectura favoreció la «tematización» de su vasta comarca. En la misma, existían sectores con diferente intensidad de uso, incluso aparecían algunas zonas en las que la producción era leve o casi nula. Quiere ello decir que la delimitación del «lugar temático» no es únicamente geográfica y espacial, sino que los límites habrían de estar definidos entre otros motivos por las cuestiones propias de la actividad y de sus especificaciones. Pero junto a una delimitación más o menos concreta, han de aparecer otras cualidades, como debieran ser la legibilidad clara, la definición de un espacio entendible e identificable, de fácil relación con otros lugares vecinos y alejados, un propósito reconocible, valores sociales sólidos, una economía desarrollada y una arquitectura propia y de contundente implantación sobre el paisaje. Un lugar tematizado como es la Vega de Granada genera una forma de vida y un colectivo concretos, que el tiempo se encarga de convertir en episodio histórico de la región y que para ser recordado precisa de los ingredientes imprescindibles en la constitución de un ciclo de la historia. Éstos cubren aspectos como la vida, la colectividad, la cultura, la vivienda, el trabajo y por supuesto la arquitectura. El topos o lugar caracterizado temáticamente y generador de una arquitectura pactada y conciliada con la actividad articuladora, termina

adquiriendo la consideración de rasgo inherente al paisaje, al punto de calificarlo y ordenarlo, además de convertirse en una de las más importantes acervos biográficos del lugar para el periodo establecido. El lugar arquitectónico nace del individuo y es para el individuo; el único ser de la naturaleza con capacidad de transformar de manera irreconocible el territorio natural, en territorio hollado y civilizado.

9.6.4.2. ESPACIOSIDAD INTERIOR. LUGAR EXTERIOR

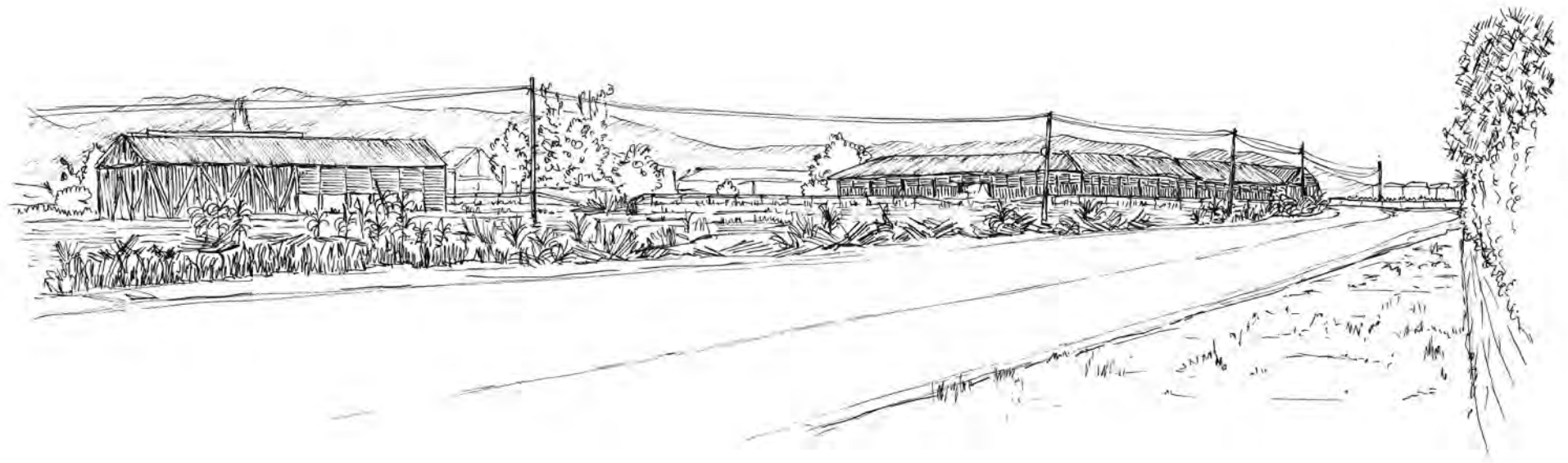
«Mi concepto de «arquitectura» reside en la unión y colaboración de todas las artes [...] Es una concepción amplia porque abraza todo el ambiente de la vida humana; no podemos reducir la arquitectura hasta dejarla como parte de la civilización, porque ella representa el conjunto de las modificaciones y alteraciones operadas sobre la superficie terrestre, a la vista de las necesidades humanas, exceptuando el puro desierto. Ni podemos confiar nuestros intereses a una élite de hombres preparados [...] cualquiera de nosotros está empeñado en la custodia del justo ordenamiento del paisaje terrestre, con su propio espíritu y sus manos, en la porción que les corresponde».

WILLIAM MORRIS

Al parecer y a raíz de los incontables ensayos, artículos y debates que sobre el espacio se han desarrollado, parece existir un acuerdo generalizado y tácito de que la necesidad hizo nacer en primer lugar el espacio interior como una prioridad surgida del instinto de supervivencia. La primera y principal preocupación entre las urgencias del ser humano fue la de procurarse un «interior» como espacio de defensa y seguridad, un techo y unas paredes de garantía y privacidad que le facilitara la vida y el trabajo, avalándole el desarrollo y la evolución.

La construcción de «interiores» genera pues un entorno, un exterior arquitecturizado, un paisaje construido que en un

← **Fig. 92:** Espaciosidad interior, módulo de secadero en El Chaparral. Albolote. Lugar exterior, secaderos de ladrillo y bloque de hormigón en Pulianas. Granada. Plumilla sobre papel tipo Moleskine. Dibujos G. Nofuentes, J.F.



principio nació, con toda seguridad, sin un propósito claro de hacer lugar, ni intención de orden exterior alguno. En este sentido se podría estimar que lo exterior pudo en un momento dado ser casi accidental, aunque es posible que sea ésta una concepción demasiado simple, ya que en la acción de habitar es obligado el uso armonizado del interior y del exterior. A ello habría que añadir la condición social del hombre, pues la suma de cobijos protectores individuales, generó una concentración que fue conformando un gran volumen exterior con espacios intersticiales externos –los cuales servían de ligazón a los espacios privados– que precisaron de orden y de acuerdos para su funcionamiento y perpetuación y para constituir ciudad. El trasdosado exterior, o como decían Semper y más tarde Loos, el envés o forro interior de las vestimentas arquitectónica y sus haces o apariencias externas, hubieron de ser concebidas simultáneamente pues constituían «espacios o lugares» de un misma realidad. Los exteriores evolucionaron creando espacios organizados y controlados, definiéndose así los ámbitos por excelencia de reunión desde tiempos históricos –ágora, foro, termas, baños, mercado, etc.–. Era pues evidente que la vida del hombre como ser civilizado necesitó de la arquitectura exterior organizada en sus diferentes interpretaciones del lugar, para evolucionar transformar y dominar el entorno.

La cara externa de la arquitectura es la que genera el lugar. Este exterior también posee volumen, por lo que igualmente constituye un espacio arquitectónico conformado y delimitado pero con una clara diferencia respecto al espacio interior, y es carecer de límite en relación a la altura. El espacio exterior carece de cerramiento superior; no está techado ni cubierto ni por tanto protegido de las inclemencias meteorológicas, pero es espacio real y espacio arquitectónico tal y como se percibe desde el lugar.

← **Fig. 93:** El tiempo. Percepción continua. Conjugación de sensaciones temporales y espaciales. Tiempo y movimiento. Aproximación 1. Secadero conocido como «el Fuerte». Vegas del Genil. Vista desde la Calle Real del Purchil. Tinta negra sobre papel satinado. Dibujos G. Nofuentes, J.F.

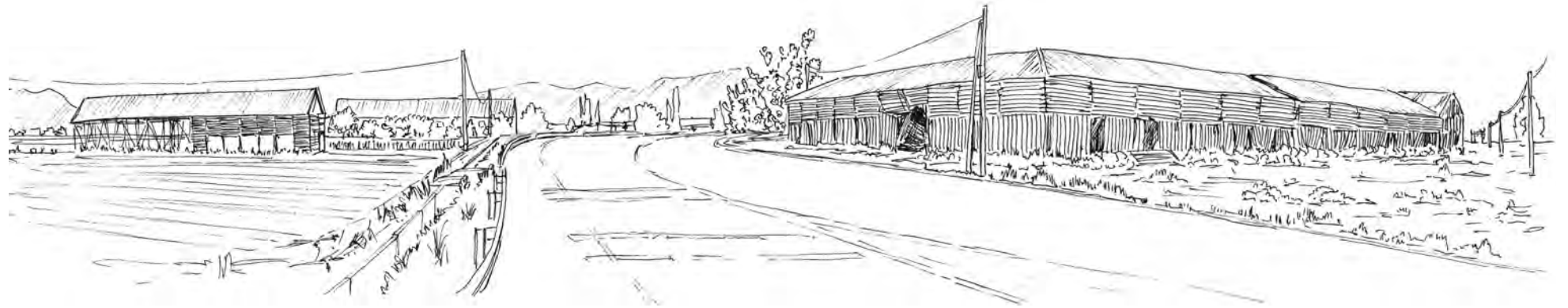
9.6.5. TIEMPO

«La arquitectura es el testigo insobornable de la historia, porque no se puede hablar de un gran edificio sin reconocer en él el testigo de una época, su cultura, su sociedad, sus intenciones [...]»

OCTAVIO PAZ

Invariablemente, evolucionamos a su par. El tiempo es devenir y mutación; es la dimensión aún inalterable para el hombre –al menos hasta donde alcanzan nuestros sentidos–, que no cesa de interactuar con la materia. Al igual que puede significar duración, también puede suponer caducidad o implicar oportunidad, transcurso y término. No tiene una referencia real pues depende de la percepción de cada ser. Lo que para algunos es lejano para otros es reciente, lo que para alguien pueda significar un presente continuo que se mantiene hasta un futuro, para los demás puede significar un pasado olvidado. Análogamente, el tiempo arquitectónico puede ser bastante subjetivo. Desde el momento en que hemos considerado la materialidad como uno de los invariantes esenciales de la arquitectura, la sustancialidad de la misma queda, según el criterio que estamos usando, a merced del destino. El tiempo en el secadero de tabaco forma parte, análogamente, de su condición esencial y participa en su arquitectura de muy diferentes formas.

Los cauces del tiempo discurren depositando materias y memorias en las orillas. Estas deyecciones –que en definitiva instituyen el acontecer de la historia en cada lugar– que se acumulan en las márgenes, junto a la tierra firme, forman parte del presente del lugar y de los vecinos cercanos, pero también forman parte del río que tiende a mantener la continuidad de su cauce, a fluir. Por ello, a menudo resulta difícil discernir de forma ecuánime qué es lo ocurrido, lo que está pasando o lo que llegará. Las orillas de limos y arenas pertenecen a la vez a dos mundos que irremediamente ter-



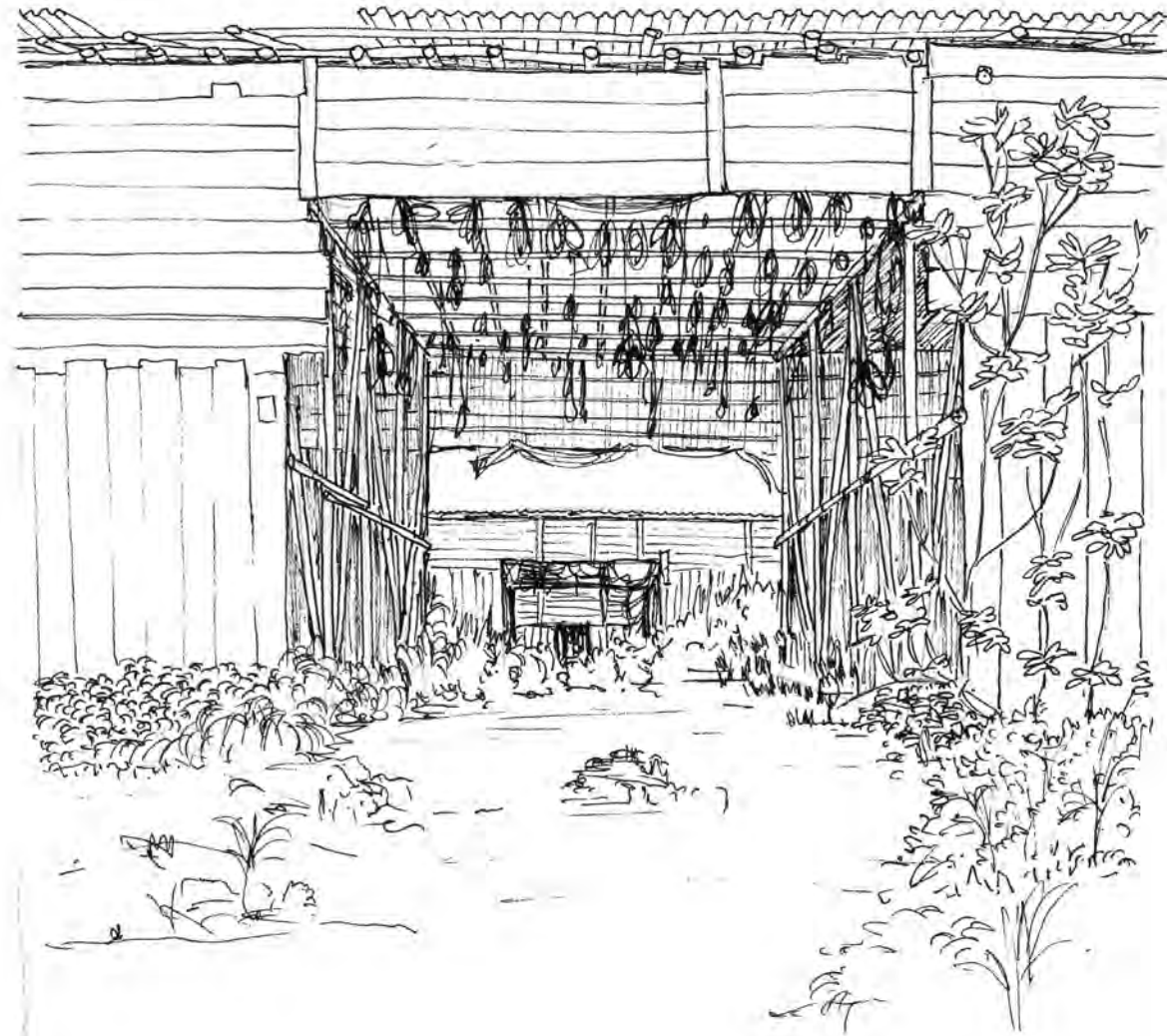
minan por excluirse: la tierra firme, inmóvil, que acaba sedimentándose y la que continúa en movimiento, arrastrada por el agua, porque su lugar y momento para detenerse aún no ha llegado. Pero aún existe una tercera categoría, que correspondería a aquellos hechos y recuerdos que permanecen durante un tiempo, a veces de manera muy intensa, para seguir al cabo de los años siendo arrastrados por la corriente, tras dejar una profunda huella. Éste es el grupo en el que podrían ser encuadrados todos aquellos hechos y acontecimientos relacionados con el tabaco y la arquitectura generada para su producción y transformación. Es una cultura legada por el paso de una corriente económica que medio siglo más tarde se desplazaría hacia la región extremeña, no sin antes haber dejado un importantísimo poso económico y cultural. La llegada de la explotación tabaquera a Granada constituye uno de esos trances en los que los acontecimientos se detienen en la ribera a la que por un momento pertenecen, pero que, simultáneamente están pendientes de evolucionar para viajar a otro lugar. El advenimiento es complejo y la radicación temporal aún más. El arraigo consta de una manifiesta presencia física, pero también de otra especulativa, menos visible y por tanto menos conocida, pero igualmente determinante y rica, a menudo valorada objetivamente con el paso de los años, cuando ha transcurrido el tiempo suficiente para considerar su entrada en la historia local de manera objetiva.

El secadero de tabaco, como cualquier obra arquitectónica, participa durante su construcción de un instante histórico y comparte el transcurso del tiempo y de su historia con el hombre. Es una evolución conjunta, pero con una duración distinta, según la condición arquitectónica de unos y la biológica y natural del ser humano. Cuando se contempla la arquitectura, se crea un vínculo entre el observador y la obra, una experiencia compartida de participación arquitectónica. Por un lado está el individuo y su mirada particular; lo que constituye una experiencia circunstancial, exclusiva, localizada y limitada en el tiempo, que casi se puede adscribir a la experiencia personal e individual. Por otro, el

propio edificio, que como objeto, ha ocupado un espacio, una realidad y un periodo temporal que puede llegar a ser ilimitado. Y es que la arquitectura transmite ideas fijas, constantes e inmutables que más tarde el espectador interpreta y asimila, en un episodio al que concurren multitud de factores y circunstancias. Asimismo, su importancia social y representativa le permite subsistir en la conciencia colectiva a pesar del deterioro o destrucción. El secadero de tabaco pertenece a un paréntesis temporal muy definido, ya pasado e imposible de volver a contemplar, pero su incomparable presencia física, aunque sin el ímpetu anterior, aún mantiene pulsos locales con muchas otras construcciones en el paisaje de la Vega. El tiempo ha querido convertirlo en un resistente símbolo, en una arquitectura reconocible de incuestionable valor histórico que se engrandece con el paso del tiempo.

El avance de los ciclos estacionales, provoca el envejecimiento intrínseco a todo ser vivo. El ajamiento de los elementos que conforman el secadero, provocan la necesidad de la reparación de sistemas constructivos y la sustitución de materiales desgastados o inservibles, los cuales se erigen en los auténticos testigos del paso del tiempo. Los secaderos de tabaco construidos en su totalidad con materia vegetal, son mucho más vulnerables al paso del tiempo que los de ladrillo u hormigón. Los elementos constructivos van perdiendo sus cualidades y en muchos casos acaban por descomponerse e incluso por desplomarse, debiendo ser restituidos. La permuta se realiza muy a menudo con materiales absolutamente heterogéneos, pocas veces de carácter constructivo específico y a menudo con materiales de construcción obtenidos de escombreras y derribos. Es más, junto a todos los materiales anteriores, es frecuente observar reparaciones efectuadas con viejos objetos, tableros, retales de tejido, plásticos, tolidos, chapas metálicas y los más variopintos y olvidados desechos que nada tienen que ver con la construcción. Muchos de ellos, de hecho, proceden de vertederos de las proximidades. El edificio adquiere así, el aspecto de una construcción, viva, cambiante, que se deteriora y rápidamente muda su

← **Fig. 94:** El tiempo. Percepción continua. Conjugación de sensaciones temporales y espaciales. Tiempo y movimiento. Aproximación 2. Secadero conocido como «el Fuerte». Vegas del Genil. Vista desde la Calle Real del Purchil. Tinta negra sobre papel satinado. Dibujos G. Nofuentes, J.F.



piel adquiriendo un aspecto parcheado a la vez que renovado. La mezcla de material y la colocación del mismo da lugar a algunas de las edificaciones más llamativas y curiosas del territorio. Lo más peculiar de esta cuestión es que ya de por sí, algunos de los secaderos reparados poseían una gran belleza por sus proporciones, materia o localización y a raíz de sus improvisados, necesarios y económicos «remiendos», se convierten en construcciones de un extraordinario interés arquitectónico con bellas e involuntarias composiciones de aspecto increíblemente contemporáneo y de factura infrecuente pero realmente hermosa. El tiempo interviene como agente creativo y la envolvente del secadero como receptora de su implacable transcurrir.

Si hablamos de percepción, es preciso hablar de ubicación. Cualquier lugar, objeto o evento específico, puede ser descrito por una o más coordenadas espaciales y una temporal, aunque habitualmente para concretar una posición en nuestro espacio tridimensional, son tres las coordenadas espaciales requeridas. La combinación de los conceptos de espacio y tiempo configura el modelo de referencia continuo en el que tienen lugar todos los hechos y actividades de la vida del ser humano, incluida la arquitectura. Espacio y tiempo afectan a la percepción arquitectónica de cualquier edificio independientemente del lugar en el que se sitúe o de la época a la que pertenezca.

La arquitectura del secadero y el lugar del que forma parte están igualmente marcados por las dos variables, siendo ambas suficientes para definir su naturaleza. De la conjunción de ambas, es decir, definiendo la evolución de la posición en el espacio en función del paso del tiempo, obtendríamos un nuevo concepto al que denominamos movimiento. Nuestra percepción de la realidad es casi siempre deudora del mismo. Ciertas propiedades del edificio como la doble simetría o la materialidad, exigen del poder del movimiento para valorar adecuadamente la proporción, geometría, color, textura y percepción; al igual que sucede con la ubicación en

relación con el paisaje cultural desarrollado en la Vega. Esta percepción, permite análogamente relacionar la arquitectura con los movimientos y permanencias del colectivo asociado, así como con el resto de la población.

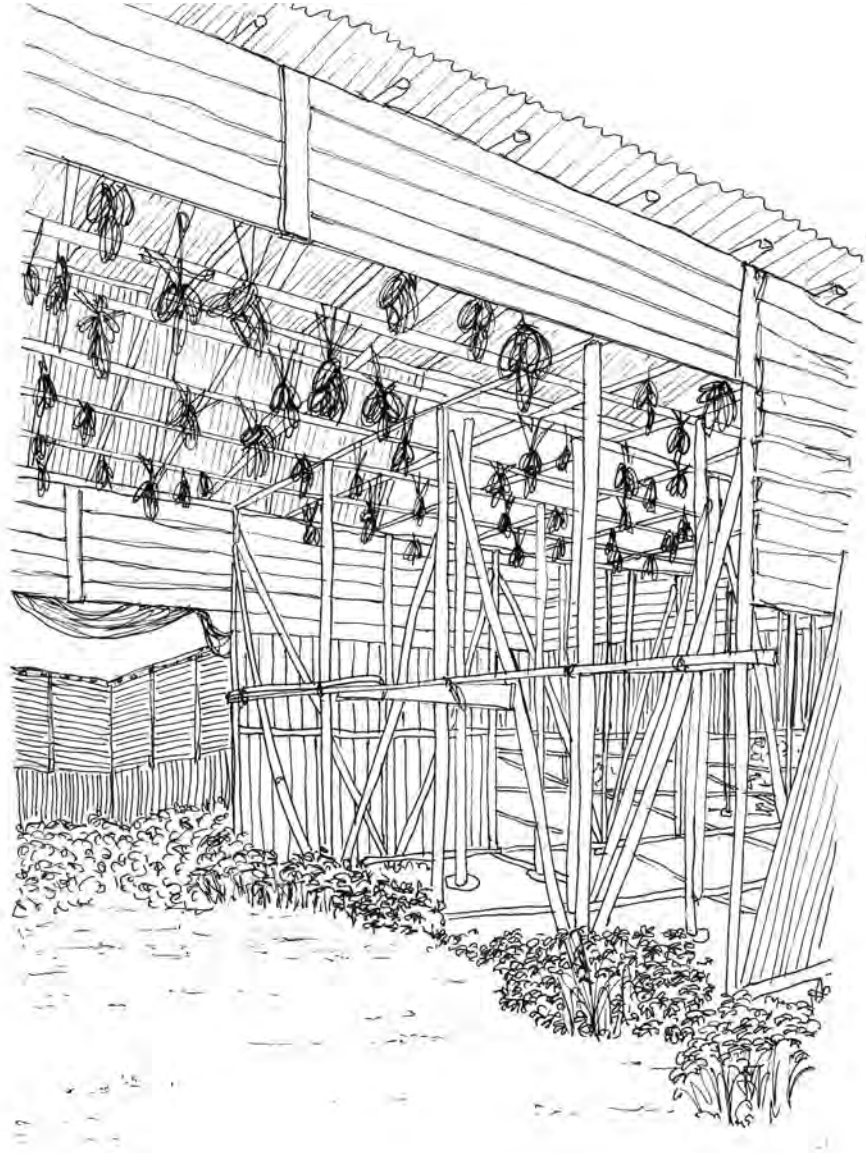
Los secaderos suelen ser exentos¹¹². En el caso de conformar un conjunto, tanto si dicha agrupación está ordenada como si no, la circulación o movimiento entre los distintos elementos se hace necesaria.

El sujeto se desplaza generando puntos de vista sucesivos. La combinación de todos ellos desarrolla una visión arquitectónica seriada; un movimiento que permite concebir un espacio y en el que simultáneamente se emplea un tiempo. Sólo así es posible percibir y admirar la secuencia de imágenes que posibilitan la percepción volumétrica global del conjunto, la de cada secadero individualmente y la de cada edificio en relación con los demás; establecido el punto de vista, siempre desde la altura natural del ser humano. En este modo de contemplación se establece una combinación de las sensaciones temporales y espaciales que se conjugan en un efecto de percepción único y continuo.

El nexos espacio-tiempo en la perfecta conciencia arquitectónica es evidente; como lo es, igualmente cuando el desplazamiento es realizado por el interior del edificio. Naturalmente, para poder hacerlo con absoluta libertad, el secadero ha de permanecer vacío, despejado, a la espera de una nueva cosecha. Sólo así es posible deambular por el bosque de su estructura de puntales o por los amplios espacios interiores

← **Fig. 95:** El tiempo. Percepción continua. Conjugación de sensaciones temporales y espaciales. Tiempo y movimiento. Aproximación 3. Secadero conocido como «el Fuerte». Vegas del Genil. Vista desde la Calle Real del Purchil. Tinta negra sobre papel satinado. Dibujos G. Nofuentes, J.F.

112 Existen todavía ejemplos de secaderos que han terminado por ser totalmente absorbidos por los inquietantes y desmesurados crecimientos urbanos de la generalidad de los municipios de la Vega. Los denominamos «secaderos urbanos». La mayoría de ellos han terminado siendo derribados; pero existen ciertos casos en que sus propietarios han preferido mantenerlos aplicándoles un cambio de uso. Su figura genera imágenes urbanas curiosas de gran atractivo. Igualmente, contribuyen a mantener vivo el recuerdo de su presencia masiva.



de aparejo o de hormigón. La circulación inducida por el interior de estos edificios constituye una acción orientada, un episodio de movimiento que posee una dirección longitudinal prioritaria siendo las orientaciones transversales de menor trascendencia. Es evidente que esta percepción se altera cuando el número de naves es mayor de tres, lo que en Granada raramente sucede. Únicamente el movimiento incorpora de forma certera las dos variables para la percepción cabal de un interior. El desplazamiento libre por la planta del edificio permite la contemplación voluntaria de incontables perspectivas mientras se camina y se gira la cabeza modificando el ángulo de visión, a lo que habría que añadir la inquietante sensación que supone la permanente contemplación del exterior a través de la levedad de las paredes que confinan el volumen interno todo el conjunto, genera la sensación de hallarnos en un interior que nos protege pero que a la vez nos deja ser conscientes de todo lo que ocurre fuera: paisaje, territorio, actividad, color, olor y sensaciones táctiles como el viento, la humedad, el frío o el calor. El secadero tradicional de curado del tabaco al aire es un edificio de muy singulares propiedades. Su interior es ambiguo, permite sentir el paso del tiempo y convierte al espectador en actor, haciéndolo partícipe simultáneamente del espacio interior y del exterior. Podría decirse que la piel está tan integrada en el espacio y el tiempo que simultáneamente separa y une, combinando hasta el infinito el espacio restringido con el abierto. En el proceso contemplativo, el tiempo percibido mientras nos movemos por la intimidad de esta privacidad protegida, puede en cualquier momento romperse y dejarnos atravesar inconscientemente las leves paredes para sentirlo bajo las condiciones de la experiencia exterior.

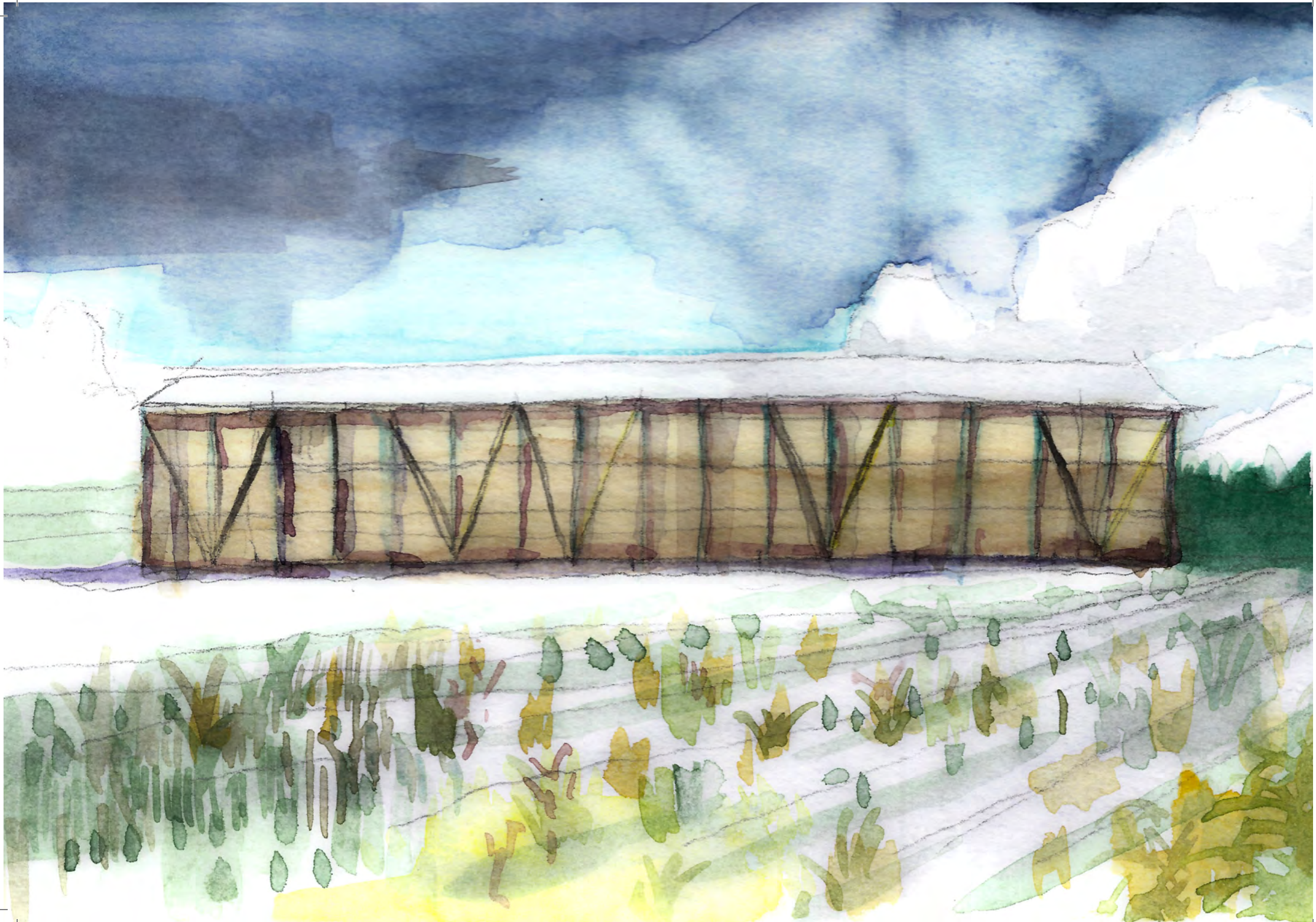
Los conceptos del espacio y tiempo son físicamente inseparables; la presencia de uno implica la existencia del otro. La continuidad integradora de espacio y tiempo constituyen la unidad en la que ocurren todos los fenómenos y eventos físicos del universo. El tiempo está implícito en la abstracción arquitectónica y en la percepción.

← **Fig. 96:** El tiempo. Percepción continua. Conjugación de sensaciones temporales y espaciales. Tiempo y movimiento. Aproximación 4. Secadero conocido como «el Fuerte». Vegas del Genil. Vista desde la Calle Real del Purchil. Tinta negra sobre papel satinado. Dibujos G. Nofuentes, J.F.



10

DOS CUESTIONES Y UNA APRECIACIÓN



10.1.

ARQUITECTURA INDUSTRIAL VERSUS ARQUITECTURA AGRARIA

La arquitectura de los secaderos tradicionales de tabaco es, a todas luces, una arquitectura útil, construida con el único objetivo de cumplir de la manera más efectiva posible con la función para la que ha sido diseñada y que no es otra que el curado de la hoja del tabaco. Arquitectónicamente y bajo una mirada académica, se podría decir que sólo es eso. Una concepción clásica de la arquitectura únicamente permite entender su construcción bajo esta óptica; es decir, la de la necesidad, y es que de no ser así, su construcción no tendría sentido. Nadie que no vaya a curar tabaco construye un secadero. La evidencia de esta afirmación es tan cierta como la paradoja de contener otra profunda verdad. En el secadero está la esencia de la funcionalidad arquitectónica. Cuando se analiza su forma, su tamaño, proporción o mecanismos de construcción, deducimos que su virtud es la de la propia arquitectura, la que entiende que erigir un edificio tiene en esencia una finalidad, sin perseguir nada más que lo necesario para que dicho edificio funcione y pueda llevar a cabo su encomienda de la mejor manera y sin más pretensión.

Una vez definida su pragmática orientación, otras características de su arquitectura en relación con el territorio, el patrimonio o la clasificación de la función específica desempeñada, pueden ser convenientemente incorporadas como justificación de sus valores funcionales, culturales y paisajísticos. El secadero es gravedad, como lo es la de toda arquitectura. Está construido sobre una plataforma allanada, casi siempre ligeramente elevada a modo de pedestal. Desafía a dicha gravedad elevándose sobre gruesos muros o sobre ligeros pilares que sirven de sostén a la piel que los envuelve, incluida la cubierta. Las dos formas de elevarse pertenecen

como ya se ha comentado anteriormente, a los dos tipos constructivos en los que históricamente se puede clasificar la arquitectura. Por un lado los incluidos en la categoría de arquitectura estereotómica, construidos a base de pesados muros de aparejo y por otro lado aquellos de hormigón, madera y también ladrillo, más esbeltos, ligeros y desafiantes que forman parte de la categoría de la arquitectura tectónica. En cualquier caso unos y otros comparten características que seguidamente analizamos.

Es evidente, como ya se ha demostrado, que el secadero es una edificación que se construye persiguiendo una finalidad específica; es una arquitectura útil y funcional. Al contrario de lo que tradicionalmente se ha venido manteniendo en textos históricos, opiniones y artículos de periódicos y revistas, incluso en las publicaciones de diferentes administraciones, como ayuntamientos y la propia Junta de Andalucía, clasificando estas construcciones como agrícolas, consideramos al secadero como una arquitectura de carácter industrial tanto por sus singularidades arquitectónicas propias como por la función que realiza.

El secadero está diseñado para proteger el producto tabaquero una vez recolectado y preparado. El tabaco procede ciertamente de una actividad agrícola que se incluye en el sector primario, pero el proceso que tiene lugar en el interior del edificio para el curado es algo más complejo que un simple almacenamiento. El tabaco ha de permanecer colgado –colgado– de una determinada forma en el recinto cerrado. Durante ese tiempo de encierro, ha de estar permanentemente vigilado para que las condiciones interiores y la aireación –en el caso de tabacos oscuros– sea la adecuada y las condiciones de la atmósfera artificial, para los tabacos rubios, se mantenga estable. El tratamiento ha de mantenerse el tiempo suficiente para que el proceso de transformación se complete, convirtiéndose la materia entrante en otra de características completamente diferentes a su salida. Este

← Fig. 1: La transformación del tabaco como proceso industrial. Secadero de madera de chopo en Vegas del Genil. Granada. Acuarela sobre papel Moleskine. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



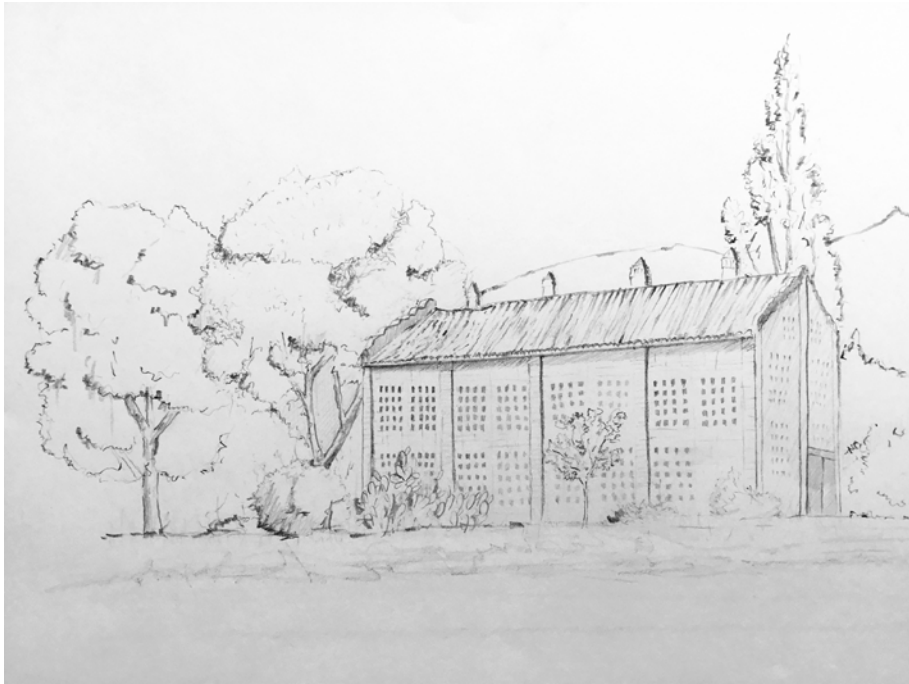
procedimiento de transformación y desecación al que el tabaco es sometido, reubica a los edificios encargados de tal proceso en una posición más cercana al mundo de la transformación y de la industria. Por ello, se pueden generar dudas razonables en cuanto a la inclusión del secadero de tabaco en una u otra categoría. Incluso algunos autores consultados utilizan alternativamente ambos conceptos al referirlos en sus escritos. Pero particularmente, entendemos que el secadero de tabaco es una arquitectura abiertamente clasificable y concebida como industrial, previa a cualquier otra consideración que la pueda subrogar en la categoría de construcción agrícola.

A modo de resumen, enumeramos seguidamente las razones para la consideración del secadero de tabaco como una tipología de arquitectura industrial:

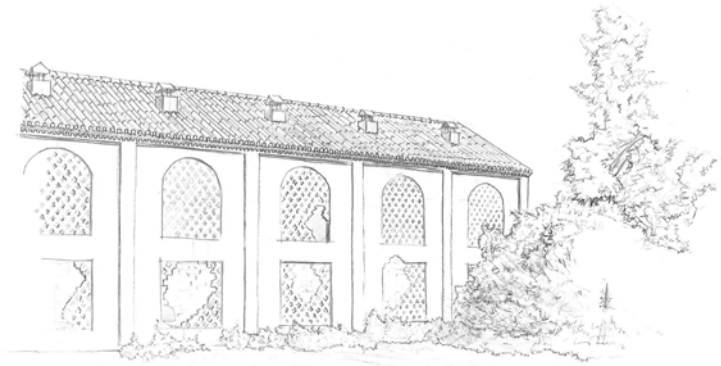
- i No es una construcción ligada al cultivo, al crecimiento natural de la planta. Su arquitectura no pertenece a la plantación, entendiendo ésta como medio natural en el que tiene lugar el brote y el crecimiento.
- ii Es una construcción asociada a un proceso de transformación. Sin entrar en distinciones de procedimientos de curado, el tabaco entra en el edificio con unas características determinadas, las hojas separadas del tronco de la planta, se agrupan mediante ataduras formando las gavillas, las cuales son colgadas dentro del recinto del secadero durante un periodo de tiempo variable en función de la variedad. Finalizado el proceso, cuando el tabaco es extraído de la edificación, la hoja tabaquera es un producto completamente diferente en cuanto a textura, flexibilidad, composición, color y aroma. Ha sufrido un proceso de transformación industrial completo bajo el experto control de un grupo de trabajadores que lo mantiene permanentemente vigilado, día y noche; produciéndose la integridad del procedimiento en el interior del recinto.

- iii Existen secaderos específicamente contruidos para determinados tipos de tabaco que precisan mantener unas condiciones de atmósfera homogéneas durante largos periodos de tiempo. Para ello precisan de instalaciones mecánicas que controlen simultáneamente temperatura y humedad, con el fin de mantener una atmósfera artificial estable. Estos secaderos que únicamente tienen huecos acristalados para el control del curado y que carecen de ventanas practicables, no ofrecen dudas en cuanto a su pertenencia a la categoría de la arquitectura industrial.
- iv Análogamente, existen otros secaderos que trabajan aprovechando las condiciones atmosféricas exteriores y nos referimos concretamente a aquellos edificios preparados para el curado al aire de tabacos oscuros. Aunque en este caso no exista un procesado mecánico, sí que existe un control preciso sobre las paredes que permiten el filtrado del aire y sobre la posición de la propia mercancía; desde el colgado de la hoja, hasta la retirada final del producto.
- v El secadero realiza su función sobre la hoja ya cortada, sobre una materia viva y transformable pero que ya está separada de la tierra, que ya no depende de ella para su mutación. Ha dejado de formar parte del mundo agrícola para entrar en el industrial.
- vi El secadero es una construcción muy básica, ejecutada con la técnica imprescindible para cumplir su cometido. Carece de ornamento, siendo una fiel representante del principio básico de la arquitectura industrial.
- vii Desde el punto de vista del agricultor y del bracero, la labor agrícola terminaba claramente con la cosecha y la producción. Incluso la labor de separación de las hojas del tallo o «descogolle», era ya considerada como una ocupación que nada tenía que ver con la actividad agrícola. El descogolle o despunte constituía una labor realizada en familia; fundamentalmente desarrollada por mujeres, aunque también intervenían ancianos y niños. Todo se llevaba a cabo precisamente junto al secadero

← Fig. 2: Secadero de estructura y envolvente de madera. Vegas del Genil. Granada. Grafito sobre papel tipo Canson. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



3



4

o ya dentro del mismo y suponía la tarea previa a la formación de gavillas y al colgado de las mismas desde los cujes.

En base a estas siete razones enumeradas, podemos aseverar, de forma determinante, la condición industrial de las edificaciones conocidas como secaderos de tabaco, construidas en tierras granadinas a lo largo de casi una centuria.

- ← **Fig. 3:** Secadero de estructura y envolvente de fábrica de ladrillo. Belicena. Granada. Dibujo G. Nofuentes, J.F.
- ← **Fig. 4:** Secadero de estructura y envolvente de fábrica de ladrillo. El modelo dibujado se corresponde exactamente con la distribución de las chimeneas en el faldón de cubierta, tal y como resuelve el modelo original de «Torres de la Serna» –vid. Imagen 13, capítulo 11–. La Zubia. Granada. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



10.2.

SECADEROS. CULTURA Y ARQUITECTURA PATRIMONIALES

El imparable avance territorial de la mayoría de los municipios, sin un plan de crecimiento y sin un control efectivo, está asociado a la disminución de superficie física destinada al cultivo de regadío en la Vega de Granada. El progresivo abandono de la labranza y el laboreo junto a la regresión del sector agrario, han repercutido sobre los elementos que dotan de valor patrimonial a este territorio.

Los nuevos usos periurbanos sobre los proverbialmente fértiles suelos de la Vega, la insensibilidad de la población ante el valor de los mismos como testigos de una memoria social y cultural, a lo que habría que añadir la manifiesta ineficacia de determinados instrumentos de planificación como catálogos e inventarios, han constituido, junto a algún otro factor adicional, las causas de la degradación y desaparición de numerosas edificaciones populares, en un proceso que se cebó con aquellas construcciones directamente ligadas a la función productiva o a las arquitecturas industriales derivadas de productos agrícolas, como fueron los secaderos de tabaco tradicionales.

La expansión de nuevos hábitos junto a un vertiginoso crecimiento de la construcción, trajeron también como consecuencia, la irremediable afección del sistema hídrico tradicional de la Vega. La desaparición de tierras fértiles de regadío provocó a su vez de ramales de acequias, el desequilibrio y mal funcionamiento en algunos tramos, la degradación y el olvido. Análogamente, los constantes conflictos sobre los derechos de uso y utilización a lo largo de la historia –sobre todo en los últimos años–, no sólo han supuesto la pérdida material de algunas de las conducciones superficiales de origen medieval, sino también de los

elementos ligados a ellas de incalculable valor patrimonial y etnológico como son los sistemas de contención, partidores, compuertas de control y desvío y un sinnúmero de artilugios para la supervisión y distribución del agua para un regadío, que se regía por el tradicional sistema de inundación. Esta irreversible pérdida supone un menoscabo en el valor cultural de la Vega, pues el complejo y artesanal sistema de riego actuaba como elemento articulador del paisaje cultural.

Al hablar de patrimonio, es preciso mencionar que el proceso de degradación y abandono no es exclusivo de los bienes patrimoniales de naturaleza inmueble, sino que se extiende también sobre aquellos otros de carácter no físico, los cuales encierran un abanico tan sumamente amplio que resulta casi imposible de preservar y menos aún de transmitir a futuras generaciones. Constituyen herencias culturales, históricas y antropológicas que presentan aún mayores fragilidades que las de tradición física, y cuya única forma de permanecer en la memoria es mediante la datación, catalogación y recuperación desde las diferentes disciplinas con competencia para dicha labor.

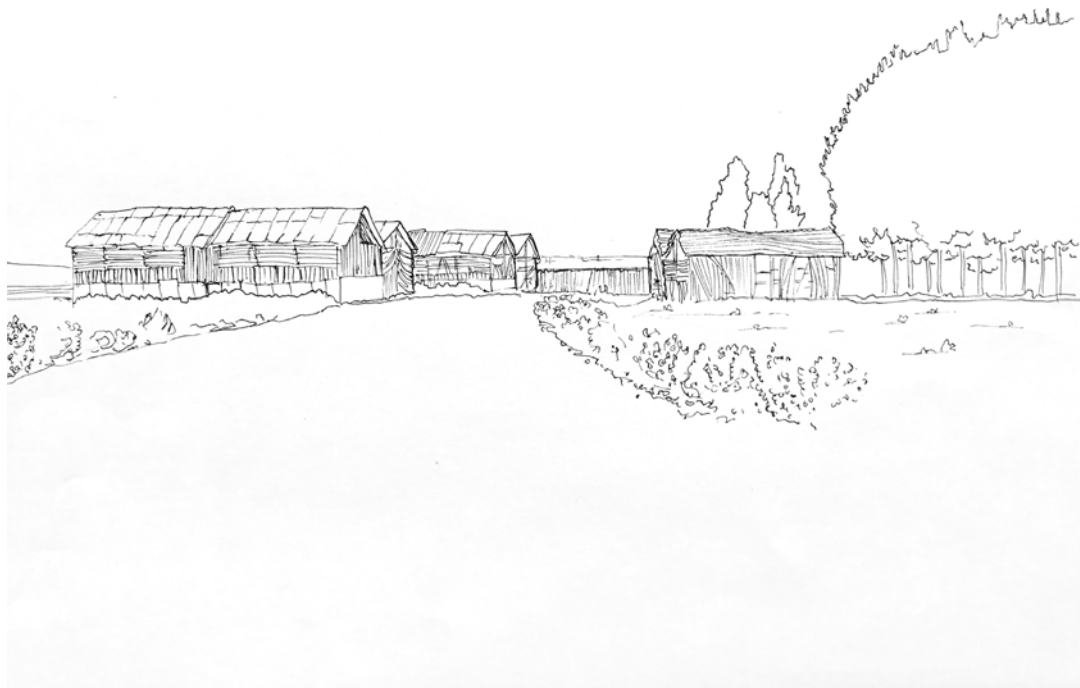
Los secaderos constituyeron por sí mismos una parte importante del territorio granadino. Históricamente y a lo largo de un periodo tardío si lo comparamos en el resto de las provincias, constituyeron la seña de identidad del paisaje cultural de una provincia y de su población. De hecho, el viajero que venía a Granada, sabía que se estaba aproximando a la capital porque comenzaba a ver estos edificios salpicados por el paisaje, a veces agrupados sin orden aparente, a veces construidos uno tras otro, en otras ocasiones pareados, pero en la mayoría de casos aislados y siempre ligados cada unos de ellos a una parcela a modo de centinelas que defienden su cultivo al borde de algún camino, al que siempre permanecen unidos.

Estos vestigios han pasado a considerarse reminiscencias de una casi olvidada forma de vivir y de trabajar, pero de

← **Fig. 5:** Herencia cultural de la arquitectura industrial del tabaco. Prototipo secadero «Torres de la Serna» en la finca de la Casería de la Concepción. Pulianas. Granada. 1958. Acuarela, lápiz y pluma sobre papel tipo Canson de grano grueso. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



6



7

recuerdo reciente y querido para todos los habitantes de la provincia –recordemos que el tabaco fue también cultivado en municipios de la costa y la Alpujarra– aunque más intensamente para los granadinos y los pueblos de la Vega. Pese a que todavía existen algunos ejemplares en funcionamiento, la mayoría de ellos, sobre todo los de mayor porte o los pertenecientes a los poblados de colonización, son hoy edificaciones abandonadas. El secadero de tabaco constituye una reliquia de gran valor sentimental que ha contribuido a la alimentación del acervo de Granada, pero también posee una extraordinaria valía arquitectónica que es preciso transmitir a la sociedad y proteger del olvido. Pese a que algunos han evitado la demolición gracias a su polivalencia formal y espacial y, por supuesto, a las inversiones tanto de carácter privado, reconvirtiéndolos en viviendas, salas de conciertos, centros de educación infantil, instalaciones para campamentos de verano, etc., o inversiones públicas, entre las que cabe destacar el centro de interpretación en Belicena o la biblioteca municipal en Ogíjares, ambos magníficos ejemplos de aprovechamiento espacial, su desaparición del paisaje de Granada parece no tener remedio.

La arquitectura patrimonial habría de considerar la inclusión en su ámbito de protección, acontecimientos arquitectónicos pertenecientes a determinados periodos culturales de una población, al igual que abrir el abanico de posibilidades para incorporar una generalidad de categorías y arquitecturas variadas. Dice Álvaro Siza a propósito de la recuperación arquitectónica:

«[...] mantener la integridad, el carácter, la atmósfera del lugar y la autenticidad de las cosas; y esto sólo se logra valorando el conjunto de relaciones en el que coexisten las arquitecturas de la ciudad de una manera amplia y equilibrada».¹

En este sentido, la ciudad de Granada ha tenido en su área metropolitana y en las circunscripciones que la rodean, la fuente de producción que a lo largo de su historia ha ido abasteciendo la economía de la urbe. Diferentes cultivos y formas de explotación, como ya se ha explicado, han contribuido a la riqueza de la capital, así como a muchos de los municipios de la periferia. La historia de la Vega es, pues, la historia de Granada y de sus pueblos. Preservar el patrimonio de Granada implica por tanto conservar su entorno; el territorio en el que se escribió la mayor parte de su historia reciente.

La filosofía de la conservación y restauración arquitectónicas no ha de entenderse, como una rehabilitación aislada y sin conexión con los acontecimientos históricos de una ciudad. Bajo esta consideración, la recuperación del secadero de tabaco cobra un mayor sentido al formar parte de la historia de una comarca y constituir un valioso vestigio de la industria que marcó la economía y la organización laboral de una etapa relevante de la reciente historia granadina. Y es que, como advierte García Píriz en lo referido a esta correspondencia: «[...] la relación de la ciudad contemporánea con su historia no está exenta de numerosas contradicciones y problemas».²

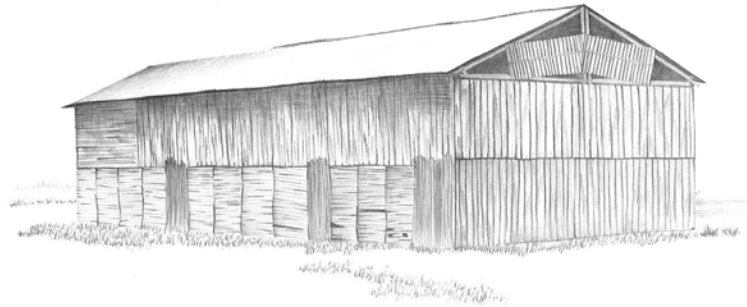
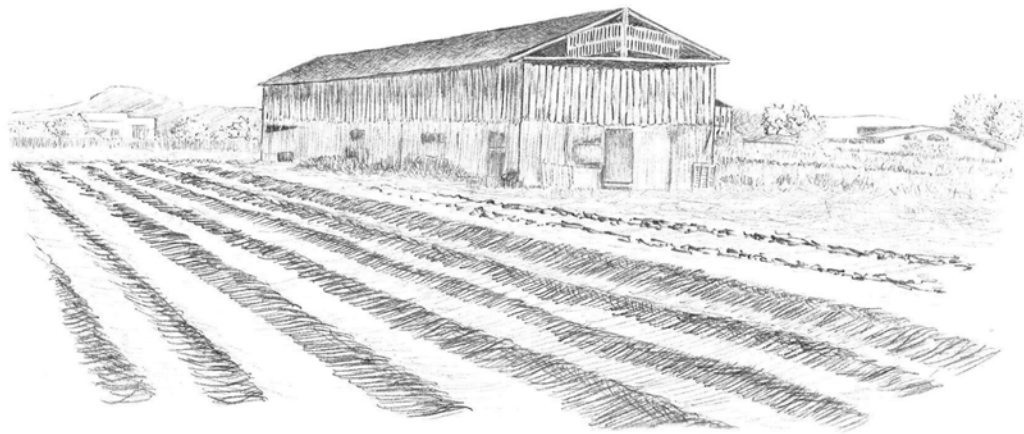
← **Fig. 6:** Unidad de secadero de estructura y envoltorio de madera para una pequeña parcela del minifundio de la Vega. Vegas del Genil. Granada. Lápiz sobre papel tipo Caballo. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

← **Fig. 7:** Conjunto de secaderos de estructura de madera y envoltorio diversa en el Camino del Purchil. Granada. Rotulador sobre papel satinado. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

1 Domingo Santos, J. (2007, mayo). Entrevista con Álvaro Siza. El Sentido de las Cosas. Madrid: *Revista El croquis* 68-69. 1958-2000. Álvaro Siza. Disponible en: http://www.juandomingosantos.com/PDF/Entrevista%20a%20Siza_%20El%20Sentido%20de%20las%20Cosas.pdf

2 García Píriz, T. (2015). Cuatro historias de todas las ciudades. En *La arquitectura y el tiempo. Patrimonio, memoria, contemporaneidad*. (P. 437). Granada: Juan Calatrava (Ed.), eug.





Es preciso generar una política distinta en lo concerniente a lo que debería ser una nueva relación entre historia y arquitectura de la ciudad. La recuperación historicista y sin criterio de centros históricos y edificios representativos, han focalizado la atención del patrimonio, olvidando cualquier otra arquitectura que no esté orientada a la comercialización turística. Esta política proteccionista, sin una base arquitectónica que la apoye, ha provocado resultados nefastos para la auténtica identidad del territorio.

«[...] Podríamos destacar entre muchos otros la sacralización de los centros históricos convertidos en numerosas ocasiones en auténticos museos urbanos, la tematización historicista de la ciudad como falsa imagen identitaria para la atracción del turismo, la masificación del centro como consecuencia de esta superexplotación, etc. Es por tanto fundamental el establecer una mirada crítica a estas políticas que simplifican la oportunidad de un diálogo enriquecedor entre la historia y la ciudad contemporánea».³

Restaurar y mantener vivo el patrimonio arquitectónico de un lugar preciso, según dejaba entrever Álvaro Siza, y como desgrana García Píriz, precisa de la introducción del concepto de continuidad. La continuidad en el discurso histórico de la arquitectura conduce al equilibrio, a la verosimilitud y a la lealtad. Se trataría de cambiar la orientación de la idea de patrimonio hacia una generalización de acontecimientos arquitectónicos que engloben todas las actividades humanas y entre ellas por supuesto la actividad industrial.

En el caso que nos atañe, la producción correspondiente a un largo periodo histórico y la manifestación arquitectónica que emana de la misma, se materializa de forma casi simbólica en el secadero de tabaco y sus distintas identidades. El lugar, a su vez, representa el escenario vivo sobre al que

tiene lugar el fenómeno arquitectónico y es inseparable de su historia. Es el fruto de los innumerables acontecimientos que componen su devenir histórico. Por tanto la apariencia última, es el resultado de los lugares que lo precedieron, y eso es exactamente lo que sucede en el paisaje cultural de la Vega granadina y los diferentes periodos industriales que la moldearon.

Aún no es comparable la consideración del patrimonio industrial con la de edificios y monumentos de los centros urbanos; y mucho tiene que ver con ello la focalización de la cuestión urbana y el rendimiento económico. El patrimonio industrial suele encontrarse disperso, en los alrededores de las ciudades y entraña una mayor dificultad para la explotación. La pequeña proporción de patrimonio industrial rehabilitado, no suele formar parte de los circuitos viajeros o culturales. Únicamente interesan a aquellos que de alguna manera son estudiosos o iniciados en el tema. Esta circunstancia es comprobable a través de las escasas referencias, actividades y publicaciones especializadas existentes acerca de su rehabilitación, en relación con las generados en torno a cualquier otra categoría de la arquitectura.

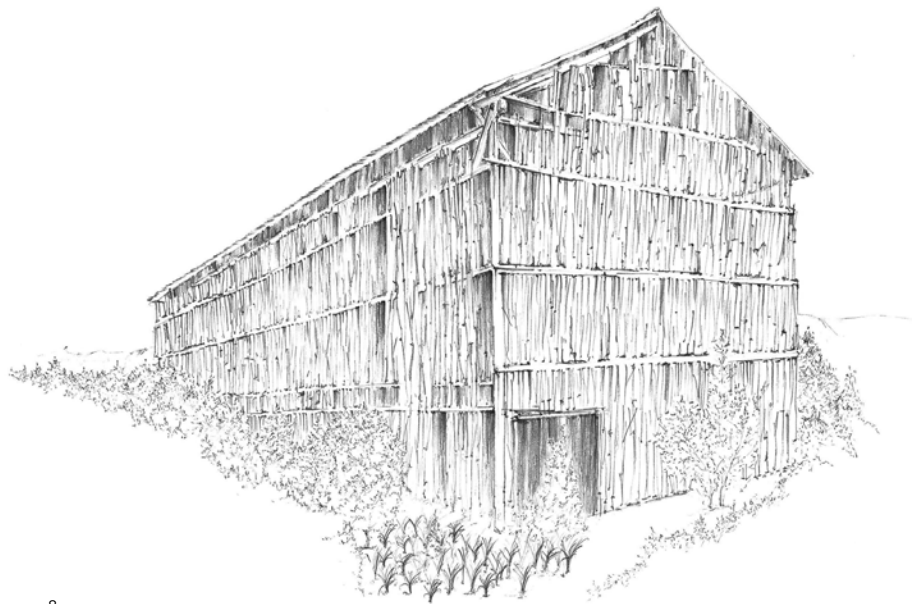
Se incorpora a continuación, unas reveladoras palabras de un gran erudito en lo referente a la industria y la arquitectura. En ellas nos obsequia con una nítida definición y una explicación completa sobre el valor que la arquitectura industrial ha de retener en un contexto de arquitectura global. Se trata de un fragmento de la entrevista concedida por el historiador Julián Sobrino Simal a la arquitecto Diana Sánchez Mustieles el 14 de abril del 2014:

«Mi trabajo se desenvuelve en el ámbito de la historia de la arquitectura industrial. Muy pronto descubrí el valor de la cultura técnica y científica para completar los contextos históricos. La arquitectura es un espacio de producción social en el que el orden y el caos de nuestro mundo con-

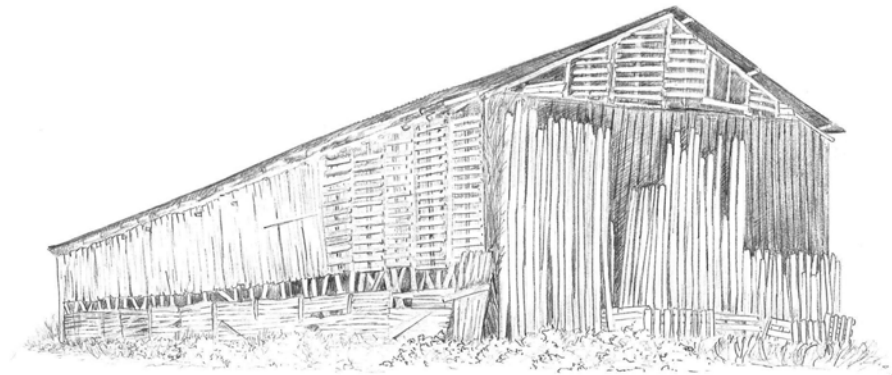
← Fig. 8: Vistas opuestas de secadero de estructura y envolvente de madera en Las Gabias. Granada. Grafito sobre papel tipo Canson. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

3 Ibid. (P. 438).





8



9

temporáneo encuentra algunas de sus explicaciones. El patrimonio industrial me permitió conciliar la teoría con la práctica, la disciplina propia de un historiador del arte con las necesarias ayudas de otros campos de conocimiento como la historia económica, la geografía, la antropología o la sociología. De manera que, progresivamente, fui accediendo a un análisis de carácter interdisciplinar, en el cual, los paisajes de la producción cobran pleno sentido como expresión territorial de las relaciones de producción, de las relaciones sociales y de las relaciones espaciales. El reto de investigación se planteaba de nuevo, con la radicalidad de los cambios de nuestro nuevo siglo. Había que proceder a una revisión conceptual y metodológica del patrimonio cultural, en el que se inserta la cultura del trabajo. Para ello había que retomar el carácter histórico del patrimonio industrial, las metodologías derivadas de las TICS y la planificación estratégica de los recursos patrimoniales, en suma, generar un nuevo paradigma del patrimonio marcado por la responsabilidad ética, por el valor del patrimonio para el presente, por la transferencia de sabiduría de los recursos patrimoniales al proyecto contemporáneo, por la actitud crítica y reflexiva ante los hechos económicos materializados en el patrimonio industrial y por el análisis de los conflictos entre las sociedades, las máquinas y la naturaleza: la gestación del paradigma de la Clidiversidad».⁴

Sobrino nos aporta así una certera visión del concepto patrimonial, la arquitectura industrial, la investigación y la relación con la historia.

En cuanto a la patrimonización de la arquitectura heredada de la industria tabaquera y a propósito de los criterios citados, habría que decir que el secadero de tabaco sustenta el interés patrimonial de constituir la representación física

de un orden social definido. Es un legado, un documento histórico que proporciona las claves culturales de una experiencia vital a partir de la expresión arquitectónica con aspectos como masa, volumen, textura, color, proporción o espacio. La arquitectura del secadero adquiere el papel de manifiesto social, de inquietud económica, de expresión simbólica. El secadero es una ideología que la arquitectura pone al alcance de la población, es el espacio convertido en experiencia vital. La arquitectura patrimonial industrial absolutamente geometrizada como es la del secadero, es a la vez vanguardista e historicista. Es una actitud técnica en busca de la mejora que suele acompañar a la modernidad y también es conducta social y laboral. Es abstracción y racionalidad a la vez que naturalismo.

La herencia cultural recibida por aquellas generaciones que salieron adelante a partir de la transformación de un producto cultivado en la Vega, y para las que la vida consistió sencillamente en un culto al trabajo, enraizado en la familia y sin posibilidad de conocer otro medio de vida. La arquitectura que simboliza su actividad, llegó a representar un auténtico objeto de veneración, algo tan valorado como la propia casa. Estas manifestaciones, nacidas de la cultura y trabajo populares, son portadoras de nuevas maneras de contemplar un patrimonio, hoy estancado en la estandarización de la arquitectura recuperada.

← **Fig. 9:** Secadero de estructura y envolvente de madera en el entorno de Fuente Vaqueros. Granada. Grafito sobre papel tipo Caballo. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

← **Fig. 10:** Secadero de estructura y envolvente de madera en Romilla. Chauchina. Granada. Grafito sobre papel tipo Canson. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

⁴ Sánchez Mustieles, D. (2014). Blog de arquitectura *Patrimonio Industrial Arquitectónico*. Disponible en: <http://patrindustrialarquitectonico.blogspot.com.es/p/acerca-del-blog-y-de-mi.html> [2014, 14 de abril].



10.3.

ARQUITECTURA EN ENJAMBRE

Comenzaremos hablando de un fenómeno arquitectónico, histórico y llamativo que nos servirá para comprender en su contexto la definición con la que hemos encabezado esta aportación.

La «enfilade» nace como una sucesión infinita de habitaciones cuyas puertas permanecen alineadas, enfrentadas unas a otras de manera que provocan un dramático efecto de perspectiva central. Se configura como un rosario de espacios articulados por pasos, constituyendo un auténtico homenaje a la fuga, al claroscuro y a la mirada estática y contemplativa.

Enfilade es un término que tiene su origen en el mundo militar⁵; asimismo constituyó un sistema de ordenación y comunicación de volúmenes que triunfó durante el periodo barroco. En este artificio arquitectónico de espacios interiores conectados unos a otros, el efecto definitivo que se previese conseguir iba a depender del elemento colocado al fondo de la última estancia, a veces inaccesible; una ventana, un cuadro, una escultura o un espejo que duplicase la profundidad. El fin último de este juego espacial era que el encuadre, la paradoja o la discordancia sensorial entre la quietud de una mirada fija en un punto mientras se camina, formasen parte del ilusionismo óptico perseguido.

← **Fig. 11:** Arquitectura en enjambre. Patrón arquitectónico que domina la totalidad del ámbito del territorio de la Vega. Dibujo a tinta y acuarela sobre papel tipo Canson de grano grueso. Secaderos tipo «Torres de la Ser-na». Híjar. Cúllar Vega. Granada. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

5 «Enfilade» y «defilade» son conceptos utilizados en tácticas militares para describir la posición de una formación militar al fuego enemigo. Una formación o posición es «en enfilade» o está «en fuego de enfilada» si las armas de fuego pueden ser dirigidas en la dirección de su eje más largo. Una unidad o posición está «en defilade» si se utilizan obstáculos naturales o artificiales para proteger o para ocultarse del fuego de enfilada. Aunque ambas estrategias fueron inventadas por el ejército inglés, la nobleza utilizó términos del idioma francés para su designación: Enfiler para [poner una cuerda o eslinga] y défiler para [deslizarse o escaparse]. Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Enfilade_and_defilade.

La enfilade expresa la representación arquitectónica en el espacio de un sistema social de clases. Supone una jerarquía de espacios tanto de lo público como de lo privado. Representa una trayectoria por la cual se avanza pero sin descubrir nuevos espacios, sino con la aparente y permanente sensación de repetición pese a las ligeras variaciones decorativas. Constituía la típica disposición del espacio doméstico en Europa hasta que fue cuestionado en el siglo XVII, y finalmente reemplazando en el siglo XIX por la planta con pasillos; una disposición más apropiada para una sociedad que consideró la privacidad como una necesidad.

Parece evidente, que el modo en que se recorren ambos recursos arquitectónicos es absolutamente distinto. La enfilade es abierta aunque presente una direccionalidad, se puede recorrer de varias formas, incluso detenerse en ellas. El pasillo por el contrario persigue un objetivo definido, es parecido a un camino que te conduce a la puerta deseada. La enfilade supone una jerarquía espacial y social, un protocolo de proximidades, según el cual cada visita avanza hasta una determinada estancia. El número de puertas que se puede traspasar está en función de la ralea del invitado o del grado de confianza con el anfitrión. De forma antagónica, el pasillo que distribuye diferentes estancias, es uniforme, homogéneo y sin gradación espacial. No aparenta jerarquía entre unas puertas y otras, aunque los espacios que existan tras ellas sean diferentes por completo.

Digamos que la solución de habitaciones tras una puerta conectadas mediante un pasillo, es el esquema que mejor se adapta a nuestro objeto de estudio y lo podemos asimilar y describir de la siguiente manera: como una disposición natural de las estancias –secaderos– las cuales están conectadas a una espina o pasillo de trazo infinito e intrincado –caminos y ramales de acequias–. Es un camino que no te dirige exclusivamente hacia un final, sino que se limita a avanzar y a distribuir para conocer. Si acaso tuviera un término, no significa que nos encontremos en el corazón de un lugar,



12



13

sencillamente supone el acceso a una puerta más, a otro espacio, por lo que tan sólo hay que retroceder para encontrar la bifurcación que permita emprender otro destino.

Como ya hemos comentado, los secaderos de tabaco, por cuestiones funcionales y de accesibilidad, suelen ubicarse junto a los caminos por cuyos márgenes suelen discurrir los ramales de agua. Tanto si están aislados o formando grupos, se disponen en forma de brotes que nacen de los sistemas vertebradores de comunicación y riego.

La disposición definida y ubicada junto a caminos y carreteras, guarda estrecha relación con la solvencia expansiva de este claro patrón arquitectónico, que termina por dominar la superficie completa de la comarca de la Vega, incluidos los rincones más escondidos. El modelo, al que hemos identificado con el concepto de «arquitectura en enjambre» y que sirve de título a esta parte del trabajo, entraña algunas peculiaridades más, que terminaremos de explicar a continuación.

A pesar de la humildad de muchas de sus construcciones, lo cierto es que la arquitectura industrial del tabaco dominó en poco tiempo el vasto territorio conocido como Vega de Granada. Su facilidad para la expansión la convirtió en una forma de «colonización arquitectónica» rápida y contundente. La situación se repitió cuando el tabaco se introdujo en algunos pueblos de la costa como remedio ante los primeros síntomas de declive que el plantío de la caña de azúcar comenzó a manifestar. Aunque el cultivo de tabaco costero nunca llegó a cuajar un desarrollo pleno, habida cuenta de que tanto el Estanco como la administración central habían dispuesto otros planes para la provincia, la zona costera granadina confirmó un desarrollo de las mismas características expansivas y el mismo arraigo que el experimentado en el interior. Y es que, en aquellos años de incertidumbre política y escasez económica, el gobierno central estimó junto a otros motivos, que Granada disponía ya de un número de

hectáreas cultivables suficiente con la autorización para los municipios ubicados en la Vega.

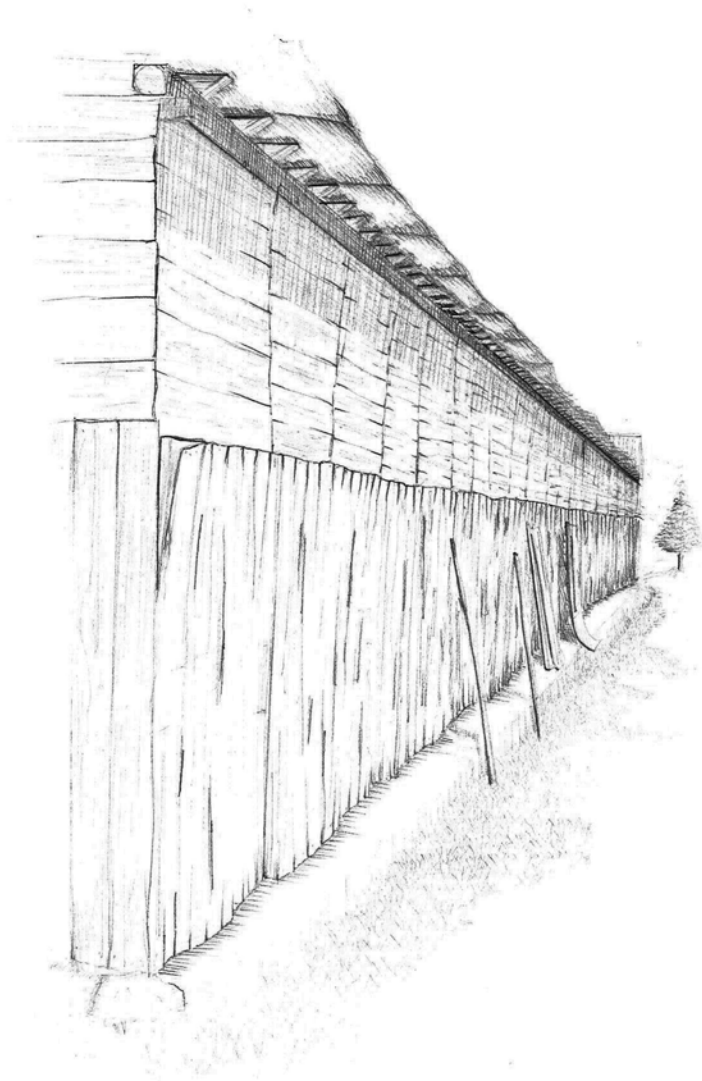
También hemos comentado que el secado del tabaco precisa de un tipo de instalación concreto fácilmente tipificable y desarrollable en modelos estandarizados de sencilla construcción. En el siguiente capítulo se analiza esta cuestión con mayor profundidad, por lo que baste aquí con recordar que los edificios construidos para el secado y el curado responden a una tipología bien definida, proyectada con un fin repetitivo y para una expansión sin límites. Por otra parte, el tipo de proyecto autorizado era único, –con ligeras variantes para cada zona– y exclusivo, siendo su redacción competencia de los técnicos de la Administración. Los proyectos eran facilitados a aquellos productores beneficiarios de las ayudas solicitadas y la correspondiente autorización para el cultivo. El resto de los edificios erigidos, sobre todo en los comienzos de la producción, estaban habitualmente ejecutados en su totalidad a base de madera y otros elementos vegetales obtenidos del lugar y eran levantados habitualmente por los propios agricultores auxiliados por maestros de obra, algunos de los cuales eran auténticos especialistas en este tipo de construcciones.

De una u otra forma, la realidad resultó ser una difusión de estos modelos edificatorios de tal dimensión, que el territorio terminó siendo conquistado «arquitectónicamente» por todas las variantes de esta prolífica construcción, de la misma forma que el terreno se mantuvo sometido a la expansión del cultivo tabaquero. El resultado final es el de una arquitectura tipológica, que domina el paisaje, imponiéndose con un vigor formal desconocido, hasta entonces, sobre las restantes edificaciones productivas. Triunfó, pues, una potente idea básica⁶ fundamentada en la practicidad, la identidad de la

6 El capítulo noveno de la presente Tesis Doctoral analiza en profundidad las características básicas y las propiedades invariantes en la consideración esencial de la arquitectura industrial del secadero de tabaco.

← Fig. 12: Vista del entorno de Fuente Vaqueros. Acuarela sobre papel tipo Fabriano. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

← Fig. 13: Grupo de secaderos en el entorno de Churriana de la Vega. Granada. Grafito sobre papel tipo Canson. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



forma, el espacio interior libre, la piel calada y la integración perfecta en el paisaje. La repetición hasta la saciedad del modelo de forma constante aunque de tamaño, proporción, y aspecto variables, constituyeron factores importantes que facilitaron la propagación.

Un dominio en el reparto de tierras de carácter minifundista constituye también una clave de la densidad edificatoria. Las pequeñas parcelas con producciones individuales dominaban el paisaje de la Vega. Cada agricultor era dueño de su propia cosecha y con frecuencia se encargaba del curado de su propio tabaco. También existieron casas de curado colectivas de gran tamaño y complejos edificadas en los poblados de colonización. Aún así, la proporción de tabaco curado de manera individual siempre registró porcentajes por encima del resto.

Las formas coincidían, la función siempre fue la misma, pero, como ya se ha citado, los materiales, las dimensiones y las fisonomías eran completamente diferentes de unos edificios a otros, ofreciendo simultáneamente una imagen unitaria y dispersa, de intención semejante pero de finalización desigual. Cualquier licencia en su aspecto era permitida tanto en la construcción, reparación o remiendo, siempre que el tabaco pudiera estar curado en el plazo previsto. Cuando un propietario acometía la empresa de construir un secadero nuevo, aparecían múltiples cuestiones que resolver, siendo las más importantes, por las consecuencias que de ellas se pudieran derivar, todas las que guardaban relación con la capacidad económica del agricultor que a menudo se veía a en la obligación de improvisar cambios para abaratar el coste constructivo. De manera inevitable, la enorme variedad de eventualidades y condiciones cambiantes, generaban edificios muy diferentes: tamaños, colores y texturas, dan lugar a apariencias realmente diferentes a pesar de la uniformidad de la base formal.

← **Fig. 14:** Vista parcial de la envolvente de madera de secadero en el Purchil. Granada. Grafito sobre papel tipo Caballo. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

Las desigualdades de unos edificios con otros es muy clara, hasta el punto de que llegan a aparecer tendencias constructivas según distintos sectores de la comarca. De esta forma proliferaron los secaderos construidos a partir de bloques de hormigón en los alrededores de Fuente Vaqueros, de ladrillo cerca de Purchil, de madera en Las Vegas del Genil y hormigón en los municipios nacidos como poblados de colonización. La dispersión llega a alcanzar tal grado de variedad que fueron apareciendo auténticos arquetipos, localizados por zonas, que realmente dan la impresión de ser edificios dedicados a funciones diferentes.

A esta condición arquitectónica en la que una tipología concreta y definida, con manifestaciones construidas dispares, ha copado todos los municipios de la comarca, definiendo un auténtico paisaje cultural, buscando ubicaciones concretas y estratégicas junto a la red viaria y canales de irrigación, la hemos conceptualizado con la denominación «arquitectura en enjambre», pues representa la realidad de una dispersión controlada, acompañada de una pluralidad aparental que parece entregar el protagonismo al concepto seriado. Es una tipología clara, sencilla y que antepone la eficacia a cualquier otra cualidad arquitectónica. El acusado esfuerzo por la correcta competencia, como corresponde a toda arquitectura industrial, provoca cierta relajación en el resto de aspectos arquitectónicos, admitiendo una gran expresividad que genera, sin ser real, la sensación de que cada uno de los edificios desempeña su actividad con un matiz diferente dentro de la supuesta uniformidad representada por una homogeneidad formal – cuatro paredes definiendo un paralelepípedo rectangular y una cubierta a dos aguas – siempre repetida.

La función general es única y fija y mantiene una reciprocidad expresada con una forma concreta, definida y depurada de ornamentos; es decir, en realidad lo que establecemos es una correspondencia exacta entre forma y función. Mas, si por



un instante nos abstraemos de la realidad de ésta última, podría parecer como si la culminación de la misma dependiera del cumplimiento de las diferentes connotaciones funcionales que se habrían de confirmar en cada uno de los edificios distinguidos por su aspecto diferente. Es como si la labor de secado fuera el resultado de un trabajo conjunto llevado a cabo por la totalidad de los secaderos a la par, cada uno desempeñando su pequeño matiz funcional característico.

La «arquitectura en enjambre», como la propia designación indica, funcionaría como un organismo que dispone de distintas partes conectadas entre sí y con todo lo preciso para realizar su función. Los secaderos se mantienen relacionados entre sí, gracias a los sistemas de vías y calzadas y, a su vez, establecen conexiones con los propios cultivos, los canales de riego y la mano de obra y sus viviendas. Todo ello forma un conjunto cuyas partes funcionan al unísono durante los doce meses del año. Cuando los secaderos están vacíos son los campos de cultivo los ocupados. Al recolectar la hoja, se va preparando el secadero. Cuando llega el periodo del curado, todos los secaderos a la par se llenan con las hojas debidamente preparadas para ser lentamente secadas: en ese momento los campos están libres de tabaco, aunque la mayoría de ellos dedicados a un cultivo rotatorio. El agua para el riego y la mano de obra son factores permanentes a lo largo del año.

El conjunto arquitectónico para el curado del tabaco que se estableció en la Vega de Granada, constituyó casi más una miscelánea que un grupo homogéneo. Fue una arquitectura nacida funcionalmente al amparo del cultivo y estratégicamente situada entre éste. Su disposición sobre el terreno asemejaba una sucesión de espacios que se van descolgando de un vial común ante el cual se amparan como las formaciones en «defilade». Aunque en mucha menor proporción, también hemos podido descubrir ordenaciones jerarquizadas mediante de sucesión espacial de módulos y patios abiertos, alineados como un rosario de espacios indistinguibles

con puertas enfrentadas al estilo de una «enfilade barroca». Todos ellos son de apariencia distinta y cuando se agrupan nunca lo hacen de la misma manera⁷, pero todos son igualmente manifestaciones del mismo proceso de expansión, por ello pensamos que el apelativo «arquitectura en enjambre» ilustra de manera muy gráfica las características de esta arquitectura conquistadora que mantiene fervientes ciclos de funcionamiento simultáneo durante el periodo del secado junto a largas temporadas de reposo en las etapas de plantación y crecimiento de la planta.

← Fig. 15: Unidad de secadero de estructura y envoltente de madera de un grupo en el entorno de Santa Fe. Granada. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

7 Excepción hecha de las agrupaciones previstas en los proyectos de los pueblos de colonización, que respondían a patrones de ordenación establecidos.





11

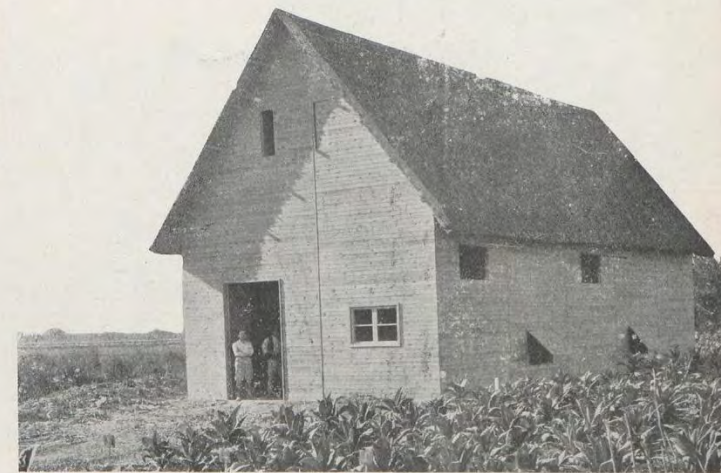
LA CONSTRUCCIÓN

IMPORTANCIA DEL CURADO



¡Cultivadores de tabaco! No olvidéis lo que supone para vuestros intereses lograr la perfección del «curado». Para alcanzarla, es indispensable un buen «secadero», que podréis elegir, de acuerdo con el personal técnico del Cultivo entre los diferentes tipos recomendables. Pero procurad siempre que no os falte la «casa de tabaco», que precisa todo cultivador de esta planta.

SECADEROS MODELO. - CONSTRUIDOS CON MADERA



11.1.

DIRECTRICES TÉCNICAS

Compartiendo la opinión de Puente Martínez y García Serrano¹, podemos afirmar que las características y requisitos técnico-constructivos que deben cumplir los locales destinados al secado del tabaco son los que han llegado hasta nuestros días. Tales técnicas aplicadas en función de los condicionantes bioclimáticos y agronómicos de la Vega de Granada, se identifican documentalmente en divulgaciones de carácter científico y prototipos de proyectos de secadero. Entre las publicaciones especializadas se encuentran las del Servicio del Cultivo de Tabaco en España. Destaca la ya mencionada² Revista de Tabacos que comienza a editarse –como difusión oficial de este Servicio– en abril de 1931³. Con una cubierta impresa en varias tintas y periodicidad mensual y paginación variada –entre las 28 y las 84 páginas–, su objetivo es el de difundir información de utilidad sobre la producción y comercialización a los cultivadores del tabaco⁴. Se incluyen fotografías en blanco y negro de variedades de plantas, campos de cultivo, tipos de semilleros, maquinaria o almacenes, así como croquis y otros dibujos de instalaciones experimentadas en diferentes zonas españolas dedicadas a la producción del tabaco. En los artículos se recogen instrucciones, normas y consejos para el cultivo, sus cuidados, tipos terrenos adecuados, abonados, riegos, labores de secado de las plantas o sobre el crédito agrícola. Sus principales secciones recogen así ideas y orientaciones sobre el trabajo en el campo, expe-

← **Fig. 1:** Información publicada sobre la importancia del curado del tabaco para lo que se proponen modelos supervisados por el personal Técnico del Servicio Nacional del Cultivo y Fermentación del tabaco. Revista del Tabaco nº 4. 1935.

- 1 Puente Martínez, L. M., y García Serrano, Á. P. (1998). *Los secaderos de tabaco en la provincia de Granada: Evolución y reconversión* (Proyecto monográfico fin de carrera. EUAT). Universidad de Granada, Granada.
- 2 Capítulo 2 Fuentes documentales. Estado de la cuestión.
- 3 En la primera tirada se imprimieron 10.000 ejemplares.
- 4 El último número de la *Revista de tabacos*, publicado en junio de 1936, es el número 62, uno de cuyos ejemplares se localiza en la colección de la Biblioteca Nacional de España.

riencias e investigaciones y estudios sobre patologías de la planta entre otros temas de interés para el sector. Además, se informa sobre los acuerdos de las comisiones y centros territoriales que pertenecen a la citada dirección y que cuentan con las secciones Técnica y Estadística, Laboratorio, Centros de Fermentación y Campos de Experiencias y del Servicio de Ensayos del Cultivo del Tabaco. También ofrece información sobre la Asociación de Cultivadores de Tabaco en España, la industria tabaquera y la producción de este cultivo a nivel mundial, incluyendo publicidad comercial.

Los autores de estos artículos son, generalmente, ingenieros agrícolas o ayudantes de Agrónomos: Torres de la Serna, Beneyto, J. Alonso de Villapadierna, Enrique Alcaraz Mira, José Benítez Vélez, Manuel Caro Ávila, Paulino Herrero, Luis García de los Salmones, A. Catalá; o farmacéuticos como Enrique Manzanegue o el doctor Franz Liesau, entre otros.

Previamente a esta revista, la Dirección del Cultivo del Tabaco en España ya contaba con un boletín trimestral que se constituiría más adelante en base de importantes divulgaciones especializadas sobre el cultivo y curado del tabaco⁵. De entre éstas destaca la titulada *Cartilla para el cultivo y curado del tabaco en España*⁶, que ha servido de punto de partida para la caracterización constructiva del presente estudio. En la sección cuarta del texto referido se incluyen las «condi-

- 5 Entre ellas destacan los títulos Comisión Central para los ensayos del cultivo del tabaco en España. Memoria aprobada por la presidencia del Directorio Militar en 10 de Octubre de 1925. Comprende los trabajos realizados desde 1921 al 1925 bajo la dirección del Ingeniero Agrónomo Horacio Torres de la Serna –Publicaciones Españolas. Madrid. 1925–; Ensayos del cultivo del Tabaco en España. MEMORIA de los trabajos realizados durante las campañas de 1926 y 1927 –Imp. Artística Sáez Hermanos, 1928– y el cultivo del tabaco en España en relación con la economía nacional. El tabaco en España de Adalberto Picasso Vicent –Servicio Nacional, Madrid, (1944).
- 6 Servicio Nacional del Cultivo del tabaco. (1935). *Cartilla para el cultivo y curado del tabaco en España*. Madrid: Unión Poligráfica. Disponible en <http://www.iberlibro.com/CARTILLA-CULTIVO-CURADO-TABACO-ESPA%C3%91A-Ilustrado/8527542329/bd>



Curado al aire: Condiciones que deben reunir las locales

Para construir un buen secadero es preciso:

1.º Elegir un emplazamiento próximo a la vivienda del cultivador, que haga posible la debida y continua vigilancia del proceso del curado.



Con **fácil acceso** para los carros y caballerías que transporten la cosecha en verde.

Aireado, sano y alejado de acequias y charcas que puedan prestarle humedad perjudicial.

Con **amplitud suficiente** que permita orientar el local convenientemente.

2.º Construir el piso con materiales que aseguren el aislamiento del secadero de la humedad del suelo, bastando, en la mayoría de los casos, con un solado corriente de hormigón.



Que tenga practicados unos rebajes o pequeñas balsas de 15 a 20 centímetros de profundidad a lo largo del secadero, con objeto de almacenar una capa de agua que preste humedad al tabaco colgado para que adquiera la flexibilidad precisa para su preparación y enmanillado en tiempo seco, cuando aquél se halla bronco y de difícil manipulación.

3.º Levantar las paredes de 5 metros de altura aproximadamente para que el colgado del tabaco se haga en forma que aproveche al límite justo la cubicación del local.



De un espesor mínimo de 40 a 45 centímetros si se construyen de piedra, y de asta y media si se usa el ladrillo, con lo cual se atiende, no sólo a la estabilidad de los muros, sino al necesario aislamiento del interior del secadero de las oscilaciones de temperatura del exterior. O también con doble pared formada por dos citaras de ladrillo, o citara exterior y tabique interior, con cámara de aire de 10 a 15 centímetros de espesor, construyendo pilares de dos astas en el apoyo de las armaduras o cuchillos.

4.º Construir la cubierta de manera que los materiales empleados y la forma de su construcción aseguren un perfecto aislamiento del interior del secadero (teja y cielo raso), no empleando nunca cubiertas que, como las de fibro-cemento, hacen frío o excesivamente caluroso el interior del local.



Con chimeneas de ventilación en la cumbre que permitan el establecimiento y regulación de corrientes de aire en todas las direcciones.

5.º Establecer una cámara continua de aire alrededor de la masa de tabaco colgado, cuando sea posible, comunicando para ello el hueco conseguido mediante la doble pared, con el exterior y con el vano del cielo raso.



Para ello se instalarán boqueras de entrada de aire en el muro exterior.

De este modo se establece alrededor del tabaco una cámara aislante de aire renovable, que preservará su curado de los cambios de temperatura del exterior.

6.º Abrir ventanas en todas las paredes y en gran número, para que la ventilación, cuando sea precisa, alcance a todo el volumen del local.



Que sean fácilmente accionables y pueda graduarse su abertura, para que la regulación de la superficie de aireación se haga en el grado conveniente.

Que su cierre sea el más perfecto posible, para aislar el tabaco colgado, cuando convenga, de las condiciones atmosféricas adversas del exterior.

7.º Que el sistema de colgado del tabaco sea adecuado al procedimiento que se siga en la recolección de la cosecha;



Flexible, permitiendo los movimientos para trasladar la carga del secadero cuando las condiciones del curado exijan una mayor o menor compacidad de aquélla;

Modificable, para ajustar el colgado del tabaco al desarrollo de las cosechas, a la época de su recolección y a los demás factores variables.

ciones que deben reunir los locales» y que son las siguientes: (i) Sistema de ventilación perfecto y regulable de tal forma que permita incluso llevar al interior del local las condiciones del medio externo; (ii) Hermeticidad absoluta del cierre, para el completo aislamiento de su contenido de las condiciones atmosféricas exteriores, cuando éstas no sean convenientes al fin que se persigue; (iii) Perfección y flexibilidad de los dispositivos de cuelgue, que habrán también de ser acordes con el sistema de recolección empleado; (iv) Que en su construcción quede atendida, en la forma precisa, la posible contingencia de emplear el calor artificial, producido por los medios más al alcance del cultivador.⁷

En la Cartilla Construye secaderos y mejorarás tu tabaco⁸ también se efectúan recomendaciones sobre las instalaciones de curado: (i) Elegir un emplazamiento próximo a la vivienda del cultivador que haga posible la adecuada y continua vigilancia del proceso del curado, tenga fácil acceso para facilitar el transporte, un buen aireado, alejado de acequias y charcas y amplitud suficiente que permita una adecuada orientación del local; (ii) Construir el piso con materiales que aseguren el aislamiento del secadero de la humedad del suelo, que tenga practicados unos rebajes o pequeñas balsas de 15 a 20 cm. de espesor a lo largo del secadero para prestar la necesaria humedad ambiental al tabaco colgado y adquiera la precisa flexibilidad para su preparación y enmanillado; (iii) Levantar las paredes de 5 m. de altura aproximadamente para que el colgado del tabaco se haga de forma que aproveche la cubicación del local, con un espesor mínimo de 40 a 45 cm, si se construyen de piedra y de asta y media si se usa ladrillo. Alternativamente se proponen construcciones de paredes con citara de ladrillo, cámara y tabique interior. Con estas medidas se pretende garantizar la estabilidad de los muros y

el aislamiento térmico; (iv) Construir la cubierta de manera que se garantice estanqueidad al agua, con chimeneas de ventilación en la cumbre que permitan el establecimiento y regulación de corrientes; (v) Establecer una cámara continua de aire alrededor de la masa de tabaco cuando sea posible; (vi) Abrir ventanas en todas las paredes en gran número para que la ventilación alcance la totalidad del volumen del local cuando sea preciso, sean fácilmente accionables y pueda graduarse su abertura para la adecuada regulación de la aireación y que su cierre sea el más perfecto posible para aislar cuando las condiciones exteriores sean adversas; (vii) Que el sistema de colgado del tabaco sea flexible permitiendo los movimientos para trasladar la carga y modificable para ajustar el colgado del tabaco al desarrollo de las cosechas según la época de su recolección y demás factores variables.

Más adelante, en 1952 en la publicación *El curado del tabaco por hojas*⁹ recomienda que los locales respondan a las siguientes condiciones generales: (i) Ventilación regulable a voluntad del productor, para que cada fase de la desecación y curado del tabaco se efectúe en un ambiente con temperatura y humedad acordes a las que el proceso de cura requiere; (ii) Estar dotado de un sistema de calefacción, cuya importancia esté en relación con el tipo de tabaco a obtener, con el fin de actuar más intensamente que con la ventilación, sobre el ambiente interior, cada vez que el proceso curativo lo requiera¹⁰; (iii) Poseer dispositivos para el cuelgue del tabaco adaptados al sistema de recolección que se practique y a las específicas características de la variedad y clase de producto industrial que se pretenda producir.

← Fig. 2: Recomendaciones sobre las condiciones técnicas que han de reunir los secaderos de tabaco. Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. (1945?).

7 Ibid. P.64.

8 Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. (1945?). *Construye secaderos y mejorarás tu tabaco*. (Instituto Nacional de Colonización). Madrid. (Pp. 4-5).

9 Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. (1952). *El curado del tabaco por hojas* (Publicaciones S.N.C.T. Ministerio de Agricultura). Madrid.

10 Solución localizada exclusivamente en zonas de la Vega en las que se cultiva el tipo de tabacos denominados popularmente como claros o rubios localizados en el término municipal de Valderrubio.



La publicación titulada Servicio Nacional de Cultivo y fermentación del tabaco 1919/1969¹¹, recopilando criterios recogidos en divulgaciones anteriores de la Dirección General del Ministerio de Agricultura, del Instituto Nacional de Colonización y del Servicio Nacional del Cultivo y Fermentación del Tabaco, define las características de los denominados «locales de cura» en base a las diferentes fases que comprende el curado al aire y el curado en atmosfera artificial –flue-Curing– de los dos tipos de tabaco producidos en la Zona 2ª, a la que pertenece la Vega de Granada.

Para el adecuado rendimiento del proceso de curado se recomienda la construcción de una nave diáfana, de anchura entre 8m y 10m con suelo impermeable. Los paramentos laterales deben posibilitar la ventilación, sugiriéndose el uso de celosías de ladrillo, o bien la colocación de amplios ventanales dispuestos en dos filas, uno próximo a la rasante del suelo y otro al comienzo de la cubierta, la cual puede quedar a una altura de 5m o 6 m del suelo y ser permeable al aire, por lo que sobre una estructura adecuada debe ponerse teja curva o plana. Se resalta como de especial importancia que a nivel del arranque de la cubierta se disponga de una estructura resistente que pueda soportar el peso del tabaco verde colgado, para lo que propone como base de cálculo una sobrecarga equivalente a 200 kg/m². De una estructura así calculada, se pueden colgar plantas a lo largo de una sola cuerda. En caso de que la recolección se haga por plantas enteras, el número será de 5 o 6 plantas por cuerda. Si la recolección se hace es por hojas, éstas se ensartan con un alambre o sogas finas en un número de unas 50. Las filas dispuestas por pares y separadas convenientemente, se atan a los listones que las soportan. En ambos casos las filas o plantas se colocan unas a continuación de otras, debiendo quedar la última separada del suelo 1 m aproximadamente para crear el espacio necesario que permita la entrada del

aire exterior y que su flujo recorra toda la masa del tabaco hasta salir por la parte superior del paramento y el amplio espacio que deja la estructura de cubierta. Las vertientes del tejado se convierten en elementos de gran importancia en la eliminación del aire cargado de humedad. El movimiento de convección que se provoca se ve favorecido por los procesos oxidativos de la masa verde, los cuales producen significativos aumentos de temperatura.

Para el secado en atmosfera artificial –flue-Curing– de los tabacos claros tipo «Bright», se proponen modelos de naves con dos celdas de 5 x 8,25 x 5 m³. Los paramentos verticales se deben construir a doble pared para conseguir conservar el calor lo más posible. El suelo ha de ser impermeable y el arranque de los paramentos debe contar con ventanas basculantes para asegurar amplia entrada de aire y cierre hermético cuando sea preciso. En el cielo raso, otra serie de ventanas en una o dos filas, también basculantes y de material metálico, deben permitir el tiro para evacuar con la velocidad necesaria las grandes masas de vapor que se desprende en el proceso. En cada celda ha de instalarse en el testero una chimenea de salida de humos a la que van a parar a nivel del suelo tubos de hierro de 0,20 metros de diámetro. Éstos vienen del generador de calor que se sitúa en la fachada principal, recorriendo el suelo en zigzag para conseguir la máxima dispersión del calor interior de la celda y terminen en la chimenea con suficiente temperatura para que se establezca el tiro en los 6 m de longitud de la misma. Los generadores de calor de estos locales en un principio eran de leña, principalmente de olivo. Más tarde son sustituidos por quemadores de orujo de aceituna y de gasoil.

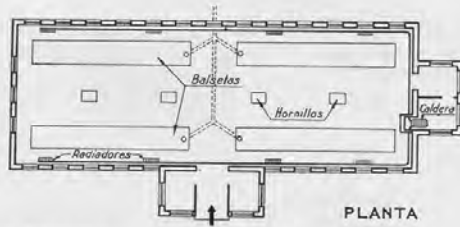
← Fig. 3: Modelo de secadero tipo para la Zona de Cáceres. Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. (1945?).

11 Ministerio de Agricultura. Dirección General. (1970). *Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. 1919/1969*. Madrid.

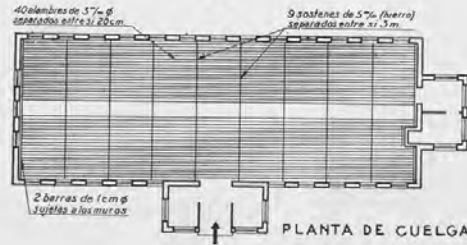


SECADERO

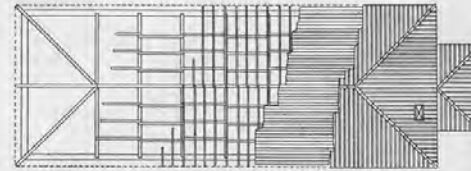
tipo para la región
del Mediterráneo
Capacidad: 30.000 plantas
ESCALA 1:250



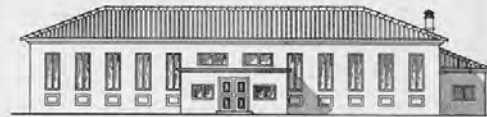
PLANTA



PLANTA DE CUELGA



PLANTA DE CUBIERTA

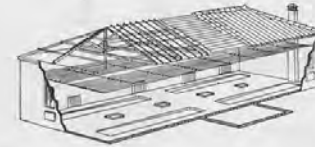


FRETE



LATERAL

CORTE



Según la información detallada en la obra de José García de Paredes¹², citada en la tesis de Awad Parada¹³ y en el proyecto monográfico de Puente y García Serrano¹⁴, para materializar las óptimas condiciones que han de reunir los secaderos, éstas se deben desarrollar conforme a las siguientes directrices constructivas:

i Orientación del secadero

Para favorecer la ventilación cruzada y la penetración del mayor caudal posible de aire a través de los huecos de ventanas y celosías o de la permeabilidad de las envolventes de tablazón de madera o chamizo, el eje longitudinal del edificio ha de situarse perpendicular a la dirección predominante del viento. Caso de los vientos sean de componente variable, se considera la orientación Norte-Sur para la sección de mayor longitud.

ii Dimensiones.

Para el dimensionado óptimo de estos locales se han de considerar la cantidad de plantas a colgar, –lo que determina el número de pisos de cuelgue–; los espacios de ventilación; el tipo de estructura y el presupuesto.

- Anchura de la nave: Viene determinada por la luz mínima que posibilite espacios diáfanos que permitan la adecuada circulación de personas y maquinaria y la capacidad de ventilación interior del secadero. La anchura habitual es de 7.50 a 8.00 m.

12 Técnico de CETARSA.

13 Awad Parada, Tamar. (2015). *Arquitectura industrial tabacalera en la España Peninsular: Secaderos y fábricas*. Universidad Politécnica de Madrid., Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Disponible en <http://oa.upm.es/view/institution/Arquitectura/>. (Pp. 64-70).

14 Puente Martínez, L. M., & García Serrano, Á. P. (1998). *Los secaderos de tabaco en la provincia de Granada: evolución y reconversión* (Proyecto monográfico fin de carrera. EUAT). Universidad de Granada.

- Longitud: Al ser los secaderos construcciones modulares, la longitud depende del número de pórticos o módulos que se desee construir. La distancia entre ellos resulta del sistema estructural que se utilice, siendo recomendable para el caso de muros de fábrica de ladrillo o soportes de pilastras distancias no superiores a los 4 m. De igual forma es necesario tener en cuenta el arriostramiento en sentido longitudinal.

- Altura: Esta dimensión está sujeta a los esfuerzos producidos por la acción del viento y el cuelgue de las plantas de tabaco. Por otro lado es necesario prever la disposición de un espacio desde la última planta colgada hasta el suelo que oscila entre 0.80 m y 1,5 m, para garantizar por un lado la ventilación y por otro permitir las tareas de humidificación del ambiente sin dañar a las plantas. Cada piso de cuelgue necesita con una altura media de 1,70 m. de altura. De este modo para volúmenes que albergan 3 pisos de cuelgue se necesita una altura entre los 5,90 y 6.60 m. de altura y 4,20 a 4,90 m. de altura para los de 2 pisos de cuelgue.

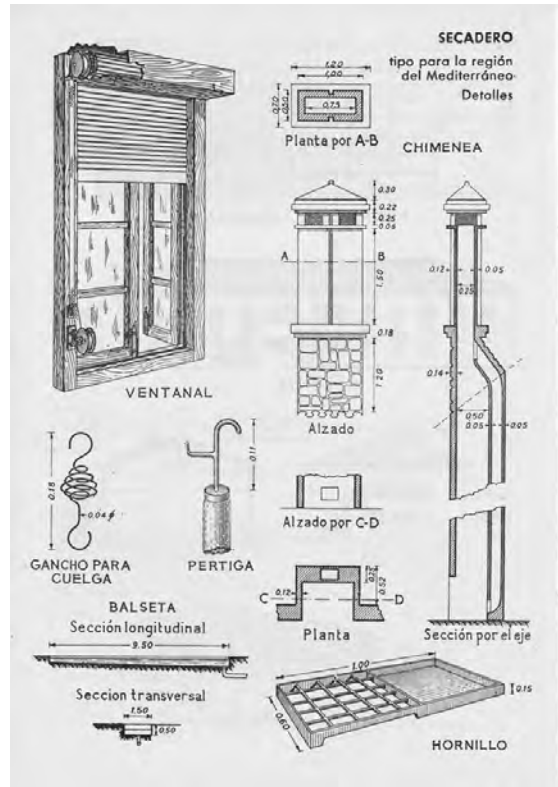
- Superficie de ventilación en paramentos: Debe ser proporcional al número de plantas que se pretende cobijar.

iii Consideraciones sobre sistemas constructivos

- Estructura: El sistema estructural elegido determina la necesidad de colocación o no de apoyos intermedios para salvar la luz de la anchura recomendable del secadero – entre los 7,50 y los 8,00 m–. De este modo distinguimos la siguiente casuística: (a) Rollizos de madera de chopo mondada de diámetro entre 15 y 20 cm; (b) Pilastras de ladrillo hueco o perforado con anchuras de pie y medio o dos pies –35 y 50 cm–, o bloques de hormigón rellenos de mortero; (c) Pilares de hormigón armado entre 25 / 30

← Fig. 4. Modelo de secadero tipo de la región del Mediterráneo. Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. (1945?).





Cuestionario

Si desea un modelo de secadero de tabaco apropiado a sus necesidades, solicítelo del Instituto Nacional de Colonización, Avenida del Generalísimo, 31, Madrid, el cual se la enviará gratuitamente, siempre que su presupuesto sea inferior a 15.000 pesetas, si es para un particular, o a 40.000 si fuera para un Grupo Sindical, Ayuntamiento, etc. Remita para ello, convenientemente contestada, el presente cuestionario. Si el presupuesto excediera de aquellos límites envíe este mismo cuestionario, una vez cumplimentado, al Servicio Nacional de Cultiva y Fermentación del Tabaco, Fortuny, 6, Madrid, quien, según el caso, podrá enviarle también gratuitamente el proyecto que necesite.

- ¿El secadero, es para tabaco negro o rubio?
- ¿De qué número de plantas es usted concesionario?
- ¿Tiene propósito de ampliar en plazo breve su concesión?
- ¿A cuántas plantas?
- ¿Qué direcciones tienen los vientos secos y los de lluvia?
- ¿Qué temperaturas mínimas suelen darse en la comarca durante el otoño?
- ¿Tiene agua cerca del emplazamiento del secadero?
- El solar, ¿está en plena campo, o próximo a poblada?
- ¿Se emplean en la comarca secaderos de obra, íntegramente, o de tipo mixto?



cm y (d) pies derechos metálicos formados por la unión de diferentes perfiles electrosoldados con secciones habituales de IPN-160, UPN 140 o perfiles únicos HEB 140.

- **Cimentación:** Dependiendo del tipo de estructura, se utilizan los siguientes sistemas: (a) Una piedra caliza de formato más o menos regularizado, semienterrada, para apoyo de los pies derechos de madera; (b) Cimiento corrido de hormigón y cal hidráulica con o sin mampuestos para soportes de fábrica; (c) Hormigón armado, con o sin arriostramientos, para estructuras fundamentalmente de hormigón y (d) Hormigón con placas de anclaje en estructuras de pies derechos metálicos.

- **Solera:** A excepción de los secaderos construidos con rollizo de madera de chopo, que cuentan con suelos mejorados mediante apelmazado de tierras de aportación con incorporación de cal hidráulica. En el resto de locales se disponen soleras de hormigón H-125 / H-150 de entre 10 y 12 cm de espesor, ocasionalmente armadas, colocadas sobre un enchado de grava de aproximadamente 10 cm.

- **Envolvente:** Desde los secaderos más rústicos hasta los más sofisticados, se emplean multitud de materiales: (a) Envolviendo estructuras de madera se utiliza paja, cañizo, tablores de madera, chapas metálicas y lonas; (b) En el caso de estructuras de fábrica de ladrillo se construyen paramentos de ladrillo horadados por paños de celosías ejecutadas mediante aparejo de ladrillo o piezas especiales moldeadas y también con celosías prefabricadas de hormigón en masa; (c) La estructuras de hormigón se cierran habitualmente con bloque de mortero con apertura de ventanas o celosías de hormigón en masa; (d) Las envolventes de estructuras de acero se resuelven con bloques de cemento y ventanas de perfil metálico.

- **Cubierta:** Se construyen con faldones a dos y cuatro aguas, predominando las de primer tipo. Solamente en el caso de construcciones adosadas se identifican variantes de las anteriores. Las armaduras de cubierta de madera se utilizan tanto en los secaderos de estructura de rollizo de chopo

como en las de fábrica de ladrillo, utilizándose viguetas de hormigón y cerchas metálicas en los otros dos casos. Para la cubrición, los materiales más utilizados son: (a) Paja sobre estructuras rústicas de madera. Los primeros secaderos, denominados en esta Zona «garibolos», debían contar con una fuerte pendiente para garantizar la evacuación del agua de pluviales; (b) Teja cerámica curva o plana, preferentemente utilizada sobre estructuras de ladrillo; (c) Fibrocemento ondulado en construcciones más contemporáneas tanto de ladrillo como de hormigón y metálicas; (d) Chapas galvanizadas empleadas en secaderos más rústicos como material de reposición. No se recomienda su uso debido al sobrecalentamiento que puede alcanzar el recinto; (e) Placas tipo sándwich, de pequeña sección y aislamiento eficiente sobre estructuras más modernas y de mejor calidad. En los aleros de este tipo de cubiertas se instalan canalones de recogida de aguas para evitar que éstas discurran por los paramentos de la nave; (e) La cumbrera se remata con tejas de cemento, cerámicas o piezas especiales según el material de cubrición empleado.

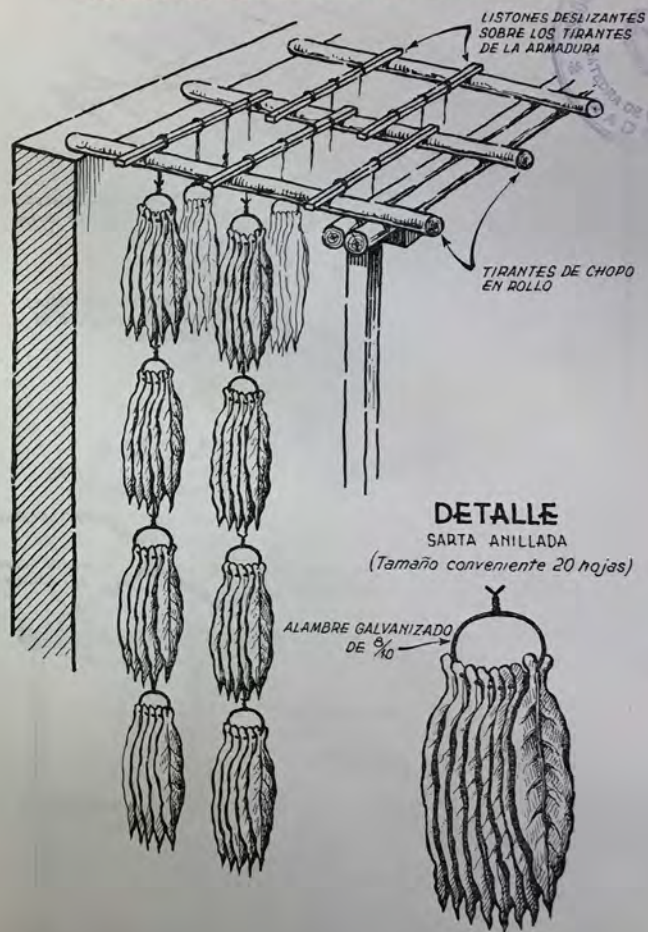
- **Sistema de ventilación:** La ventilación, estática, puede ser regulada por: (a) Paneles móviles formados por madera de chopo clavadas sobre un bastidor; (b) Productos textiles y telas plastificadas con polietileno; (c) Ventanas de perfiles normalmente metálicos con incorporación de persianas enrollables accionadas manualmente; (d) persianas de lamas de chapa galvanizada pivotante sobre un eje y accionadas manualmente; (e) Persiana de chapa lisa u ondulada co-redera, con apertura manual o compensado de poleas.

En el caso de secaderos de ventilación no regulada, se utilizan los siguientes sistemas para control de aire: (a) chamizo, tablas, chapas y lonas en cuyo caso sólo puede controlarse el número de plantas y su estratégica colocación para conseguir la circulación adecuada del aire; (b) fabricas de ladrillo o bloques de cemento con celosías a los que se les podría incorporar persianillas.

← Fig. 5. Detalles constructivos para secaderos tipo de la región del Mediterráneo. Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. (1945?).

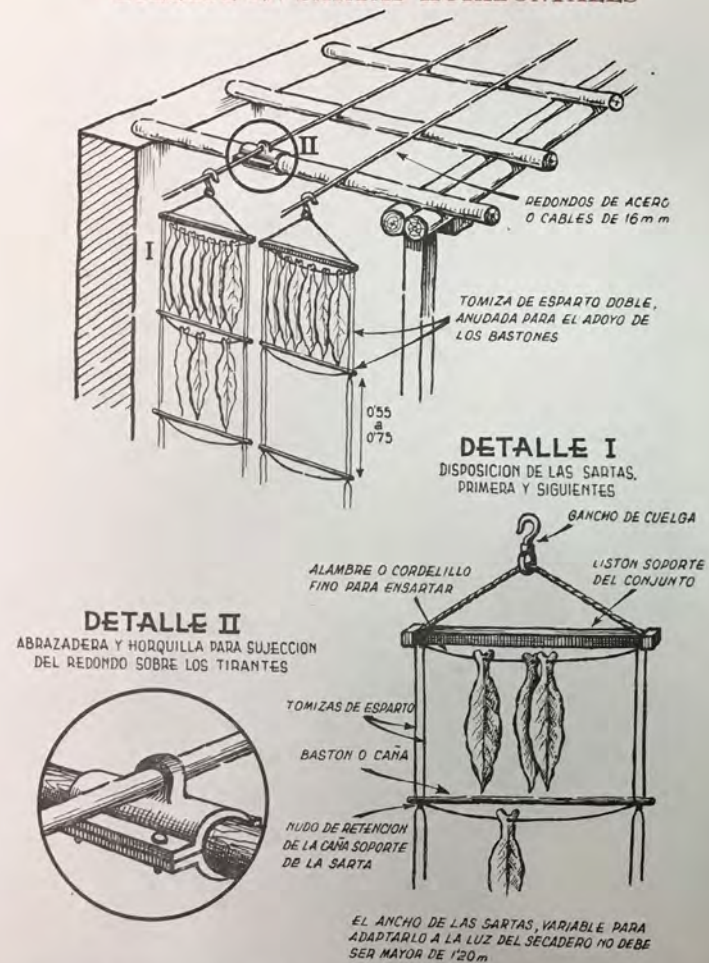


CUELQUE EN SARTAS ANILLADAS



Disposición de la estructura de un secadero para colgado de hojas dispuestas en «sartas anilladas». (Esta solución, como la del dibujo de la página siguiente, permite adaptar los secaderos dispuestos para la cura por plantas enteras, a la modalidad del cuelgue por hojas.)

CUELQUE EN SARTAS HORIZONTALES



Disposición general y detalles de la adaptación de la estructura de un secadero rústico, al cuelgue de hojas enhebradas formando sartas horizontales.

Las pautas que aún hoy se siguen para la ubicación y dimensionado de huecos de celosías o ventanas son las siguientes: (a) Los huecos inferiores arrancan a una cota de +0,30 m. por encima de la rasante del suelo interior con una altura en torno al 1,10 m; (b) el ancho debe ser el mayor posible entre pórticos para evitar superficies de muro en los que se pueda acumular la humedad; (c) El espacio entre la coronación del muro y el alero debe ser cerrado para condicionar el tiro a través de las chimeneas que se disponen en el caballete o entre las holguras existentes entre los diferentes materiales de construcción.

iv Sistemas de cuelgue del tabaco.

Se distinguen dos tipos: (a) El colgado del tabaco recolectado por plantas enteras se hace en ristras verticales dejando en sitios, convenientemente elegidos, pasillos para tareas de vigilancia del proceso de curado¹⁵. Este sistema es el que aún se practica en la Vega de Granada; (b) sistema de cuelgue por hojas¹⁶. Esta tarea se puede efectuar mediante el sistema denominado de «sartas anilladas» o por el de «sartas horizontales». En el primero de ellos las hojas, en número aproximado de veinte, se ensartan en un alambre de forma que las venas centrales de cada dos hojas contiguas estén de frente y no queden montadas o solapadas. La anilla que forman se cuelgan de las tomizas que penden de los listones que descansan sobre los rollizos que forman los tirantes de las armaduras de cubierta de los secaderos tipo rústico. Para el sistema de «sartas horizontales», las hojas atravesadas –en número máximo de setenta por metro– por cordoncillos mediante agujas largas o máquinas especiales para enfilar, se atan sobre un bastón o caña que las sustente; estas cañas, a

su vez, apoyan en dos series de dobles tomizas, separadas por una distancia equivalente al largo de dos bastones, anudadas a distancias convenientes; las series verticales de sartas, proporcionadas a la altura del secadero, se cuelgan de la superior, sustentada por un listón resistente que se fija con un gancho a un redondo de hierro –lata– que apoya en los tirantes del rollizo y se dispone en sentido vertical al mismo. Independientemente del sistema que se utilice, las plantas han de colgarse transversalmente al eje longitudinal del secadero para permitir adecuada circulación del aire por toda la masa de tabaco. La densidad se controla en función de los diferentes niveles de tal forma que en el primer nivel se colocan una media de 25 plantas por m², 30 o 35 en el segundo y 42 en el tercero.

← Fig. 6: Esquemas del sistema de cuelgue por sartas horizontales y anilladas. Servicio Nacional del Cultivo y Fermentación del Tabaco. (1952).

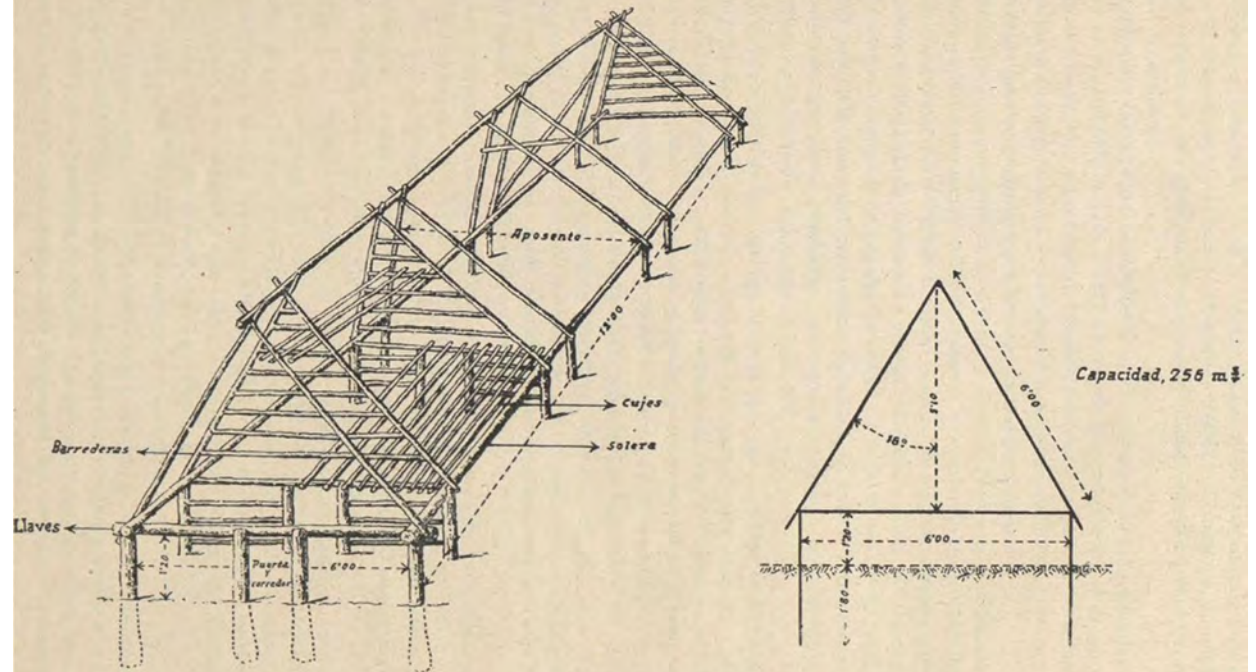
15 De Montero, Fernando. (1942). *Tabacos oscuros y tabacos claros en España*. Madrid: Ministerio de Agricultura. (P.201).

16 Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. (1952). *El curado del tabaco por hojas* (Publicaciones S.N.C.T. Ministerio de Agricultura). Madrid. (Pp.10-13).





Modelo de secadero rústico tipo cubano, instalado en la zona regable de la provincia de Córdoba.



Armazón del secadero tipo cubano cuyo coste no excede de 2.500 ptas.

11.2.

PROTOTIPOS CONSTRUCTIVOS

Considerada la caracterización constructiva efectuada en el apartado anterior y a partir de la información obtenida en la de la toma de datos de los trabajos de campo, de las monografías y artículos especializados y de los prototipos de proyectos hallados en el Archivo General del Fondo Agrícola del Ministerio de Agricultura y el archivo particular de José Bullejos, se propone la siguiente clasificación:

11.2.1. SECADEROS DE PAJA O «GARIBOLOS»

Primitivos secaderos de pequeña dimensión contruidos a base de paja o rastrojo y tomizas o cuerdas de esparto sobre estructura de rollizos de madera de chopo de pequeño diámetro y longitudes comprendidas entre los 2,5 y 3 m. apoyados sobre cimentación superficial a base de piedras calizas ancladas parcialmente en el terreno.

La estructura de cubierta, de faldones con pendientes en torno al 40% de inclinación, se ejecuta mediante entramado de pares y parecillos con una separación no superior a los 30 cm para garantizar la sujeción del rastrojo de cubrición. Éste se distribuye en varias capas para evitar infiltración del agua de lluvia, fijándose con varas que se intercalan sobre la estructura para evitar el deslizamiento del material.

La envolvente vertical se ejecuta con caña atada por tomizas a la estructura de chopo.

Este tipo de construcciones, de mínima durabilidad y bajo rendimiento por sus reducidas proporciones, está sometido a una constante reposición de sus cubriciones para protegerlo de las condiciones climatológicas, utilizándose para ello todo tipo de materiales reciclados tales como plásticos o trozos de

chapa. En la página 3 del documento *Construye secaderos y mejorarás tu tabaco* se refiere a estas construcciones como de «malos secaderos» pues, aunque excepcionalmente puedan llegar a producir buenas cosechas, siempre requieren una mano de obra cara por las costosas manipulaciones que requieren su vigilancia, además de exigir constantes gastos para la conservación tanto de las cubiertas y paredes laterales como de los pies derechos de madera que se pudren con relativa facilidad. Por otro lado el riesgo de pérdida de la cosecha por derribo de una estructura de tan débil construcción, es bastante alto.

11.2.2. SECADEROS DE ROLLIZOS DE MADERA

Se trata de un tipo constructivo evolucionado del anterior de mayores dimensiones y envolvente de materiales más duraderos. Su bajo coste y rapidez de construcción hacen de éste una tipología extendida en el paisaje de la Vega. Morfológicamente responde a un modelo formado por una serie de pórticos que se arriostran transversal y longitudinalmente entre sí a nivel de rasante del terreno y de la armadura de cubierta, aportando así estabilidad y solidez a la estructuras a los efectos principalmente de viento.

El espacio interior queda distribuido en ámbitos delimitados por los denominados «claros» que califican y clasifican la capacidad productiva del secadero. Cada claro mide unas cinco varas, por lo que correspondiendo esta medida¹⁷ a 0,8359m, se cuenta con una media de algo más de 4m. por claro.

En 1935¹⁸ aproximadamente el 70% de los secaderos de la zona estaban contruidos con paredes laterales de cañizo,

17 Se establece la equivalencia con respecto a la medida de la vara castellana que equivale a 0,8359 m.

18 Servicio Nacional del Cultivo del tabaco. (1935). *Cartilla para el cultivo y curado del tabaco en España*. Madrid: Unión Poligráfica. Disponible en <http://www.iberlibro.com/CARTILLA-CULTIVO-CURADO-TABACO-ES-PA%C3%91A-Illustrado/8527542329/bd>. P.p. 16-17

← Fig. 7: Prototipo de secadero rústico tipo cubano. Revista de tabacos 7. (1931). (Pp. 65 y 69).



Malos secaderos

La calidad de tabaco que debes obtener y la homogeneidad del producto de las distintas campañas no te las pueden proporcionar:

Ni las cámaras del viejo caserío de tu cortijo, en las que a lo sumo podrás hacer un pequeño ensayo de curado que te sirva de orientación para decidir sobre la conveniencia de incorporar esta planta a tus cultivos, pero **que de ningún modo pueden proporcionarte un local definitivo y conveniente para el curado de tus tabacos**,

porque:

Carecen de cierres en los huecos exteriores con los que puedas regular el grado de aireación que en cada momento precisa la cosecha colgada, y **evitar** que, una vez seco el tabaco, y cuando adquiere su característica fragilidad, sea zarandeado por los vientos con peligro grave de desmenuzarse, inutilizando toda tu cosecha.

No pueden adaptarse en ellas adecuados sistemas de colgado, lo que te impedirá aclarar la masa del tabaco cuando la marcha del curado lo requiera y te hará imposible también efectuar el cuelgue de cada cosecha con la compacidad adecuada a su desarrollo y a las condiciones del medio exterior, variables **no sólo de una a otra campaña**, sino variables también **con la fecha en que realices la recolección del producto**.

Su escasa altura impide aprovechar convenientemente el volumen de estas cámaras, pues recolectándose los tabacos que curan al aire por plantas enteras, interesa que los locales de curado tengan una altura suficiente y adecuada para su mejor empleo, altura de la que en general carecen aquéllas.

No tienen dispositivos especiales, como las balsas en el suelo a lo largo del local, para dar humedad artificial al ambiente cuando el tabaco lo necesite o cuando, estando muy seco y por tanto imposible de manejar, necesites descolgarlo.

Ni aun tu nuevo secadero de empajadas en el que excepcionalmente podrás obtener algún año buena cosecha,

pero siempre a costa de

Una mano de obra cara, por las costosas manipulaciones que exige su vigilancia;

Unos gastos elevados de conservación de las cubiertas y paredes laterales, pues cada año necesitarás renovar los empajados, gastando la paja que te es necesaria para la alimentación y la cama de tu ganado, y que adquieres o vendes a alto precio;

Una corta duración, ya que los pies derechos de madera se pudren pronto, gravando los gastos de amortización del local; y

Un peligro constante de perder toda la cosecha, por la facilidad con que un viento fuerte puede derribar tan débil construcción, o un incendio destruirla.



Secadero rústico de madera y paja. Peligroso, caro y de corta duración.

circunstancia que determina que no puedan manejarse al arbitrio del cultivador las condiciones de ventilación y, por lo tanto, las de grado higrométrico y temperatura, por lo que es necesario establecer otros tipos de normas que afectan a la manipulación de la planta en el interior de estos secaderos. Por sus características han de albergar un número pequeño de plantas por metro cúbico para tabacos cosechados en los últimos días de agosto en los que la humedad relativa atmosférica alcanza una cifra media del 30 al 40%. En estas condiciones, durante los primeros días de secado, deben ponerse las matas más juntas para que, pasado ese plazo breve, se vaya disminuyendo progresivamente la densidad de su colocación. De este modo se puede impedir que, al descender la temperatura de la hoja a medida que se va secando, se pueda pudrir. Para limitar, en lo máximo posible, las tareas de recolocación de las plantas, se aconseja que se cuelguen series verticales de las mismas con la separación que deban tener en la segunda fase de secado. Durante los primeros días se aproximan las plantas por medio de una cuerda que ha de formar un cinturón alrededor de una serie de ristas. Una vez superada la primera fase del secado, se procede a eliminar las ligaduras. En estas condiciones se pueden continuar las otras dos fases del curado. Estas prácticas –que por entonces son calificadas de vulgares pero eficaces–, se aplican en ambientes secos y épocas de sequedad ambiente. Nunca en comarcas de gran humedad como lo son las partes bajas y próximas a las grandes plantaciones de alamedas en los términos municipales de Fuente Vaqueros, Chauchina y Santa Fe.

← **Fig. 8:** Descripción del prototipo de secadero de «empajados» desaconsejado por el Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. Construye secaderos y mejorará tu tabaco. (1945?). Madrid. (Pp. 3-4).

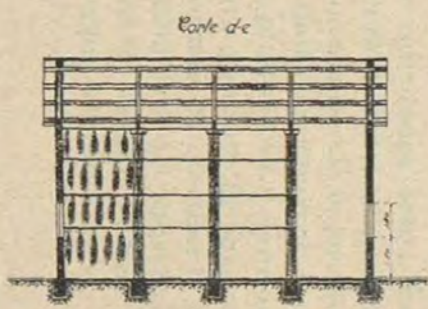
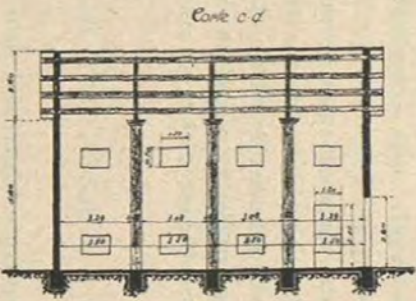
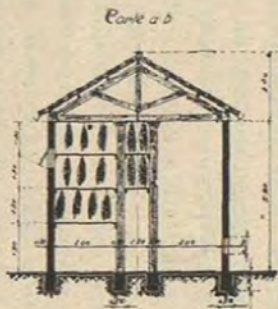
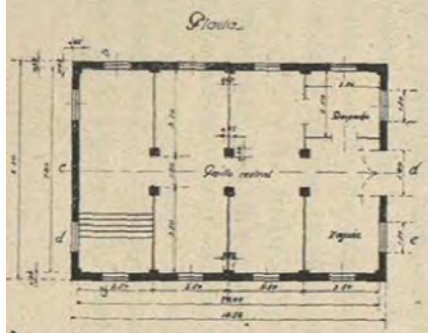
11.2.3. SECADEROS DE BLOQUES DE HORMIGÓN CON ARMADURA DE MADERA

Los diferentes materiales, procedentes del entorno, que se utilizan en los correspondientes sistemas constructivos de este prototipo de secadero se identifican por las siguientes características:

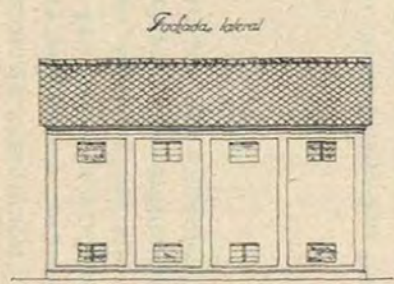
- Cimentación. De hormigón y cal hidráulicos.
- Pilares. De bloques de hormigón de 35x15x15 cm de las medidas, dividen el secadero en dos crujías longitudinales, sirviendo de soporte tanto de la cubierta como del entramado de cuelgue del tabaco.
- Entrepaños. Formado por bloques de espesor de 15 centímetros con una consistencia similar al de la citara. La parte superior de la celosía se adintelada para un posible cerramiento total de obra. En la terminación de la fábrica lleva un arriostramiento en madera de chopo y unos pies derechos de la misma madera, para sostener los entrepaños de cañizo independientes y enrollables a voluntad así como para reforzar la resistencia de la carrera de chopo a la altura de la cornisa que soporta cubierta y peso del tabaco.
- Celosías. Se proyectan con empalomado de ladrillo blanco según modelo, lo que presta al conjunto ciertas características de regularidad y estética. En las localidades que abunda la buena rasilla hueca se prefiere al ladrillo. También se utilizan paños y/o bloques prefabricados de hormigón en masa.
- Armadura de cubierta. Localmente denominada «Cuarto Molinero», se ejecuta en madera rolliza de chopo o pino delgado, según las medidas, disposición, etc., que se definen en la sección de los planos del correspondiente proyecto. El entramado de cuelgue hace al mismo tiempo el papel de atirantado de la cubierta a través de los durmientes y sirve también de arriostramiento de los pilares en todos los sentidos.



Cultivo del Tabaco Proyecto de secadero de tipo colonial



Detalle de la armadura
Escala 1:50.
Traviesas, torqueras y parg. 75 x 205 cm
Cuerpo 105 x 205 cm. Flecha 200 cm
Correas 75 x 10 cm. Distancia 150 cm
Percutidos 4 x 75 cm



Escala 1:100

Estudio. Dirección del
El Ingeniero Agrónomo

- Chimeneas de ventilación. Aumentan la ventilación del local, y sólo actúan activamente cuando las celosías tienen las esteras de esparto subidas, pues el movimiento de aire es por convección.

11.2.4. SECADEROS DE FÁBRICA DE LADRILLO. PROTOTIPO TORRES DE LA SERNA

El ingeniero agrónomo Horacio Torres de la Serna, presidente del Servicio del Órgano de Ensayos del Cultivo del Tabaco y Director de la *Revista del Tabaco*, es el proyectista que le da nombre al modelo de edificio de secadero que es considerado por los productores de finales de la década de los 40 del siglo XX como alternativa de interés al denominado «garibolo» o «secadero de chamizo» o a los secaderos de madera de chopo tan comunes en los campos de la Vega de Granada. Esta tipología constructiva y sus diferentes variantes adaptadas a sistemas estructurales de bloque de hormigón en masa o estructuras de hormigón armado, constituyen uno de los modelos predominantes en la comarca.

Durante el proceso de la presente investigación ha sido recabado un número importante de ejemplares de proyectos representativos de estos modelos tramitados, todos ellos bajo la supervisión del Servicio Nacional de Cultivo y Transformación del Tabaco y por el Instituto Nacional de Colonización, siendo la mayoría desarrollados conforme a la Ley del 27 de abril de 1946 y los decretos de 10 de enero de 1947 y 23 de mayo de 1952. Como referencia principal, consideramos el prototipo recogido en el proyecto redactado por el ingeniero Federico Escobar para la Zona segunda del término Municipal de Maracena en Granada, de fecha 30 de junio de 1954¹⁹, por ser éste citado de manera expresa en la justificación del modelo propuesto en los documentos de proyectos localizados en el Fondo General Agrícola del

Ministerio de Agricultura. Su memoria describe los antecedentes y contexto socio-económico de la zona, así como los criterios y soluciones constructivas para optimizar los posibles recursos. Partiendo de que estamos frente al documento más representativo de los hallados para la demostración del uso de prototipos arquitectónicos como uno de los principales instrumentos de garantía de éxito y por lo que el Estado los vincula a la política del trámite de ayudas, se considera de interés la transcripción íntegra de la memoria justificativa de este singular proyecto, que dice así:

“Proyecto de construcción de secadero tipo “Torres de la Serna”, en la Zona Segunda

MEMORIA

Antecedentes. Orientación del proyecto. El tabaco es actualmente uno de los más importantes productos cultivados en la rica Vega granadina. En él ha encontrado el labrador al mismo tiempo que un beneficio económico-remunerador, la planta más adecuada técnicamente para el difícil juego de sus alternativas, contribuyendo sin discusión a la salvación del colapso provocado en dicha Vega por la baja producción unitaria de remolacha y otros productos a cuyo cultivo se dedicaba casi exclusivamente.

La construcción de secaderos de tabaco ha seguido un ritmo francamente aceptable desde la iniciación del cultivo en la Zona. De un lado la protección económica del Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco, en formas de primas, anticipos sin interés y otros; de otro lado el Instituto Nacional de Colonización subvencionando hasta con el 70 por 100 en forma de anticipo reintegrable, en anualidades que pueden llegar a 15, sin limitar el presupuesto de ejecución material. Sin embargo la carestía de la construcción en general ha motivado que desde hace próximamente dos años, el ritmo de estas construcciones disminuya notablemente y haga muy difícil el mantenimien-

← Fig. 9: Prototipo de secadero económico. Revista de tabacos 12/1931. N° 9. (P. 107).

19 Descripción del documento contenida en el capítulo 2 Fuentes documentales. Estado de la cuestión.





INSTITUTO NACIONAL DE COLONIZACION
PROYECTO REFORMADO DE
SECADERO DE TABACO EN
LACHAR
ESCALA 1:100



ALZADO PRINCIPAL



ALZADOS LATERALES



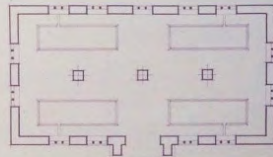
SECCION TRANSVERSAL



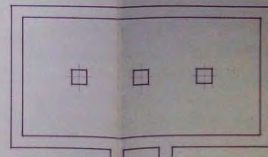
CUBIERTA A CUATRO AGUAS

CUBIERTA A DOS AGUAS

PLANTA



PLANTA DE CIMENTOS



DETALLE DE CUELGUE



El Arquitecto
[Signature]
Córdoba 13 Mayo de 1946.
El Ingeniero Agrónomo
[Signature]

to de la producción actual y casi imposible la expansión del cultivo a nuevas zonas muy interesantes técnicamente. Aunque la solución es de poca calidad, el cultivador solía aumentar y reponer sus secaderos a base de la clásica «choza» de chamizo con armazón de madera de chopo. Esta solución, copiada de países exóticos de clima más cálido y húmedo, ocasiona en nuestra zona un gran porcentaje de tabaco inútil por rápida desecación, heladas, etc. Pero aún esta solución corre peligro de desaparecer, pues el costo de la madera de chopo, antes tan barata, hace que el índice de pesetas invertidas en secadero por hectárea y año sea muy crecido dada su escasa duración, su altura no puede pasar de 4 metros, además el entramado necesario para sostener el armazón deja poco espacio útil para el tabaco.

Prácticamente la Zona 2 tiene en la actualidad una capacidad de secaderos para curar de siete a siete millones y medio de kilogramos, si bien cuando se alcanza esta última cifra son corrientes los accidentes de ataques de mohos y el escaldado o cocido por apelmazar demasiado los secaderos. En fecha muy próxima que según los presupuestos de O. Públicas aprobados debe ser alrededor de los cinco años. la superficie de regadío de la Vega granadina se verá aumentada en unas 10.000 hectáreas. por lo que el cultivo del tabaco debe y puede aumentar la superficie que ocupa actualmente sin perjudicar a ningún cultivo de la Vega. Pero como ya he indicado anteriormente, ni la solución de chamizo, que por otra parte tiene vida corta, aproximadamente unos siete años, es aprovechable para las necesidades de la provincia. Además dentro de la misma Zona los términos municipales de Marmolejo y Andújar, cuyas condiciones técnicas son inmejorables y están creados los núcleos principales de cultivo, sólo tienen por inconveniente el grave problema del secadero.

Todo este conjunto de razones expuestas, nos ha guiado a proyectar un tipo de secadero de fábrica lo más económico posible, prescindiendo quizá de rasgos estéticos y

de perfeccionamiento, pero que puede ayudar a remediar el problema del mantenimiento y extensión en los límites convenientes del importante producto para la Economía Nacional que es el tabaco.

La economía se consigue aplicando a la fábrica del secadero el bloque de hormigón de 150 kilos de cemento prefabricado, que en su mayor parte contiene arena y gravilla del río, materiales éstos fáciles de encontrar en todas las Vegas y cuyo costo se reduce a la extracción y acarreo que puede hacer el mismo labrador en horas perdidas por paro a lo largo del año. La confección del bloque es de extremada sencillez pues basta conseguir el molde de las dimensiones útiles especificadas en el proyecto, bien sea de madera o mejor aún de plastro. La mezcla u hormigón debe hacerse con poca agua y una vez moldeado desecar a fraguado lento.

La construcción resulta de gran solidez y su empleo se va extendiendo en el medio rural, como consecuencia del elevado costo de la fábrica de ladrillo.

A pesar de que el costo ha sido la preocupación principal para la redacción de este proyecto el secadero reúne las características técnicas como son:

- Cierre prácticamente perfecto del medio exterior, pues aunque la fábrica no llega más que a 3,50 metros del suelo, el cañizo especial sobre entramado de chopo aísla suficientemente del exterior.
- Ventilación suficiente, pues los entrepaños de cañizo pueden ser levantados a voluntad, aparte de las celosías para la ventilación interior.
- Larga duración de la parte de fábrica con la posibilidad dentro del plazo de duración del cañizo de seguir la obra de fábrica, repitiendo las celosías inferiores con las mismas dimensiones, tomando como eje de simetría el longitudinal de la fachada principal.

← **Fig. 10:** Proyecto de secadero de tabaco en Láchar. García-Nieto Gascón, José. Arquitecto, & Feato Pérez, Francisco. Ing. Agrónomo. (1944). ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 269.





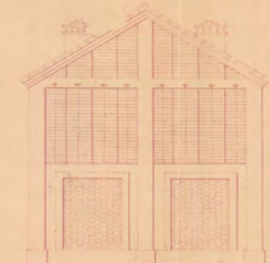
SERVICIO NACIONAL DE CULTIVO Y FERMENTACION DEL TABACO
 PROYECTO DE SECADERO DE TABACO TIPO "TORRES DE LA SERNA" PARA LA ZONA 2ª
 ESCALA 1:100



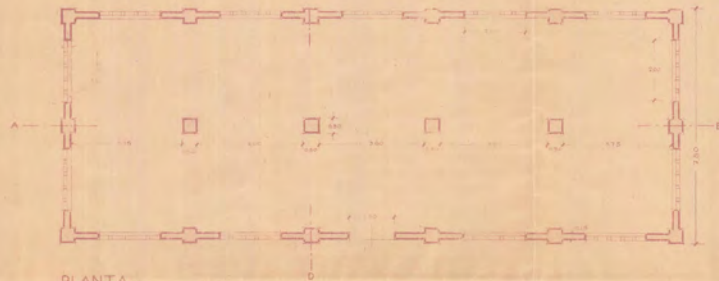
PERSPECTIVA



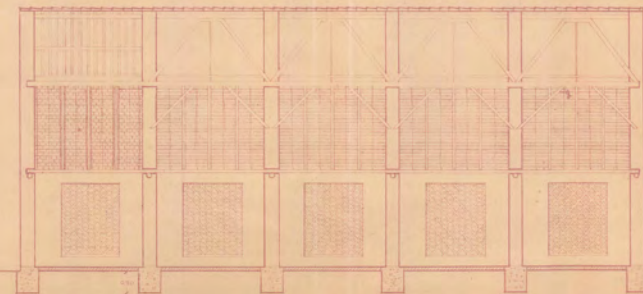
ALZADO PRINCIPAL



ALZADO LATERAL

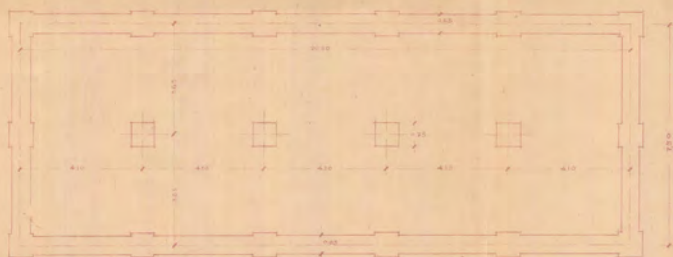


PLANTA

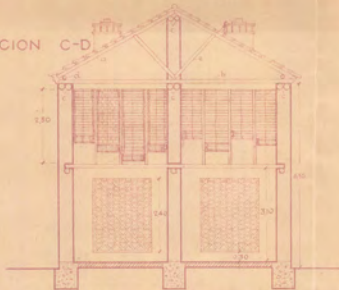


SECCION A-B

SISTEMA DE CUELGA



PLANTA DE CIMIENTOS



SECCION C-D

PIEZAS DE CUBIERTA		
DESCRIPCION	UNIDAD GENERAL	CANTIDAD
C-PAK	DELLIZO S VARIAS	10 400
D-TIRANTE		4
C-CARRERA		4
d-BOVEDILLA	ADUJOS Y VARIAS	7 400
e-BOVEDILLA	MECANICAL GONDO	7 200
f-CORREA	MECANICAL S VARIAS	7 400
g-BOVEDILLA	MECANICAL GONDO	7 200

GRANADA - JULIO - 1948
 EL ING. JEFE DE LA ZONA 2ª
 DEL S.N. DE C. Y F. DEL T.

- Características fundamentales.- Desde el punto de vista de su capacidad y ventilación, el secadero proyectado tiene las siguientes:

CRUJÍAS	LARGO		ANCHO		ALTO		CUBACIÓN
	Total mts	Total mts	Total mts	Total mts	Total mts	Total mts	Util m/3
Extremas	4,40	3,90	7,80	6,80	6,15	6,00	159,12
Intermedias	4,10	4,10	7,80	6,80	6,15	6,00	167,28

Para el secadero que se une a la memoria la cubicación útil será:

2 crujías externas	318,24 m/3
3 crujías intermedias	501,08 m/3
Total	820,08 m/3

La cabida expresada en número de plantas es variable en función del desarrollo de éstas y de las condiciones de humedad relativa del ambiente en la localidad. Las cifras tomadas para el cálculo son las que siguen aplicadas al secadero que se une a la memoria.

ESPECIFICACIÓN	MEDIO	PLANTAS M ³ ÚTIL	NÚMERO PLANTAS	SIEMBRA M ³	
				Has	Marjales
Gran desarrollo	Seco	30	24.603	1.447	27,5
	Húmedo	22	18.041	1.061	20,-
Medio desarrollo	Seco	33	27.063	1.592	30,-
	Húmedo	25	20.502	1.206	23,-
Pequeño desarrollo. Secano	Seco	40	32.803	2.733	-
	Húmedo	35	28.702	2.383	-

SISTEMA CONSTRUCTIVO

- **Cimentación.** De hormigón hidráulico de 150 kilos de cal hidráulica.
- **Pilares.** De bloques de hormigón de 35x15x15 centíme-

tros de las medidas especificadas en planos, que dividen el secadero en dos crujías longitudinales y que son los elementos de soporte tanto de la cubierta como del entramado de cuelgue del tabaco.

- **Entrepaños.** El tabique de bloques que por su espesor de 15 centímetros le da consistencia de citara, la parte superior de la celosía debe adintelarse para un posible cerramiento total de obra, si bien a eje tiene que llevar otras celosías de las mismas dimensiones que la reseñada en plano.

A la terminación de la fabrica lleva un arriostramiento en madera de chopo y unos pies derechos de la misma madera, para sostener los entrepaños de cañizo independientes y enrollables a voluntad, así cerno para reforzar la resistencia de la carrera de chopo a altura de cornisa que soporta cubierta y peso del tabaco.

- **Celosías.** Se proyectan con empalomado de ladrillo blanco según plano, lo que presta al conjunto ciertas características de regularidad y estética. En las localidades que abunda la buena rasilla hueca debe preferirse al ladrillo.
- **Armadura de cubierta.** Al uso local llamado -Cuarto Molinero- en madera rolliza de chopo o pino delgado, según las medidas, disposición, etc., de la sección del plano. El entramado de cuelgue hace al mismo tiempo el papel de atirantado de la cubierta a través de los durmientes y sirve también de arriostramiento de los pilares en todos los sentidos.
- **Chimeneas de ventilación.** Aumentan la ventilación del local, y sólo actúan activamente cuando las celosías tienen las esteras de esparto subidas, pues el movimiento de aire es por convección.
- **Enlucidos.** Sólo se enlucen la parte exterior, quedando los interiores embastados.

El blanqueo del exterior confiere al conjunto esa belleza que tienen casi todas las construcciones andaluzas.

La puerta depende en su colocación del número de crujías y debe elegirse con preferencia el número impar de éstas hasta siete, para poderle centrar en la fachada. En

← Fig. 11: Plano de Prototipo de proyecto de secadero para curado al aire tipo «Torres de la Serna» de 1948. Escobar, F. (1954). Archivo particular José Bullejos.

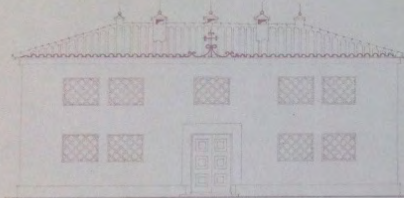




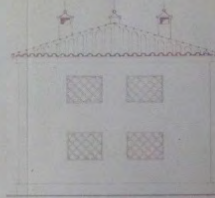
FINCA "LACHAR"

PROYECTO DE LIQUIDACION DE LA OBRA "SECADEROS DE TABACO"

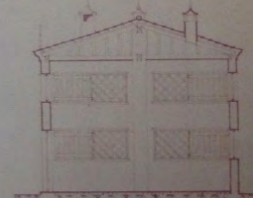
ESCALA 1:100



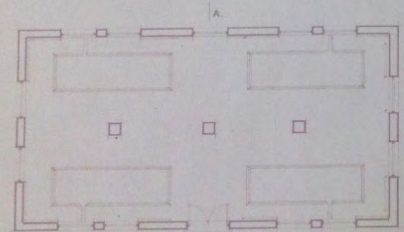
FACHADA PRINCIPAL



FACHADA LATERAL



SECCION A-B



PLANTA

B.

Oficina Arquitectos de Bell
22, calle 44, Guatemala

[Handwritten signature]

caso de ocho crujías se pueden poner dos puertas extremas, siendo éste el límite de crujías en cada cuerpo. Para secaderos que precisen de más crujías se proyectarán en varios cuerpos distribuyéndolas en L o U, cuidando de que no resulten como una obra continua para evitar ángulos sin ventilación adecuada. Para los casos que se desee cercar el grupo de secaderos debe hacerse cerca de tapial encofrado, debiendo consultar a la Jefatura de Tabacos sobre su altura distancia de la pared del secadero, etc.

- Estudio económico. El presupuesto de ejecución material del modero de los planos asciende a 48 504,59 pesetas y a base de esta cifra se puede formular el siguiente estudio económico.

· Presupuesto	48. 504,59 pesetas
· 5 por 100 de imprevistos	2.425,23 pesetas
· Total	50.929,82 pesetas
· Interés 5 por 100	2.546,49 pesetas
· Demolición	5.949,82 pesetas
· Seguro 3,20 por 1000	162,97 pesetas
· Diferencia a amortizar	45.000,00 pesetas
· Amortización 5 por 100 en 50 años	2.925,46 pesetas

Como se utiliza sólo medio año, pudiendo servir en la explotación para otros fines, deben cargarse al tabaco la mitad de los gastos anuales, es decir 1.462,73 pesetas.

A pesar de los datos de cabida en número de plantas, según el desarrollo y el medio se puede tomar como cifra media para el secadero de los planos el número de 25.000 plantas, si bien la combinación de tabacos de barbecho y rastrojo puede aumentar esta cabida en un 25 por 100. ·

Pueden ser de utilidad para el cultivador los siguientes índices económicos del secadero:

· Costo de la construcción por m/2 y planta	309,44 pesetas
· Costo por Ha. De 30.000,00 a 34.000,00, según que la densidad de plantación sea de 17.000 o 15.000 plantas por Ha.	
· Costo anual por planta	0,058 pesetas
· Costo anual por Kilogramo (7 plantas o kilo)	0,40 pesetas

Granada 10 de junio de 1954.

Firmado: Federico Escobar. Ingeniero Jefe de la Zona 2ª ".²⁰

11.2.5. SECADEROS DE TABACO AMARILLO

En la comarca granadina, en el término municipal de Valderrubio, con condiciones idóneas para el cultivo, se localizan la mayoría de los secaderos para la variedad de tabaco tipo «Bright». Las dimensiones de los modelos de referencia norteamericanos²¹, se adaptan a las medidas más corrientes de la madera rolliza de chopo empleada para las armaduras de cubierta y para la armazón de cuelgue. Las condiciones particulares de los locales de este tipo de secaderos de atmósfera artificial –flue-cured– son las siguientes²²:

- Instalación de uno o más hornos con tuberías de salida de humos que recorrerán horizontalmente todo el interior, de modo que se garantice una temperatura entre 75° y 80°C. Los tubos de calefacción a las salida del horno

20 Escobar, Federico. (1954). *Proyecto del Secadero para curado al aire del tipo «Torres de la Serna», en la Zona Segunda (Proyecto)*. Granada: Servicio del Cultivo y Fermentación del Tabaco. Archivo particular de José Bullejos.

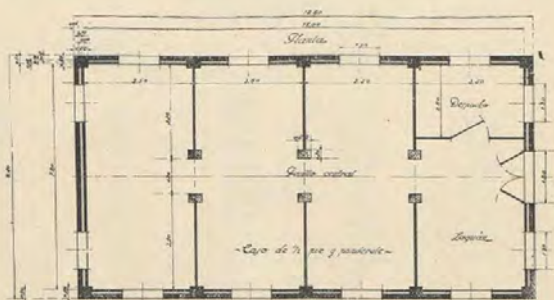
21 Al regreso en 1935 del viaje de estudios a Norte América realizado por el entonces Ingeniero Director de la Estación de Estudios del Tabaco de Santiponce –Sevilla–, Enrique Alcaraz Mira, se comenzaron los estudios de adaptación e introducción en España del cultivo de esta clase de tabacos: Tras la guerra civil se retomaron los estudios experimentales, construyéndose los primeros locales para este tipo de plantas en septiembre de 1941, partiendo de los modelos importados de Estados Unidos.

22 De Montero, Fernando. (1942). *Tabacos oscuros y tabacos claros en España*. Madrid: Ministerio de Agricultura. (Pp.258-259).

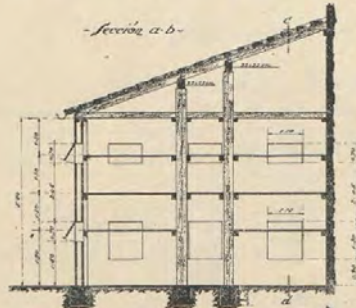
← **Fig. 12:** Proyecto de secaderos en Láchar. Sánchez Sáenz, Enrique. Ing. Agrónomo. (1947). ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 1.433.



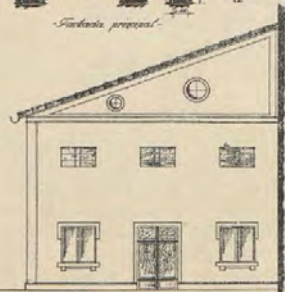
CASO DE MEDIO PIE Y PANDERETE



-Sección a-b-



-Sección principal-



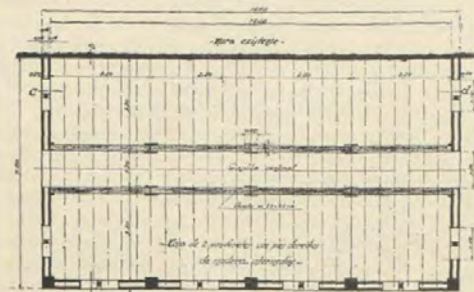
En los casos en que exista una pared a la cual pueda adosarse el secadero, puede facilitarse la construcción de éste, como se ve en estos planos.

Las paredes pueden ser de un 1 pie. de medio o dos panderetes con una cámara de aire intermedia, adaptándose aquellas que más convengan según los climas.

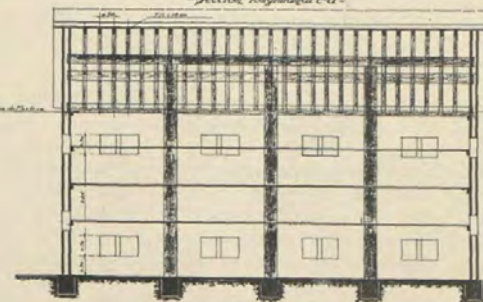
La capacidad de este secadero es análoga a la indicada para el tipo a dos aguas y su costo inferior es unas 1,000 a 1,500 pesetas debido a la pared que no es necesario construir.



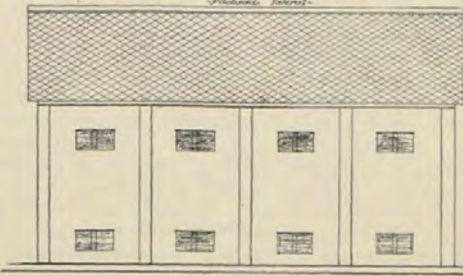
CASO DE DOS PANDERETES CON PIES DERECHOS DE MADERA INTERMEDIOS



-Sección longitudinal-d-



-Sección lateral-



han de llevar protecciones de tela metálica para evitar que las hojas, secas, que puedan caerse, provoquen un incendio en el local.

- El pavimento es de hormigón en masa, con baldas adecuadas para que, llenas de agua en el momento necesario, contribuyan a la humidificación de la masa necesaria para el descuelgue y manipulación posterior
- Cubiertas y envolvente han de ser estancas y aislantes. Los paramentos se ejecutan con doble murete y cámara de aire intermedia, de bloques de cemento o de tapial. Se instalan mirillas acristaladas para poder controlar desde el exterior la evolución del secado. La cubierta es de teja árabe o plana. En el interior se coloca un cielo raso de cañizo y yeso. La ventilación se consigue mediante un pequeño tejado que recorre las cuatro quintas partes de la longitud de la cumbrera, con ventanas suficientes que basculan accionadas desde el exterior; además en la planta baja se disponen toberas que se cierran mediante tapones de madera.
- El sistema de ventilación debe permitir el establecimiento de corrientes cruzadas entre la parte inferior y la parte superior del local a través de la masa de tabaco.
- Dotación de un dispositivo que permita la perfecta ordenación en series horizontales de las guiraldas de hojas de tabaco.

Estas instalaciones suelen contar con locales anejos conformados por amplios patios donde hacer la descarga y distribución de las hojas, y además un cobertizo de unos 15 m de largo por 5 m de ancho, donde se pueden realizar a la sombra las operaciones de colgado. Además debe estar dotado de una estructura que permita ir colocando las latas o bastones llenos –redondos de acero– durante pocas horas para que se realice un pequeño oreo de las hojas, previo a la colocación de bastones en el interior de la nave para el curado. En definitiva, un secadero de unos 298 m³ de cabida, precisa tener anejo un patio de 90 a 120 m² de superficie y

un cobertizo que como mínimo mida en planta las dimensiones mencionadas²³.

11.2.6. SECADEROS DE ESTRUCTURA DE HORMIGÓN ARMADO

Se trata edificios con sistemas estructurales empleados a partir de los años sesenta del siglo XX, con tecnología y medios más avanzados que el resto de los prototipos analizados, aunque en ocasiones se combinan con armaduras de cubierta tradicionales de madera en vez de hormigón o metálicas. Su estructura está ejecutada con pórticos de pilares de HA de dimensión entorno a los 0,30 m - 0,35 m y 5 o 6 m. de altura, arriostrados en su base por zunchos de atado o vigas centradoras y en su coronación por viguetas de simple o doble T. Los soportes se levantan sobre zapatas de dimensiones entorno a 1m ó 1,20 m de lado por 0,60 m de fondo. El apoyo de la cubierta se construye sobre viguetas autorresistentes o vigas y zunchos perimetrales. Sobre los pares, que pueden ser de tubo cuadrangular metálico o de rollizos o escuadría de madera y se disponen ortogonal a la estructura principal, se coloca una tablazón que recibe, generalmente, teja plana. También se utilizan chapas metálicas galvanizadas o placas tipo sándwich.

La solera, de 10 cm de espesor, rodea exteriormente –en unos 0,50 cm– el perímetro de la nave para proteger a los paramentos de posibles infiltraciones de agua tanto del terreno como de la escorrentía de la lluvia procedente de los faldones de cubierta.

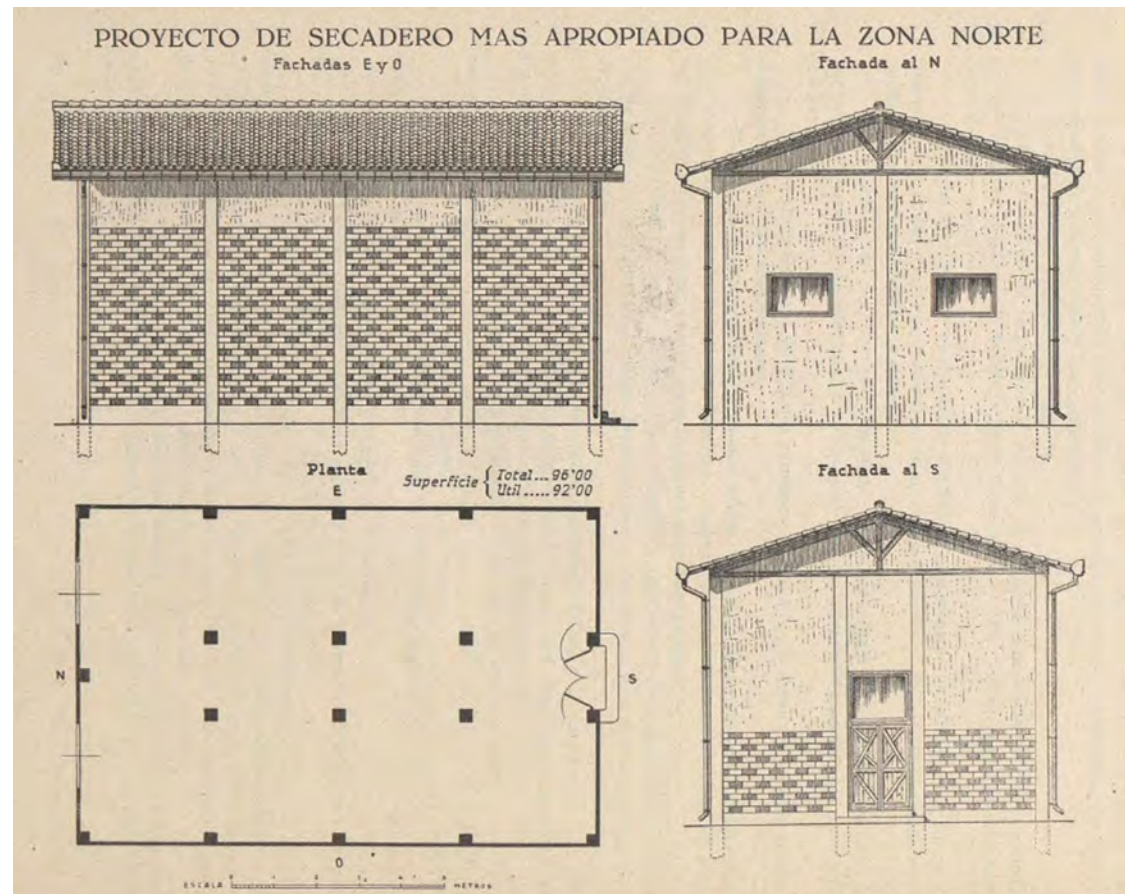
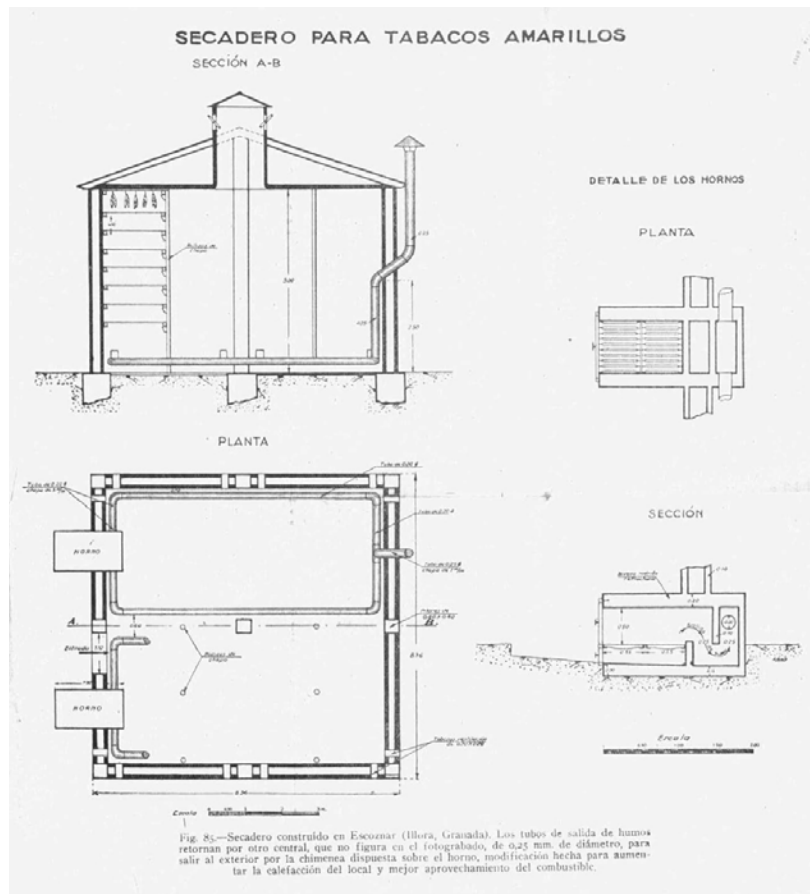
Los paramentos de la envolvente se ejecutan con bloques de hormigón en masa o ladrillo cerámico tipo hueco doble, hueco simple o perforado. La apertura de huecos se efectúa mediante adintelamiento de viguetas autorresistentes.

23 De Montero, Fernando. (1942). *Tabacos oscuros y tabacos claros en España*. Madrid: Ministerio de Agricultura. (P.261).

← Fig. 13: Proyecto de secadero de dos panderetes con pies derechos de madera intermedios. Revista de tabacos 12/1931. N.º 9. P. 119.

← Fig. 14: Proyecto de secadero para adosar de medio pie y panderete. Revista de tabacos 12/1931. N.º 9. P. 113.





En este caso los sistemas de cuelgue suelen estar formados por rollizos de madera o viguetas apoyados sobre los pilares que cuentan con unas pequeñas ménsulas para recepción de esta subestructura. Se distribuyen con una separación máxima de 0,70 m, colocándose sobre ellos redondos de 8mm de diámetro a modo de la estructura de «latas» sobre las que se atan las tomizas que sustentan las plantas.

11.2.7. SECADEROS DE ESTRUCTURA METÁLICA

Se trata de prototipos de naves que, por sus características de volumen y ventilaciones laterales, son versátiles y pueden ocasionalmente utilizarse para usos alternativos al del secado de tabaco. Pese a que por esta razón son los que actualmente se mantienen en mejores condiciones de conservación y uso, no son los más representativos en el paisaje de la Vega pues, además de ser los últimos en aparecer en el panorama de la industria del secado de tabaco, su construcción requiere una mano de obra especializada y su coste es elevado.

Su estructura se levanta con pórticos de perfiles metálicos laminados tipo IPN, HEB, IPE ó HEA, simples o compuestos, dependiendo de la esbeltez de los soportes y de la luz entre ellos. Se trata de estructuras muy diáfanas que salvan hasta 8 m. sin necesidad de colocación de apoyos intermedios. Los soportes se arriostran a nivel de cimentación por zunchos atado o vigas centradoras de cimentación y perfiles transversales en el nivel de encuentro del plano de faldón de cubierta. La cimentación se ejecuta por zapatas armadas de 1m de ancho por 0,70 de fondo arriostradas por vigas de 0,30m. x 0,40 m, incluido el hormigón de limpieza. En ella se anclan

las placas sobre las que se nivela y recibe, mediante nudos soldados, la estructura de pies derechos de acero. Sobre los pórticos se reciben la armadura de cubierta formada por cerchas, en general tipo «Polonceau compuesta²⁴». Las correas, habitualmente conformadas por IPN-80, reciben el material de cubrición formado por chapa galvanizada o placas de fibrocemento.

El suelo del secadero se ocupa con una solera de unos 10 cm de espesor sobre encachado de piedra. Éste sobrepasa el perímetro de la nave con el objetivo de contar con acerados circundantes con pendiente mínima que evite la filtración de agua proveniente de la escorrentía de la cubierta.

La envolvente se construye generalmente con bloques de mortero de cemento. En la mayoría de los casos los huecos de ventilación en paramentos se colocan entre los perfiles de soporte de los pórticos de la estructura, ejecutándose los dinteles con viguetas autoportantes o láminas de acero. Las ventanas suelen ser de lamas de PVC o de chapa metálica.

El sistema de cuelgue del tabaco, en el que se utilizan elementos metálicos o las clásicas tomizas de esparto, requiere una subestructura generalmente ejecutada con perfiles tubulares.

11.2.8. GRUPOS DE SECADEROS CONSTRUIDOS EN POBLADOS DE COLONIZACIÓN

Cumpliendo las instrucciones de la Dirección General de Colonización²⁵, se proyectan los pueblos de Loreto, Fuen-

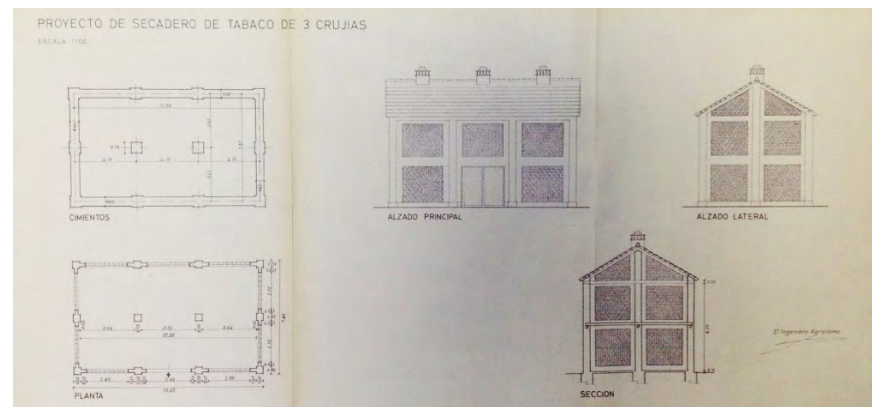
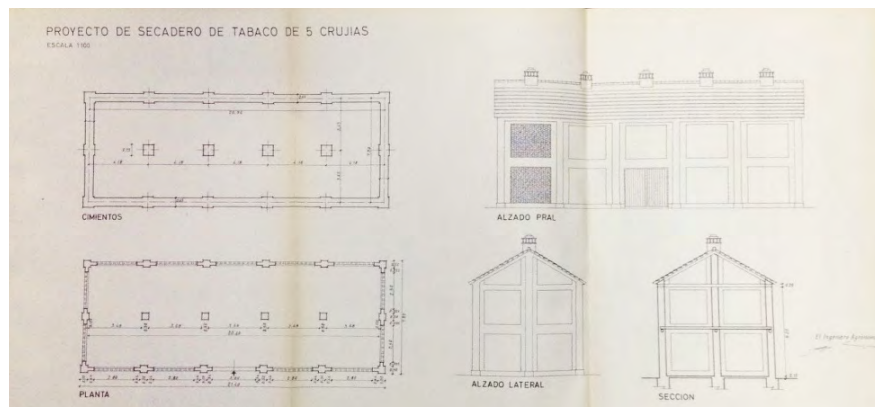
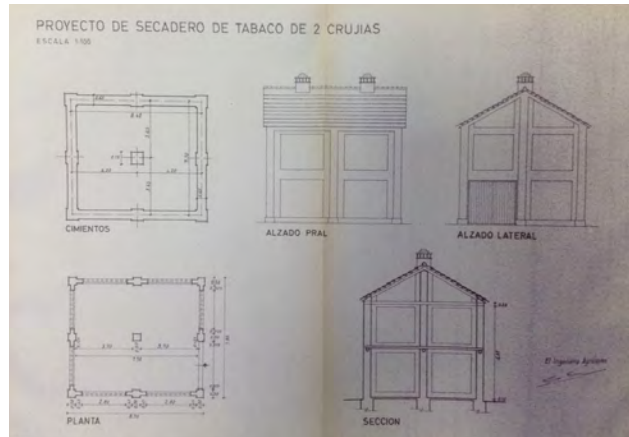
← **Fig. 15:** Prototipo secadero para tabacos Amarillos. De Montero, Fernando. (1942). Tabacos oscuros y tabacos claros en España. Madrid: Ministerio de Agricultura. (P. 259).

← **Fig. 16:** Esquema de máquina para secar tabaco. Revista de tabacos 6/1931. N° 3. (Pp. 20-21).

24 Es una adaptación de las de cuchillo belga en el que los tornapuntas centrales mueren en las péndolas. Es una cercha formada por otras dos invertidas, unidas por el tirante. Pueden llegar a salvar una luz de hasta 24 metros.

25 De acuerdo con el comunicado nº 6343 de 7 de marzo de 1956.





santa²⁶, Peñuelas²⁷ y Chaparral no sólo para las familias que habitan las viviendas que se construyen junto a los edificios que forman el centro cívico, sino para las familias que han de vivir en las viviendas aisladas que se construyen en las parcelas. En el centro cívico de estas poblaciones se proyecta un núcleo de viviendas de obreros, con sus correspondientes dependencias agrícolas –establos, graneros, corrales y «cobertero para maquinaria» y una dotación de edificios para la Administración, Iglesia, Escuela, vivienda para maestros y locales comerciales para artesanos²⁸. Para estas poblaciones, se prevén también la construcción de locales para el secado del tabaco. Dado que el número de secaderos a construir en estas zonas denominadas «de interés nacional de Granada» era relativamente elevado, se planteó la centralización de edificios que, respetando las dimensiones recomendables para garantizar la circulación del aire, permitiera el secado de un gran número de plantas²⁹.

De este modo se redactan proyectos tipo para grupos de secaderos que responden a las características del recomendado modelo «Torres de la Serna» del Servicio Nacional del Cultivo y Fermentación del Tabaco, dado que se reconoce como el más adecuado para la zona de Granada por obte-

ner muy buena calidad en el secado³⁰. En ellos se repiten igualmente las pautas identificadas en los modelos recogidos en los manuales de las *Cartillas del tabaco* publicadas por el Instituto Nacional de Colonización. En concreto, en los proyectos desarrollados para los municipios de Láchar, Albolote, Pinos Puente y Moraleda de Zafayona, se hace expresa mención del modelo utilizado.

En las poblaciones de colonización de Peñuelas³¹ –20 secaderos–, El Chaparral³² –20 secaderos– y Fuensanta³³ –10 secaderos–, se proyectan secaderos en grupo bajo los referidos criterios:

Las medidas de 6.80 m ancho de y 6.00 m altura útiles son, según la experiencia, constantes interesantes desde el punto de vista práctico para asegurar una ventilación correcta. En un primer momento, debido al elevado número de secaderos tipo a construir, se piensa en centralizar el secado en un modelo de edificio de dimensiones mayores aunque se desestima por la calidad deficiente del curado de la planta que

³⁰ Documentos hallados en el Fondo General Agrario del Ministerio de Agricultura, depositado en el Centro Nacional de Experimentación Agraria sin descripción por lo que las firmas que se citan tienen un carácter provisional: *Proyecto de secadero de tabaco en Láchar, reformado del incluido en el proyecto ordinario de colonización de dicha finca* redactado por el Ingeniero Agrónomo Francisco Feato Pérez y el Arquitecto José García-Nieto Gascón. Láchar (1942). ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional nº 269.

²⁶ García-Nieto Gascón, José. Arquitecto, & Rodríguez Ocón, Enrique. (1962, septiembre). *Proyecto del Pueblo de Fuensanta. Zona regable del Cacín*. ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 7153.

²⁷ García-Nieto Gascón, José. Arquitecto, & Rodríguez Ocón, Enrique. (1956b, septiembre). *Proyecto del pueblo de Peñuelas. Zona regable del Cacín*. ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 7152.

²⁸ García-Nieto Gascón, José. Arquitecto, & Rodríguez Ocón, Enrique. (1956a, septiembre). *Proyecto del pueblo de Loreto. Zona regable del Cacín*. ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 7151.

²⁹ Sánchez Saenz, Enrique. Ing. Agrónomo. (1962d, marzo). *Proyecto de secaderos de tabacos para la Finca El Chaparral del término municipal de Albolote. Granada*. ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 11403.

Proyecto liquidación de la obra «Secaderos de tabaco» en la finca Láchar, redactado por el Ingeniero Agrónomo Enrique Sánchez Sáenz. (1947). Proyectos INC. Signatura provisional: 1433.

Proyecto de secadero de tabacos oscuros en la Finca «Cortijo Nuevo» -Santa Fe- redactado por el Ingeniero Agrónomo Enrique Sánchez Sáenz. (1962). ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 11424.

³¹ Término municipal de Láchar, Granada. Grupo de 20 secaderos.

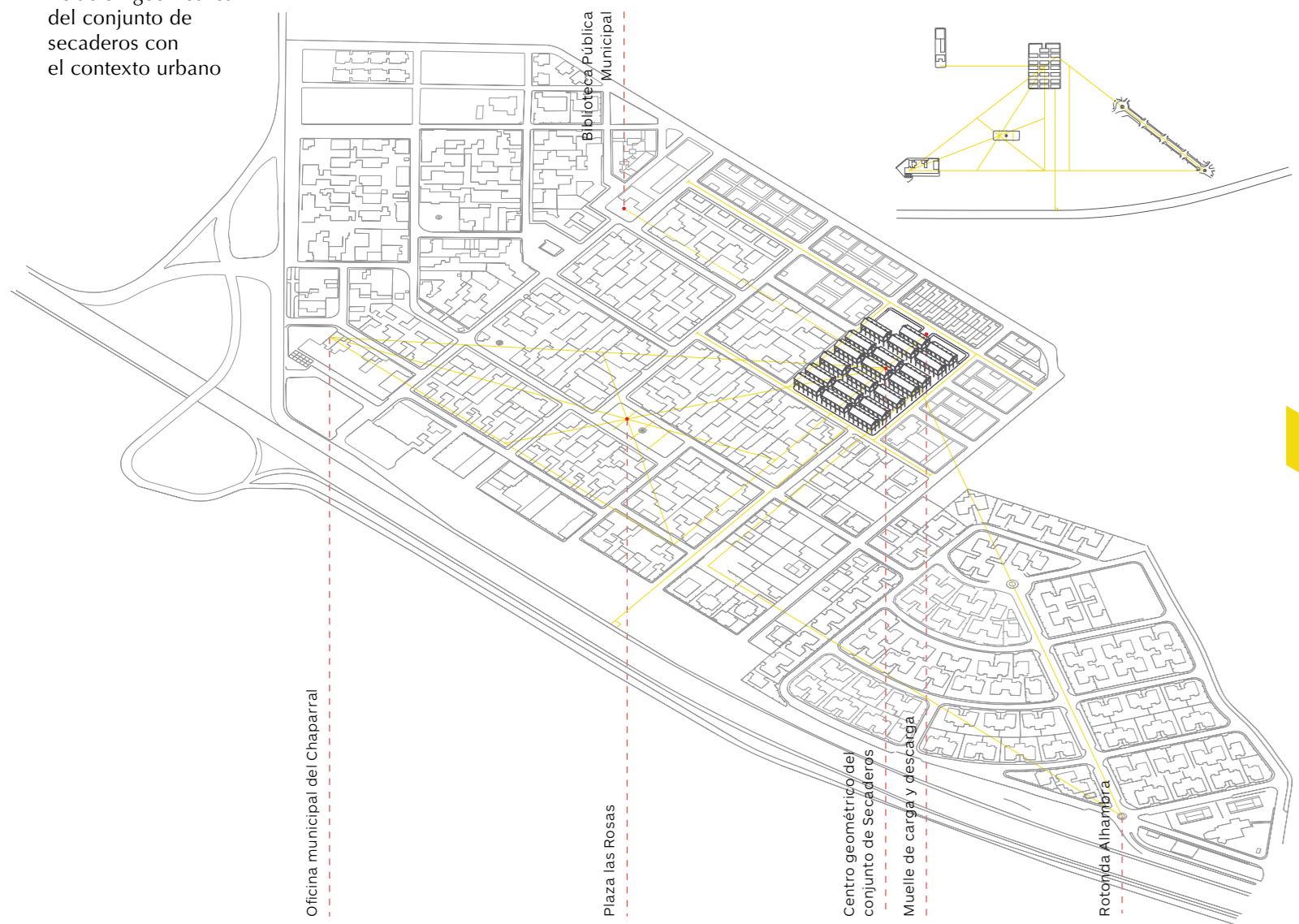
³² Término municipal de Albolote, Granada. Grupo de 20 secaderos.

³³ Término municipal de Pinos Puente, Granada. Grupo de 10 secaderos que, de forma excepcional, se haya a varios kilómetros de la delimitación del suelo urbano del poblado de colonización, proyectado por el arquitecto José García-Nieto Gascón en 1956. ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 7153.

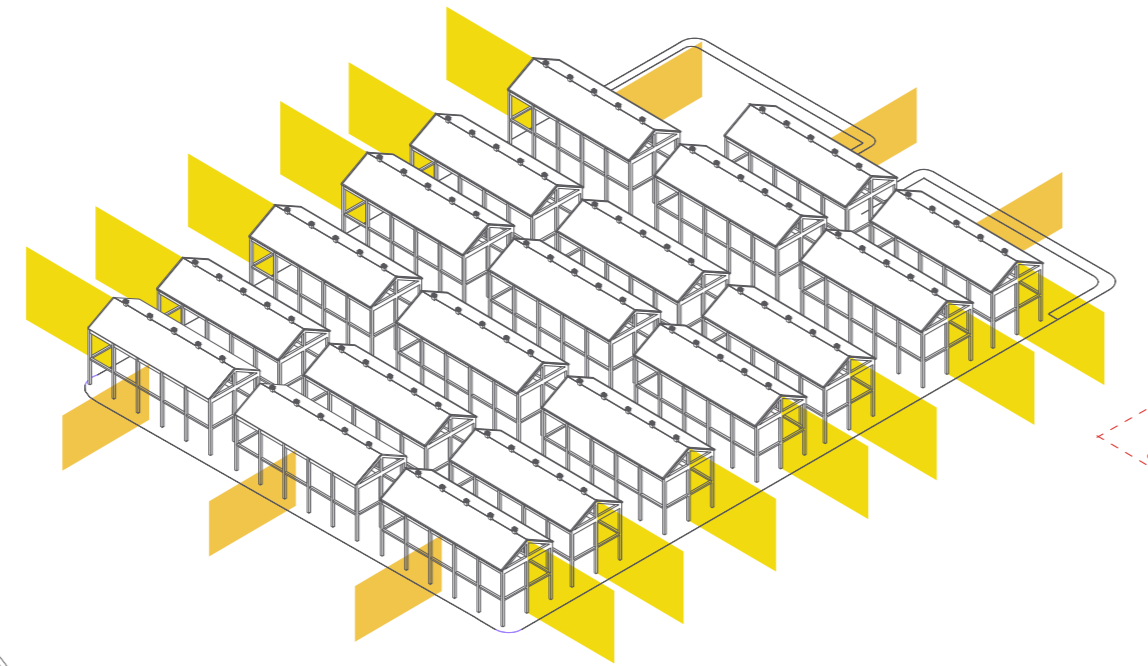


← Fig. 17. Prototipo de secaderos modelo «Torres de la Serna» para grupos de secaderos de dos, tres y cinco crujiás. (1962). ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: –Loreto– 11.423; –Cortijo Nuevo– 11.424; –Chaparral– 11.404.

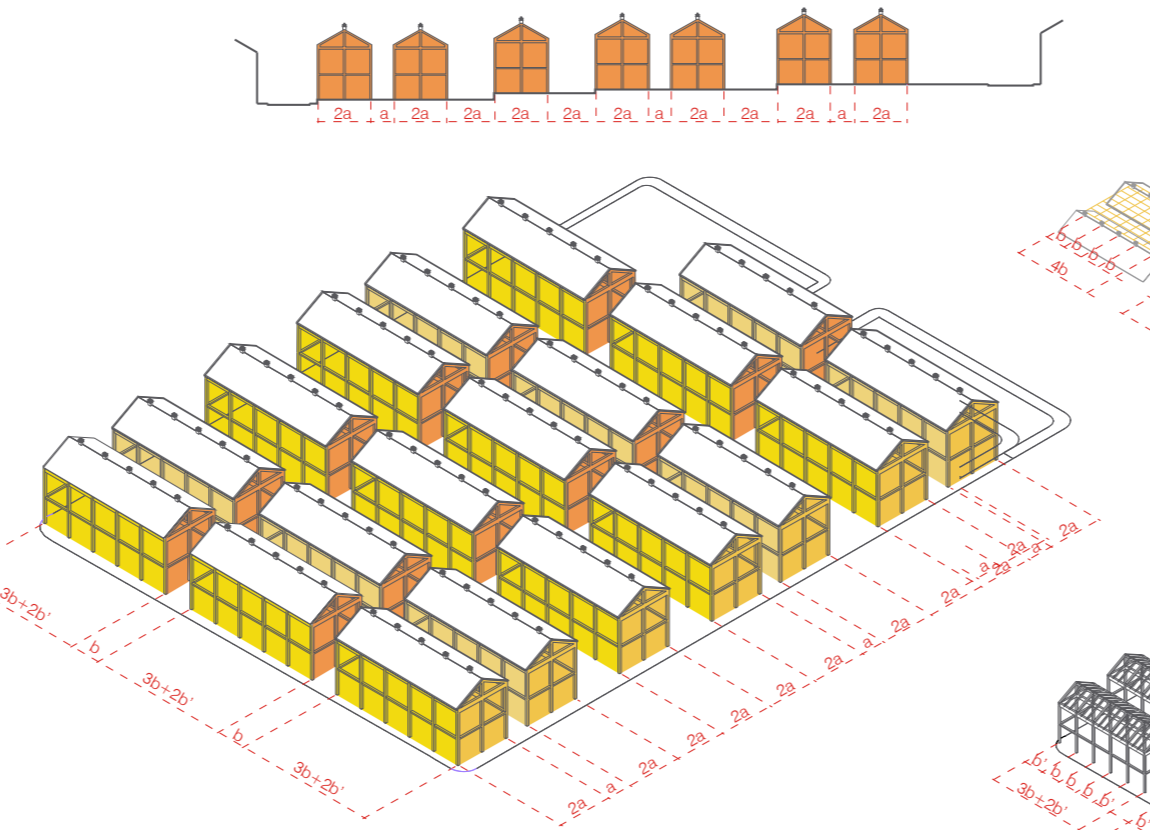
Relación geométrica del conjunto de secaderos con el contexto urbano



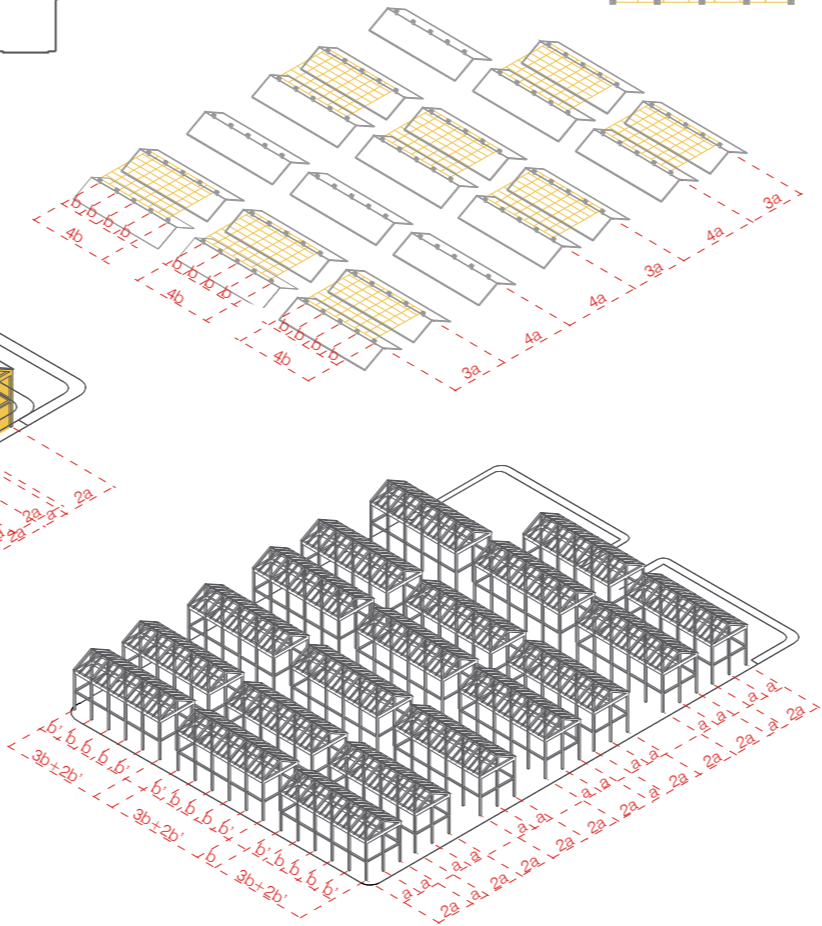
Planos de simetría del conjunto



Ritmo de fachadas internas del conjunto

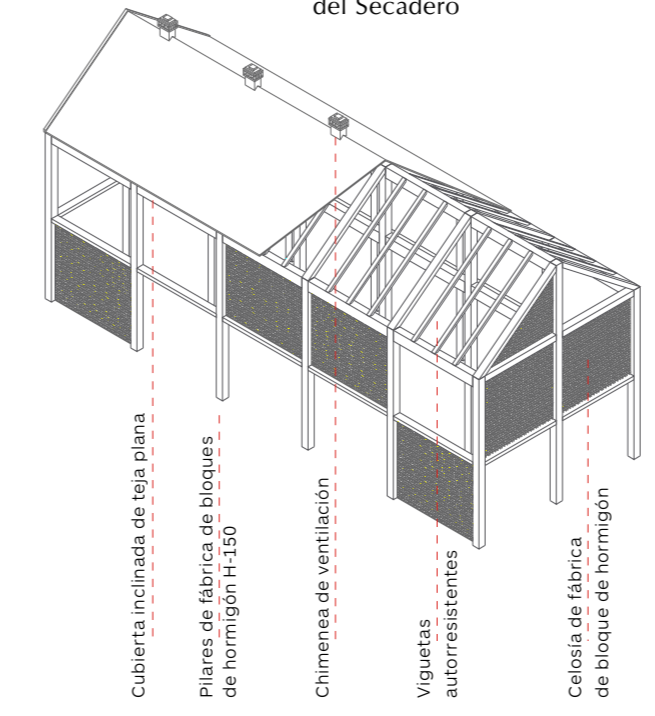


Secuencia cubiertas y chimeneas Superposición Módulo A Proporción áurea en parejas de secaderos 8x7

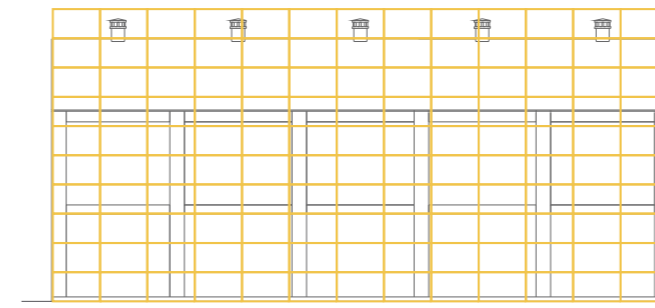


Secuencia estructural

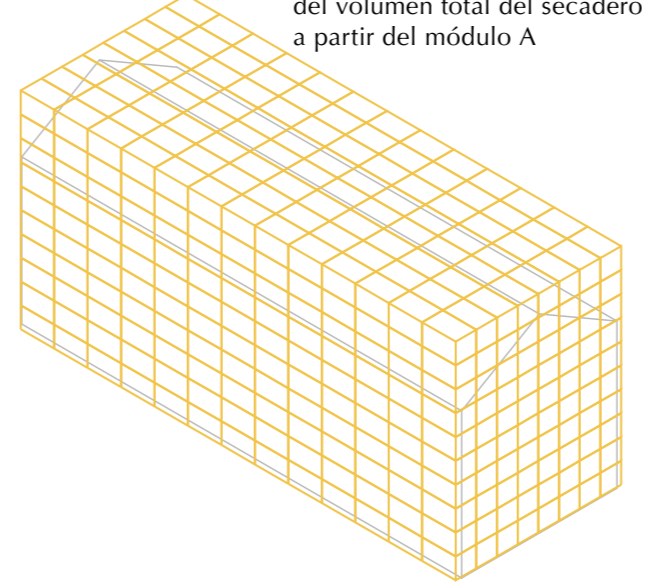
Descripción materica del Secadero



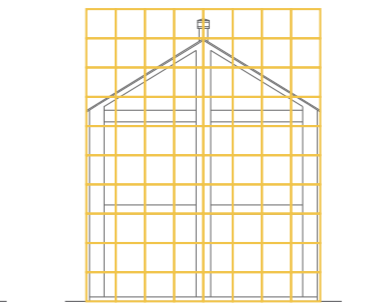
Superposición Módulo A Alzado lateral de crujiás. 1:200



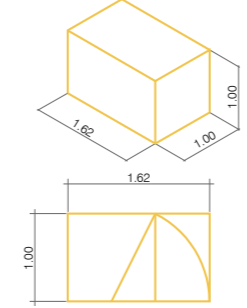
Composición masiva del volumen total del secadero a partir del módulo A



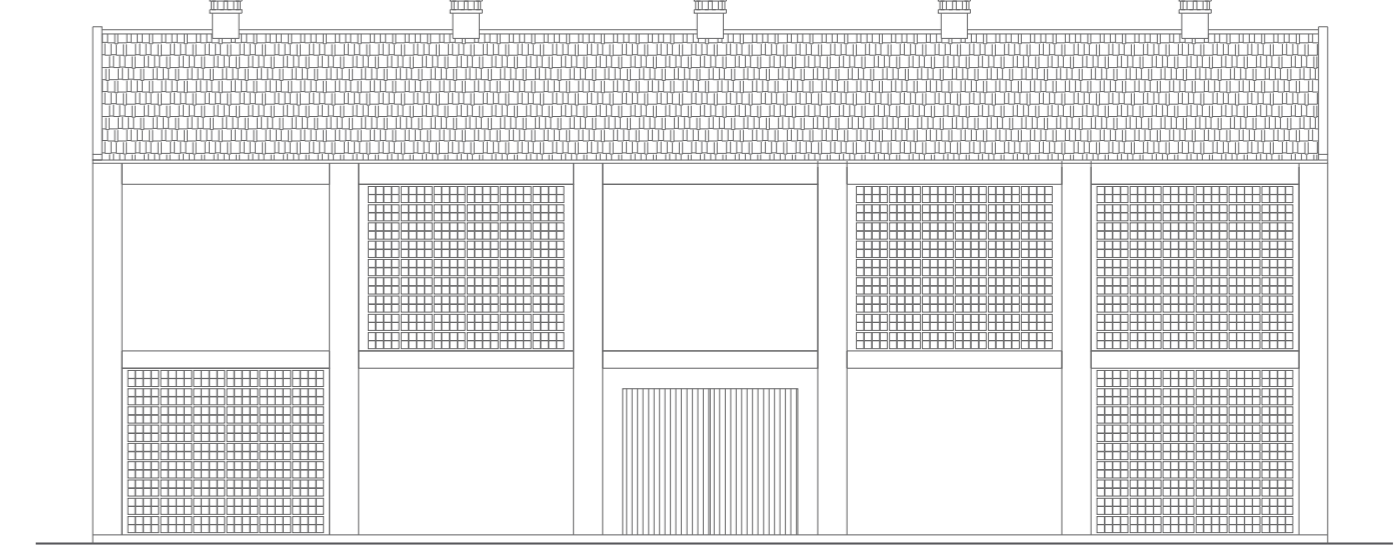
Superposición Modulo A Alzado frontal crujiá exterior. 1:200



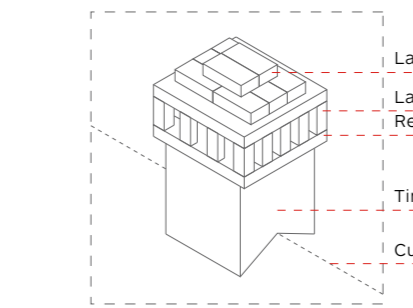
Módulo A Sección áurea y √1



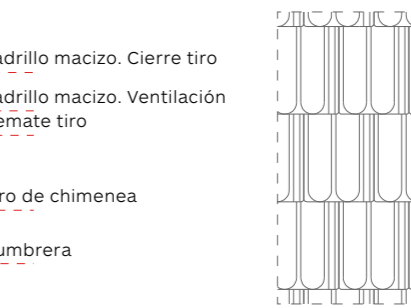
Alzado materico lateral de crujiás 1:100



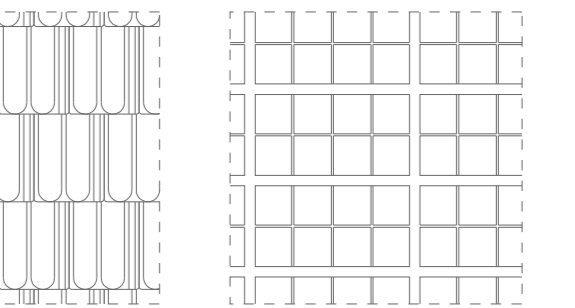
Volumen materico de chimenea de ventilación



Textura teja plana de cubierta 1:10



Textura celosía de bloques de hormigón prefabricado 1:20



Ficha de Peculiaridades

- Nº de Secaderos: 20
- Nº de crujiás extremas del conjunto: 40
- Nº de crujiás intermedias sin acceso del conjunto: 40
- Nº de crujiás intermedias con acceso del conjunto: 20
- Dimensión ancho útil (2a): 6.80m
- Dimensión crujiá extrema (b'): 4.05m
- Dimensión crujiá intermedia (b): 4.18m
- Cubicación útil crujiá extrema: 165.24m³
- Cubicación útil crujiá intermedia: 170.544 m³
- Núcleo urbano: el Chaparral (Granada)
- Tipo de tabaco: oscuro
- Número de plantas capaz: 16000 (20p/m²)
- Proximidad abastecimiento agua: Canal de Albolote
- Relación núcleo urbano: incluido en suelo urbano

Emplazamiento Conjunto Secaderos Fuente: Instituto Nacional de Colonización



Ortofoto 2010 Fuente: Instituto de Estadística y Cartografía



se obtendría debido a dichas proporciones.

Por otro lado, se establecen cinco crujiás como número máximo recomendable. La excesiva longitud no se considera conveniente a efectos de estética, ni tampoco por no superar los 1000 m3 de capacidad estimada por el Servicio.

Dicho esto, la cubicación y ventilación del secadero en estudio, cuyas dimensiones se limitan en la forma expuesta, son:

TIPO DE LOTE FAMILIAR	Nº LOTES	HAS DE TABACO POR	HAS TOTALES
Regadío de 4 Has	50	0,50	20,00
Mixto de olivar y riego	24	0,30	7,20
Id. riego, olivar y secano	20	0,30	6,00
TOTALES	94		33,20

El número de plantas por m3 útil es de 29 y la densidad de plantación por Ha de 12.000 a 15.900, así que el número de m3 de secadero necesarios oscila entre 448 y 548 por lo que se opta por un término medio de 500 m3.

Según las condiciones de superficie de cultivo se han de prever el número de lotes y calcular en consecuencia la capacidad de los secaderos de las diferentes fincas:

CRUJIÁS	LONGITUD ÚTIL	ANCHO ÚTIL	ALTO ÚTIL	CUBICACIÓN ÚTIL
Extremas	4,05	6,80	6,00	165,240
Intermedias	4,18	6,80	6,00	170,544

La capacidad total de secaderos necesarios adoptando el número medio de plantas por Ha es de 14.711 –situado en el intervalo de 12.000 a 15.900 por Ha– es de 20 secaderos de 5 crujiás, con capacidad cada uno de ellos para 24.421

plantas, en total las 488.420 plantas asignadas para la finca. La ejecución de las naves se establece en base a la economía de la producción, por lo que se diseña para posibilitar un uso alternativo de cobertizo para el largo periodo en el que no tiene servicio como instalación para el secado. Por esta razón dispone de una puerta amplia para el paso de carros y materiales en el vano central de la fachada longitudinal de la nave. Los paramentos de fachada se ejecutan con celosías que dejan sólo el paso de la ventilación. Estos modelos se reproducen en las tres fincas mencionadas.

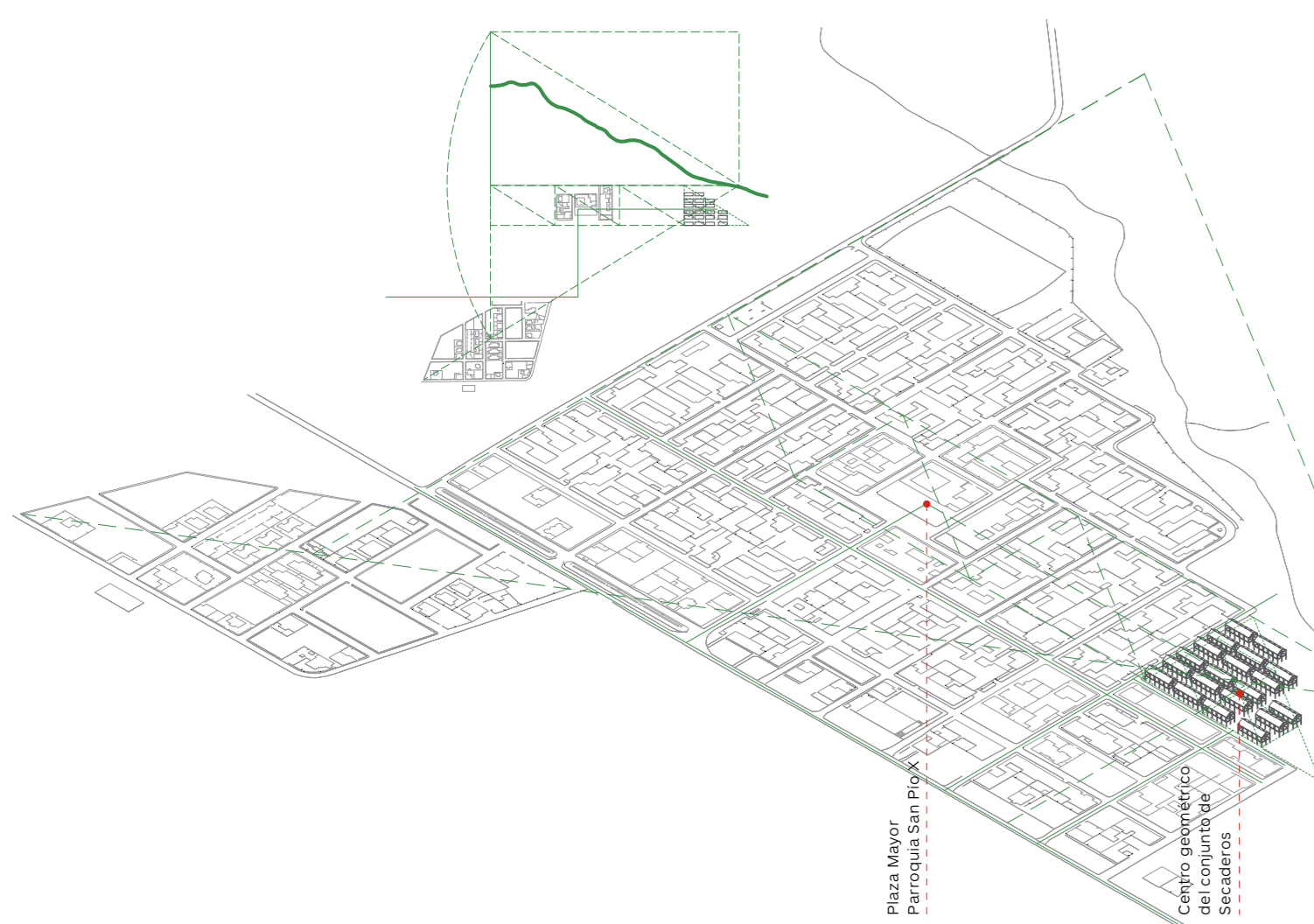
Las características de los sistemas constructivos las siguientes:

- **Cimientos:** De mampostería hormigonada, con hormigón de 150kg.
- **Estructura:** De pilares de fábrica de ladrillo con mortero de cemento 1:6 y tabicones de ladrillo hueco doble con mortero de cemento 1:6, que finalmente son sustituidos por pilares de hormigón armado con zunchos también de hormigón en coronación con cuatro redondos de Ø6mm.
- **Envolvente:** Se resuelve con cercos para recibir celosías que en este caso se ejecutan, pese a que están previstas de fábrica de ladrillo, con entramado de hormigón prefabricado en masa.
- **Cubierta:** De teja plana sobre enlistonado de madera apoyado en armadura de hormigón prefabricado.
- **Puertas:** Corredera metálica.
- **Persianas interiores:** De cañizos para regular la ventilación y con cuerda para poder enrollarlas.
- **Firme:** De hormigón de 150kg en capa de 15cm y aceras exteriores de anchura 1m
- **Ventilación:** Por el tejado: por dos chimeneas con remate de ladrillo
- **Enfoscados y blanqueos:** El enfoscado con mortero de cemento 1:4 y el blanqueo a la cal, tanto interiores como exteriores.

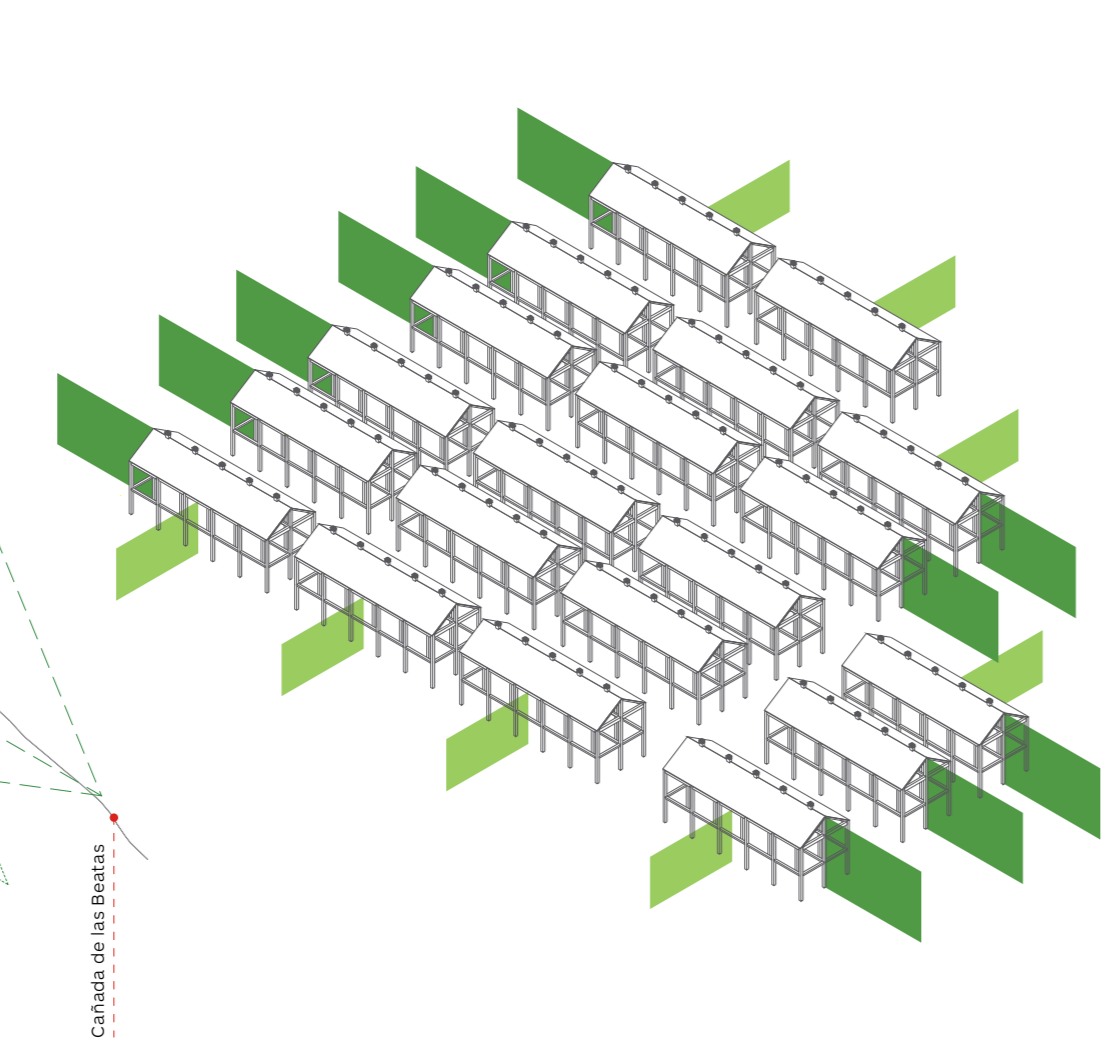


11.2.2. GRUPO DE SECADEROS «PEÑUELAS»

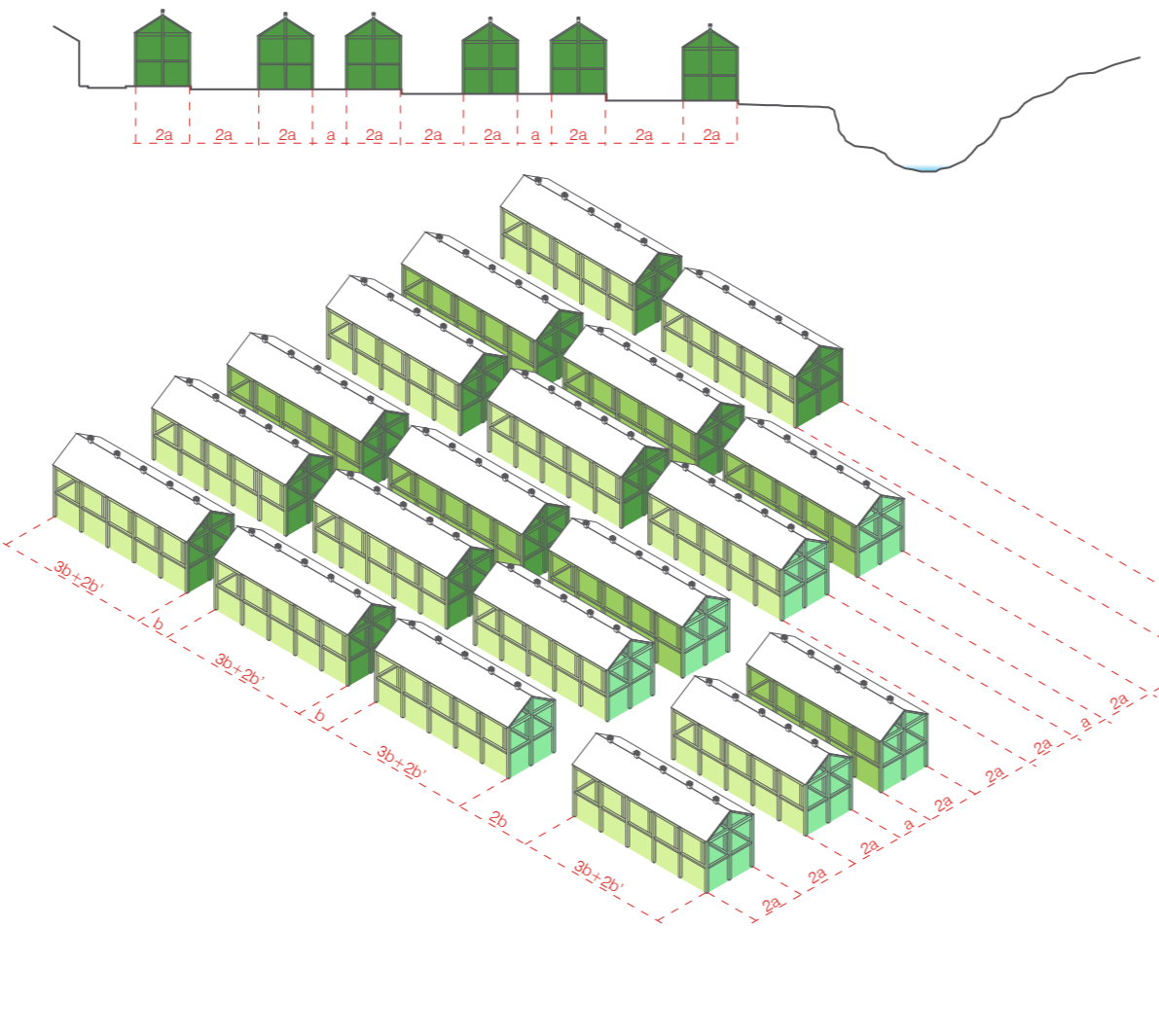
Relación geométrica del conjunto de secaderos con el contexto urbano



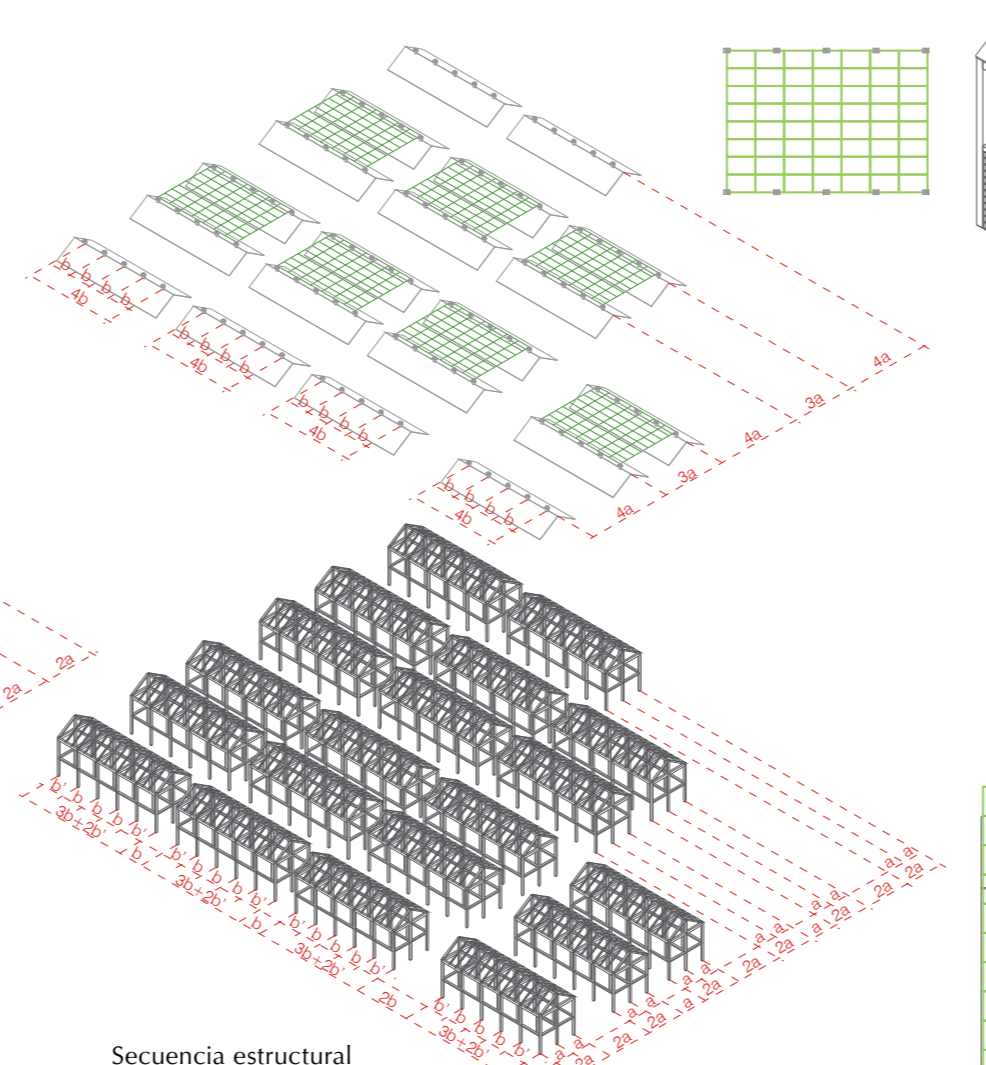
Planos de simetría del conjunto



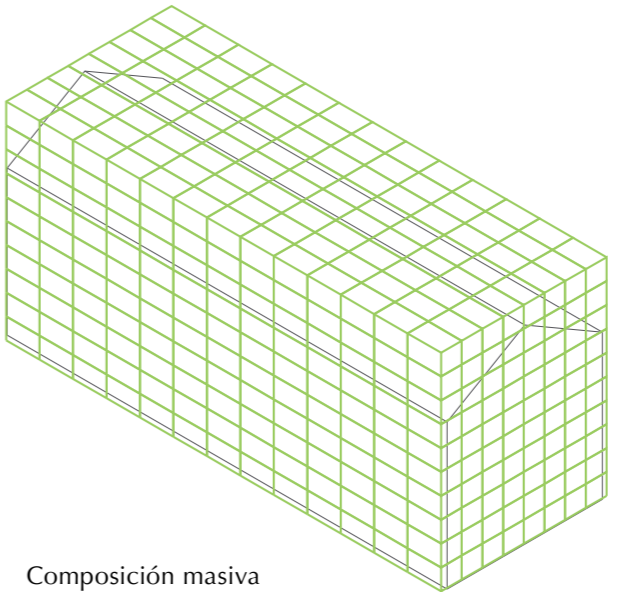
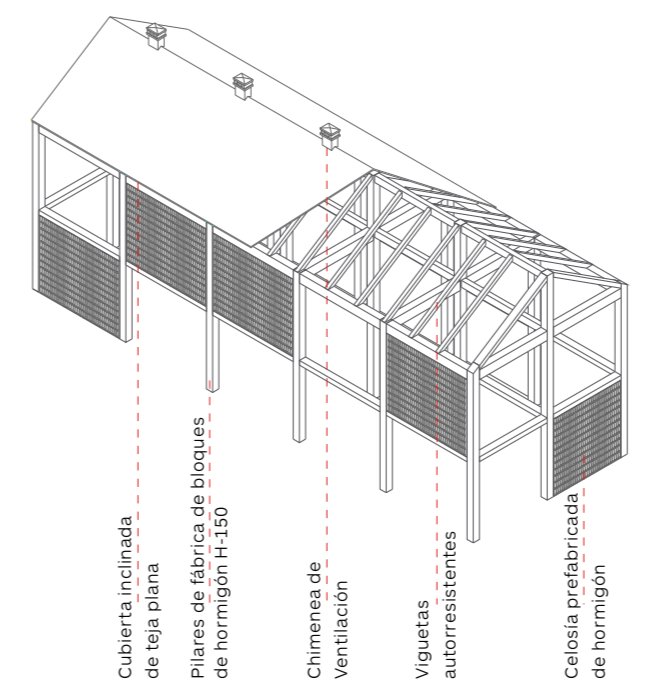
Ritmo de fachadas internas del conjunto de Secaderos



Secuencia cubiertas y chimeneas Superposición Módulo A Proporción áurea en parejas de secaderos 8x7

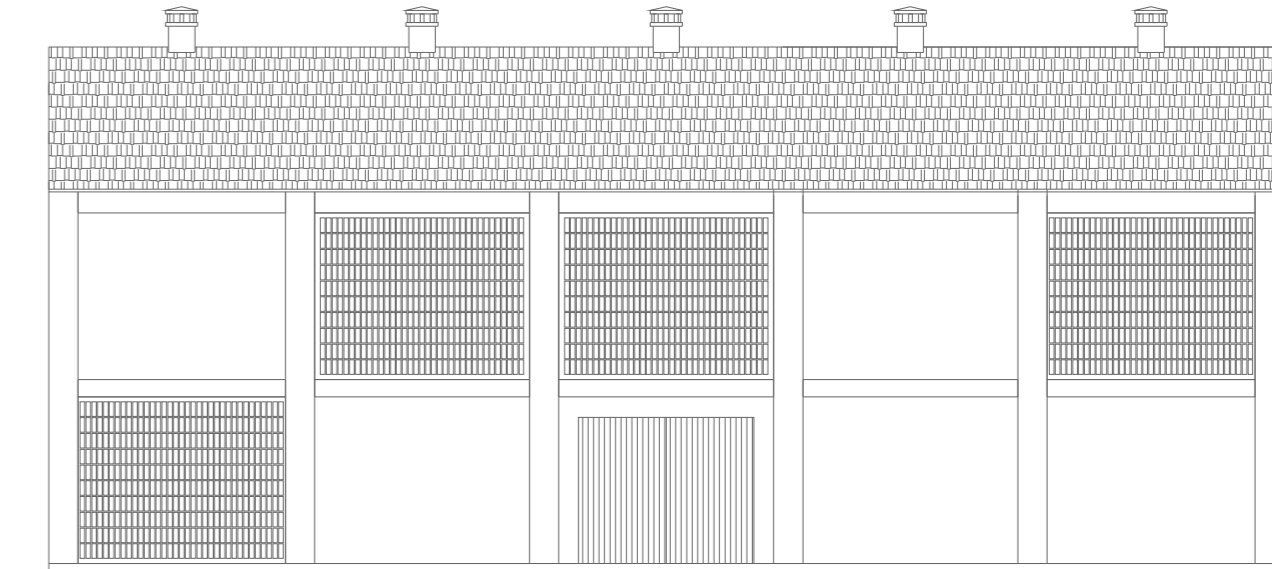


Descripción material del Secadero

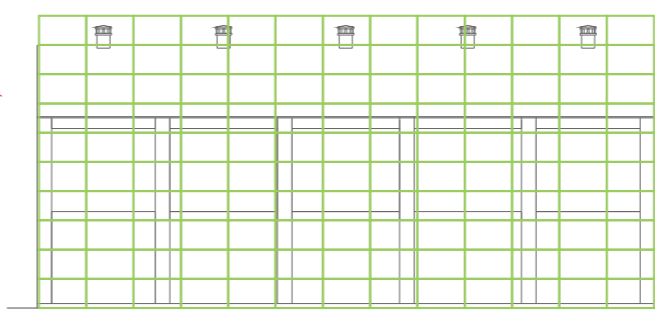


Composición masiva del volumen total del secadero a partir del módulo A 13x8x10

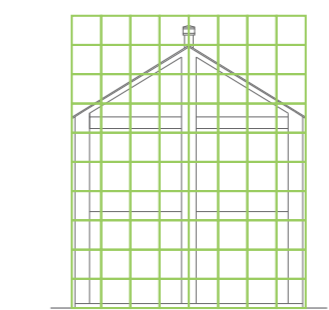
Alzado matérico lateral de crujiás 1:100



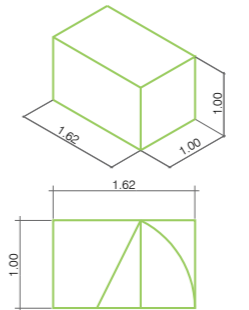
Superposición Modulo A Alzado lateral de crujiás 1:200



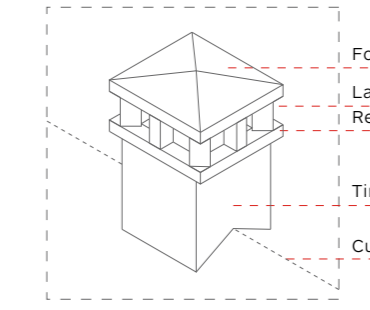
Superposición Modulo A Alzado frontal crujiá exterior. 1:200



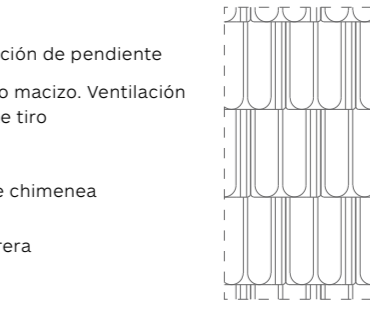
Módulo A Sección áurea y v1



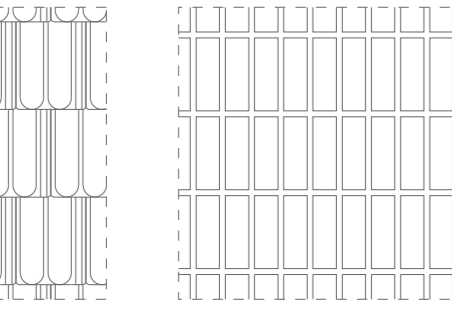
Volumen matérico de chimenea de ventilación



Textura teja plana de cubierta 1:10



Textura celosía de bloques de hormigón prefabricado 1:20



Ficha de Peculiaridades

- Nº de Secaderos: 20
- Nº de crujiás extremas sin acceso: 40
- Nº de crujiás intermedias sin acceso: 40
- Nº de crujiás intermedias con acceso: 20
- Dimensión ancho útil (2a): 6.80m
- Dimensión crujiá extrema (b): 4.05m
- Dimensión crujiá intermedia (b): 4.18m
- Cubicación útil crujiá extrema: 165.24m³
- Cubicación útil crujiá intermedia: 170.544 m³
- Núcleo urbano: Peñuelas (Granada)
- Tipo de tabaco: oscuro
- Número de plantas capaz: 16000 (20p/m²)
- Proximidad abastecimiento agua: Cañada de las Beatas
- Relación núcleo urbano: incluido en suelo urbano

Emplazamiento Conjunto Secaderos Fuente: Instituto Nacional de Colonización



Ortofoto 2010 Fuente: Instituto de Estadística y Cartografía

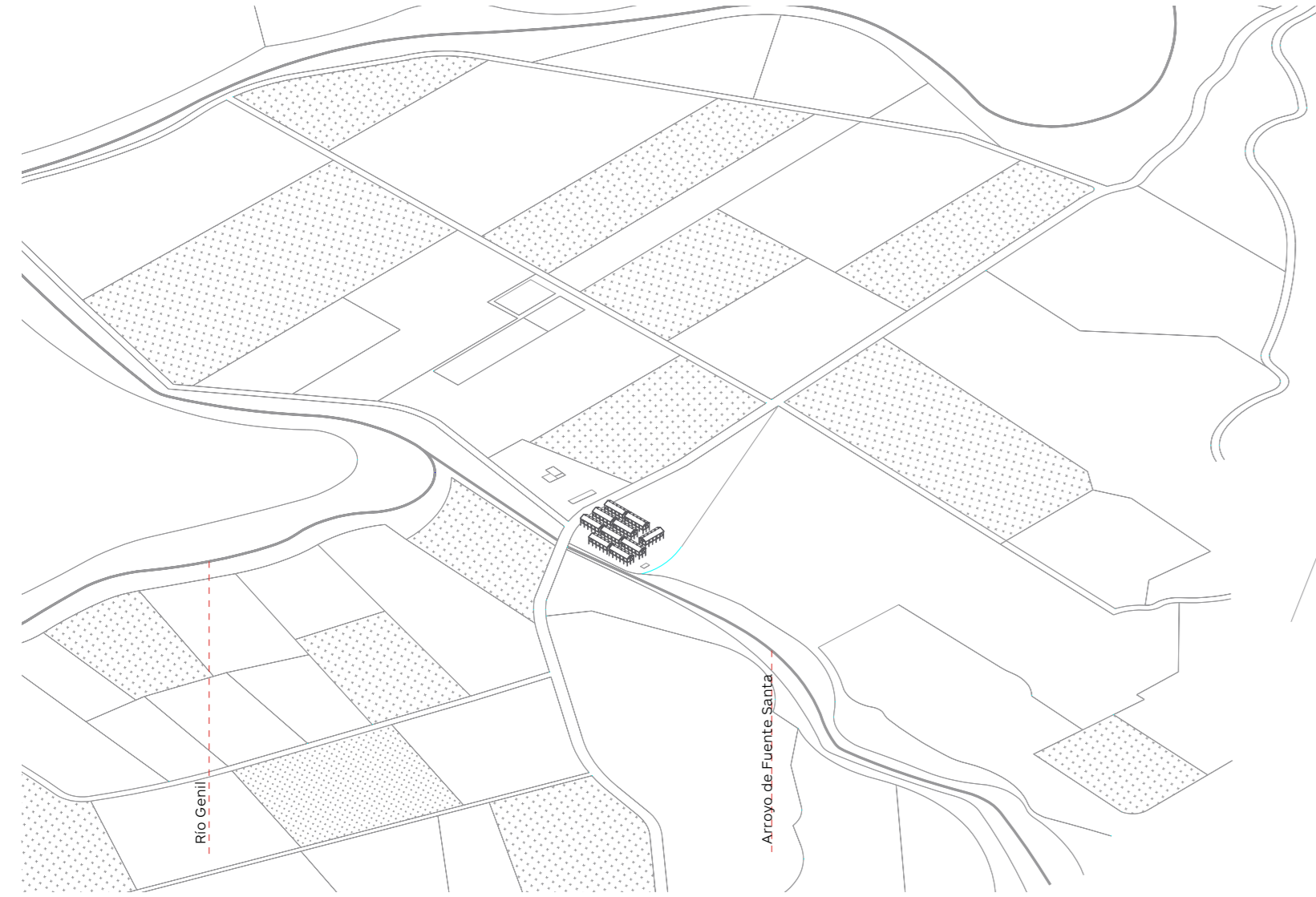


- Pintura: En la puerta al óleo a dos manos, de color rojo indio, por ser más resistente.
- Sistema de cuelgue: Rollizos de chopo apoyados en vigas de hormigón armado comerciales, calculados para sobrecarga de 600kg/m².
Según el presupuesto incorporado al documento de estos proyectos, para la ejecución de esta edificación la inversión necesaria estaba en torno a las 997,43 pts/m², resultando por Ha de tabaco cultivada a 100296 pts.

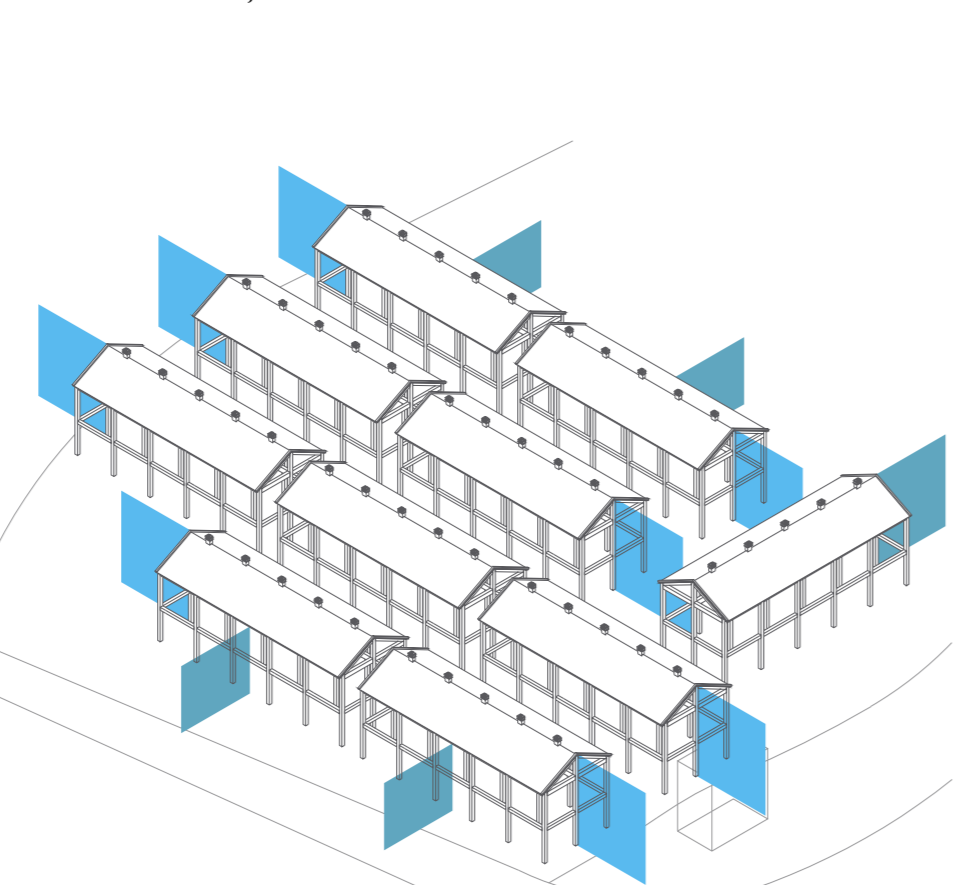
11.2.3. GRUPO DE SECADEROS «FUENSANTA»



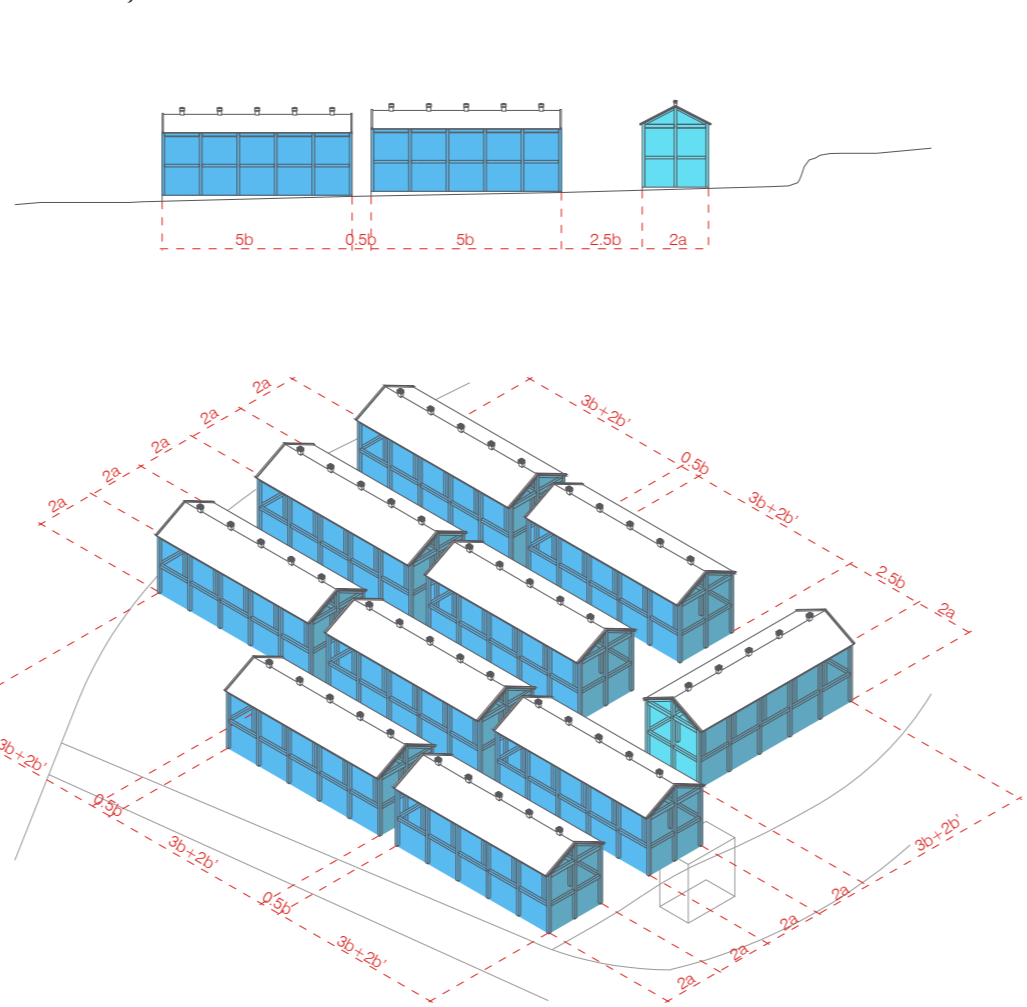
Relación geométrica del conjunto de secaderos con el contexto urbano



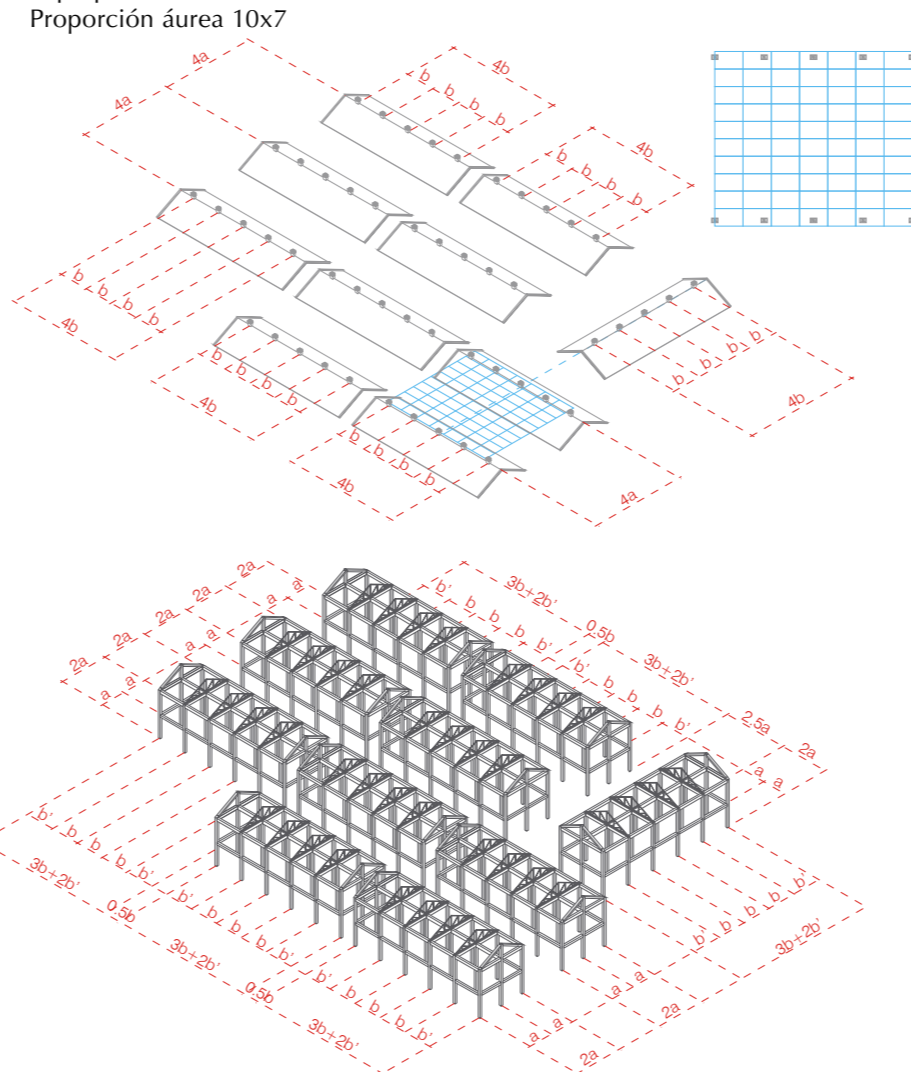
Planos de simetría del conjunto



Ritmo de fachadas internas del conjunto de Secaderos

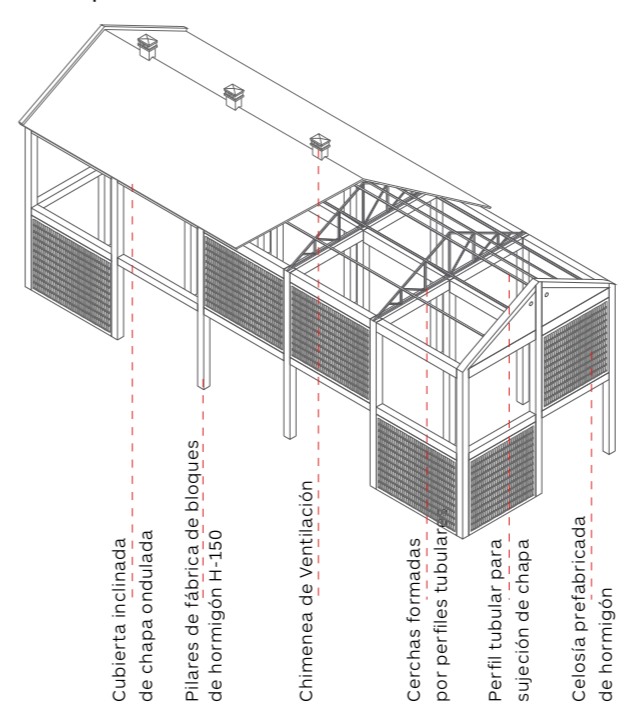


Secuencia cubiertas y chimeneas Superposición Módulo A Proporción área 10x7

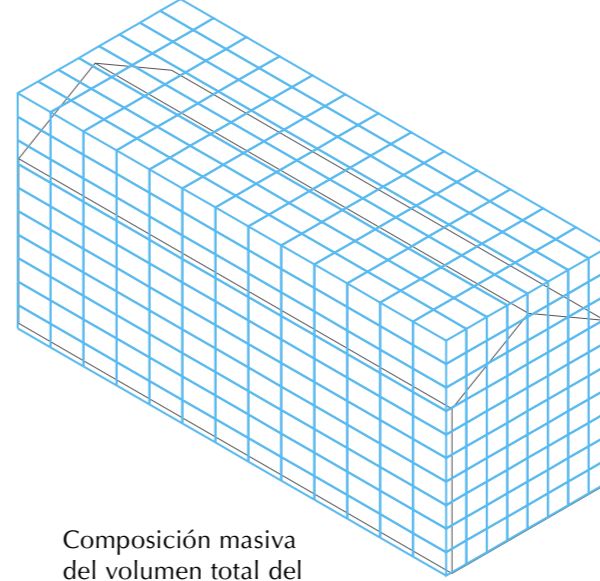


Secuencia estructural

Descripción matérica del Secadero

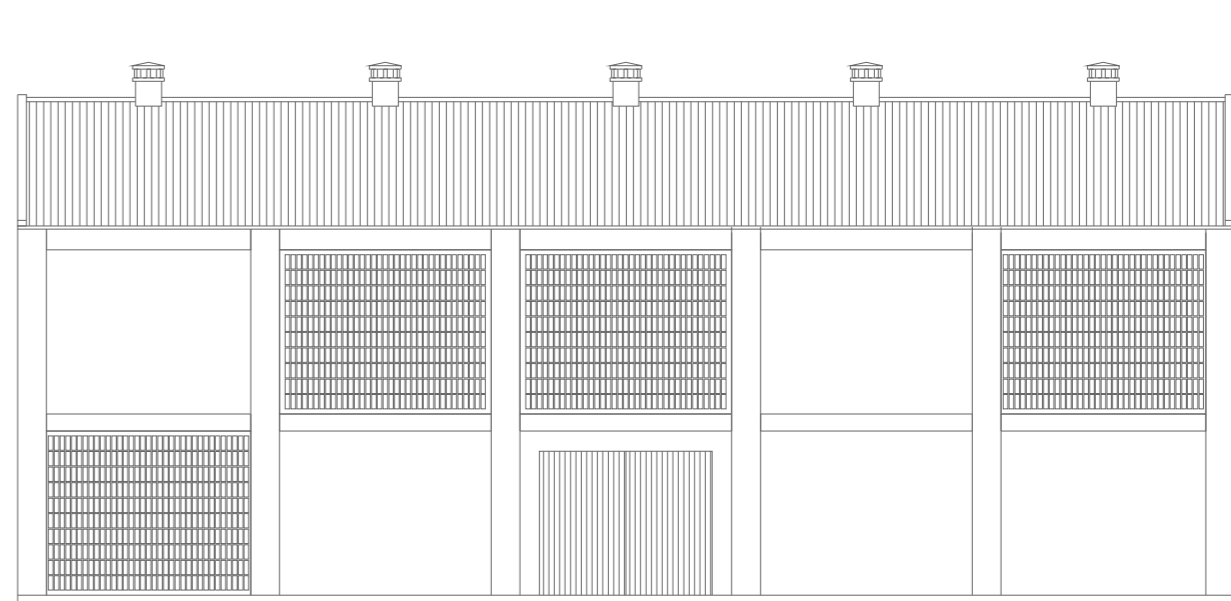


- Cubierta inclinada de chapa ondulada
- Pilares de fábrica de bloques de hormigón H-150
- Chimenea de Ventilación
- Cerchas formadas por perfiles tubular
- Perfil tubular para sujeción de chapa
- Celosía prefabricada de hormigón

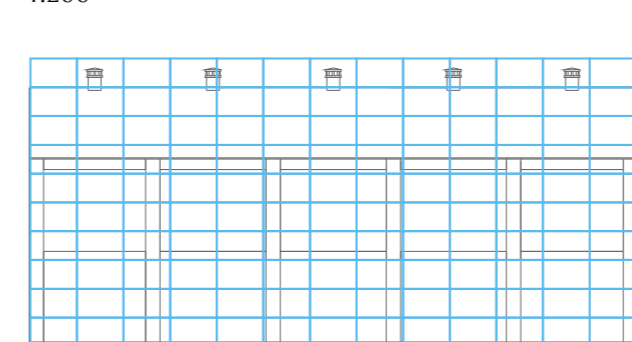


Composición masiva del volumen total del secadero a partir del módulo A 13x8x10

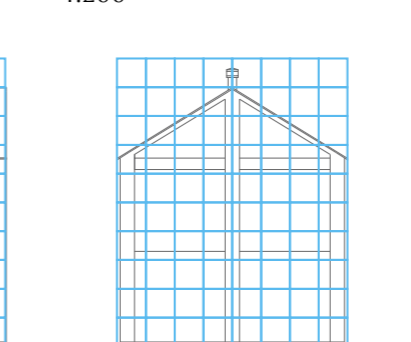
Alzado matérico lateral de crujiás 1:100



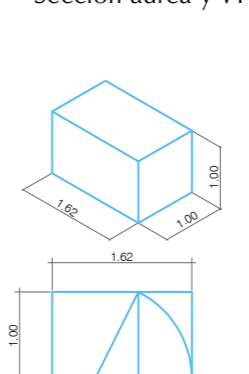
Superposición Modulo A Alzado lateral de crujiás 1:200



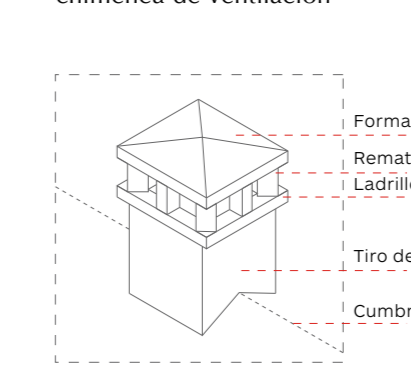
Superposición Modulo A Alzado frontal crujiá exterior 1:200



Módulo A Sección área y √1

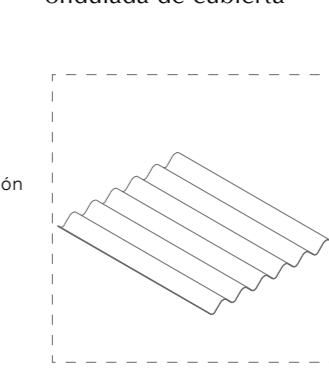


Volumen matérico de chimenea de ventilación

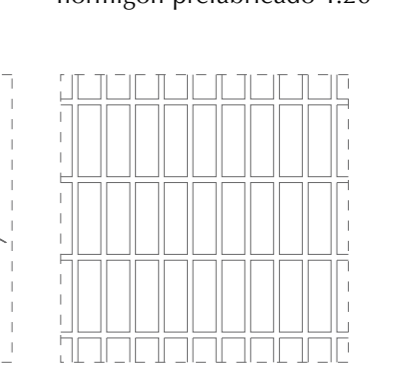


- Formación de pendiente
- Remate tiro Ladrillo macizo. Ventilación
- Tiro de chimenea
- Cumbrera

Volumen de pieza chapa ondulada de cubierta



Textura celosía de bloques de hormigón prefabricado 1:20



Ficha de Peculiaridades

- Nº de Secaderos: 10
- Nº de crujiás extremas del conjunto: 20
- Nº de crujiás intermedias sin acceso del conjunto: 20
- Nº de crujiás intermedias con acceso del conjunto: 10
- Dimensión ancho útil (2a): 6.80m
- Dimensión crujiá extrema (b): 4.05m
- Dimensión crujiá intermedia (b): 4.18m
- Cubicación útil crujiá extrema: 165.24m³
- Cubicación útil crujiá intermedia: 170.544 m³
- Núcleo urbano: Fuensanta (Granada)
- Tipo de tabaco: oscuro
- Número de plantas capaz: 16000 (20p/m²)
- Proximidad abastecimiento agua: Cañada de las Beatas
- Relación núcleo urbano: incluido en suelo urbano

Ortofoto 2009 Fuente: Instituto de Estadística y Cartografía



← Fig. 20: Ficha análisis Grupo de secaderos de Fuensanta. García Nofuentes.

11.3.

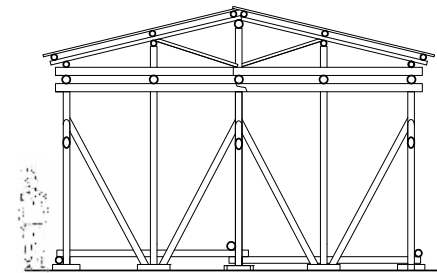
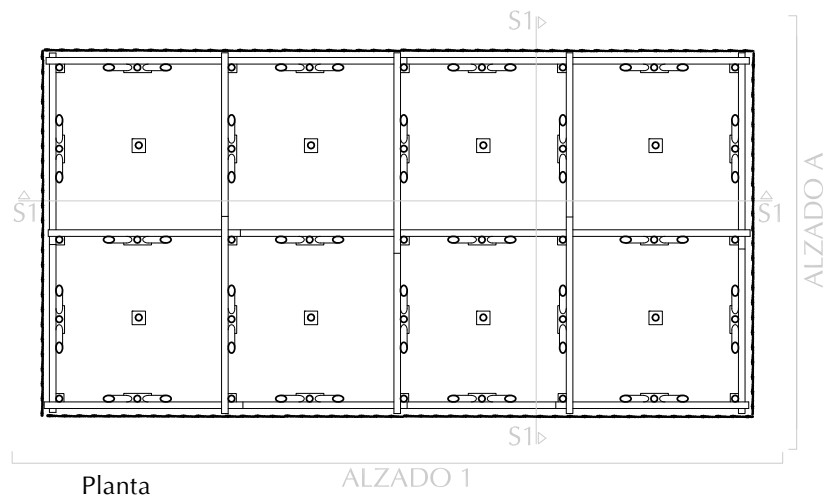
PROTOTIPOS SEGÚN LA ENVOLVENTE

A partir del minucioso análisis de las características constructivas de los secaderos en la Vega de Granada, se aporta un planteamiento de clasificación basado en la condición esencialmente perceptiva desde una óptica arquitectónica y paisajística. La ordenación propuesta atiende principalmente a la materialidad de las envolventes, sugerentes de su acabado y funcionalidad. Bajo este objetivo, se agrupan los secaderos según la condición material y sensorial de su piel. Como ya se ha referido anteriormente, la característica principal de la «vestimenta» de estos singulares edificios permite un balance y equilibrio de temperatura y humedad adecuados para el curado del tabaco. Con esta premisa, agricultores, arquitectos e ingenieros, desarrollan diferentes sistemas que, además de resolver los requisitos técnicos necesarios para la optimización de recursos, incorporan valores añadidos al paisaje que contribuyen a una percepción enriquecida con texturas, visiones y emociones. Se propone la siguientes categorías:

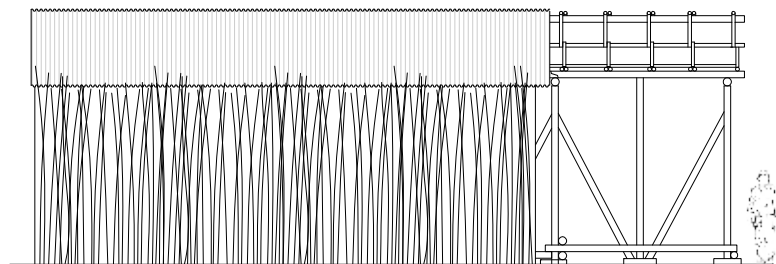
11.3.1. PIEL VEGETAL

El grupo está conformado por secaderos que disponen de una envolvente ejecutada con materiales procedentes de la vegetación autóctona: cañas, tomizas, paja, y derivados del chopo –rollizos, palos y tablones–. Hay que distinguir entre los troncos de pequeña sección, que se utilizan partiéndolos, según su eje longitudinal, por la mitad y los de mayor sección que se cortan en tablas. Ambos tipos, al igual que cañas y ramas se atan y clavan sobre bastidores de madera de aproximadamente 2 x 1 m que permiten el montaje o desmontaje según necesidad de aireación de la masa vegetal. Esta envolvente se sustenta sobre una estructura de puntales y pies derechos de madera de chopo mondado.

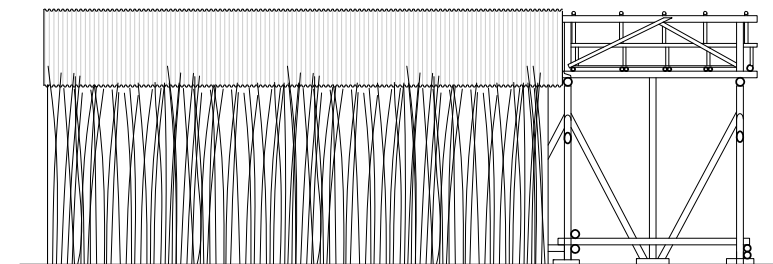




Sección 1



Alzado 1



Sección 2



Fig. 21: Secadero de piel vegetal y estructura de madera. En este caso, la cubierta está formada por paneles de fibrocemento. El cerramiento está compuesto por ramas de pequeño espesor de chopo u otras plantas locales.

La delicadeza y vulnerabilidad de este material, hace frecuente la continua reposición y cambios de material. Es interesante remarcar el fenómeno por el cual algunos paños de este tipo de secaderos son regenerados con materiales más modernos pero de igual sencillez y fácil disponibilidad. Entre las soluciones menos ortodoxas, pero frecuentemente empleadas en la Vega, podemos observar desde retales de láminas de polietileno de alta densidad, hasta tablonces reutilizados de conglomerado de madera, planchas onduladas de fibrocemento o chapas de acero galvanizado. Estos materiales en su conjunto dotan a estas construcciones una plástica singular.

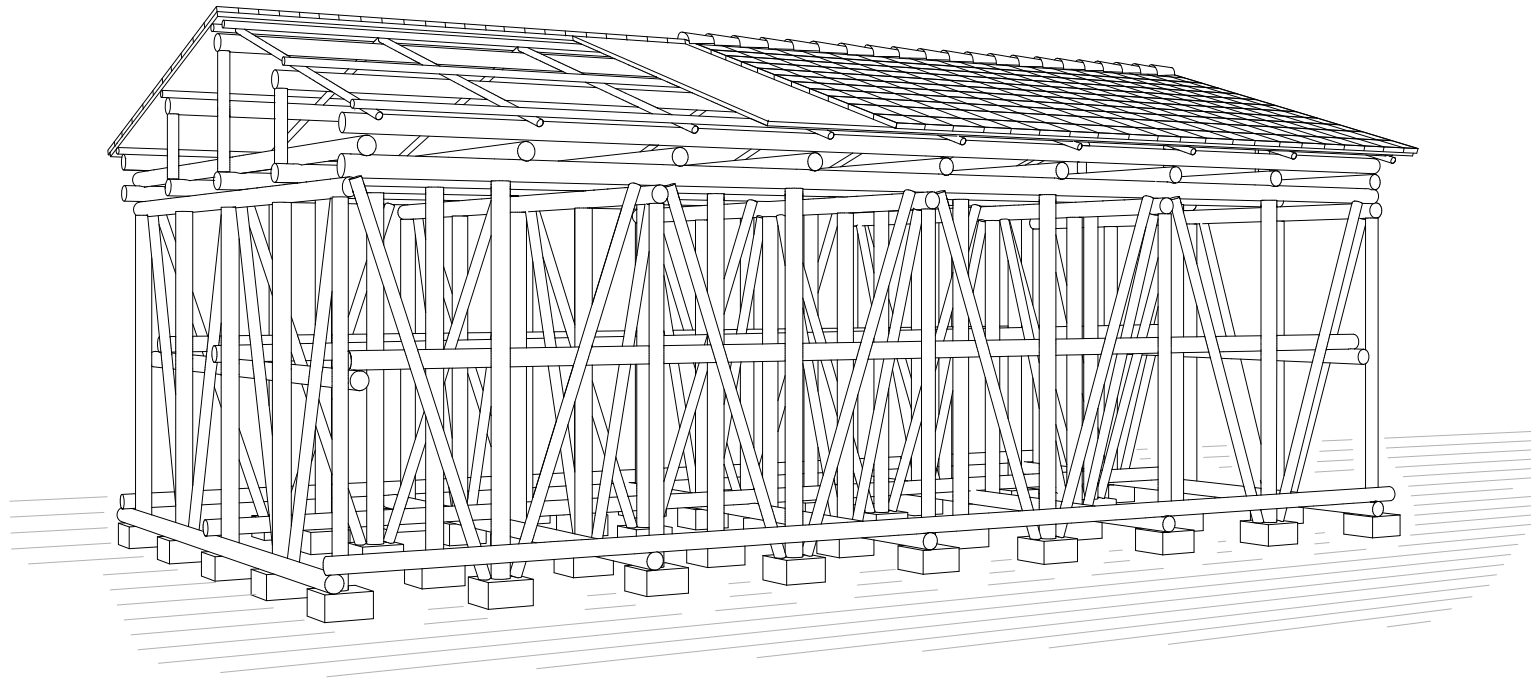


Fig. 22: Modelización en perspectiva de la estructura de un secadero con estructura de rollizos de chopo y cubierta de teja. La cimentación la forman bloques de piedra local.

Fig. 23: Sección transversal en perspectiva de la estructura de un secadero de rollizos de madera de chopo con cubierta de teja cerámica.

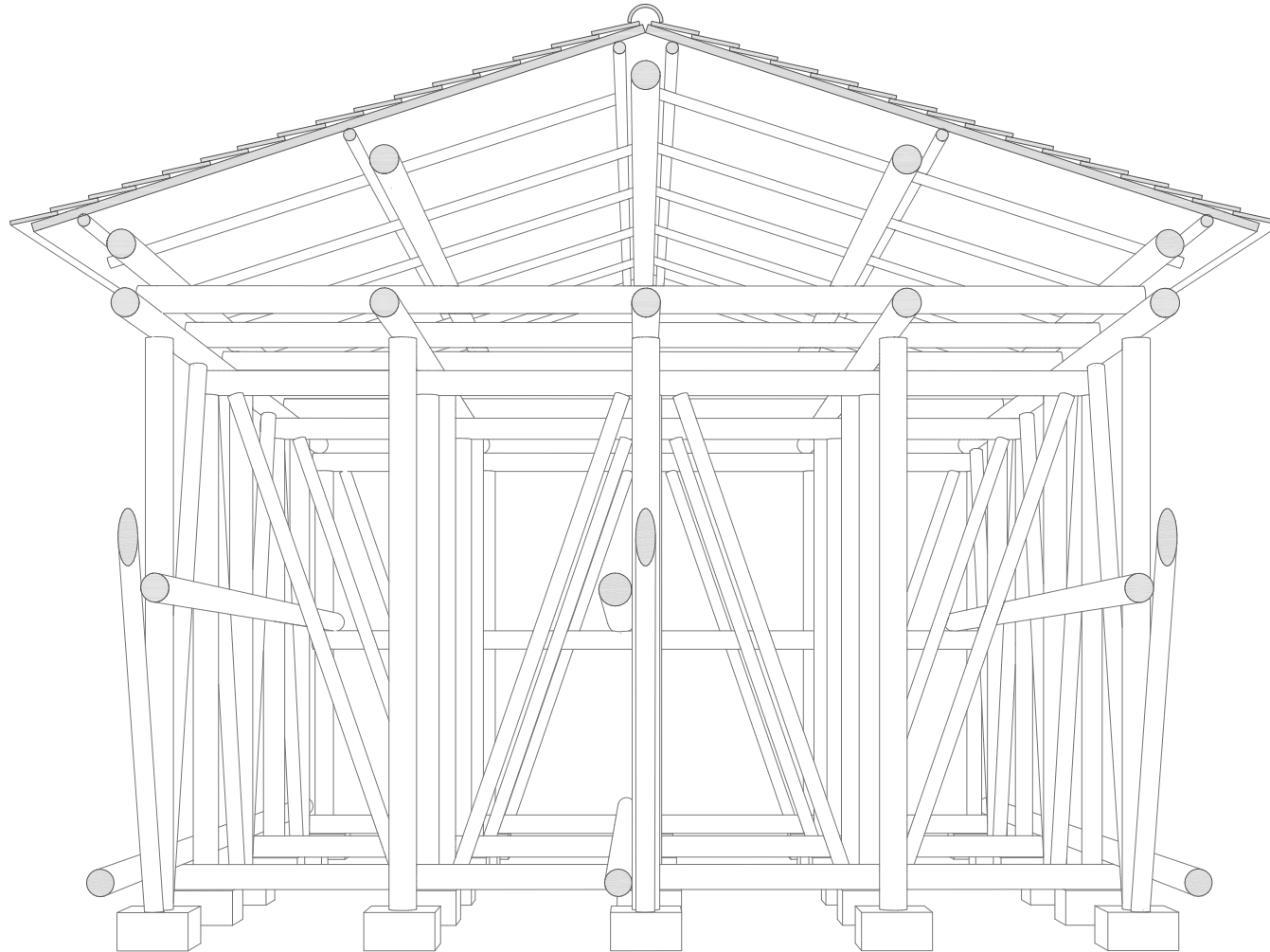


Fig. 24: Sucesión de varios secaderos, todos ellos de estructura de madera. El cerramiento de algunos paños no ha sido repuesto, dejando a la vista el entramado de vigas menores y cuerdas preparadas para colgar la próxima cosecha. Se observan paramentos vegetales de cañas, palos y tablones. Se observa también variedad en las cubriciones: chapa metálica lisa y grecada y paneles ondulada de fibrocemento.

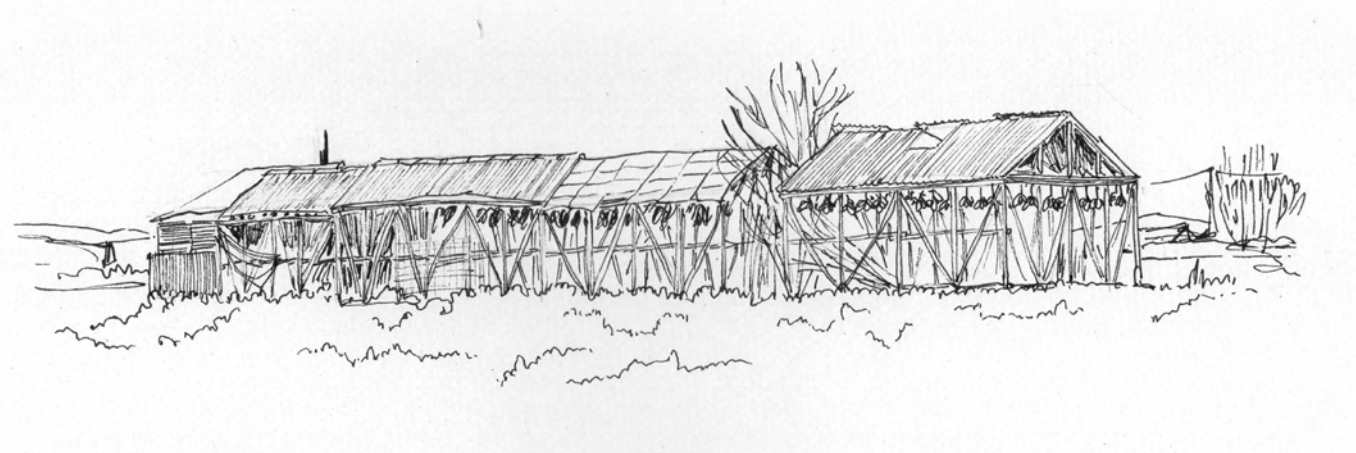
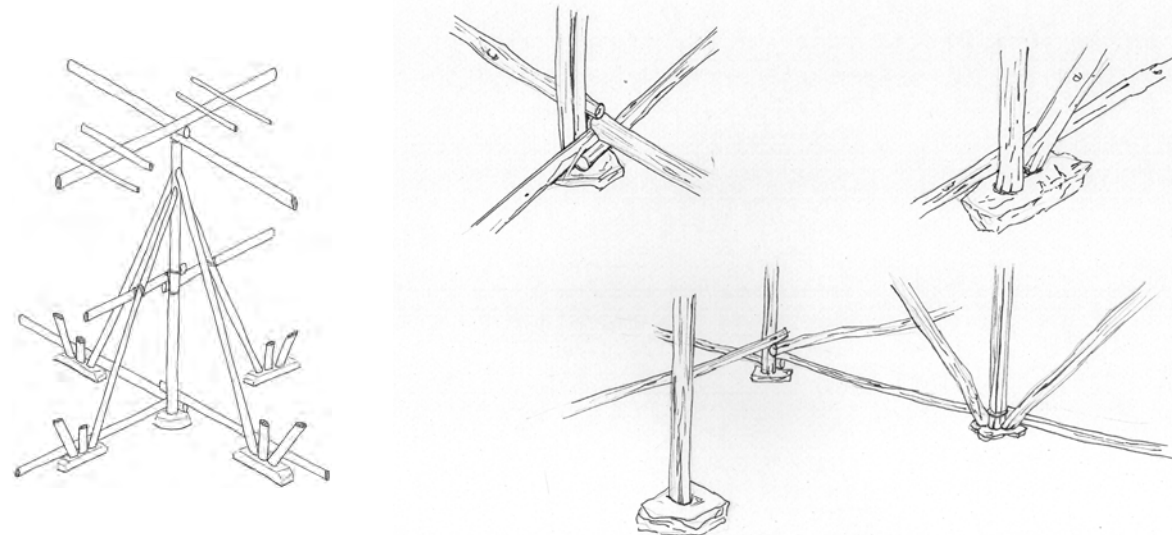


Fig. 25: Detalles de uniones estructurales entre los distintos rollizos de chopo y la piedras que funcional como cimentación.



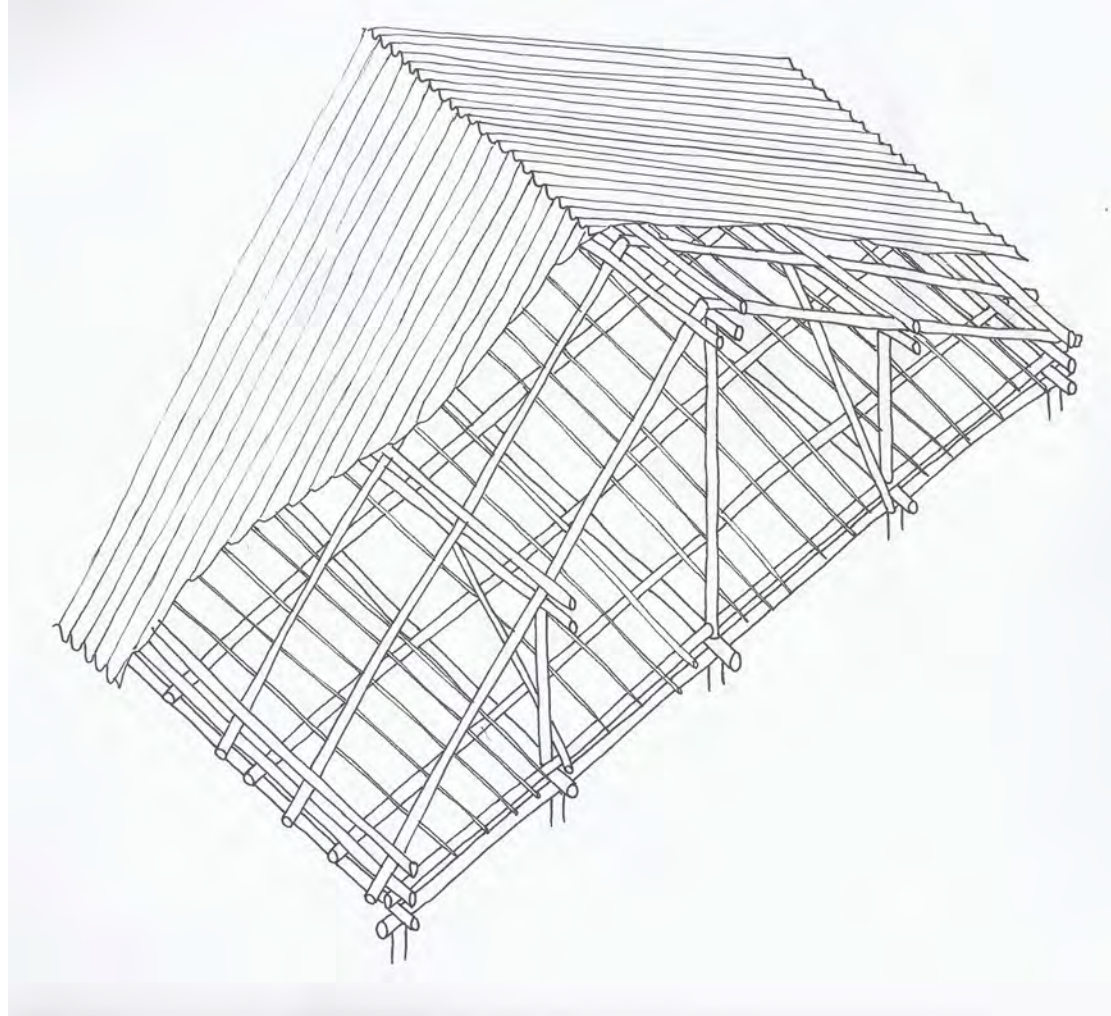


Fig. 26: Cubierta de un secadero de estructura de madera y piel vegetal. La cubierta que más se utiliza actualmente es la chapa ondulada de fibrocemento.

Fig. 27: Detalles de las uniones de rollizos de chopo en la cubierta.

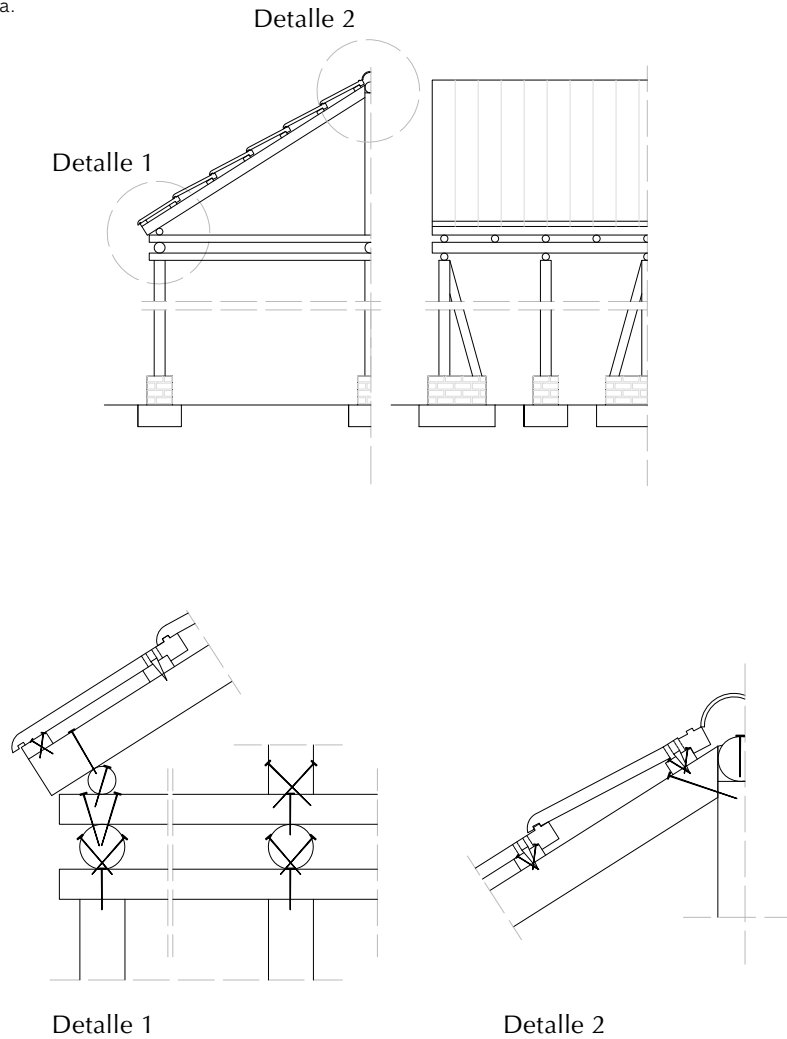
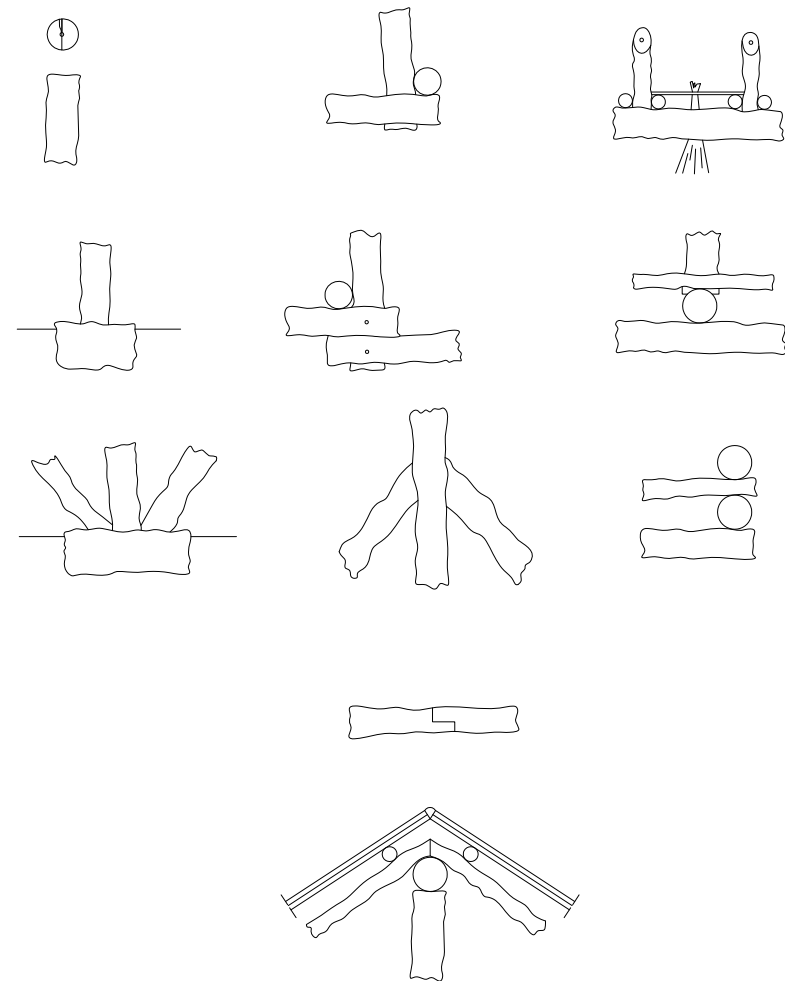


Fig. 28: Detalles de uniones estructurales entre los distintos rollizos de chopo y la piedras que funcional como cimentación.



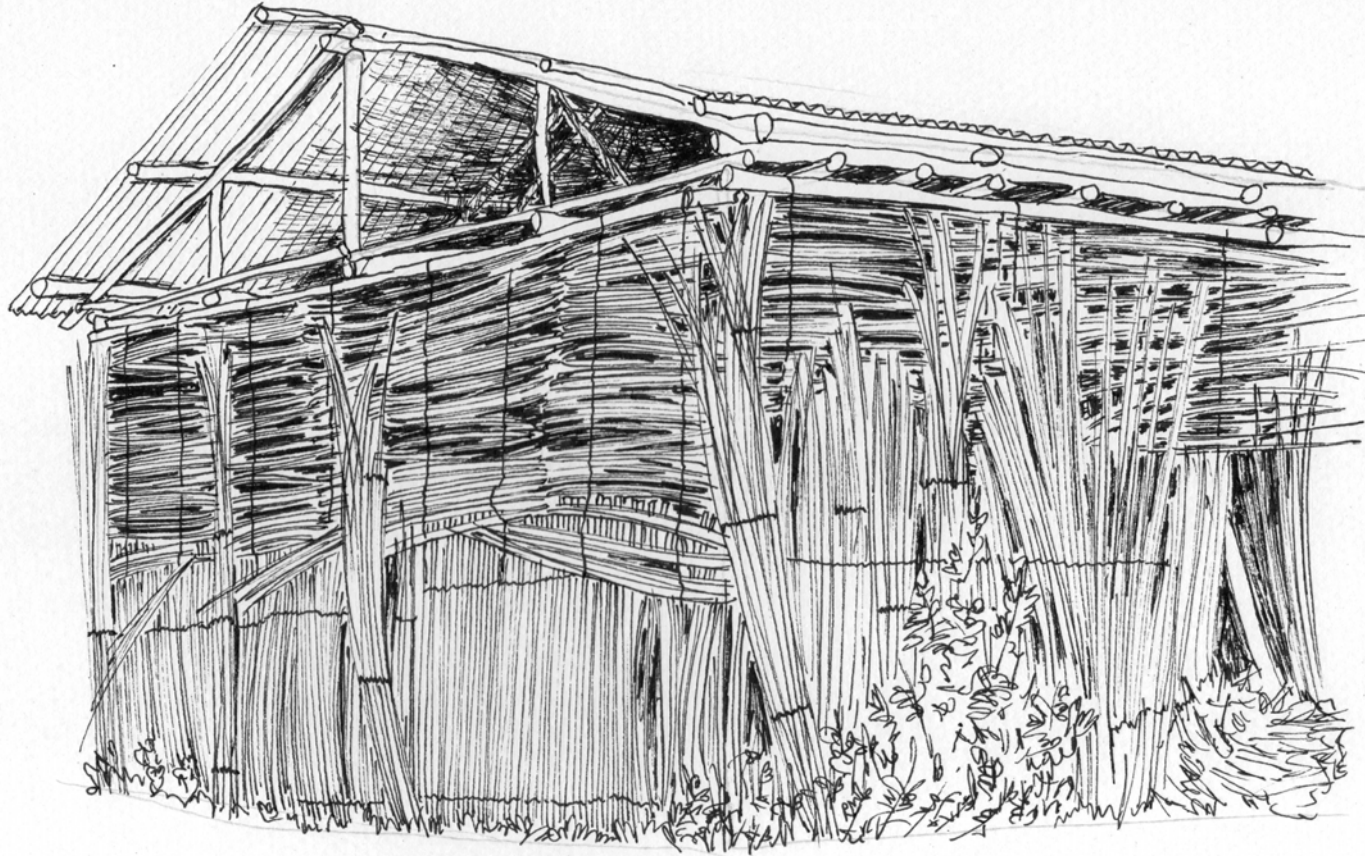


Fig. 29: Secadero de piel vegetal a partir de ramas de chopo agrupadas en "esterillas" que favorecen la regulación de la ventilación del local.



Fig. 30: Detalle interior de un secadero de piel vegetal y estructura de madera. Las tomizas se encuentran recogidas a la espera de la siguiente cosecha de tabaco. La cubierta es de chapa ondulada.

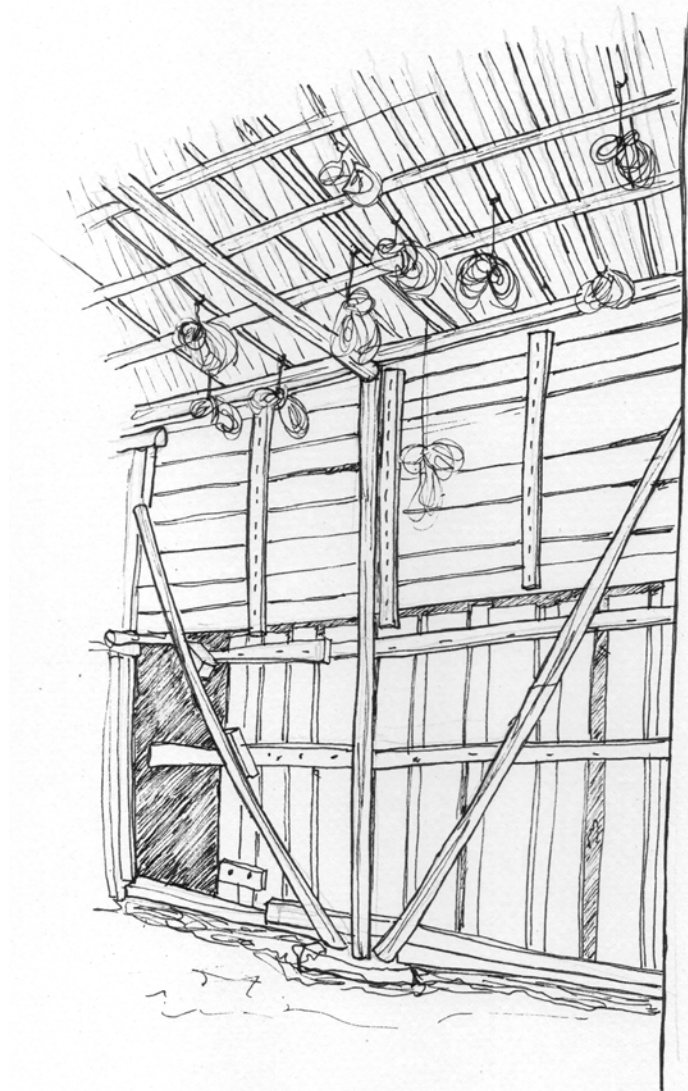


Fig. 31: Detalle interior del cerramiento de un secadero de piel vegetal. En este caso, el paramento vertical está formado por tablonces de madera.

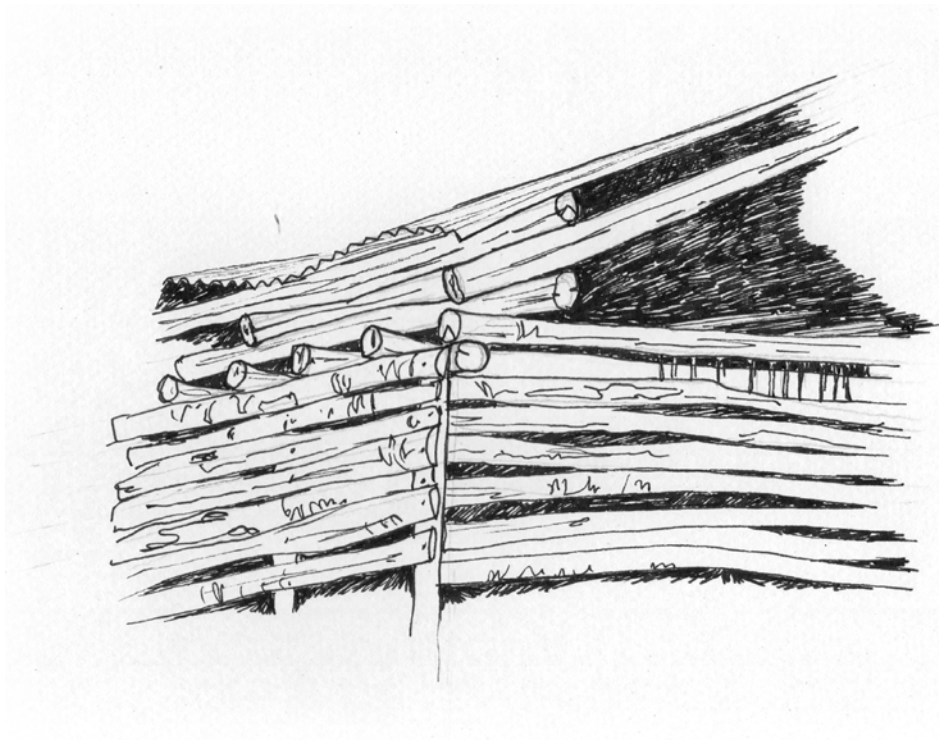


Fig. 32: Detalle de encuentro de esquina superior de un secadero de piel vegetal y estructura de rollizos de chopo. El cerramiento está formado por tablonces de corteza de chopo.

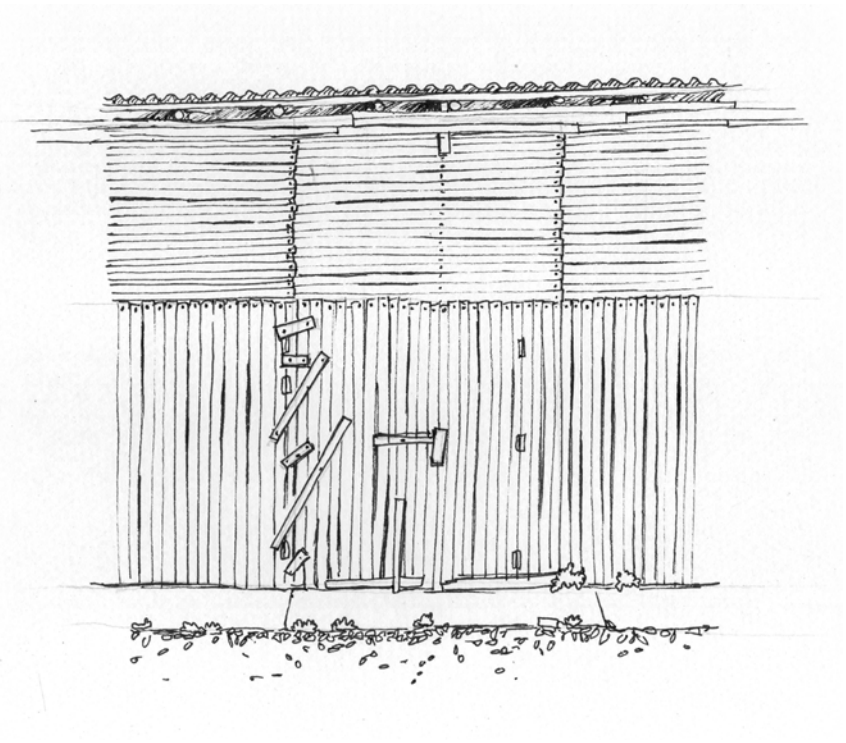
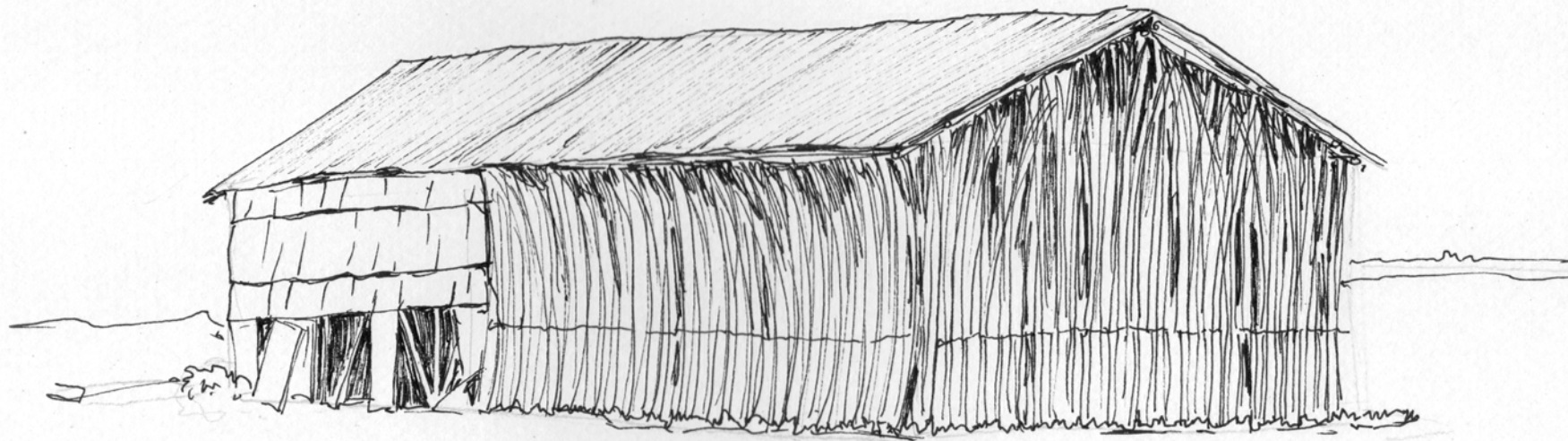
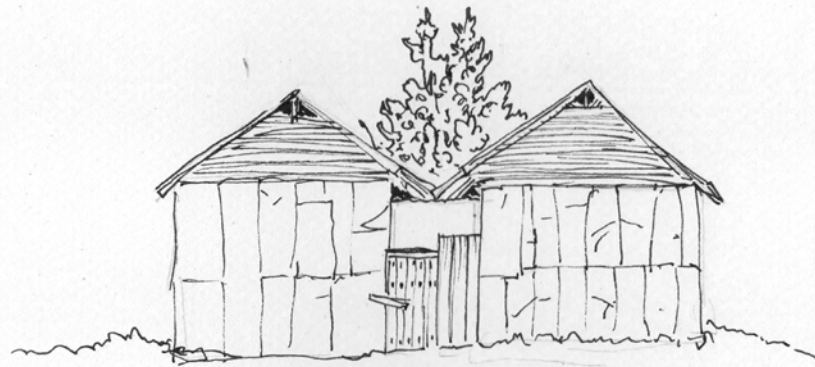


Fig. XX: Detalle exterior del acceso a un secadero de piel vegetal. Los tablonces derivados del chopo se ordenan en paños de diferentes direcciones. Se observa mecanismo de apertura para entrada al interior.

Fig. 33: Ejemplos de secaderos de piel metálica, a base de chapas. La estructura y la cubierta es homóloga a los de piel de vegetal.



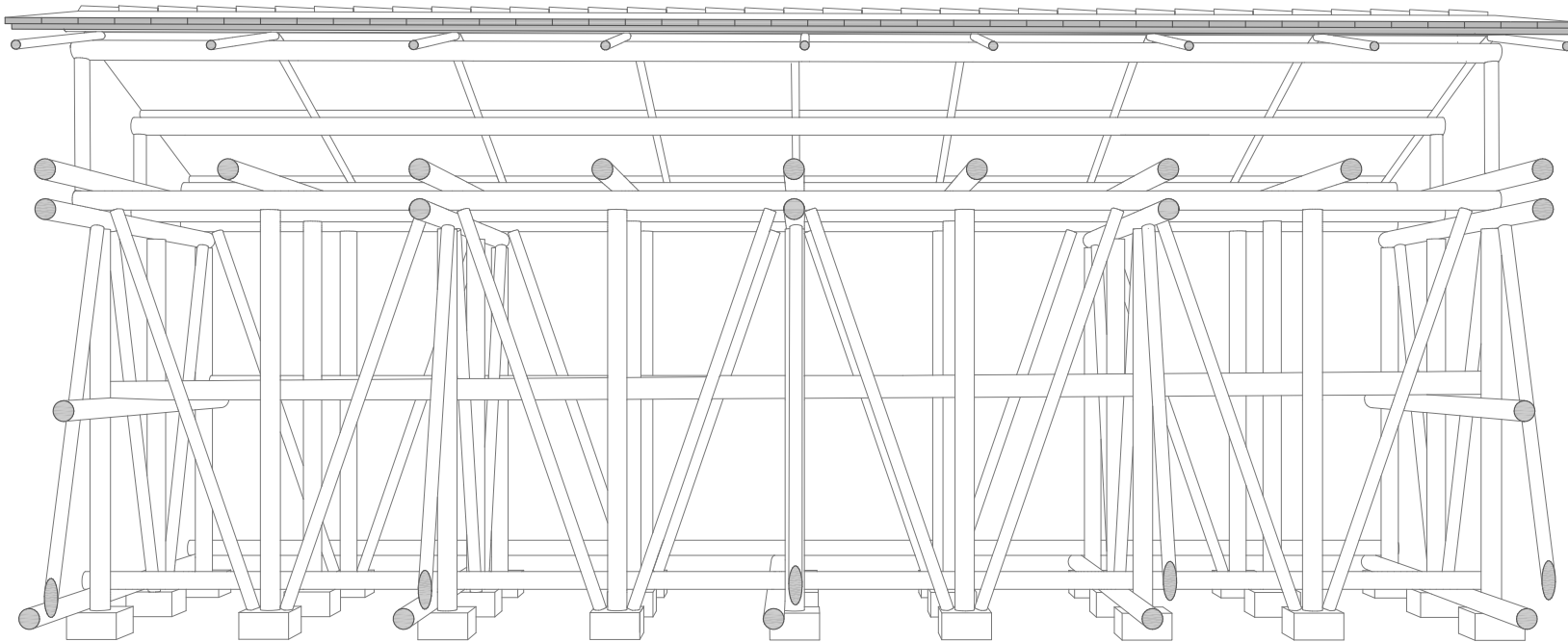


Fig. 34: Sección longitudinal de un secadero de estructura de rollizos de madera de chopo.

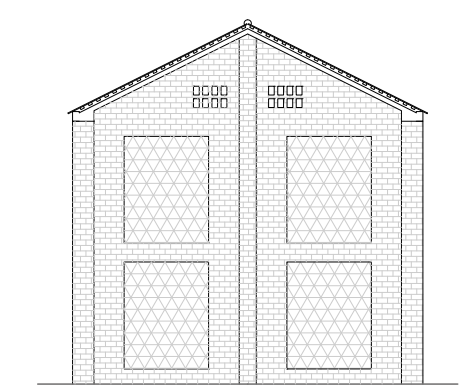
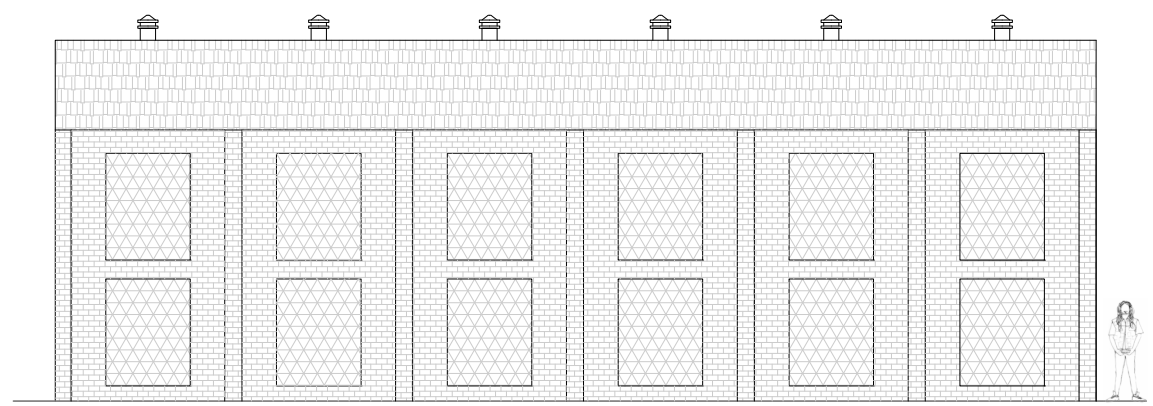
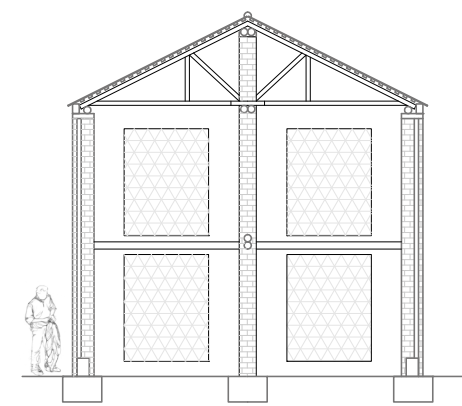
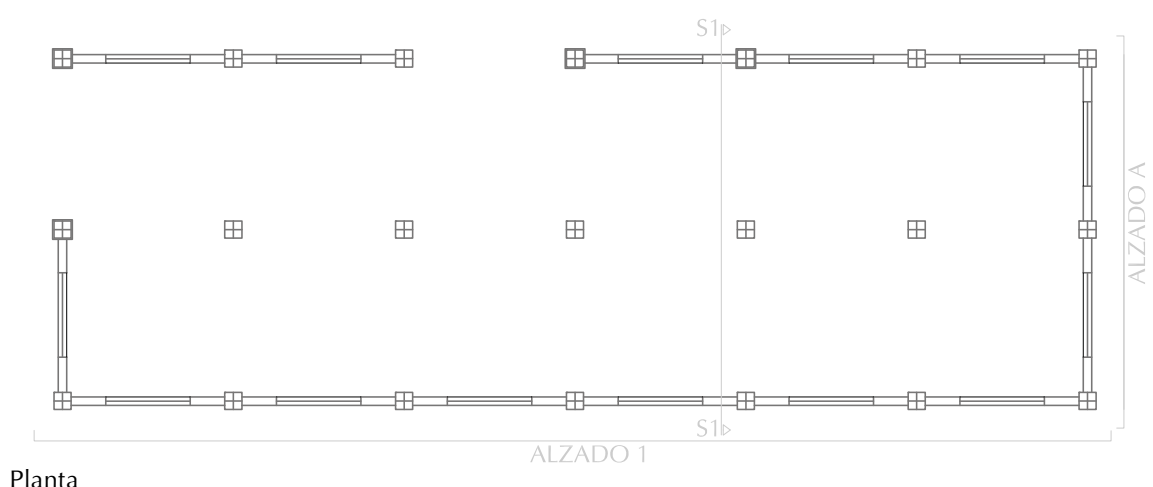


Fig. 35: Secadero de piel cerámica. Los paños de celosías están formados a base de ladrillos macizos dispuestos en dibujos geométricos. Estructura de ladrillo con cubierta de madera.

11.3.2. PIEL CERÁMICA

En este caso los cerramientos de los secaderos están compuestos por bloques de barro, piezas moldeadas o ladrillo manufacturados. La colocación de estas sencillas piezas, dispuestas en fábricas opacas o formando celosías, que permiten la aireación, configura texturas y patrones de diseño a la vez que ejercen la función de paramentos. Los ritmos se marcan por los huecos, coincidentes con las crujías insinuadas por la disposición de sus pilastras y dinteles, apareciendo los diferentes tipos de celosía a modo de «tapices» que cubren la superficie permeable de la fachada. En las cubiertas de este tipo de secaderos también se recurre al material cerámico, tales como la teja árabe o plana. Las chimeneas de ventilación también son de ladrillo.

Dentro de este gran grupo, se diferencian los secaderos dedicados al tabaco amarillo para el curado de la variedad de tabaco tipo Bright o variedad Virginia, cuyo proceso no depende de un control higrométrico natural en el interior del local, si no que en una atmosfera artificial se valen de hornos para controlar la temperatura. Razón por la cual, la permeabilidad se transforma en hermetismo, sustituyéndose las características celosías cerámicas por paramentos continuos de ladrillo con pequeñas ventanas cuya misión es la de controlar visualmente el proceso de las fases del secado.

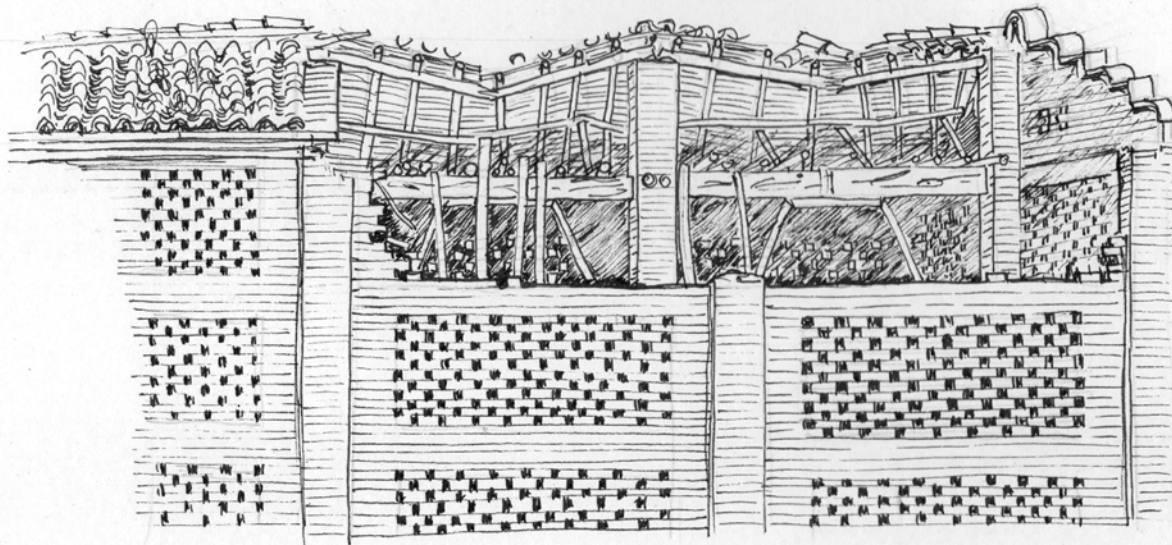


Fig. 36: Secadero en estado de derrumbe. Se aprecian la estructura mixta de madera y ladrillo, la cubierta de madera y teja y la piel cerámica dispuesta en celosías.

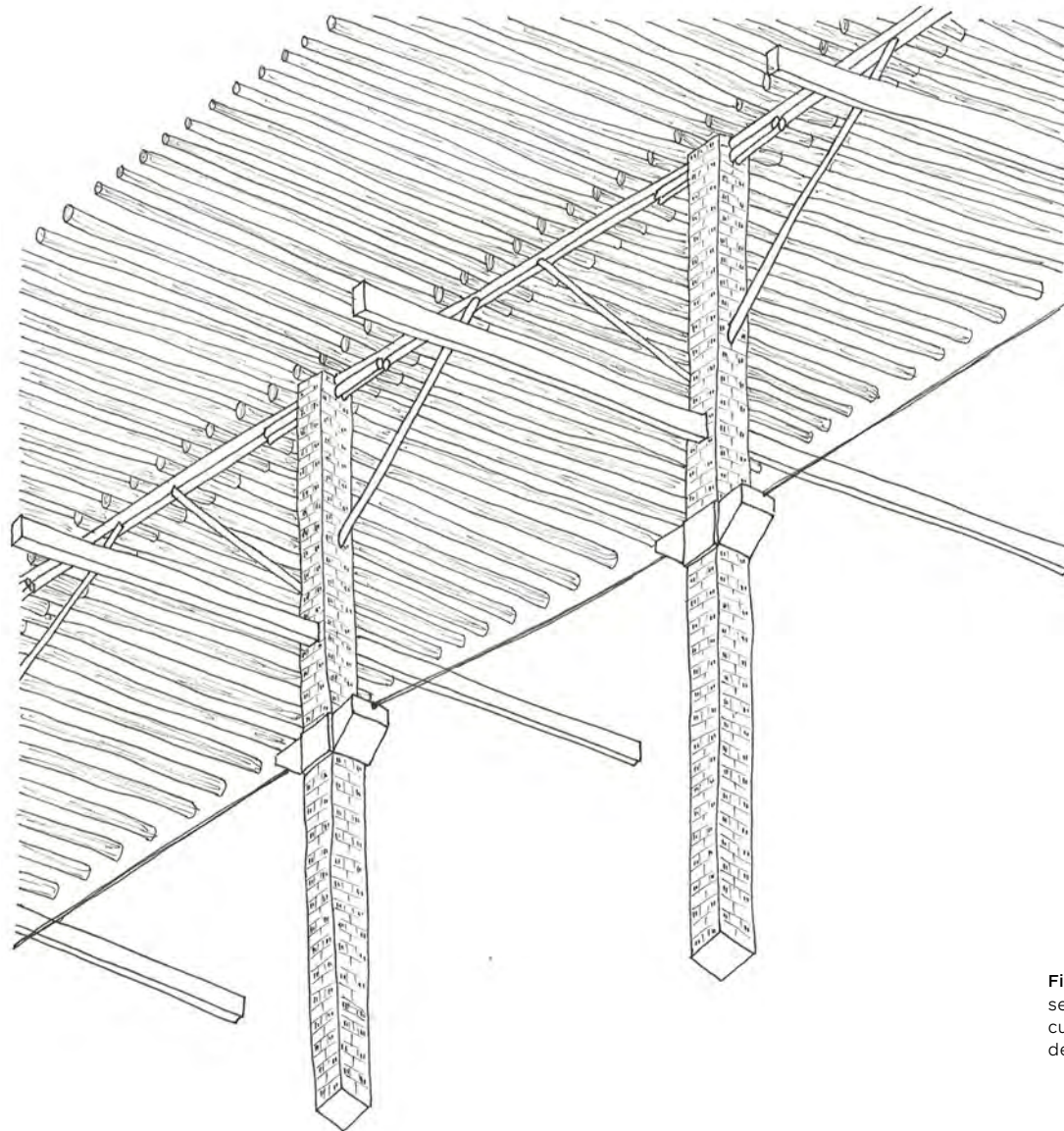


Fig. 37: Estructura de secadero de ladrillo con cubierta de madera y vigas de hormigón.

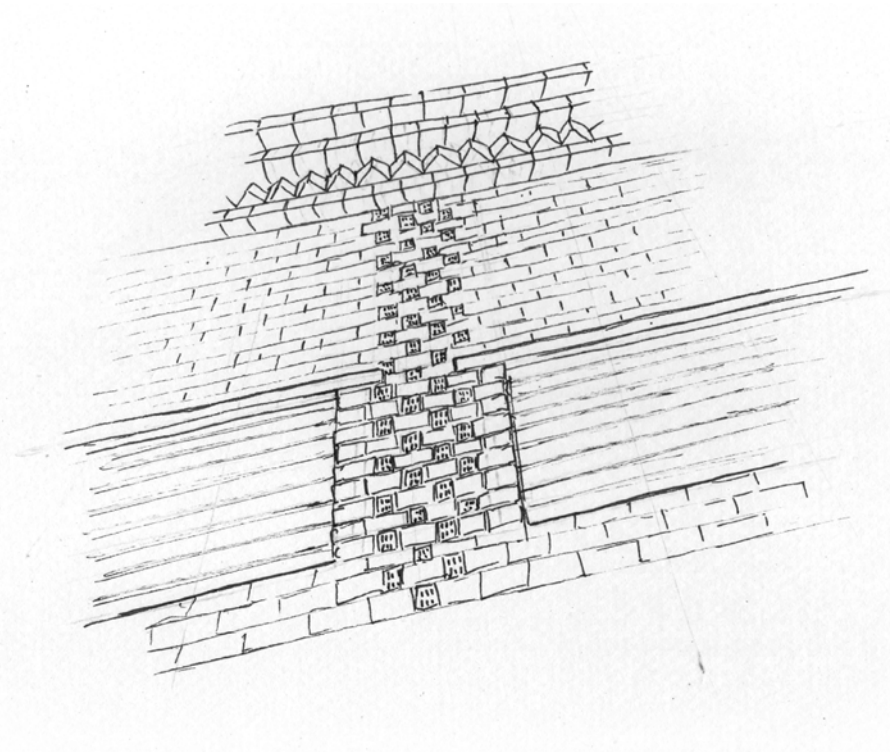


Fig. 38: Trabado de pilastra de ladrillo con el cerramiento cerámico en el que la ventilación se produce por medio de huecos de ventanas y se regula mediante persianas metálicas. La cornisa del secadero también se realiza mediante piezas cerámicas.

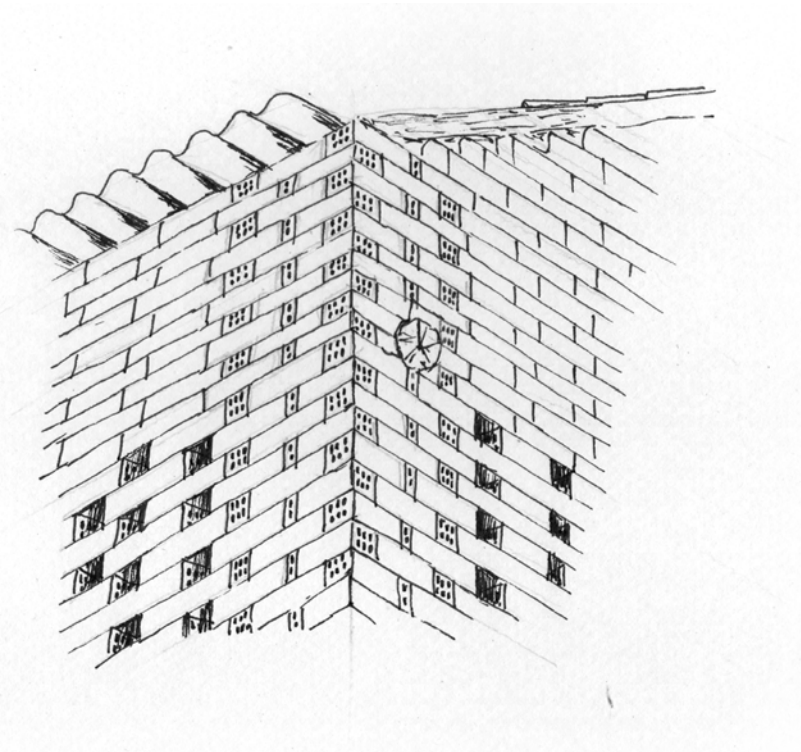


Fig. 39: Trabado de una pilastra de esquina de ladrillo con el cerramiento cerámico de celosía. Se observa también el empotramiento en la pilastra de una de las vigas de madera de la estructura de la cubierta. En este caso, la cubrición de secadero se realiza mediante planchas de fibrocemento.

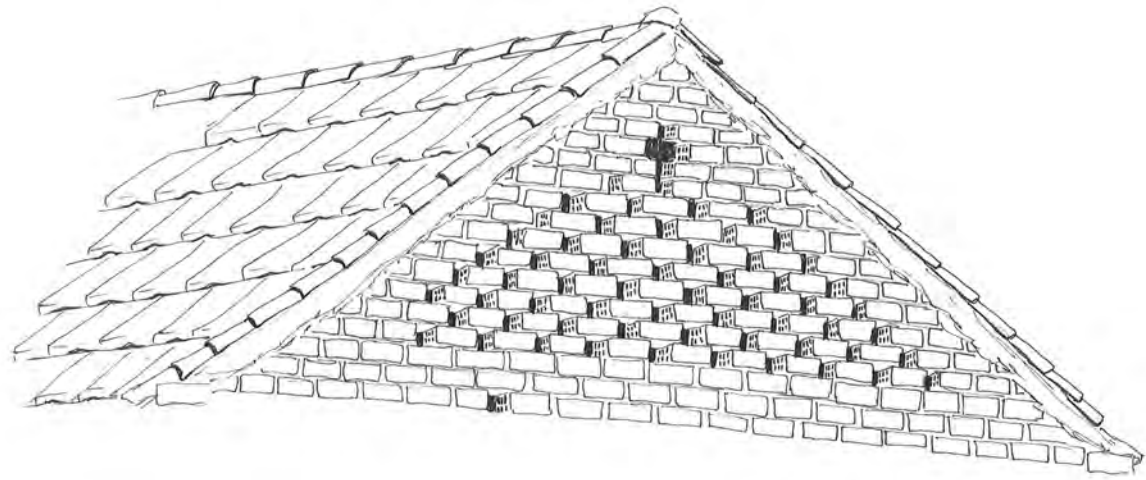


Fig. 40: Cerramiento cerámico con ventanas y elementos estructurales con marcado carácter ornamental, como pilastras, dinteles y cornisas.

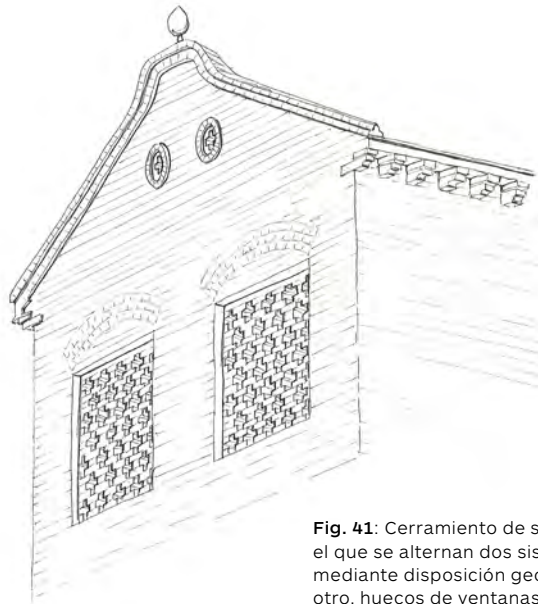


Fig. 41: Cerramiento de secadero de piel cerámica en el que se alternan dos sistemas; por un lado, celosía mediante disposición geométrica de ladrillos y por otro, huecos de ventanas regulados mediante persiana metálica. Nótese que ambos sistemas se integran en la retícula que marca el módulo del ladrillo.

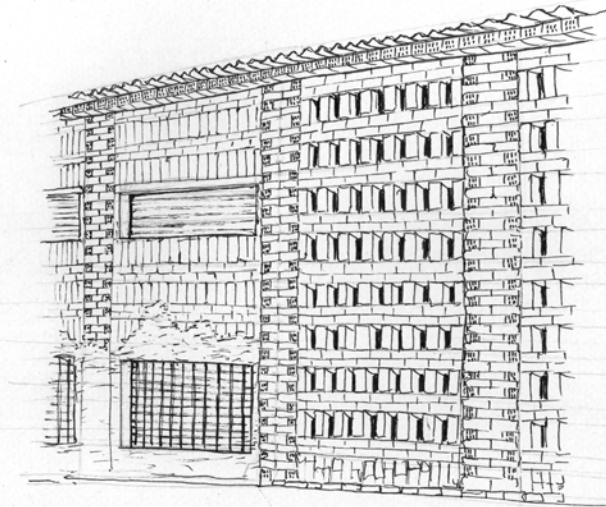


Fig. 42: Secadero de piel cerámica y lenguaje monumental. Las celosías frontales han sido realizadas mediante ladrillos dispuestos en patrón de repetición geométrico. Otros detalles, como los óculos, el remate del frontón o los propios dinteles de la celosía, también han sido construidos en ladrillo. Se pueden observar las ménsulas de la cubierta de madera.

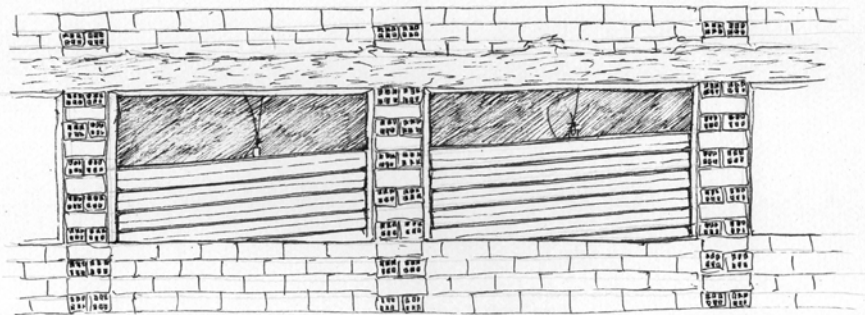


Fig. 43: Detalle de huecos de ventana en cerramiento secadero de cerramiento cerámico. Las huecos se forman entre las pilastras y de ayudan de dinteles prefabricados de hormigón armado.

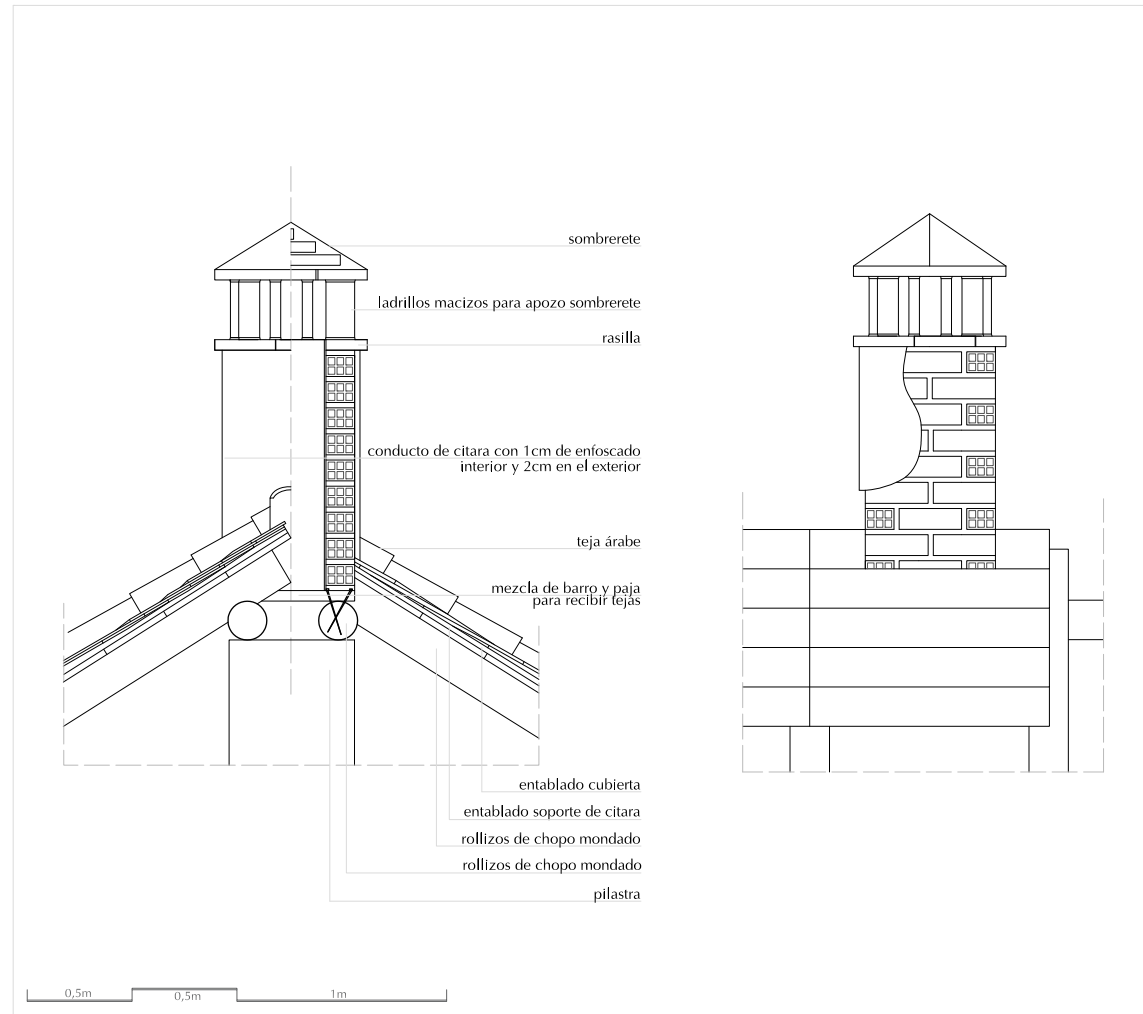
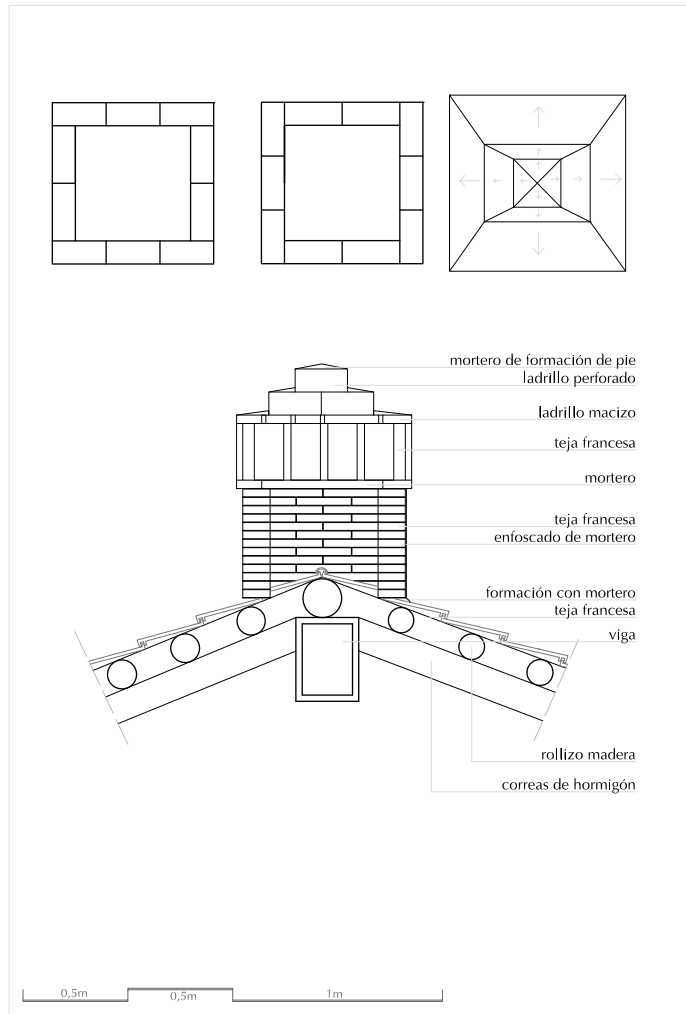


Fig. 44: Detalles constructivos de chimeneas de ventilación.

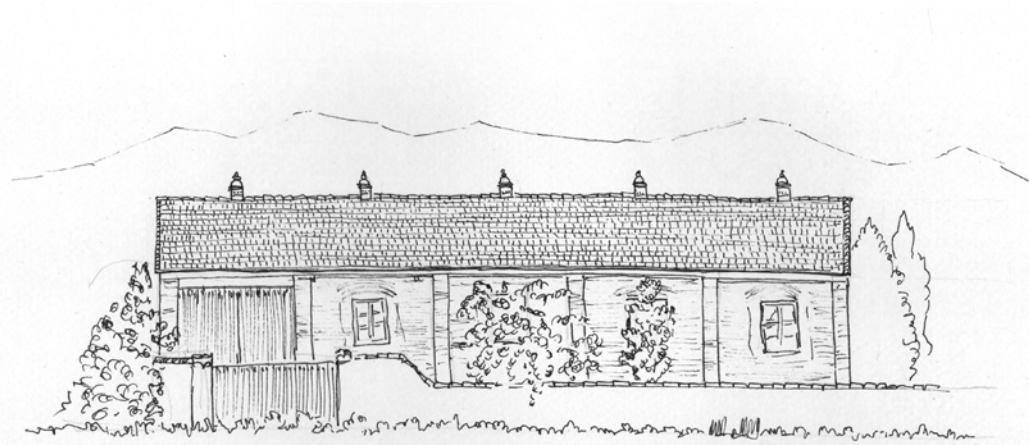


Fig. 45: Secadero de cerramiento y estructura de ladrillo y cubierta de madera y reja. Las chimeneas de ventilación se sitúan en la línea de cumbre, al contrario de los que suele ser habitual (suelen ser más comunes en dos filas paralelas a cumbre, una en cada faldón).



Fig. 46: Chimenea de ventilación sobre cubierta de fibrocemento.



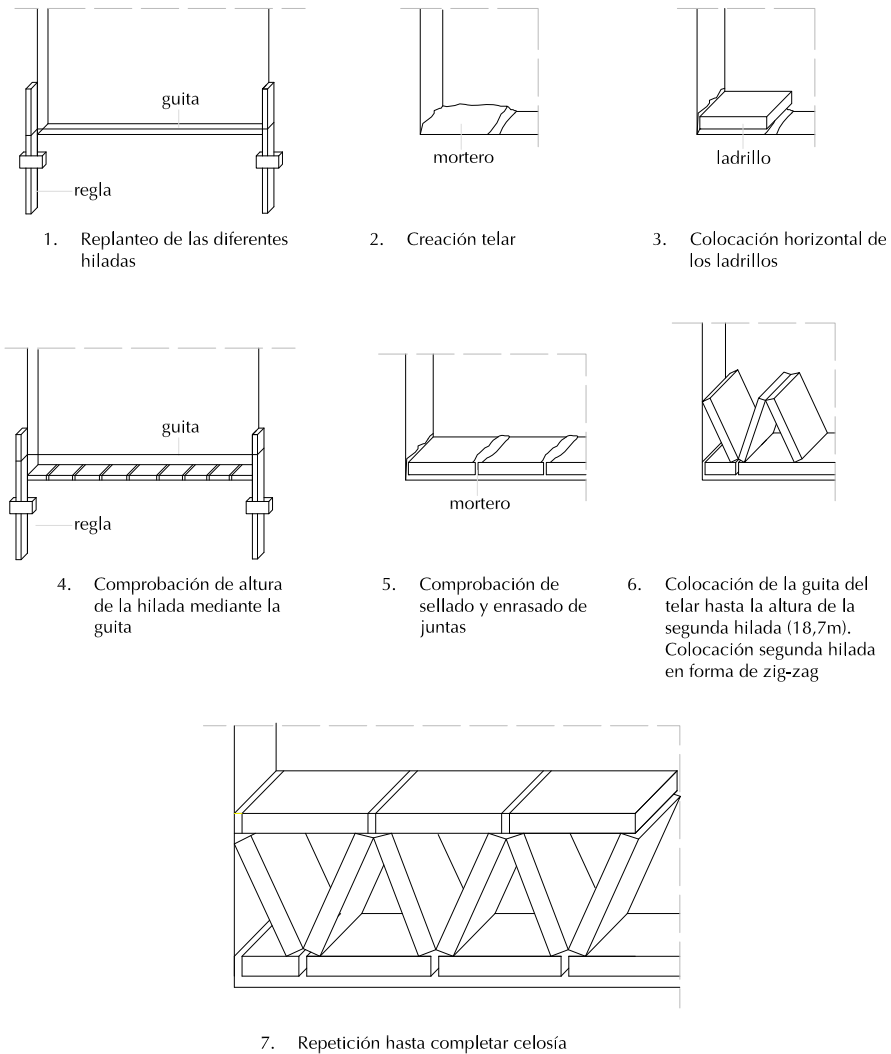


Fig. 47: Construcción de una celosía con ladrillo macizo.

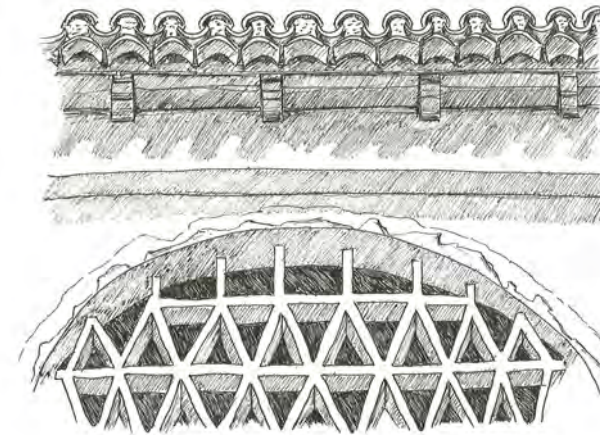


Fig. 48: Detalle de encuentro entre cubierta y cerramiento con celosía de ladrillo macizo.

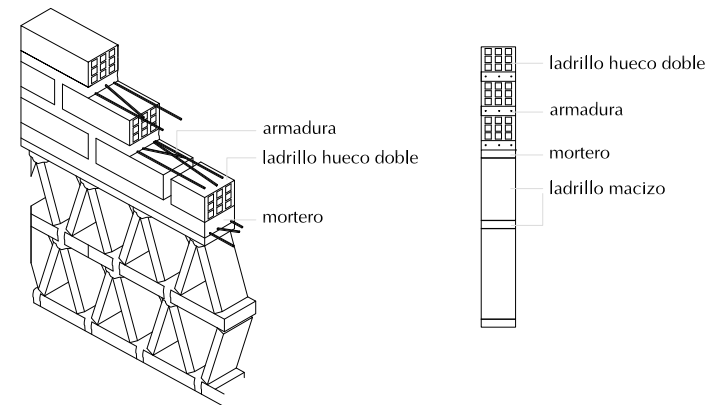


Fig. 49: Detalle del adintelado de los huecos de celosía

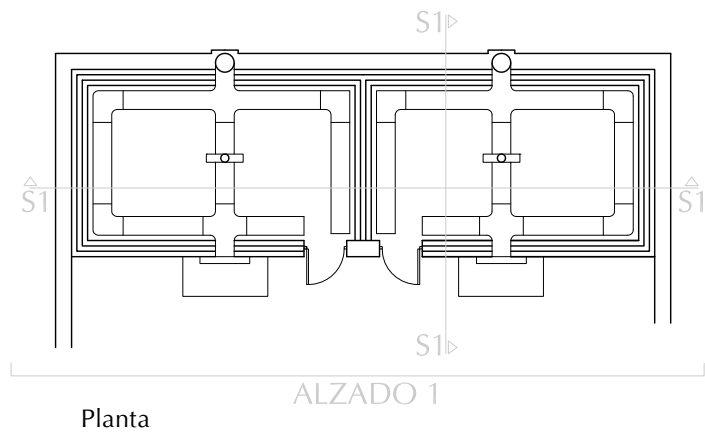
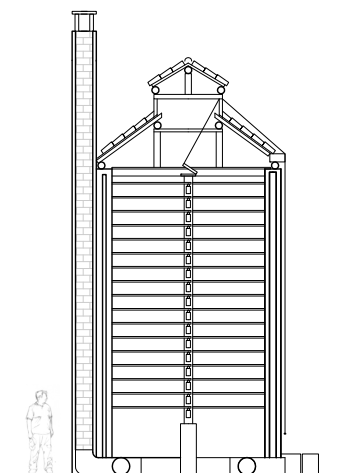
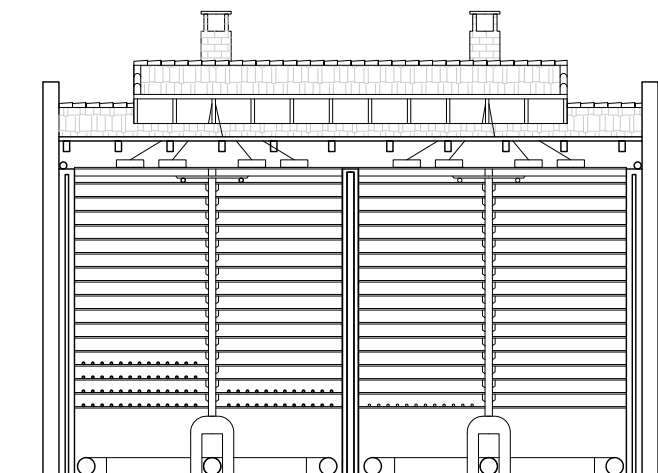
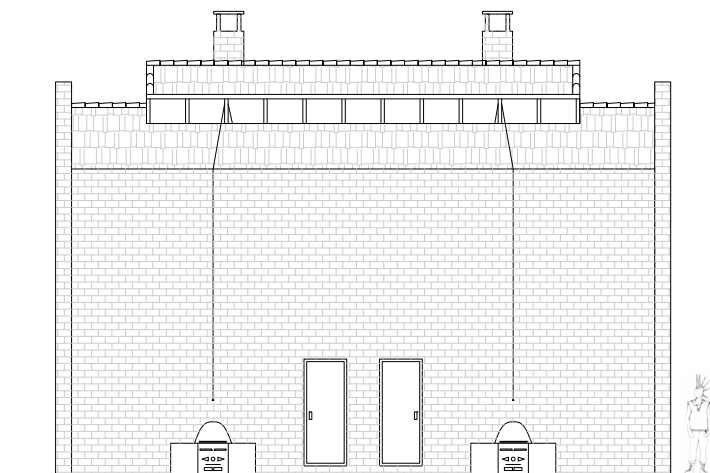
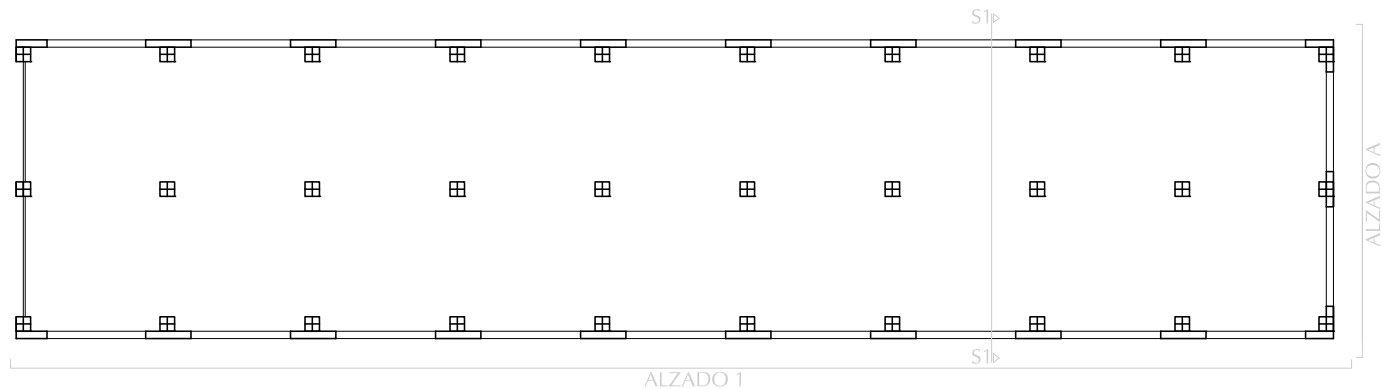
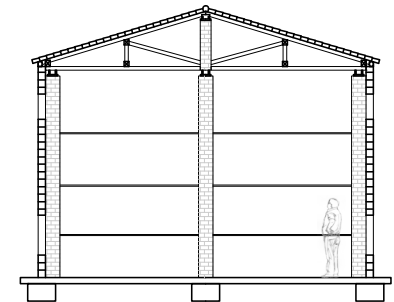


Fig. 50: Secadero de piel cerámica para tabaco amarillo. El cerramiento vertical solo abre huecos para el acceso de los operarios.

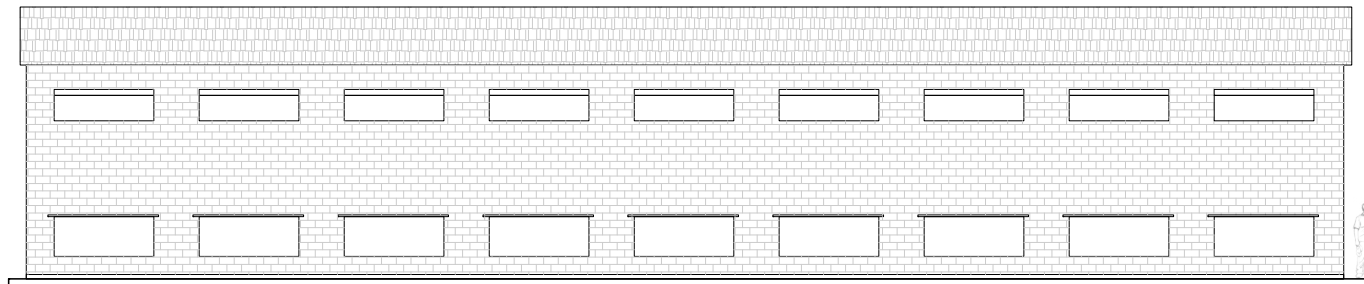




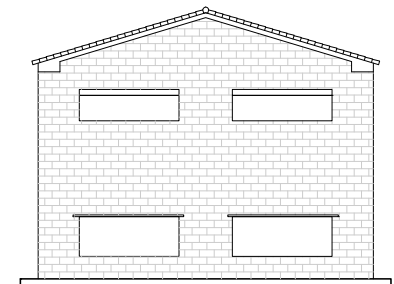
Planta



Sección 1



Alzado 1



Alzado 1

Fig. 51: Secadero de piel formada por bloques de hormigón prefabricado. Las soportes son de fábrica de ladrillo y la armadura de la cubierta de metal. El cerramiento respira mediante huecos de ventana adintelados con piezas prefabricadas. La cubierta es de teja.



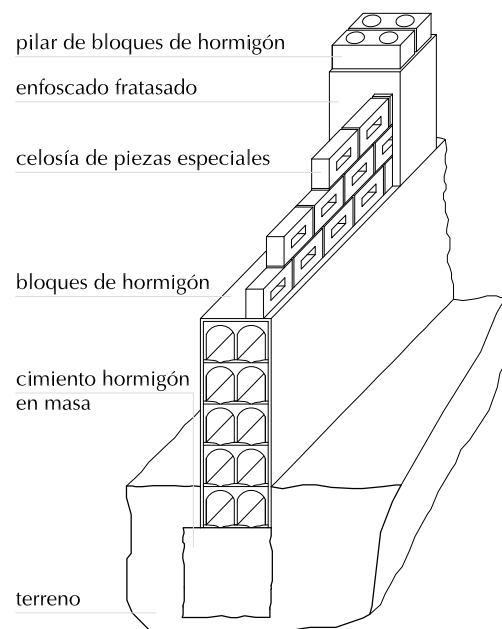
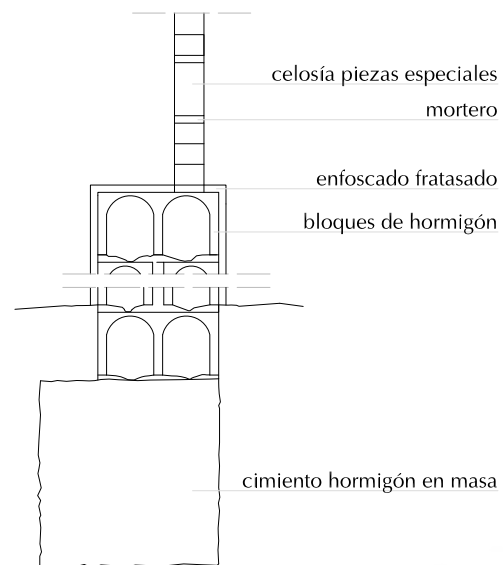


Fig. 52: Detalle constructivo de cerramiento de secadero de bloque de hormigón



Sección vertical

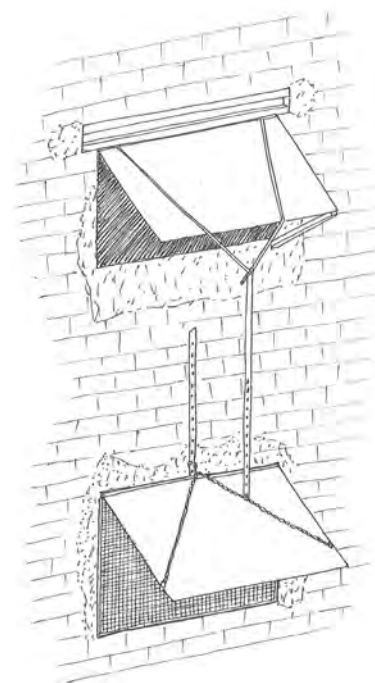


Fig. 53: Detalle del sistema de regulación de caudal de aire en un secadero de cerramiento de bloque de hormigón.

11.3.3. PIEL DE HORMIGÓN

La envolvente de hormigón utiliza la plasticidad y versatilidad del propio material para la ejecución de piezas moldeadas en el montaje de celosías, así como para los remates y recursos del aparejo de sus bloques o para ménsulas de apoyo estructural. La evolución de la ejecución de estos paramentos se reconoce en periodos diferenciados. En un primer lugar aquellos edificios construidos en las décadas de los años 50 y 60 del siglo XX, a partir de bloques artesanales de hormigón en masa, que posteriormente se estandarizarían como bloques huecos prefabricados de hormigón con medidas aproximadas a 20 x 20 x 40 centímetros. En este tipo de secaderos la variedad de recursos que proporcionan la regulación de caudal de ventilación también es muy amplia y sugerente, empleándose soluciones que van desde la celosía de piezas al tresbolillo hasta las ventanas tradicionales con sistema de regulación manual, pasando por huecos adintelados que se complementan con compuertas de chapa. A partir de ese periodo se identifican los secaderos característicos de los poblados de colonización construidos a base paneles completos de celosías prefabricadas.



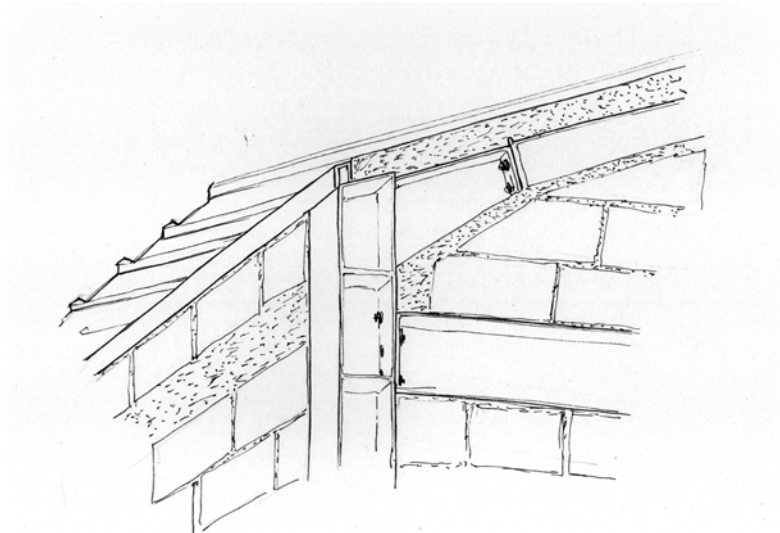


Fig. 54: Detalle de del encuentro entre estructura metálica, cerramiento de bloque de hormigón y cubierta de chapa grecada.

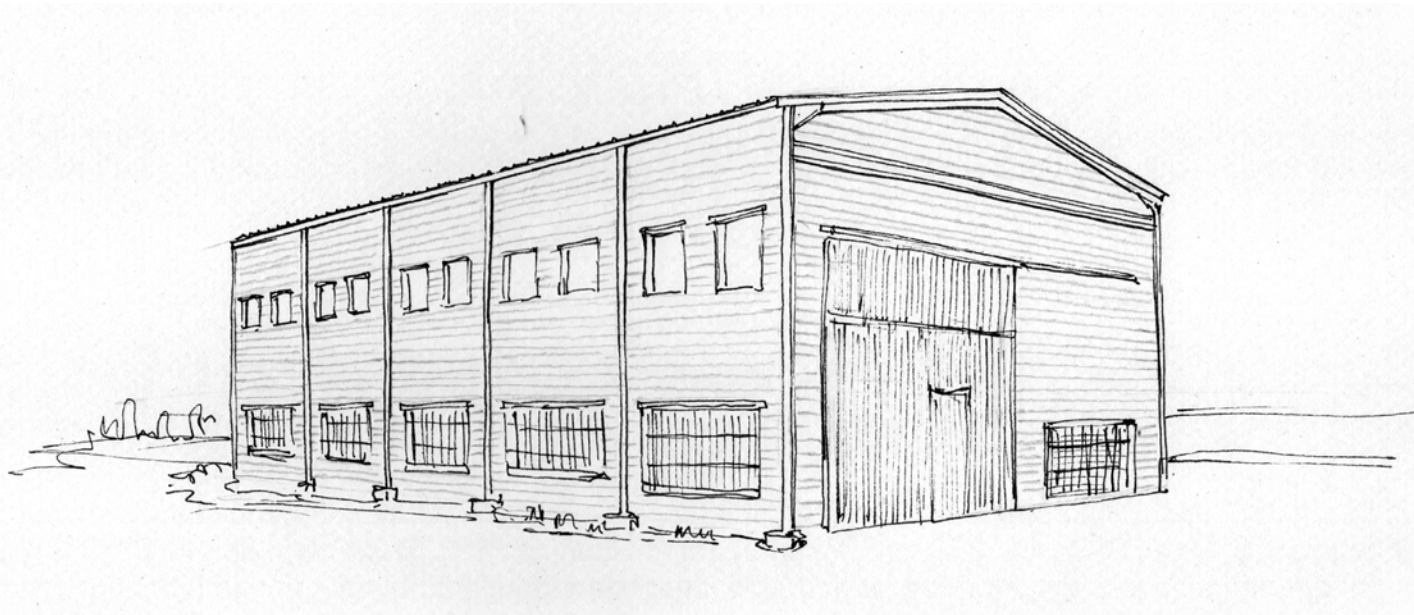


Fig. 55: Secadero de piel de bloques de hormigón prefabricado. La estructura portante es de perfiles de acero laminado. La ventilación se produce mediante ventanales. La cubierta es de chapa grecada.

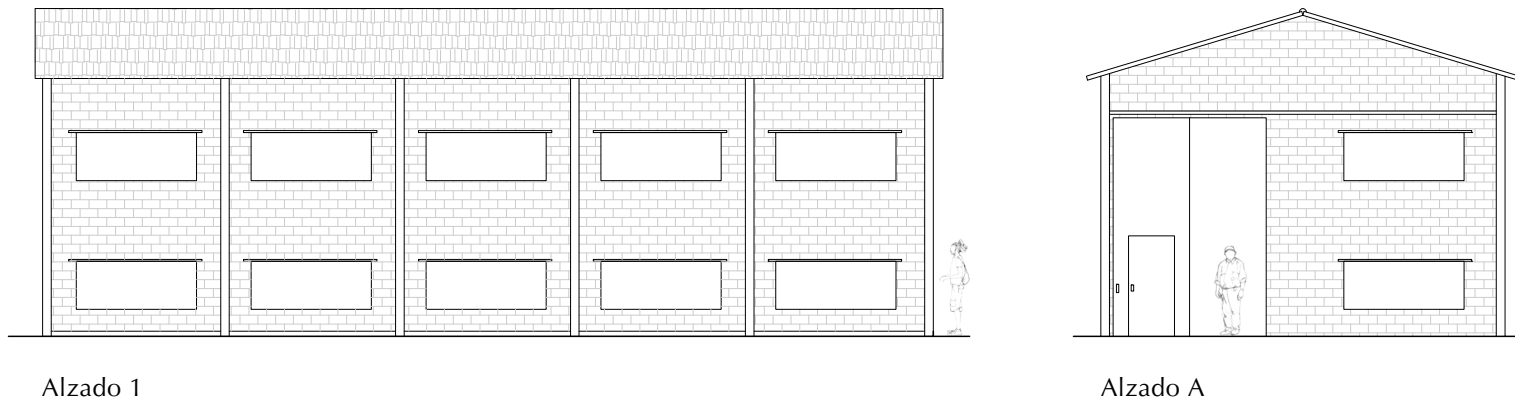
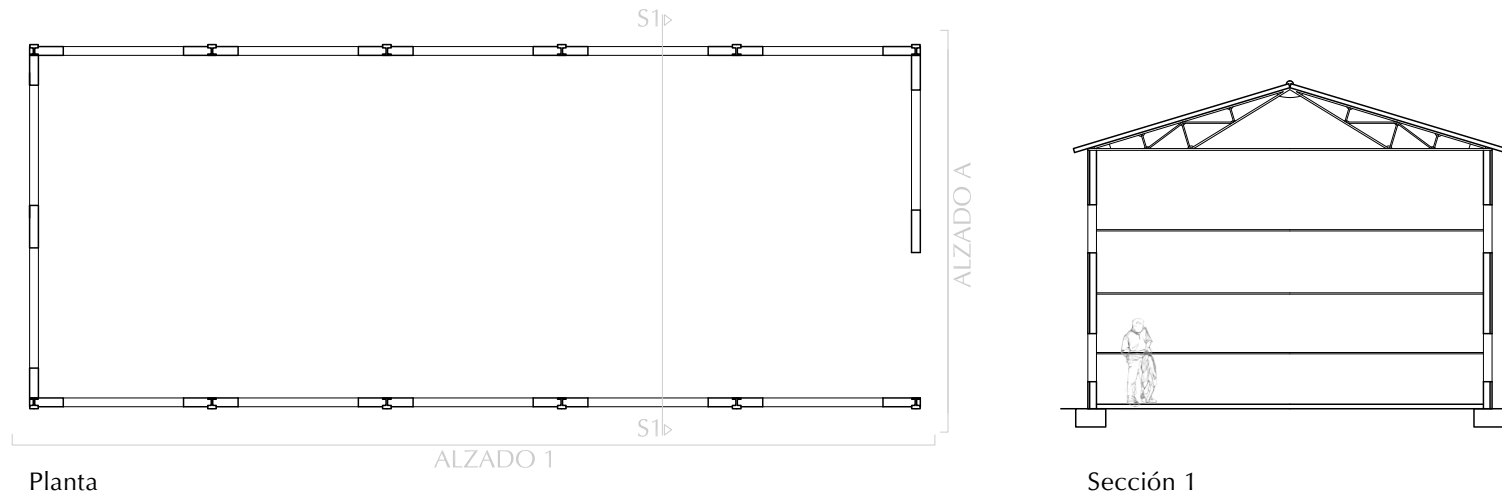
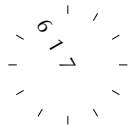


Fig. 56: Secadero de piel formada por bloques de hormigón prefabricado. La estructura es metálica, de perfiles laminados a modo de cerchas y pilares. El cerramiento respira mediante huecos de ventana adintelados con piezas prefabricadas. La cubierta es de teja.



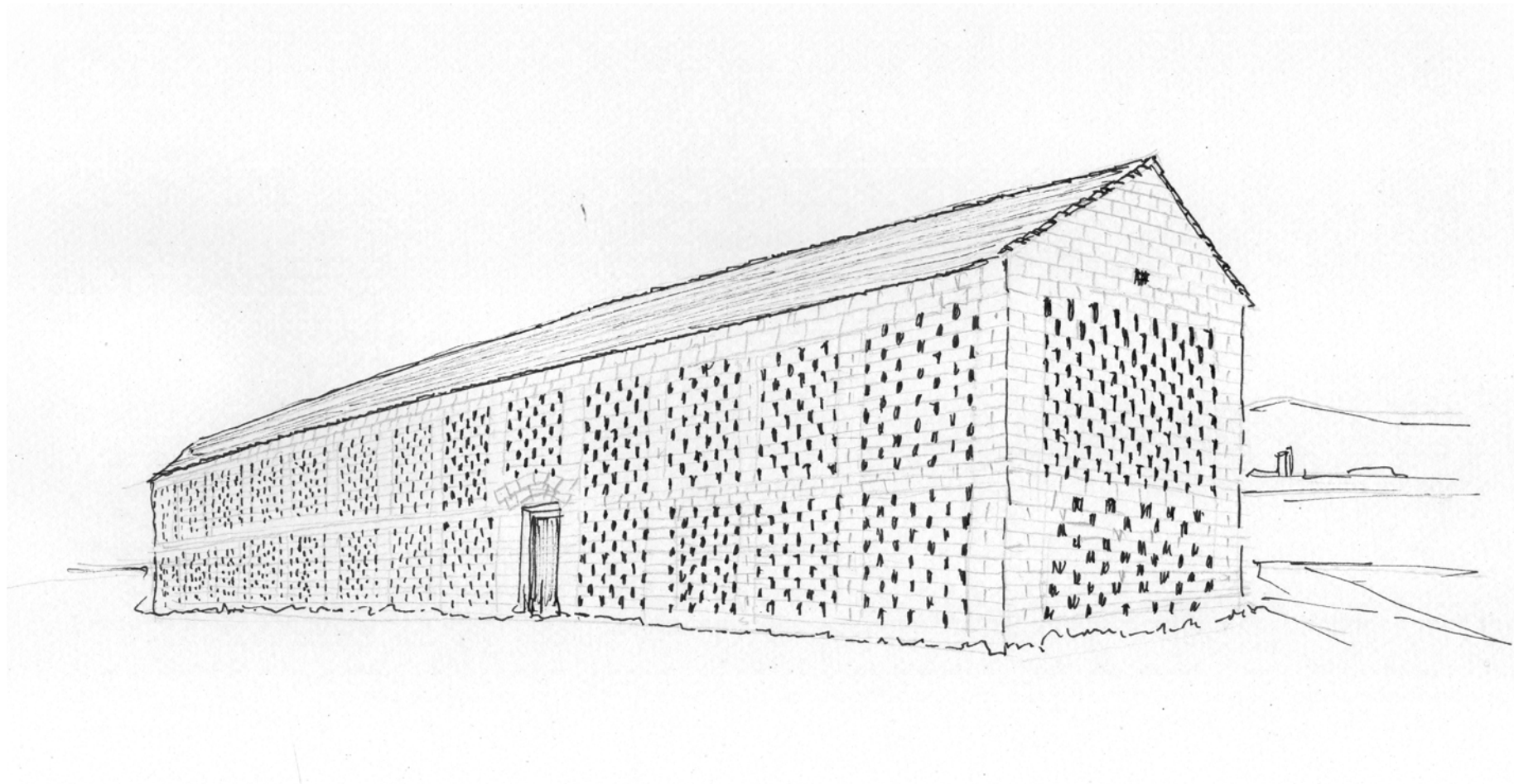


Fig. 57: Secadero con piel de celosía de bloque de hormigón. La planta rectangular se forma debido a la sucesión de pórticos formados por una estructura mixta de pilastras, ladrillo y madera.

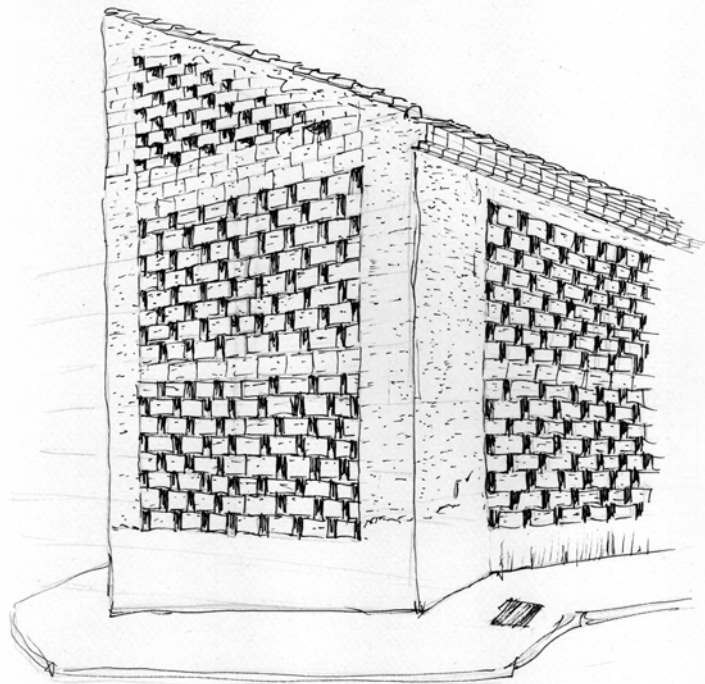


Fig. 58: Detalle de secadero de piel de celosía de bloque de hormigón. La proximidad del secadero a un cruce de caminos, hace que su planta no sea rectangular y se adapte a la calzada.

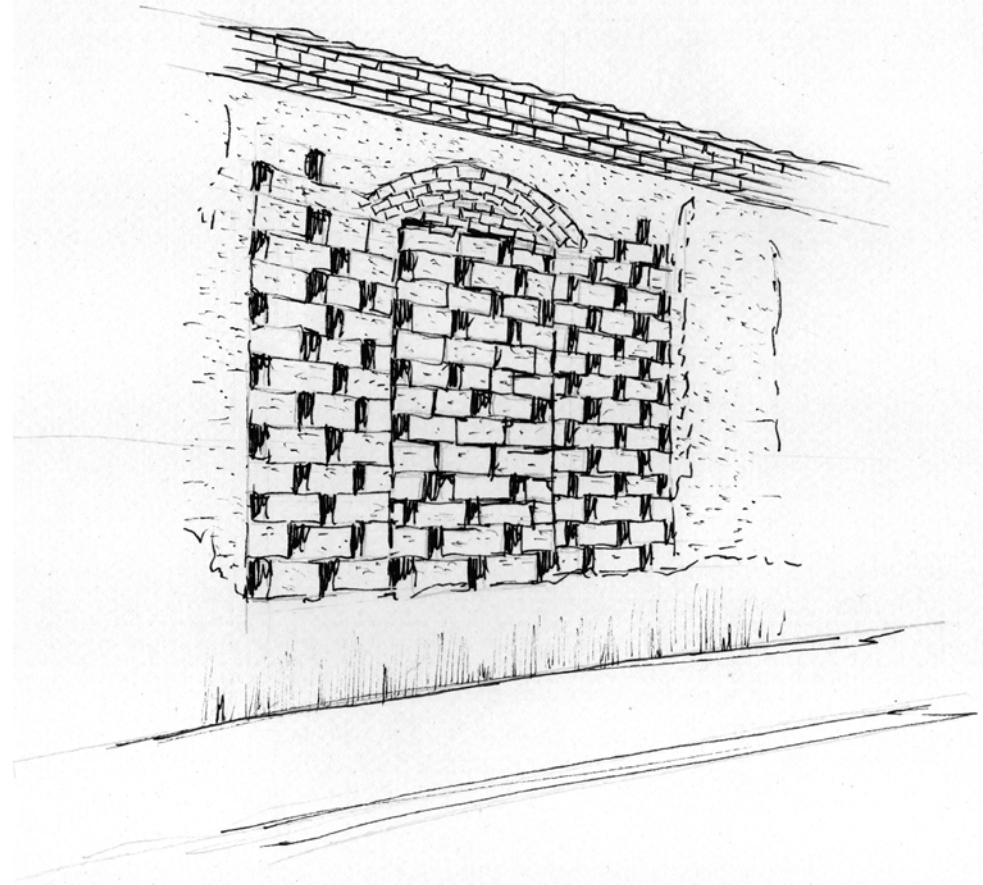


Fig. 59: Detalle de secadero de piel de celosía de bloque de hormigón. Una antigua entrada al secadero ha sido tapiada con el mismo tipo de bloque utilizado para el cerramiento.



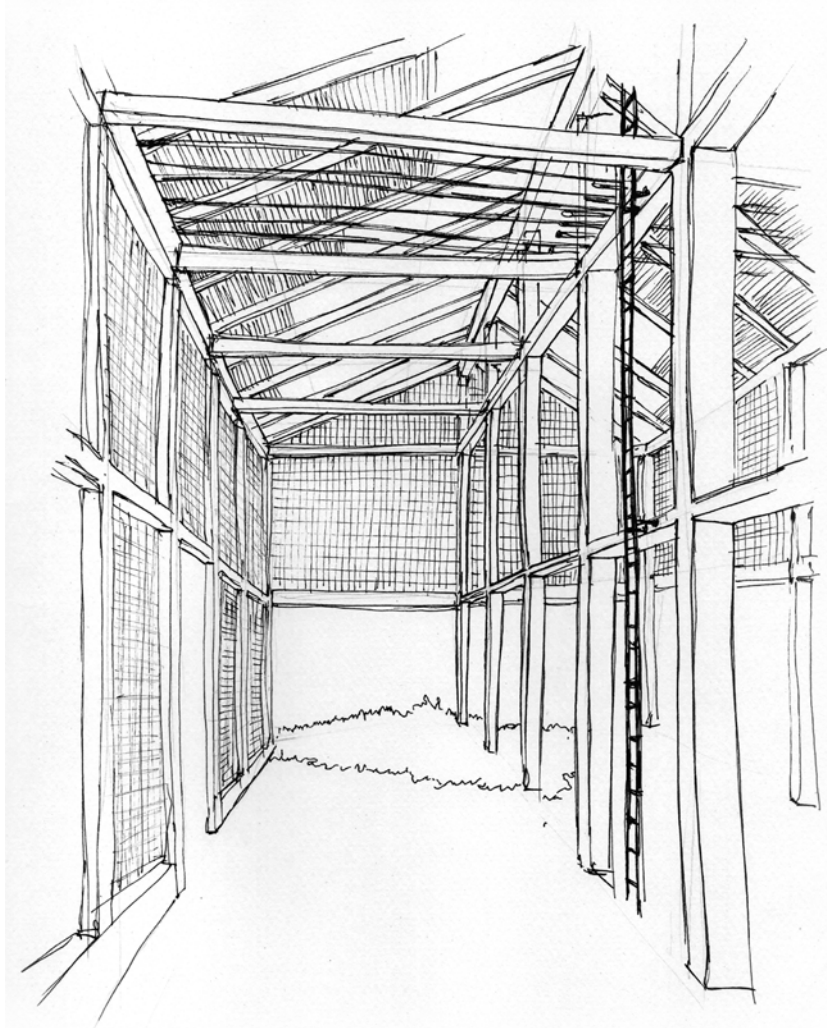


Fig. 60: Secadero de piel de celosía prefabricada de hormigón. En este tipo de secaderos, la estructura de los pórticos es de hormigón y la de la cubierta de viguetas de hormigón prefabricado.

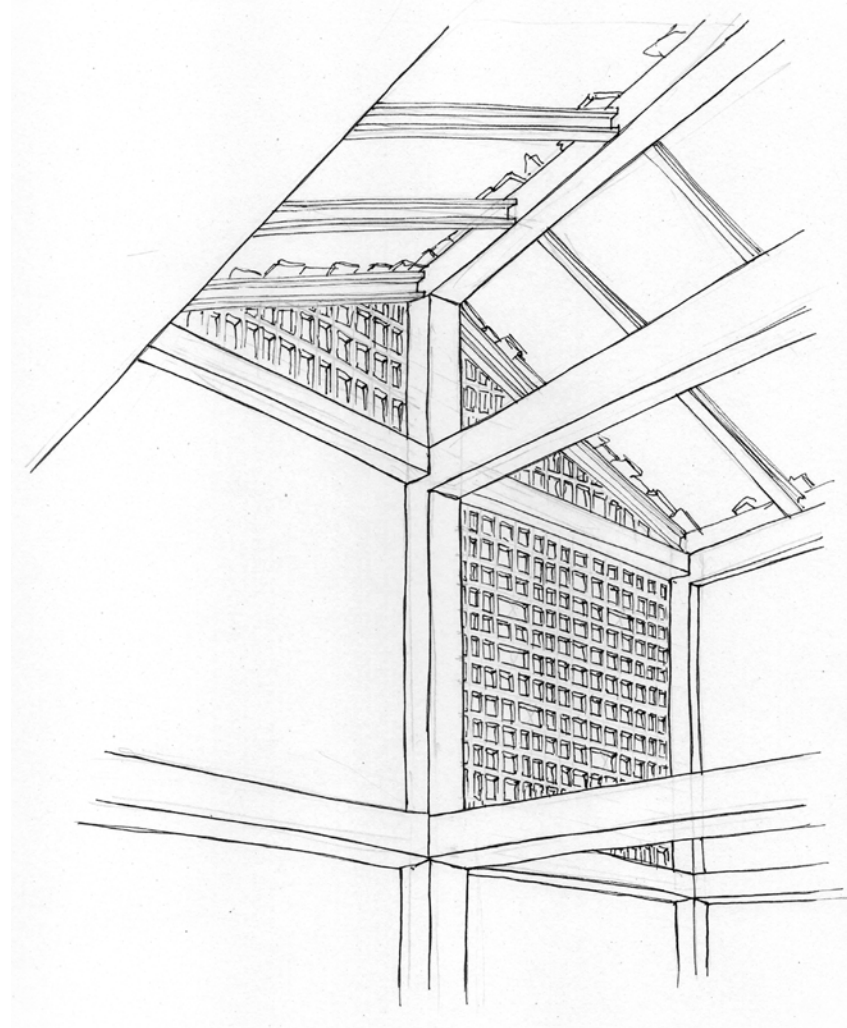
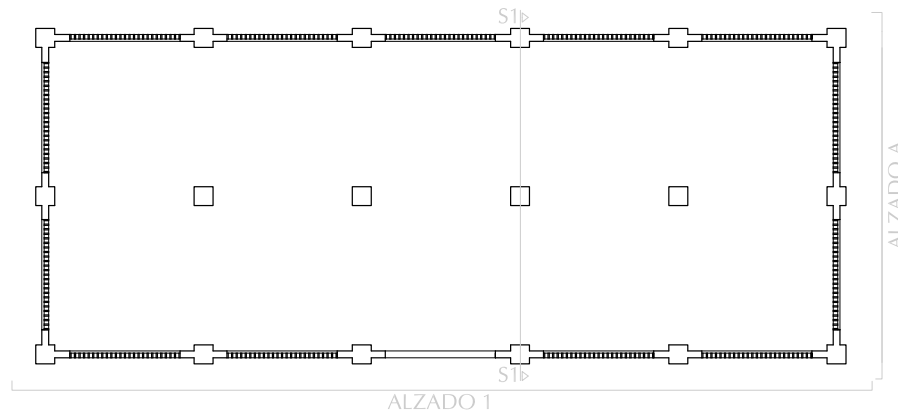
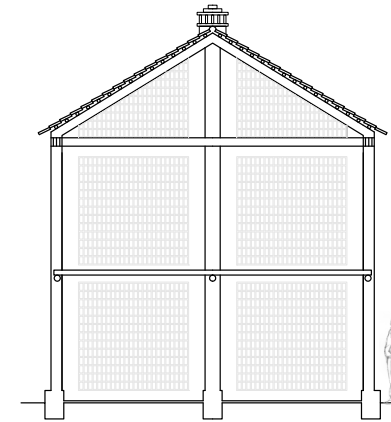


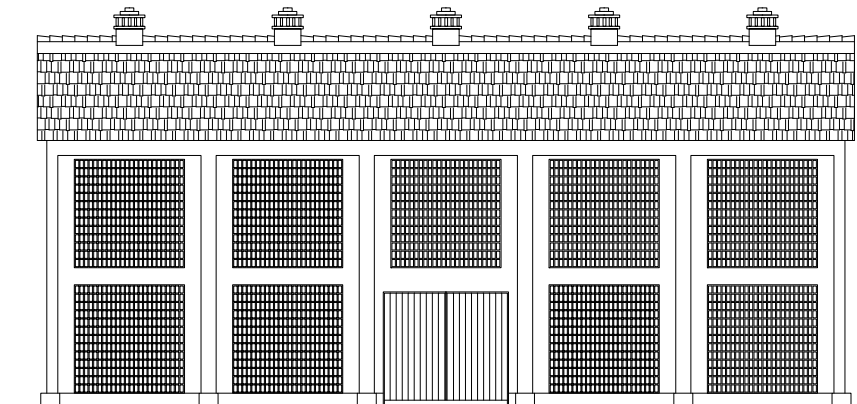
Fig. 61: El este detalle del interior de un secadero de celosía prefabricada. se pueden ver restos de la teja cerámica de cubierta.



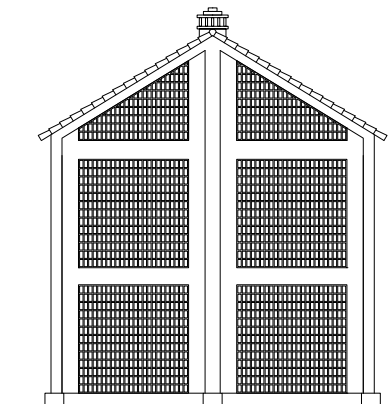
Planta



Sección 1



Alzado 1



Alzado A



Fig. 62: Secadero con piel de celosía de hormigón. La estructura de este tipo de secaderos es de hormigón armado. La cubierta es de teja cerámica.



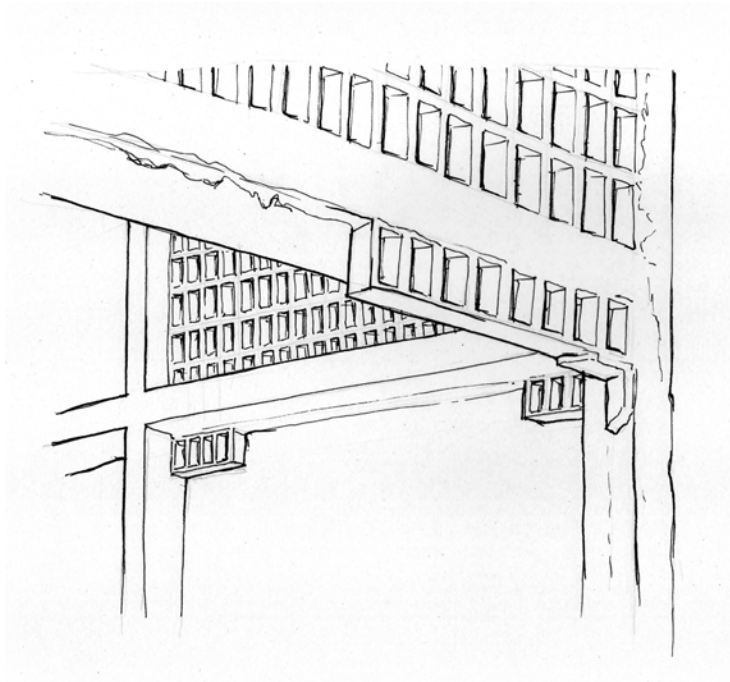


Fig. 63: Los bastidores de celosía están formados por piezas de cuatro rectángulos.

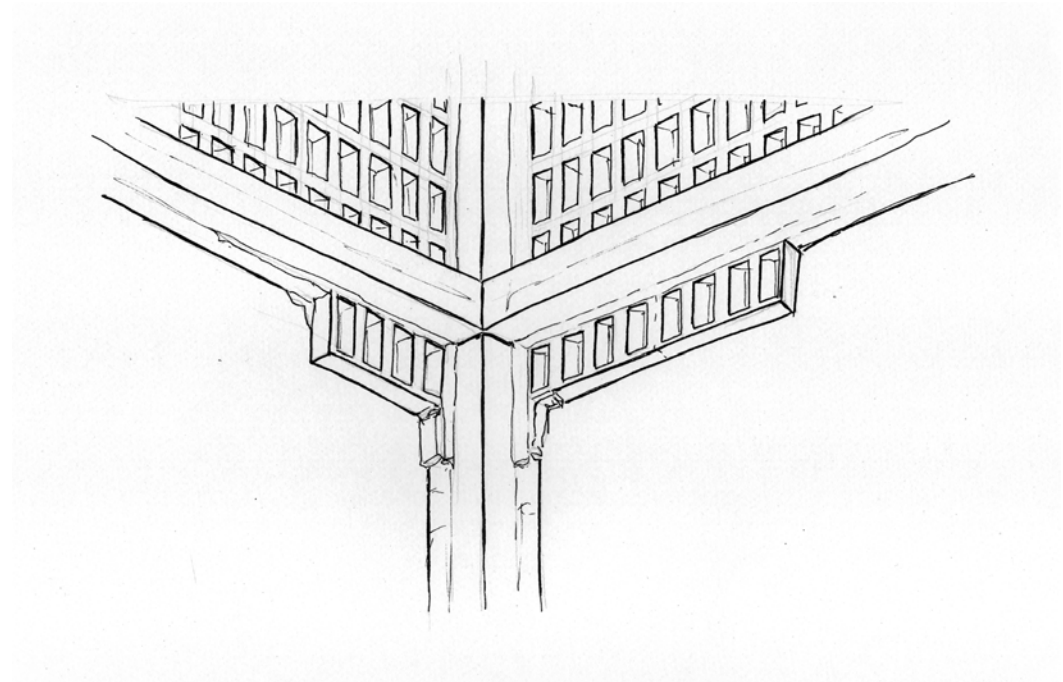


Fig. 64: El mal estado de algunos de los paños de celosía permite ver la unidad mínima de las piezas prefabricadas de celosía.

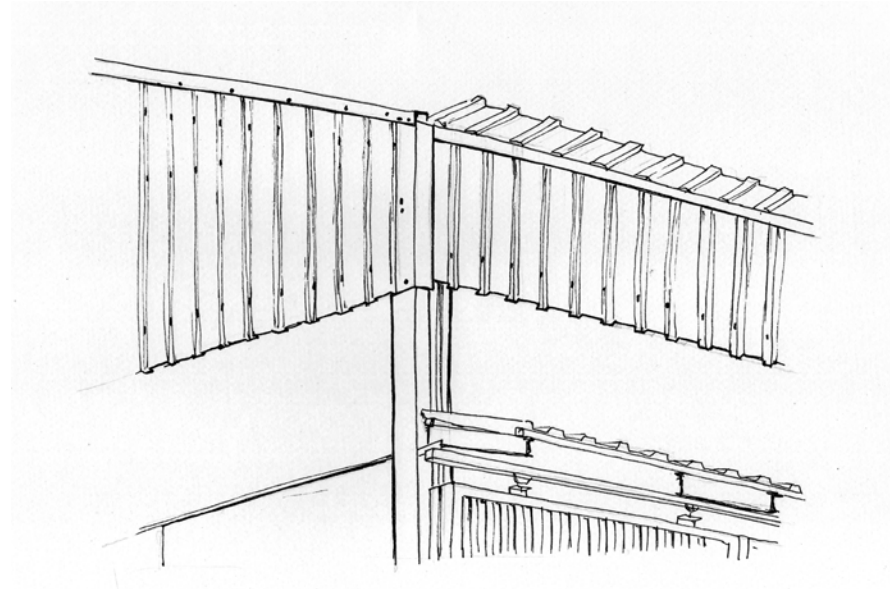


Fig. 65: Detalle del encuentro entre paneles de hormigón de cerramiento, la cubierta forrada por chapa grecada y los perfiles laminados que actúan tanto como soportes verticales como marcos para los paneles pétreos.

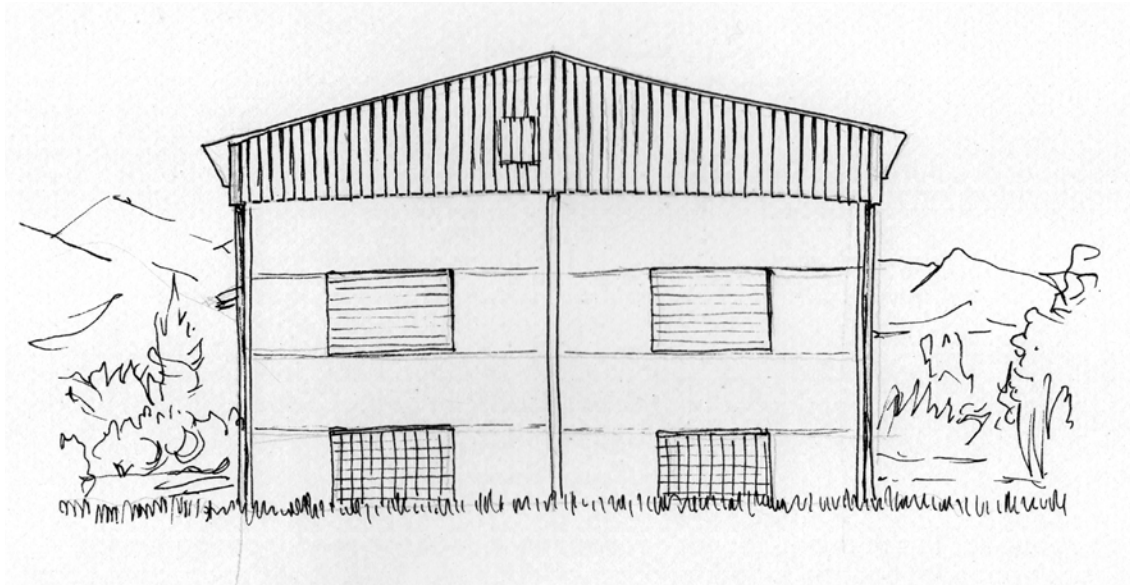
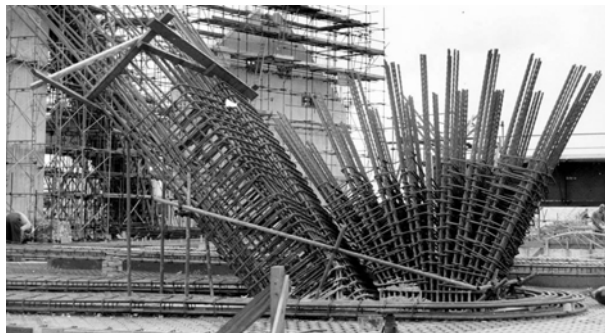
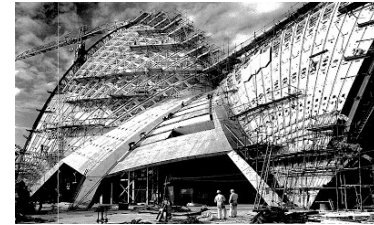
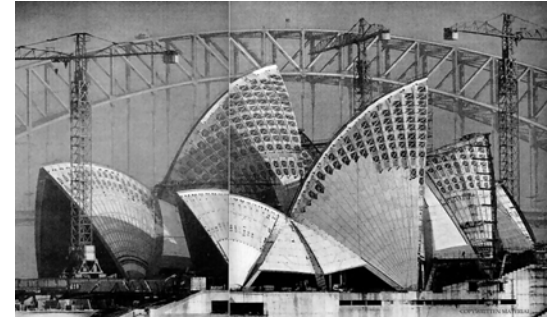
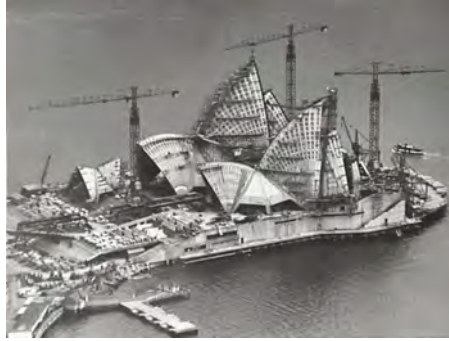


Fig. 66: Secadero de piel de paneles prefabricados de hormigón. La estructura de este tipo de secaderos es metálica. Los huecos para controlar el caudal de secado, son piezas especiales que funcionan como ventanas con persianas.



UNIVERSALIDAD DE LOS PRINCIPIOS ARQUITECTÓNICOS
DEL SECADERO DE TABACO. A PROPÓSITO DE UTZON
Y RUDOLPH. LA CONTEMPLACIÓN Y EL MOVIMIENTO



12.1.

APROXIMACIÓN PERSONAL AL PENSAMIENTO DE JØRN UTZON

12.1.1. EXÉGESIS EN LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL AUTÓCTONA

«Utzon era universal. Vivió en todo el mundo y tenía un libro de cada continente, y al mismo tiempo, buscó la inspiración en todo».¹

Siempre adoré la Ópera de Sídney. Es probable que fuera la primera obra de arquitectura cuya imagen me conmovió. Sus fotos llegaron a mi poder al ojear las revistas que mis padres compraban siendo yo chico y en las cuales aquel icono aparecía a todo color o en un profundo blanco y negro. Nunca supe si aquellas formas estratégicamente recortadas en las reproducciones eran olas, caracolas, paracaídas en plena caída, el cuerpo erizado de un armadillo o el exoesqueleto de algún extraño insecto. Tampoco entendí cómo allí podía cantar la gente, puesto que aquel objeto llevaba asociado el nombre de ópera; y si era, así debería estar hueco y permitir la entrada de cientos de personas. Todo parecía pertenecer a otra zona de la tierra muy distinta a la que a diario vivía con mi familia; en cualquier caso era algo espectacular y seductor. Saber quién pensó y construyó aquella maravilla tampoco era importante en aquel momento. Sólo me llamaba la atención, que aquella extraña criatura que permanecía agazapada sobre una plataforma al borde del agua, fuera un edificio. Era extraordinario.

Fue entonces cuando realmente me di cuenta de que una edificación podía ser muchas cosas, además de una casa o un colegio como en el que yo pasaba mis días y que también podía adoptar infinitas formas, tantas como el ser humano pudiera imaginar. Aquella irresistible caracola, representó mi segundo acercamiento sereno a la arquitectura. El primero me resulta indefinido, porque realmente no ocurrió en un momento determinado, pero es de preclaro recuerdo y nítida precisión. Lo llevaba siempre conmigo y me entretenía en los largos viajes que hacía en coche con mi familia, al pasear y sobre todo cuando diariamente cogía el tranvía para volver del colegio a mi casa, posiblemente porque el punto de vista que se disfrutaba al mirar por las grandes ventanillas era mucho más elevado. Su poder de entretenimiento dependía del día y de cómo me había ido la jornada de colegio, pero la imaginación siempre terminaba ganando y la sensación de ser el actor principal de un decorado sin fin, me transportaba casi a un mundo paralelo. Pienso que inconscientemente, aprendí a experimentar todos los espacios arquitectónicos desde mi asiento del tranvía, un banco de tablones de madera de un marrón apagado que permitía una cómoda visión del paisaje. En verdad creo que la creatividad me permitía generar sensaciones espaciales encadenadas, era francamente entretenido, semejante a releer un libro ya conocido. Ahora lo recuerdo con la misma transparencia que entonces. Supongo que todos habremos tenido introspecciones diferentes a lo largo de nuestras vidas, acaso semejantes, por lo que no habré de prolongar el relato.

Con el tiempo supe el nombre de aquel arquitecto asombroso capaz de cautivar a profesionales y profanos, a mayores o incluso a niños del otro extremo del mundo. Jørn Utzon era un hombre sensible, un pensador, un poeta entre arquitectos. Su poética se traduce en una capacidad creativa no ligada a un modelo racional de pensamiento, sino a una habilidad que, como él mismo reclamaría, algunas veces es llamada fantasía y otras sueños. Poesía, arte, fantasía, sueño..., son palabras que para él tenían un significado similar, que

← Fig. 1: Ópera de Sídney. Jørn Utzon. 1959-1973. El espacio entre el basamento estereotómico y la cubierta tectónica.

1 Ferrer Forés. J.J. (2009). El mundo en el horizonte. Jørn Utzon y Sverre Fehn. The pattern of thoughts. Per Olaf Fjeld, The Monacelli Press. NÓRDICOS. DPA 26. Barcelona: ETSAB UPC. Departament de Projectes Arquitectònics.



se traduce en la búsqueda de una expresión más libre, más flexible, más abierta al trabajo con elementos contrapuestos e independientes que le permitían convertir los condicionantes en prebendas.

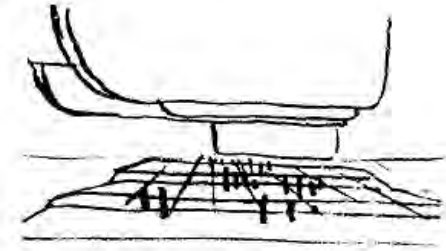
Sigfried Gideon denominó tercera generación a la de aquellos arquitectos cuyas convicciones sobre la modernidad se caracterizaron por una reinterpretación del Movimiento Moderno, en la cual preocupaban e incluso prevalecían nuevos aspectos como la naturaleza, el lugar, la cultura y la tradición. Esa emergente generación de arquitectos nacida en la década de los años veinte del pasado siglo y que interviene en el desarrollo de una nueva modernidad, fueron discípulos de los grandes maestros escandinavos. Junto a Jørn Utzon –1918-2008– grandes nombres como Sverre Fehn, Reima Pietilä, Arno Ruusuvuori, Heikki Siren o Vilhelm Wohlert, formaron parte de un nutrido grupo de arquitectos que supieron cómo plantear una impecable reelaboración e interpretación personal de la arquitectura evolucionada a partir del Movimiento Moderno.

El talento excepcional de Jørn Utzon y la inmensa repercusión generada por la construcción de la Ópera de Sydney lo proyectaron al plano internacional, convirtiéndolo en el más resplandeciente emblema de la llamada tercera generación. Pero, junto a esta influyente circunstancia, lo que realmente nos importa para incorporar su figura al presente texto es la admiración por la figura de un maestro en el que confluyeron la perfección funcional, la síntesis formal y la virtud de la integración paisajística. Su arquitectura es sublime, porque concilia la audacia con la cultura autóctona, armoniza tradición e innovación, alcanzando la elevación y trascendencia precisas para ser teórica y conceptualmente confrontada con la arquitectura objeto del presente estudio.

En una primera etapa de su trayectoria profesional, Utzon colabora brevemente con Alvar Aalto en Helsinki y con Hakon Ahlberg y Paul Hedqvist en Estocolmo donde conoce al noruego Arne Korsmo². La empatía entre ambos arquitectos fue inmediata dada la similitud de pensamientos y a que prácticamente hablaban el mismo lenguaje arquitectónico. Utzon y Korsmo, colaboraron en los concursos para la estación central de ferrocarriles de Oslo –1947– y el conjunto de viviendas en Vestre Vika, Oslo –1948–. Esta colaboración le lleva a participar en la sección noruega del CIAM; el llamado PAGON, del que formaron también, Christian Norberg-Schulz, Geir Grung y Sverre Fehn.

2 Arne Korsmo fue un arquitecto noruego nacido el 14 de agosto de 1900 de gran trascendencia en la difusión de Movimiento Moderno en su país. Desde 1935 Korsmo hizo su lectura en la «Norwegian National Academy of Craft and Art Industry de Oslo» y fue profesor en el Instituto Noruego de Tecnología. Al mismo tiempo trabajó de arquitecto y diseñador, a menudo ayudado por su segunda esposa Grete Prytz Kittelsen. En 1950 el historiador suizo Sigfried Gideon le propuso encabezar al grupo noruego del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna. El grupo que fue llamado PAGON (Progressive Architects Group Oslo, Norway), tuvo la misión de propagar la arquitectura moderna en Escandinavia. Por su parte Korsmo ejerció una influencia considerable sobre la formación de los arquitectos noruegos tras la guerra II Guerra Mundial. Falleció en Cuzco el 29 de agosto de 1968. Disponible en: https://no.wikipedia.org/wiki/Arne_Korsmo

← Fig. 2: Plataformas sobre mapa agrícola de la Vega.



La mirada de Utzon no está condicionada por un modelo de conocimiento establecido y se dirige hacia la realidad que le rodea dejándose sorprender por ella. Como escribió sir Jack Zunz³ en una carta a Ove Arup⁴:

«Utzon era un hombre enormemente inspirador para trabajar con él. Era probablemente el arquitecto más inspirador que he conocido. Bajar caminando una calle con él era como volver a mirar el mundo de nuevo. Su percepción visual y sensibilidad son únicas. Siempre hacía chistes de sus limitaciones en el empleo de la lengua inglesa, incluso utilizaba palabras para invocar imágenes visuales de los modos más inventivos y evocativos».

La intuición creativa del arquitecto danés le atribuye una condición casi mística, con una obra de extraordinaria singularidad alimentada por la materia, el lugar, el recuerdo y la sabiduría popular. Su destreza como arquitecto, casi alquimista de la forma encuentra sus orígenes en la arquitectura naval de los astilleros de Aalborg y Helsingør donde transcurrió su infancia.

3 Sir Jack (Gerhard Jacob) Zunz, en un ingeniero civil británico nacido el 25 de Diciembre de 1923. Fue presidente del grupo «Ove Arup & Partners» desde 1977 hasta 1984 y co-presidente de «Ove Arup Partnership» la globalidad del grupo Arup desde 1984 hasta 1989. Fue el principal diseñador de la estructura de la Ópera de Sídney. Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Jack_Zunz

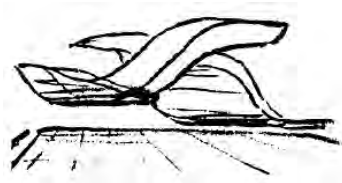
4 Ove Nyquist Arup. Nació el 16 de abril de 1895 en Newcastle-upon-Tyne –Reino Unido–. Fue un ingeniero de la construcción, fundador de la Sociedad Arup, fundada por él mismo en 1946 y que funciona como un consorcio, es la empresa de ingeniería civil y de construcción metálica más importante y famosa del mundo. Arup Associates, una entidad independiente del imperio Arup, es la sección multidisciplinar especializada en la síntesis de todas las técnicas relacionadas con el diseño-arquitectura, construcción, servicios acústicas y estudio de dimensiones. Es una gran empresa que ha llevado a cabo una enorme cantidad de complejos proyectos en todo el mundo, cinco de los cuales, en particular, son de gran importancia arquitectónica: La Ópera de Sídney, el Centro de Beaubourg de París, la Torre del Banco de China, el Lloyds de Londres y el puente peatonal sobre el río de Durham. Falleció el 5 de febrero de 1988. Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Ove_Arup

← Fig. 3: Dibujos de Jørn Utzon. Polaridad entre el predominante plano horizontal y la ligereza de las cubiertas enmarcando las nubes.

En su artículo, *Plataformas y mesetas: ideas de un arquitecto danés*, nos encontramos, entre otras imágenes que lo ilustran, un dibujo suyo en el que aparece representado el plano del horizonte y un grupo de nubes flotando sobre él. Esta sencilla imagen, parece revelar ese lugar antecesor, precedente y sin nombre, en el que se asentará su actividad creativa para el resto de su vida. La experiencia mexicana le permitió conocer un contraste de percepciones nunca antes probado. Por un lado y desde el suelo, la visión del paisaje salvaje e impenetrable de la selva que apenas dejaba ver el cielo y por otro, la contemplación sin obstáculos desde la cima de los monumentos mesoamericanos desde los que podía ver un horizonte abierto e ilimitado con las copas de los árboles haciendo las veces de suelo, y el cielo y las nubes como único límite superior.

El aludido dibujo expresa esa polaridad entre lo pesado del plano horizontal y la ligereza de las nubes, que ya será paradigma en la intención de su obra y en su conciencia constructiva. Su arquitectura se extiende entre el deseo de anclarse al terreno, de hacerse pesada, de participar de la masa y el afán por alcanzar una imposible ingravidez, de convertirse en etérea, evanescente y ligera. La tectónica de la piel y la cubierta –a menudo sutilmente integradas– junto al basamento estereotómico limitan un espacio intermedio, habitable y protagonista. Hay algo mágico –argumenta habitualmente Utzon– en la interacción de plataforma y cubierta. La soberanía de ese espacio interior limitado no es únicamente una conclusión de su arquitectura, es también un parte de su pensamiento. Ese espacio incorpóreo de sus bocetos, de efímeros revestimientos transpirables al contacto con el exterior, refleja un universo de ideas contenidas, huidizas e intangibles. En él se ubicó intelectualmente, condensando una importante fracción de su actividad creativa. La evolución de todos sus proyectos son una consecuencia de ello.

4



5

12.1.2. TRADICION Y MODERNIDAD EN LA OROGRAFÍA GRANADINA

La arquitectura industrial autóctona y concretamente la especializada en el curado del tabaco, estaba igualmente definida e identificada no sólo por los planos de suelo y cubierta, sino por el espacio que marcaron ambos límites junto con la piel perimetral. Las propiedades de este espacio delimitado, asentado sobre la tierra y protegido superiormente, habrían de ser, como sucediera en el espacio proyectado por el arquitecto danés, las que determinasen el carácter de su arquitectura. Junto a ello y considerando las tendencias de la Tercera Generación del Movimiento Moderno de la que Utzon fue su representante más renombrado, entre otros motivos por su carácter constructor y práctico, –forjado por una infancia transcurrida en los astilleros en los que su padre trabajó como ingeniero naval– es importante recuperar la asimilación consciente de la cultura autóctona; el conocimiento de la diversidad; la conciliación de preceptos universales de la modernidad y la técnica, con la tradición vernácula, histórica y social; o el ingenio en el uso de los materiales y su combinación para crear espacios y superficies originales.

El reconocimiento de los valores intemporales y permanentes que guardan relación con la esencia arquitectónica permiten relacionar e indentificar intenciones y conceptos de diversas partes del mundo y periodos de la historia. Las ideas del «ser humano universal» nacen con la misma energía y determinación en cualquier lugar pero evolucionan de forma diferente ante la injerencia de múltiples factores. El conocimiento de la sabiduría anónima de los pueblos a lo largo del tiempo permite armonizar y concordar la profundidad del pensamiento racional de Utzon con la sencilla radicalidad del edificio para el secado tabaquero. La asimilación de la

pluralidad, la explica así el propio arquitecto danés: «[...] nunca he copiado estas cosas, pero he dejado que estas ideas y elementos influyeran en mi modo de trabajar».⁵

Reconocemos en las construcciones para el tabaco el esfuerzo sin límites por definir un espacio intermedio, útil, funcional, debidamente proporcionado y protegido de una fina envolvente; ejecutado con unos medios ciertamente limitados. Su ausencia ornamental y la austeridad en las formas espaciales características, serán determinantes para la definición de su geometría interna, lo que convertirá al secadero en aquel tipo de arquitectura que ha de ser analizada mediante volumetrías interiores y sobre todo a través de secciones aclaratorias. De forma análoga a lo que se percibe en las paredes caladas del secadero, cuando la luz genera un efecto de desvanecimiento, al analizar los proyectos de Utzon, se observa que las envolturas verticales sufren un particular proceso evolutivo. Muros, paredes y cerramientos se desmaterializan haciéndose cada vez más delgados. Coberturas y paredes se funden a menudo en una sola envolvente, provocando que los apoyos de las láminas de la cubierta acometan directamente sobre el basamento en puntos únicos, precisos y absolutamente seleccionados; en ese propósito exacto de evitar la destrucción conceptual de la plataforma. En los bocetos del arquitecto no se advierte ninguna referencia a una estructura portante; tan sólo preocupa la definición del vacío que articulan basamento y cubierta.

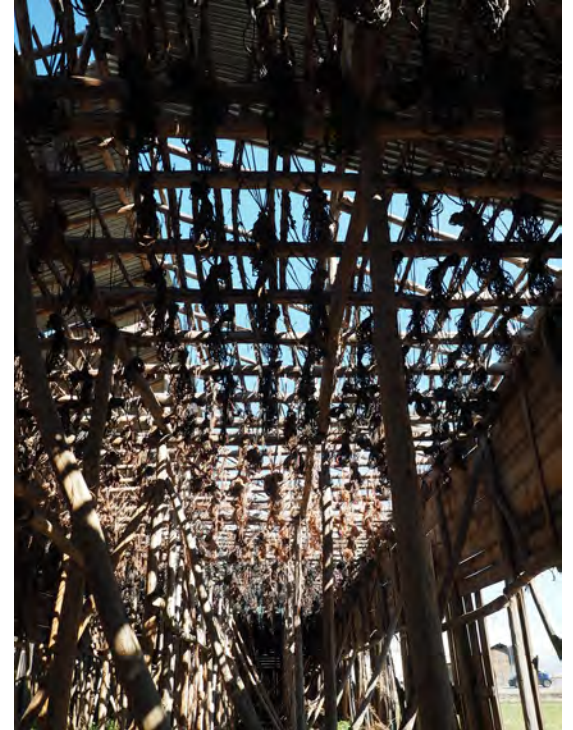
Como ya nos sucediera con figuras como Semper, Loos, Mies o Pallasmaa, todos ellos arquitectos con gran carga teórica y afines a una concepción fenomenológica para la elaboración de sus conjeturas, determinada arquitectura vernácula de

← **Fig. 4:** Láminas de cubierta conformadoras de espacio. Dibujo de Jørn Utzon.

← **Fig. 5:** Cubiertas de láminas de chapa en secaderos de Belicena. Granada. Fotografía G. Nofuentes, J.F.

5 Steen Møller, H. (1989). Jørn Utzon on architecture. A conversation with Henrik Steen Møller. *Living architecture Scandinavia Design*, núm. 8. En Ferrer Forés. J.J. (2009). El mundo en el horizonte. Jørn Utzon y Sverre Fehn. The pattern of thoughts. Per Olaf Fjeld, The Monacelli Press. *NÓRDICOS. DPA 26*. Barcelona: ETSAB UPC. Departament de Projectes Arquitectònics.

6



7

Granada es asimilable a los principios funcionales y estilísticos de este cuerpo de conocimiento, así como a numerosas hipótesis nacidas del conocimiento de estos pensadores. Asimismo, los fundamentos sociales y laborales de su construcción, establecen un ideario de leyes y mandamientos que están contenidos en los preceptos de la arquitectura moderna.

Pero en el caso de Jørn Utzon, no es sólo asimilable la reflexión o el aforismo; también entra en juego la sencillez de la mirada, la cual precisa de un lugar en el que habitar, ejercitarse y permanecer durante el desarrollo de la actividad creativa. El espacio intermedio utzoniano, puede ser también interpretado como un espacio que se extiende ilimitadamente en el plano horizontal hasta hundirse en el infinito. La extensa Vega de granada, admite esa inmensidad en la que el espacio se despliega y la mirada se pierde; en la que el sentido de la vista se puede utilizar para captar la fina capa de vida entre la llanura y el cielo o para estudiar la concreción de una arquitectura definida.

La contemplación del paisaje bajo la cubierta de los secaderos de tabaco parece haber sido diseñada para reclamar la presencia de un horizonte último al que orientar la visión. La permeabilidad de la piel admite la permanente sensación de poder contemplar el paisaje exterior desde el interior. Un panorama que precisa de un horizonte para ofrecer estabilidad y serenidad al espectador y éste es el recorte que en el cielo dibujan la Cordillera Penibética y Sierra Nevada, como eternas siluetas de la comarca granadina.

Han sido varias las ocasiones en nuestro trabajo de pesquisas arquitectónicas, en las que hemos establecido una paridad conceptual entre las propiedades de la arquitectura del secadero de tabaco y las pautas de la arquitectura moderna.

El reconocimiento de la cultura y materialidad vernáculas⁶, de la tradición y del valor de una sociedad que está detrás de cualquier manifestación cultural y artística, convierten a Utzon, en esa figura imprescindible para encontrar una conexión más amplia, internacional y diversa del secadero de tabaco. El paralelismo entre los espacios de su arquitectura y la arquitectura industrial desarrollada en Granada para el tabaco, pueden ser muy evidentes si se sabe cómo observar e interpretar ambos tipos, con una mirada racionalmente matizada por la esencia, y sometida a un ejercicio de vaciado de todos aquellos aspectos superfluos que no entren a formar parte del alma del edificio.

Rescatamos a continuación algunos fragmentos del artículo publicado en 1948, *La Esencia de la Arquitectura*. Su lectura nos introduce de lleno en esa correspondencia conceptual entre los preceptos que alimentan una y otra concepciones arquitectónicas. Las dos utilizan los mismos fundamentos y mantienen idénticos criterios en cuanto a las consideraciones más dispares. Al hablar del material, Utzon reivindica la autenticidad y el conocimiento por parte del arquitecto.

«Esto conlleva a un compromiso con los materiales: se debe entender la estructura de la madera, el peso y la dureza de la piedra, el carácter del cristal: el arquitecto debe fundirse con los materiales y modificarlos y utilizarlos en armonía con su esencia.

Si se llega a comprender la esencia de un material, tenemos la oportunidad de llegar a influir en la vida de una manera mucho más concreta que a través de fórmulas y procesos matemáticos».⁷

6 En 1947, Utzon realiza un largo viaje por Marruecos donde estudia lo esencial de su construcción vernácula. Destaca su interés por el ingenio popular en el uso de los materiales, la sabiduría anónima de los diferentes pueblos y los valores atemporales que guardan relación con el fin último de la arquitectura.

7 Utzon, J. (1948). *La esencia de la arquitectura*. En Puente, M. (2010). *Jorn Utzon, conversaciones y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.

← Fig. 6: La vegetación como límite del espacio de cubrición. Dibujo de Jørn Utzon.

← Fig. 7: Complicidad de la naturaleza y la cubierta como delimitadores de espacio. Secaderos en Cúllar Vega. Granada. Fotografía G. Nofuentes, J.F.



En relación al tiempo y la esencia arquitectónica:

«Las condiciones en el tiempo en que vivimos son completamente distintas a las de antaño, pero la esencia de la arquitectura, la semilla, es la misma. El estudio de la arquitectura implica dejarnos influir por ésta, e intentar descifrar la relación de las soluciones y detalles con la época en la que están concebidas».⁸

En cuanto a la percepción:

«Es necesario tener una sana visión de la vida. Entender el concepto de lo que significa caminar, sentarse y tumbarse cómodamente, disfrutar del sol, la sombra, el agua contra el cuerpo, la tierra y todas las sensaciones menores. El bienestar debe ser la base de la arquitectura, si se quiere alcanzar la armonía entre el espacio que se crea y lo que en él va a desarrollarse. Resulta simple y muy razonable».⁹

Y a la libertad creadora:

«El camino para lograr una arquitectura diversa y humana pasa por entender la inspiración que existe detrás de cada expresión humana, por trabajar en base a nuestras manos, ojos, pies, estómago, en base a nuestros movimientos y no en razón a normas estáticas y reglas creadas estadísticamente».¹⁰

El pensamiento utzoniano puede ser explicado de muchas formas. Su personalidad única, su convicción acerca del papel que habría de representar la arquitectura para el hombre, su sensibilidad, la solidez estereotómica de sus plataformas, la tectónica de la cáscara que ha de envolver sus espacios, naturaleza, horizonte, materialidad, esencia. Todo ello ha

sido ampliamente estudiado y analizado por expertos y especialistas en su figura. Incluso el propio arquitecto, como hemos visto, expone con frecuencia sus pensamientos compartiéndolos en clases y charlas. Aunque posiblemente, la expresión más clara y directa de su espíritu, sin la interferencia de interpretaciones, contextos o traducciones matizadas es la del universal idioma de sus dibujos. Son íntimos, veraces, transparentes y evidentes por tanto, sintéticos y sencillos casi hasta la inocencia.

Compararlos con la percepción de los secaderos es irresistible. Arquitectura y dibujo son equiparables, semejantes; despiertan una inquietud parecida; constituyen bocetos de una obra construida.

Si bajo la diversidad de la sustancialidad artística coinciden autenticidad, esencia, precisión geométrica, sensibilidad táctil, vinculación al lugar y al memoria, tradición junto a intemporalidad e intensidad poética..., es fácil hablar de arte pues se están utilizando idénticos cauces para una misma forma de comunicación. Pero además se está hablando de simbolismo y de representatividad y, en este aspecto, es en donde encontramos una coincidencia más. La arquitectura expresionista con referencias autóctonas de Utzon se convirtió, a pesar de las dificultades, en el símbolo de una época de una ciudad y casi de un continente. La «arquitectura en enjambre» de la industria tabaquera de Granada fue igualmente la encarnación de un periodo histórico, de una ciudad también y de la esperanza económica de varias generaciones.

← Fig. 8: Racionalidad en la arquitectura del tabaco. Fotografía G. Nofuentes, J.F.

8 Ibid.

9 Ibid.

10 Ibid.



12.2.

LA YEMA Y LA PIEL

El cerebro, las manos y los ojos. Posiblemente sean suficientes para percibir la arquitectura. En realidad el amplio abanico de sensaciones precisas para la plena contemplación es mucho más amplio, es evidente, pero la sensación primaria, la que nos coge por sorpresa, la que es capaz de impactarnos o de generar un profundo sentimiento evocador de alguna emoción oculta, nos la ofrecen la mente, el tacto y la visión.

En principio y dada la complejidad significativa formal y funcional, así como la posibilidades interpretativas de la arquitectura actual, parece una consideración débil, pobre y hasta ingenua si estimamos el poder de sugerencia que la imagen tiene en la arquitectura contemporánea, pero en realidad estos tres componentes representan la inmediatez, la conexión infalible, la inmediata relación con la realidad. Incluso el orden puede ser discutido, pero lo que no admite dudas es la relación directa que yace entre la mente y estos dos sentidos y a su vez el vínculo de esta terna con la observación arquitectónica.

Ya la cultura clásica griega interpretó la concordancia natural que existía entre la visión y el tacto: De hecho llegaron a estimar aquella como una prolongación en la distancia de la mano, que permitía palpar lo que queda lejos del alcance de los brazos. En cierto modo no anduvieron lejos de la realidad, pues conocían las posibilidades de la imaginación y su capacidad de atribuir a al vista y al resto de los sentidos capacidades cercanas a la sensación táctil.

La gran variedad de materiales que se emplean y combinan en la construcción de los secaderos de tabaco, y como sabemos, no nos estamos refiriendo únicamente a materiales

constructivos, genera a su vez infinidad de texturas en una misma edificación lo que convierte a estos elementos en objetos de gran atractivo para los sentidos, particularmente para el tacto. Gran parte de la energía transmitida mediante su presencia está claramente en su piel, en la envoltura. Parece como si el poder de su apariencia naciera de lo táctil y de ahí se filtrara a la visión, la cual seguidamente registra éste y otros estímulos como el contorno, la forma y demás sensaciones interpretables. La primera huella, pues, la imprime la textura, aunque parece indudable que favorecida por la contundencia formal del objeto arquitectónico. El secadero siempre presenta la misma forma pero con trajes diferentes. Es una forma que podemos catalogar de gestáltica, aunque no se corresponda exactamente con los volúmenes básicos así considerados; pero su contorno, su apariencia funcional y su forma sugerente de lo que pudiera ser un refugio, o una casa, constituyen agentes importantes para intensificar la percepción táctil.

La textura, básicamente percibida por el tacto de la mano, aunque a veces imaginada a través de la visión, es una de las vías primordiales para despertar la mirada, para suscitar el interés y la curiosidad, para alimentar el deseo de tocar, de sentir de manera personal una presencia arquitectónica. Ese deseo de palpar un determinado material actúa como una advertencia a los ojos de que lo que están contemplando no es sentido con la suficiente energía e intensidad.

La arquitectura de los secaderos es visible, se percibe con la mirada, con los ojos. La visión puede observar, presenciar y atender hasta el punto de asemejarse al tacto, a las manos que tantean y que sienten la textura, la rugosidad, la tersura, la homogeneidad o la temperatura del material. El tacto depende sobre todo de las manos, hecho que se atribuye a esa íntima conexión que existe entre las extremidades superiores y el cerebro. Nuestras manos son los instrumentos utilizados para contactar con el mundo, con nuestros semejantes y con la realidad en general. Representan el testimonio verdadero

← Fig. 9: Paul Rudolf percibiendo la piel del encofrado que transferirá la textura al hormigón visto de su obra.



de nuestra presencia en el universo y la mayor evidencia del positivismo. Pero no toda la superficie de nuestras extremidades perciben con la misma intensidad. La que naturalmente es empleada cuando se utiliza el sentido del tacto es la que se circunscribe a la yema de los dedos. Cuando queremos percibir con claridad y con la suficiente precisión para considerar, reproducir o valorar una urdimbre o una textura arquitectónica, utilizamos la yema de los dedos.

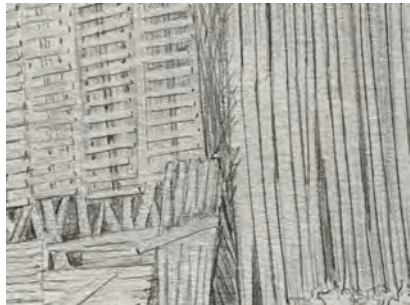
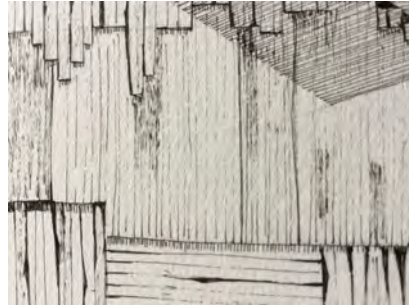
Paul Marvin Rudolph fue un arquitecto estadounidense nacido en Elkton, Kentucky, en 1918 conocido por su gran personalidad y el desarrollo de una carrera profesional muy personal y controvertida. Fue alumno de Walter Gropius en la Harvard Graduate School Design, graduándose en 1947 tras pasar un periodo en la armada de los Estados Unidos. En 1951 marchó a Sarasota –Florida– donde se asoció con Ralph Twitchell, formando un estudio que se integró con gran éxito en la propia Escuela de Sarasota. Durante cuatro años diseñó un serie de casas que atrajeron la atención de la comunidad arquitectónica aupándolo a una fama tan intensa como breve. Pese a tener un notable éxito en sus primeras obras, con posterioridad fue relegado a un segundo plano y apartado del grupo de aquellos arquitectos distinguidos y renombrados de la época. Recientemente ha vuelto a ser reconocida su original aportación a un Movimiento Moderno de características particulares, que en ciertas etapas de su vida se acercó al brutalismo¹¹; como claro ejemplo destaca una de sus obras más conocidas, que fue su edificio para la Yale's Art and Architecture School de la que fue decano durante más de seis años, trabajo de marcada tendencia brutalista, objeto de célebres debates y polémicas.

← **Fig. 10:** Efectos de acabo en el hormigón tras el empleo de encofrados de madera en la obra de Rudolf. Vestíbulo de la Escuela de Arquitectura de Yale en New Haven –Connecticut–. 1964.

11 Peter Reyner Banham, fue un escritor y crítico de arquitectura británico que analizó el estilo arquitectónico nacido a partir del Movimiento Moderno y que desembocó en la corriente que el propio autor bautizó como Brutalismo. El análisis completo del movimiento fue acometido en la obra: *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* (Documents of Modern Architecture). Banham, R. Published by Reinhold Publishing Corporation, New York (1966).

Kenneth Frampton ya especificó algunas de las vías por las que el Movimiento Moderno busca nuevos caminos tras su estancamiento en el primer tercio del siglo XX. Así, denominó «regionalismos críticos» a las experiencias posteriores que, partiendo de los conceptos racionalistas primigenios, se desarrollaron en determinados lugares, inspirándose tanto en la tradición local y los aspectos específicos de su entorno, como en la propia historia vernácula. Ejemplos de la hipótesis de Frampton sería la mencionada escuela de Sarasota, para el caso concreto de Rudolph, o la última arquitectura portuguesa, al otro lado del océano; aunque también pueden constituir un regionalismo crítico, movimientos genéricos de sencilla arquitectura regional pero con sólidos preceptos constructivos, como es el caso de los secaderos que simbolizan un camino recorrido por una arquitectura industrial de carácter básico, matizada por las características específicas de la tradición constructiva autóctona.

Volviendo a Rudolph y a su reconocido primer periodo como arquitecto de viviendas en Sarasota, resulta posible hallar en sus trabajos más populares, connotaciones sensoriales muy semejantes a las experimentadas en los secaderos de tabaco. Posiblemente debido a una climatología equiparable, a pesar de la distancia existente entre territorios como la costa oeste de la península de Florida y el sur de la península ibérica. Así se puede observar en trabajos simbólicos del arquitecto, como la Walter House, con sus paredes móviles conformadas por paneles de madera y laminados textiles, y su espacio interior continuo y fluido. Pero esa vinculación está sobre todo presente en la Cocoon House, en la cual se experimenta y explora la relación entre el interior y el exterior mediante las transparencias y efectos luminosos que se producen con el nuevo uso conferido a las tradicionales persianas de madera. Éstas, habían sido utilizadas comúnmente en la arquitectura vernácula del sur, aunque de manera exclusiva con el fin de hacer ajustes finos para el soleamiento o la climatización del espacio interior. Aquí, sin embargo, Rudolph las transforma en celosías y las utiliza como si se tratasen de cerramientos



completos con la posibilidad de ser regulados, lo que supone establecer como decisión de proyecto una concepción radical de su función. Cuando la apertura es total, el entorno se introduce en la casa con sus brisas, sonidos y olores, al igual que sucede con los espacios interiores de los secaderos: Del mismo modo, la luz filtrada produce efectos luminosos sobre la textura de paredes y sobre cualquier objeto ubicado en el espacio interior. Con su ajuste, –persianas en el caso de las viviendas de Rudolph y elementos vegetales y celosías en el caso de los secaderos–, se pueden «fabricar» múltiples atmósferas que transforman activamente el espacio, al punto de crear ambientes y sensaciones visuales variados en los que también participan el resto de los sentidos. Al cerrarse completamente vuelve el sentimiento de protección y seguridad a las estancias.

Pero si se ha traído a colación la figura de Paul Rudolph es sobre todo por el trabajo desarrollado posteriormente con el hormigón como material neurálgico de la nueva arquitectura y que en su obra está, como hemos dicho, frecuentemente relacionado con la arquitectura brutalista. Su relación directa con el material por excelencia trabajado por el Movimiento Moderno es absolutamente íntima. Paul Rudolph llegó a sentir el hormigón como aquel material vivo que cuando era colocado en obra ofrecía la peculiaridad de poder convertirse en envolvente y ser considerado como la fisonomía que el edificio mostraba al público. En la imagen¹² de la página de la izquierda observamos al arquitecto acariciando la textura de un entablado destinado a convertirse en el encofrado para el hormigón visto de una de sus obras. Como si del espinazo de una enorme bestia se tratase, Rudolph palpa con la yema de los dedos la huella eterna que la madera dejará impresa en la epidermis del hormigón. Da la sensación de que el absorto arquitecto intenta percibir a través del tacto cualidades que mediante la mirada son apreciadas sólo de manera imprecisa. El formidable animal que parece yacer a su lado,

transmite vida a través de la piel, energía, robustez y vigor, pero las grietas de su rugosidad y su calor también transmiten relatos y memorias que permanecen presentes tras su apariencia, las cuales son contadas a través del tacto, y que Paul Rudolph está dispuesto a comprender. Dichas historias, grabadas en los surcos de la madera, serán renglones de la historia transmitidos al hormigón, el cual pese a envejecer con el tiempo, no llegará a olvidar el legado recibido, pues está escrito en su piel y por tanto a la vista de la historia y del mundo.

Esta imagen constituye el testimonio real y cierto de la relación del arquitecto con la materia, algo que está presente no sólo en Rudolph sino en el sentimiento de un colectivo. Volviendo de nuevo a la vida del arquitecto de Kentucky, traemos del recuerdo, palabras por él pronunciadas públicamente y posteriormente publicadas, que guardan relación con la consecuencia a la que queremos llegar:

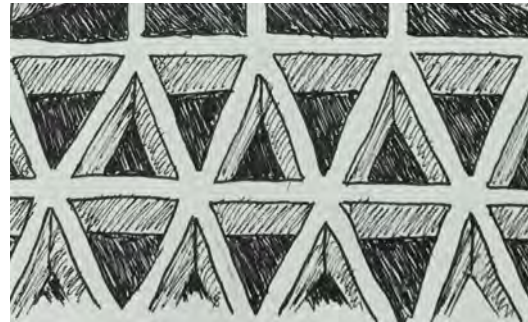
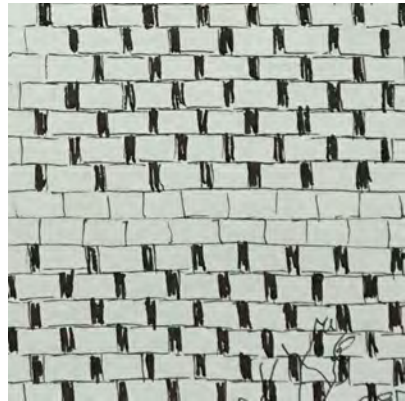
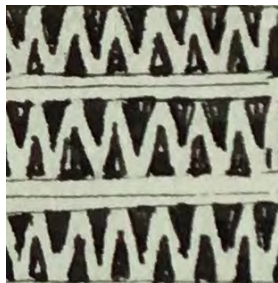
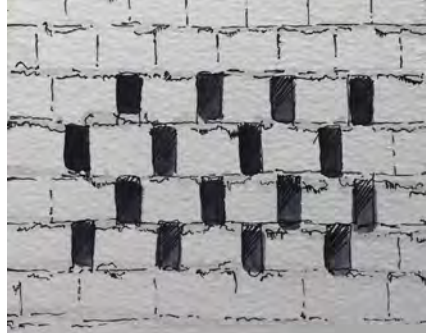
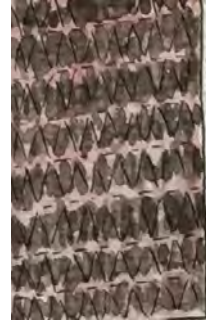
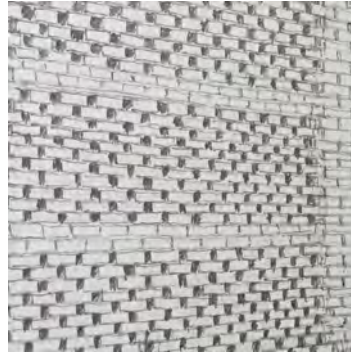
«En arquitectura, nunca pueden resolverse todos los problemas [...]. Por cierto, es una característica del siglo XX, que los arquitectos sean altamente selectivos en determinar qué problemas quieren resolver. Mies, por ejemplo, hace edificios magníficos sólo porque ignora muchos aspectos de los mismos. Si resolviera más problemas, sus edificios serían menos potentes».¹³

Paul Rudolph, involuntariamente, nos ha enviado claves para la interpretación del significado que los secaderos de tabaco pudieran ofrecer a la mirada y contemplación del observador del siglo XXI. Resulta inevitable que nuestra forma mirar y de observar sea completamente diferente a la que se producía hace más de medio siglo, cuando las necesidades y las inquietudes eran completamente distintas a las actuales. Las características y el particular entendimiento del arquitecto en

← Fig. 11: Texturas de madera. Técnicas con acuarela y grafito. Dibujos G. Nofuentes, J.F.

12 Fundación Paul Rudolph. Disponible en: <http://www.paulrudolph.org/>

13 Rudolph, P. (1960). Cita durante una de sus clases en la Yale School of Architecture.



relación a ciertos aspectos concretos de la construcción, son perfectamente extrapolables a las equivalentes, y que son propias de la arquitectura investigada en el presente trabajo. Lo mismo sucede con las propiedades y paralelismos respecto a la arquitectura moderna. De hecho, la percepción que hoy en día tenemos del secadero como una arquitectura orientada a desempeñar una función definida en el seno de un colectivo, lo aproximan a consideraciones vinculadas al Movimiento Moderno; la textura sin embargo y el empleo del material, lo hacen a la figura del arquitecto y su método de trabajo.

Así pues, la experiencia de la textura, tan aparentemente satisfactoria para Rudolph, resulta igualmente esencial en la ejecución del secadero de tabaco. Desde nuestra perspectiva actual, los numerosos ejemplos de secaderos que todavía se conservan en pie, debido en general al uso continuado de los propietarios, mantienen vivas todas las cualidades relacionadas con el tacto, las cuales, como es sabido, representan uno de los rasgos más exclusivos de su arquitectura. La textura se hace presente en cualquier circunstancia y con cualquier material con el que hayan sido construidos. Las paredes de los numerosos secaderos heredados que hoy podemos contemplar en muchos sectores de la Vega, nos remiten a un atractivo deseo de aproximarnos para tocar y sentir una presencia que parece importada de un pasado reciente y que todavía está en uso. Al igual que Paul Rudolph hiciera con el encofrado de madera, deseamos mantener una consciencia exacta de la realidad del edificio, un conocimiento certero de las propiedades de su recubrimiento y de los estímulos que transmite, cuestión que sólo es factible a través de la sensación captada por la yema de los dedos. El secadero es piel, ya lo demostramos anteriormente; por tanto, también es textura, de tal suerte que configura «el lugar» a partir de dicha cualidad existencial. La tangibilidad constituye una importante porción de su realidad sensitiva.

Por otro lado y aludiendo a lo que hay de verdad en la cita de Rudolph, la potente imagen del secadero se encuentra

a mitad de camino entre la inmediatez y la evocación. Su figura clara, sencilla y potente es, además un modelo repetido hasta la saciedad por todo el paisaje granadino, circunstancia que incrementa su poder visual. Pero sobre todo, el vigor de su presencia le viene dado por su simplicidad como edificio. El secadero ha de responder a muy pocas demandas funcionales. Su exclusivo cometido consiste en facilitar el curado del tabaco y para ello únicamente ha de proporcionar las condiciones adecuadas para que dicho proceso ocurra de la manera correcta. Su forma ha de permitir el colgado de la materia prima, cumpliendo las medidas proyectadas y según el método probado y experimentado previamente. La cubierta protege de la lluvia y las paredes aíslan el tabaco del posible, aunque improbable frío, a la vez que facilita la ventilación gracias al calado de los paramentos. La altura para evitar que el producto entre en contacto con el terreno a veces húmedo, así como la orientación, según el punto geográfico en el que esté ubicado, son factores clave para un curado eficaz. Para ninguna función adicional ha sido diseñado el secadero, aunque actualmente algunos han sido reutilizados con los usos más dispares. Este no es nuestro objeto de estudio. La cuestión es que su contundente figura está fundamentada en su efectividad y en la sinceridad funcional. Su impacto está en la sencillez. A esta potencia que suele representar lo esencial, se refiere Paul Rudolph cuando recuerda que la capacidad para resolver problemas arquitectónicos es discrecional. Cuando lo más importante es el aspecto, el arquitecto busca la solución de aquellas cuestiones de absoluta necesidad, al igual que aquellas otras que favorecen la imagen final que pretende transmitir. Es tales casos el arquitecto es altamente selectivo en cuanto a la solución de problemas y para muestra, Rudolph hace alusión a la exclusividad de la arquitectura de Mies Van der Rohe, altamente depurada, pero funcionalmente muy limitada. El mismo fenómeno ocurre con la arquitectura del tabaco. En líneas generales, los edificios se hacen más evidentes cuando su función es limitada o exclusiva.

← Fig. 12: Ensayos de texturas cerámicas y hormigón. Técnicas con tinta, acuarela y grafito. Dibujos G. Nofuentes, J.F.



Manejar las distancias, transformarlas, ampliarlas o reducirlas en la búsqueda de la conveniente y buena proporción, es consustancial a la arquitectura, al arquitecto y a la funcionalidad. En el secadero todo es medida y armonía, cualquier dimensión está ajustada a la correcta actividad. Las «buenas medidas» están estudiadas y son conocidas y aplicadas en la construcción de todos ellos. La estandarización es clara y actúa sobre la totalidad del edificio. Todo está ajustado para desarrollar los ritmos de trabajo en concordancia con las estaciones. La coherencia en la arquitectura del secadero, se encuentra precisamente en lo ajustado de sus medidas y en el manejo de la proporción en relación con la escala humana. Por tanto, un espacio simplemente proporcionado es más que suficiente para desempeñar una función. La arquitectura es una continua indagación sobre la medida, el control y el manejo de la distancia y la realidad.

El secadero de tabaco representa un símbolo absolutamente identificable con un periodo concreto de nuestra historia. El reconocimiento de la propia historia y de los antecedentes que han dado forma a la realidad actual, pone parcialmente de manifiesto la madurez de una sociedad que en general es buena conocedora de su propia historia, sobre todo de la más reciente. Granada es consciente de su evolución económica directamente relacionada con su rica Vega, así como de la relación de la misma con la práctica arquitectónica en diferentes periodos. La arquitectura de Granada se proyecta y se genera a partir de la experiencia de su pasado, del conocimiento vivido. El viaje por la propia historia es el fundamento de la erudición y la razón.

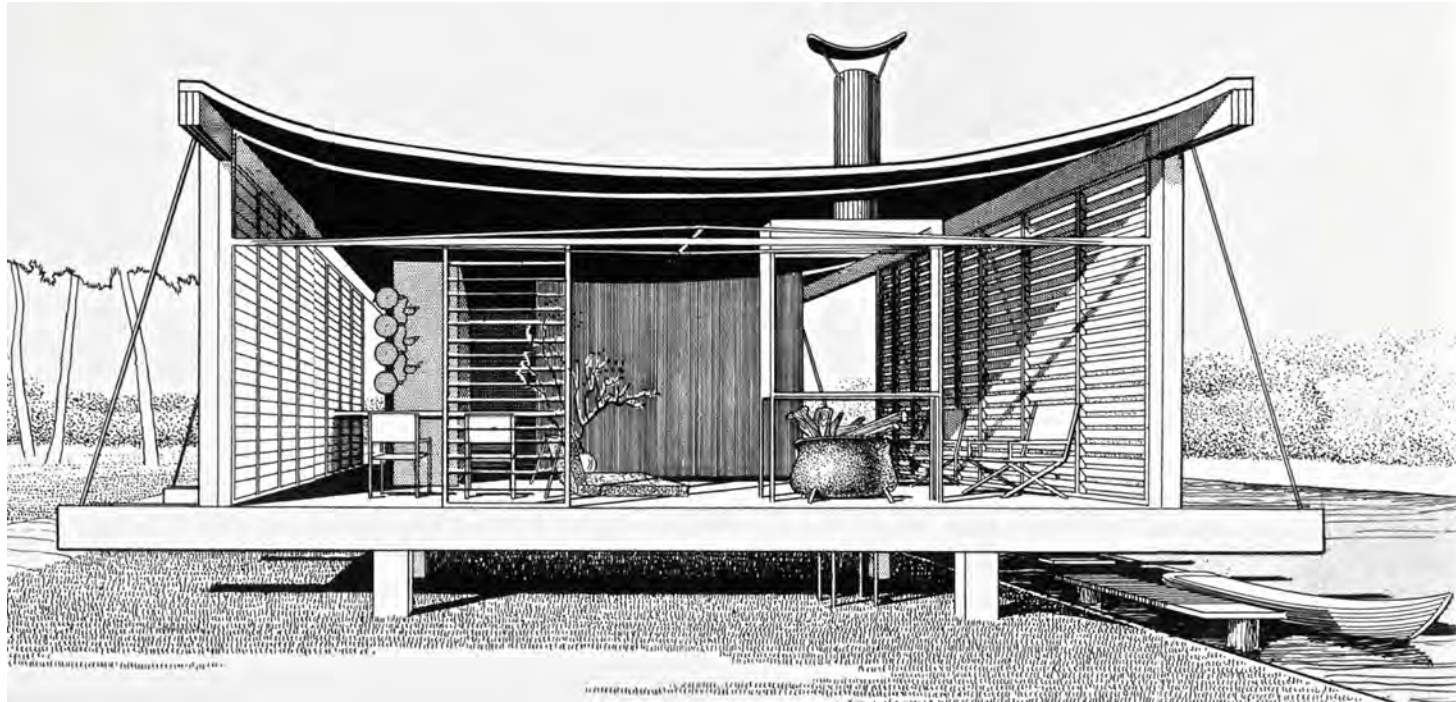
La realidad arquitectónica siempre ha sido un espejo de la vida y de la situación social de un periodo concreto. La arquitectura representa la respuesta del ser humano en su lucha contra los rigores de la naturaleza y nos hace ser conscientes de nuestra relación con la misma. La realidad del secadero de tabaco revierte en un periodo histórico en el que la síntesis del hombre con su medio fue muy profunda.

El hábitat transformado fue el gran aliado existencial del colectivo que lo habitaba. El recurso arquitectónico que hizo posible el eficaz binomio hombre-medio, fue el secadero de tabaco. Arquitectura al alcance de todos los pobladores, –ampliamente subvencionada, por otra parte–, con una notable tendencia a la expansión y al desarrollo, que permitió paliar la necesidad económica de una época. El secadero fue, pues, un claro ejemplo de arquitectura mediadora entre el ser humano y el medio, e intercesora por una actividad que vendría a dulcificar la existencia de diversos colectivos dependientes de su crecimiento.

Recapitulando. Hemos rescatado la figura del arquitecto Paul Rudolph, a raíz de los diferentes trabajos realizados durante su carrera profesional, sobre todo por aquellos que hacían referencia a la arquitectura relacionada con el sentido del tacto, en su caso con la arquitectura del material por excelencia del Movimiento Moderno, el hormigón. La correspondencia entre su obra y la arquitectura del tabaco, nos ha parecido clara, ilustradora y plagada de referencias, en la que hemos podido identificar: (i) la importancia de la presencia táctil, en su etapa grandilocuente y brutalista; (ii) la transparencia sensorial y la movilidad de los cerramientos de sus primeros proyectos de viviendas durante el periodo denominado Escuela de Sarasota; y (iii) las reseñas sobre la relación efectiva entre la selección de funciones a resolver en la arquitectura y la potencia de un edificio. Toda conexión es factible. La yema, los dedos y las manos son depositarios del privilegio de saciar el ansia por tocar lo desconocido, lo que nos agrada o lo que deseamos conocer con la intensidad necesaria para no permitir la llamada del olvido. Lo más sensible de la mirada es indagado con la yema de los dedos.

El secadero de tabaco constituye un ejemplo más de esa arquitectura anónima pero de profunda repercusión, que ha contribuido a lo largo de la historia a dar forma al gran ente que es la arquitectura universal. Es la arquitectura del hombre, de la cotidianidad y de la vida, cercana y la vez entreve-

← Fig. 13: Walter Guest House. Sarasota. Florida. Paul Rudolf. 1953.



rada por la distancia de los preceptos de aquella otra erigida por los grandes maestros. Es la crónica general y pedestre, siempre subordinada a los anales clásicos del conocimiento arquitectónico, repleto de grandes nombres y genios que marcan el ritmo de la cronología y que, a la vez, modelan sustancialmente la disciplina arquitectónica transmitida a las masas y que es por todos conocida. Pero la realidad es que ambas concepciones, aunque distantes, se han ido cruzando periódicamente contagiándose la una de la otra y esa circunstancia es la que se ha traído como testimonio en este apartado. Se han seleccionado algunas similitudes llamativas de uno y otro mundos. Ello ha permitido aventurarnos a contextualizar en el presente trabajo la presencia de algunas figuras de la arquitectura, como es en este caso la de Paul Rudolph, y exponer las identidades de su arquitectura con la de la industria tabaquera granadina.

La realidad es que la historia de la arquitectura no es un rosario de grandes nombres con significación propia que desarrollan su carrera al margen del enorme maremágnum que constituye la arquitectura universal, y así se ha pretendido exponer en éste y otros apartados de esta Tesis Doctoral. La conciencia de que existen una enorme variedad de arquitecturas conocidas y anónimas, de interés y valor diversos, legales, ilegales, populares, desarraigadas, antiguas, nuevas, audaces, conservadoras, etc., es tan necesaria, como el conocimiento de la obra de los grandes genios. Arquitectos que contribuyen a dar forma al inmenso sedimento que constituye la arquitectura de un lugar y periodo definidos. A este poso cultural pertenece la arquitectura de los secaderos de tabaco. El conocimiento de ese inmenso manto, requiere la participación pluridisciplinar de ciencias como la geografía, la sociología o la economía, además, claro está, de la arquitectura y el momento histórico de su creación que no deja de ser un fiel reflejo de su tiempo. Todas las condiciones anteriores constituyen un gran caldo de cultivo que dan unidad y continuidad a la evolución histórica. En lo que se refiere a la evolución de la arquitectura industrial, Granada tiene magní-

ficos ejemplos a partir del último cuarto del siglo XIX; siendo uno de los más destacados, por su honestidad constructiva, definición y eficacia formal el secadero de tabaco. No es precisa, por tanto, la presencia de grandes genios de la disciplina arquitectónica para que una comarca concreta pueda disfrutar de una arquitectura valiosa, vernácula, esencial y sugerente. Todo edificio contribuye a construir la realidad de un lugar.

← Fig. 14: Cocoon House. Sarasota. Florida. Paul Rudolf. 1948.



12.3.

ENTRE SECADEROS. UN PASEO POR LA HISTORIA

A modo de iniciativa y para establecer un reconocimiento de los distintos tipos de construcciones para el secado del tabaco, se ha elaborado un documento cuya aportación constituye un sistema de registros en los cuales y, a partir del método morfológico e inductivo de síntesis empleado¹⁴, se selecciona un conjunto de datos contrastados que se organizan y disponen en una «ficha de identificación» denominada «serie característica» de cada secadero, para disponer así de un sistema que permita la ubicación y definición exactas de cada edificio y la comparación del mismo con los homólogos habilitados en cada una de las categorías establecidas.

A lo largo de toda la investigación, hemos ido analizando sucesivamente conceptos generales, estableciendo comparaciones y similitudes reales y conceptuales para definir lo que denominamos «formas». Se ha definido el «lugar» a partir de la presencia del secadero para contribuir a la configuración de un paisaje cultural. A continuación se presentan los resultados del concienzudo estudio de la naturaleza constructiva y arquitectónica que dan lugar a una tipificación que por repetición de modelos, facilitan la expansión de sus prototipos. El establecimiento de «series» de datos contratados y comparables ha permitido elegir una de las posibles clasificaciones como punto de partida para la creación de las «fichas» que a continuación se incorporan.

La extensión de la Vega, así como la recóndita ubicación de muchos secaderos, nos condujo a elaborar un procedimiento que permitiera barrer la totalidad del territorio de forma

cómoda: Así que se procedió a establecer un mosaico de sectores correspondiente con el sistema de carreteras, caminos y con la distribución de canales de riego y acequias. Se buscó que constituyeran zonas asequibles de recorrer mediante la red viaria seleccionada, sobre la cual se ubican los diferentes tipos de edificios y se definen sus características. La clasificación por envolventes sirvió como segundo nivel organizativo.

El método, permite establecer un sistema de localización y reconocimiento de los cientos de secaderos de la Vega y, como si de una guía se tratase, conocer las particularidades específicas de cada uno de ellos. El esfuerzo por proyectar esta tentativa de futura guía arquitectónica del paisaje de «casas de curar tabaco», persigue un doble objetivo: Lúdico y testimonial de las características morfológicas y técnicas del patrimonio paisajístico.

El modelo desarrollado como «fichas» en material impreso, tiene su origen en una aplicación o procedimiento informático de entrada de datos, por lo que es utilizable tanto en papel como en soporte digital con información interactiva georreferenciada.

Esta aportación constituye una matriz de datos, especialmente diseñada para el reconocimiento de estos edificios tanto por sus características como por su ubicación. La entrada de información se produce en dos niveles:

La primera entrada al sistema está definida por una disposición de recorridos seleccionados y encuadrados en una trama de grandes áreas que se adapta a ríos, caminos, canales de riego y accidentes geográficos y que divide y organiza toda la Vega. Un vez elegido el sector, se procede a la selección de un paseo determinado o al recorrido completo por todos los establecidos en el área seleccionada y así realizar el reconocimiento completo de una determinada zona. La selección de edificios analizados está efectuada mediante la

← Fig. 15: Paseando entre secaderos. Camino del Molinillo. Las Gabias. Granada. Técnica grafito y lápiz de color sobre papel tipo Caballo Dibujo G. Nofuentes, J.F.

14 Véase capítulo 3.

aplicación de la metodología explicada, lo que ha permitido una selección mediante la pertinente criba comparativa de aquellos ejemplos más representativos.

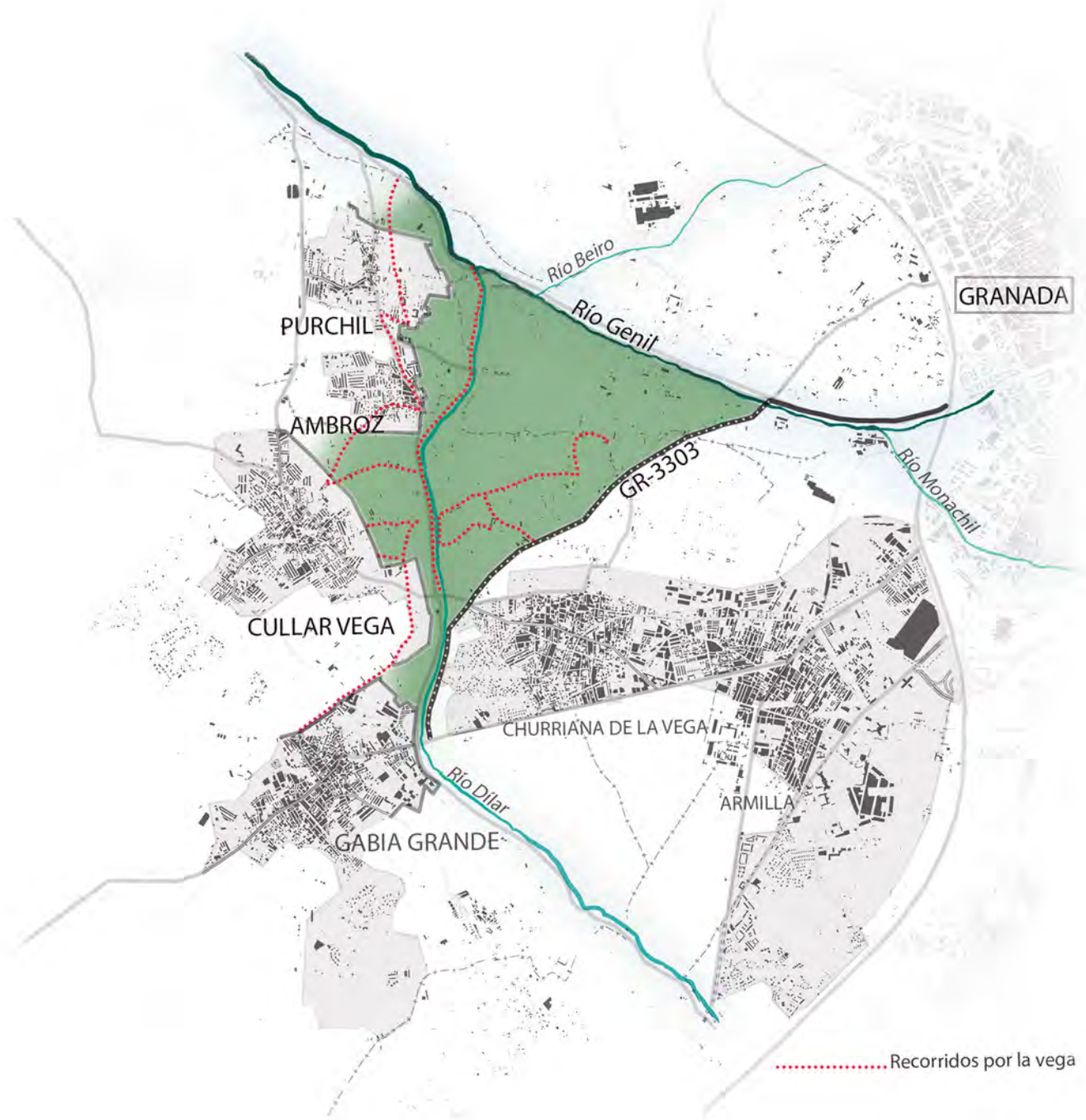
La segunda entrada se configura atendiendo a la cualidad visual y conceptual más interesante del edificio: Su envolvente. A lo largo de toda la investigación hemos ido profundizando sobre las distintas características de los secaderos para determinar cuál podría ser el atributo que definiría su esencia. Los propios estudios históricos ya nos fueron orientando hacia lo verdaderamente peculiar y distintivo. Su caracterización constructiva asimismo lo verificó, por lo que este segundo factor de entrada es más que evidente. La piel

nos permite establecer las siguientes categorías: hormigón prefabricado, hormigón en bloque, ladrillo y revestimiento vegetal.

Una vez localizado un secadero concreto al pasear o circular con vehículo, o encontrado un ejemplo cualquiera al azar, que al hojear el documento nos interese, es posible estudiar y comprobar el resto de características específicas que lo definen. De la misma forma, y al disponer cada ficha tipológica de figuras en forma de fotos y dibujos, el documento puede ser utilizado no únicamente como guía de campo, sino como manual de consulta para estudiosos e investigadores.



← **Fig. 16:** Paseando entre secaderos. Camino del río Dílar. Churriana de la Vega. Técnica grafito y lápiz de color sobre papel tipo Caballo. Granada. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



RECORRIENDO LA VEGA: RECORRIDO 1



RECORRIENDO LA VEGA: RECORRIDO 1



R1S1



R1S2



R1S3



R1S4



R1S5



R1S6



R1S7



R1S8



R1S9



R1S10



R1S11



R1S12



R1S13



R1S14



R1S15



R1S16



R1S17



R1S18



R1S19/20



R1S21



R1S22



R1S23



R1S24



R1S25

RECORRIENDO LA VEGA: RECORRIDO 2



RECORRIENDO LA VEGA: RECORRIDO 2



R2S1



R2S2



R2S3



R2S4



R2S5



R2S6



R2S7



R2S8



R2S9/10



R2S11



R2S12



R2S13



R2S14



R2S15



R2S16



R2S17



R2S18



R2S19



R2S20



R2S21



R2S22/23



R2S24



R2S25



R2S26

RECORRIENDO LA VEGA: RECORRIDO 2



R2S27



R2S28



R2S29



R2S30



R2S31



R2S32



R2S33



R2S34



R2S35



R2S36



R2S37/40



R2S38



R2S39



R2S41



R242



R2S43



R2S44



R2S45



R2S46



R2S47



R2S48



R2S49



R2S50



R2S51

RECORRIENDO LA VEGA: RECORRIDO 2



R2S52



R2S53



R2S54



R2S55



R2S56



R2S57



R2S58



R2S59



R2S60



R2S61



R2S62



R2S63



R2S64



R2S65

RECORRIENDO LA VEGA: RECORRIDO 3



RECORRIENDO LA VEGA: RECORRIDO 3



R3S1



R3S2



R3S3



R3S4



R3S5



R3S6



R3S7



R3S8



R3S9



R3S10



R3S11



R3S12



R3S13



R3S14



R3S15



R3S16



R3S17



R3S18

RECORRIENDO LA VEGA: RECORRIDO 3



R3S19



R3S20



R3S21



R3S22



R3S23



R3S24



R3S25



R3S26



R3S27



R3S28



R3S29



R3S30



R3S31



R3S32



R3S33



R3S34



R3S35



R3S36



R3S37



R3S38



R3S39



R3S40



R3S41



R3S42



R3S43



R3S44



R3S45



R3S46



R3S47



R3S48

RECORRIENDO LA VEGA: RECORRIDO 4



RECORRIENDO LA VEGA: RECORRIDO 4



R4S1



R4S2



R4S3



R4S4



R4S5



R4S6



R4S7



R4S8



R4S9



R4S10/11



R4S12



R4S13



R4S14



R4S15



R4S16



R4S17



R4S18



R4S19



R4S20



R4S21



R4S22



R4S23



R4S24



R4S25

Plano de situación



R1S10

Envolvente:

Año:



R1S10

Envolvente:

Estructura:

Cubierta:

Superficie(m²):

Altura(m):

Nº de crujías / Ancho de crujía (m): /

Proximidad al camino(m):

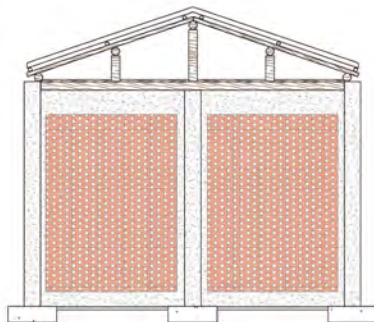


CERÁMICO

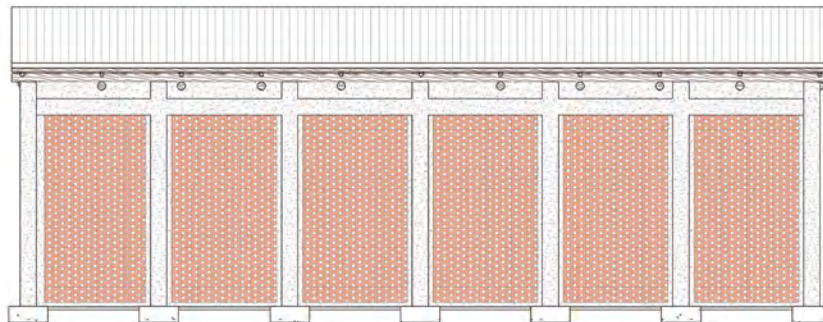
VEGETAL

MIXTO

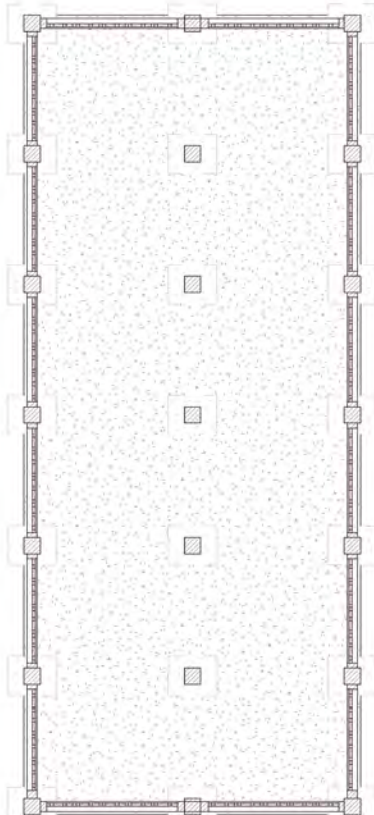
HORMIGÓN



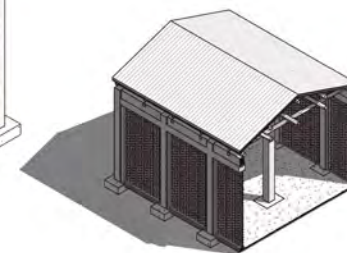
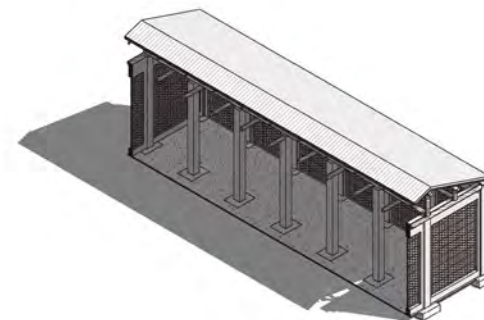
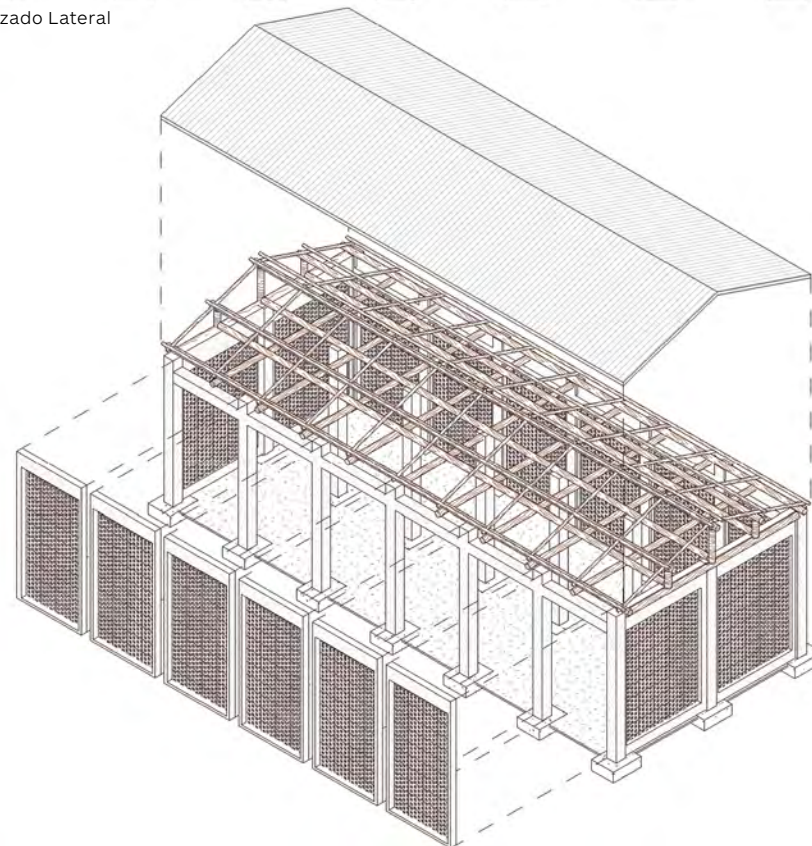
Alzado Frontal

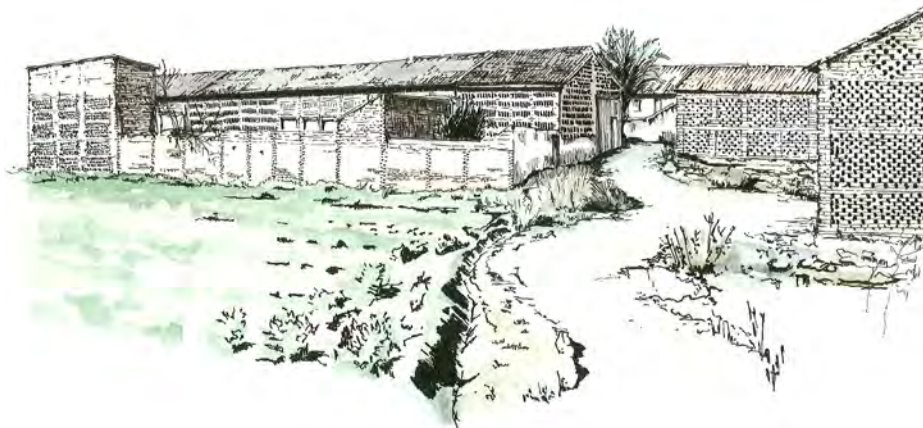


Alzado Lateral



Planta

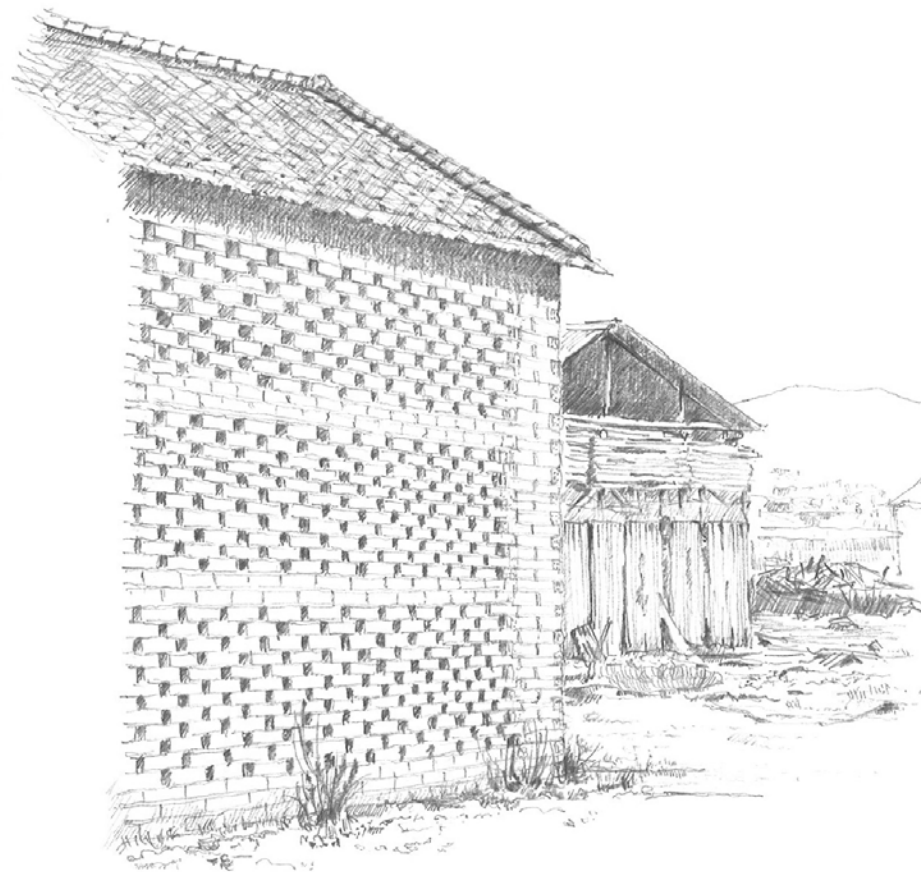




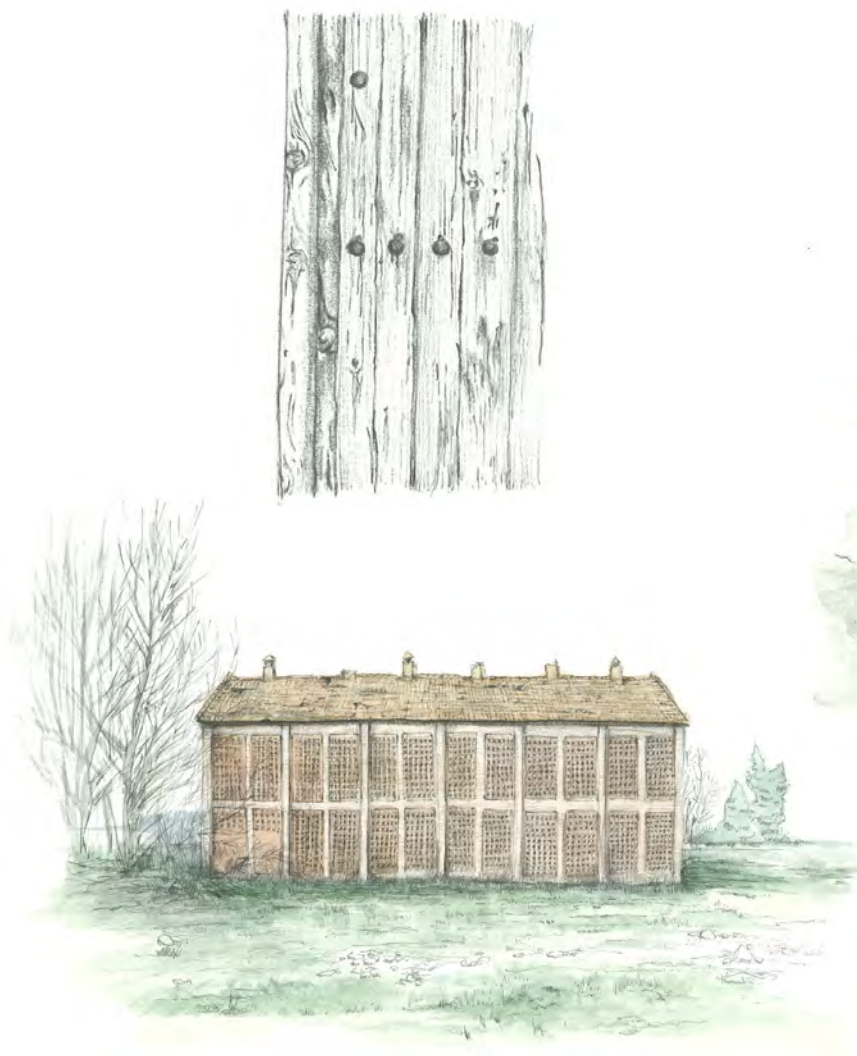
Acuarela y plumilla.
Conjunto de secaderos con revestimiento cerámico en el recorrido 2



Acuarela y plumilla.
Conjunto de secaderos con revestimiento cerámico en el recorrido 3



Grafito.
Conjunto de secaderos con revestimiento cerámico y mixto en el recorrido 2



Técnica mixta, grafito y acuarela.
Secadero con revestimiento cerámico en el recorrido 2



Técnica mixta, grafito y acuarela.
Secadero con revestimiento cerámico en el recorrido 2

Plano de situación



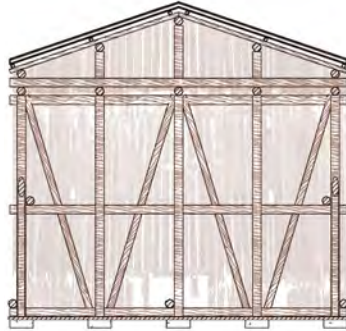
Imágenes del secadero: R2S61



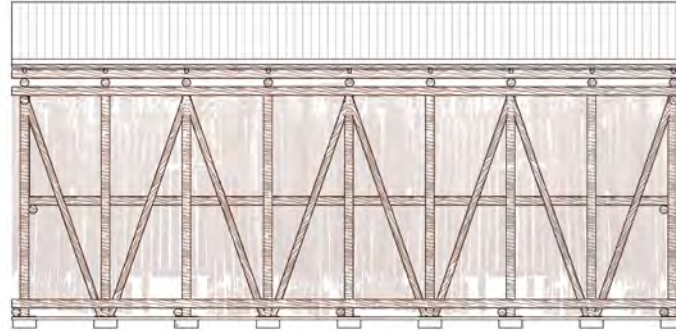
R2S61

Envolvente:	Vegetal
Estructura:	Rollizos de madera
Cubierta:	Uralita
Superficie(m ²):	100 < x < 150
Altura(m):	6
Nº de crujías / Ancho de crujía (m):	2x6 / 2
Proximidad al camino(m):	x < 10

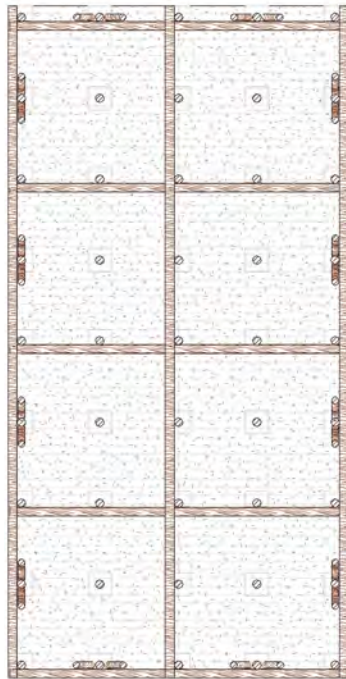
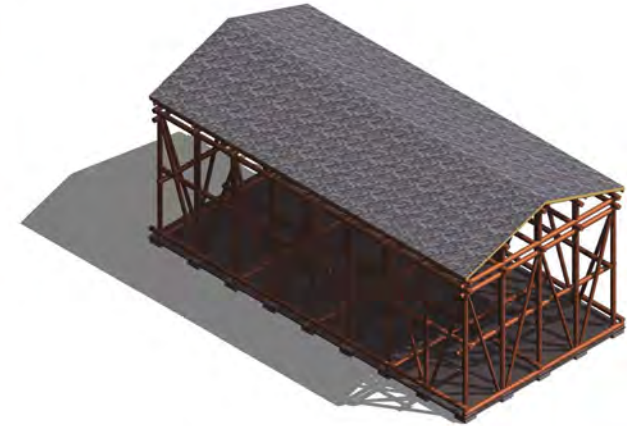




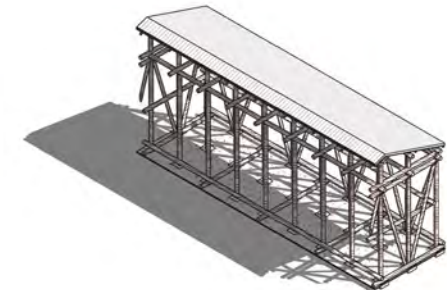
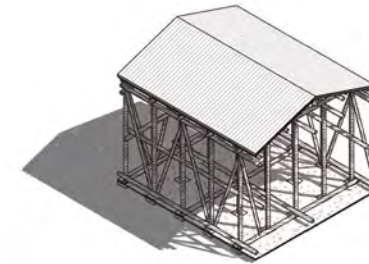
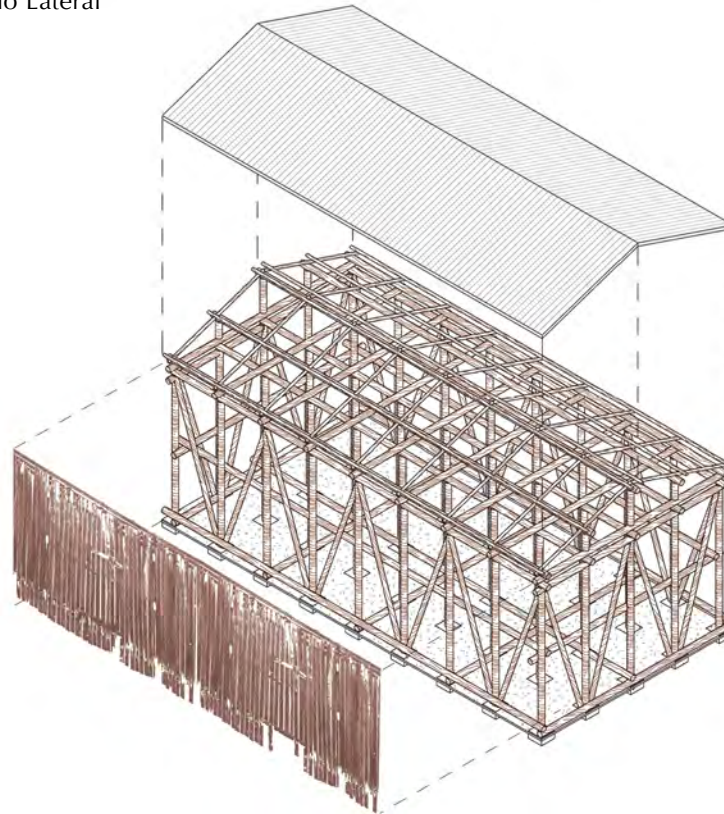
Alzado Frontal



Alzado Lateral

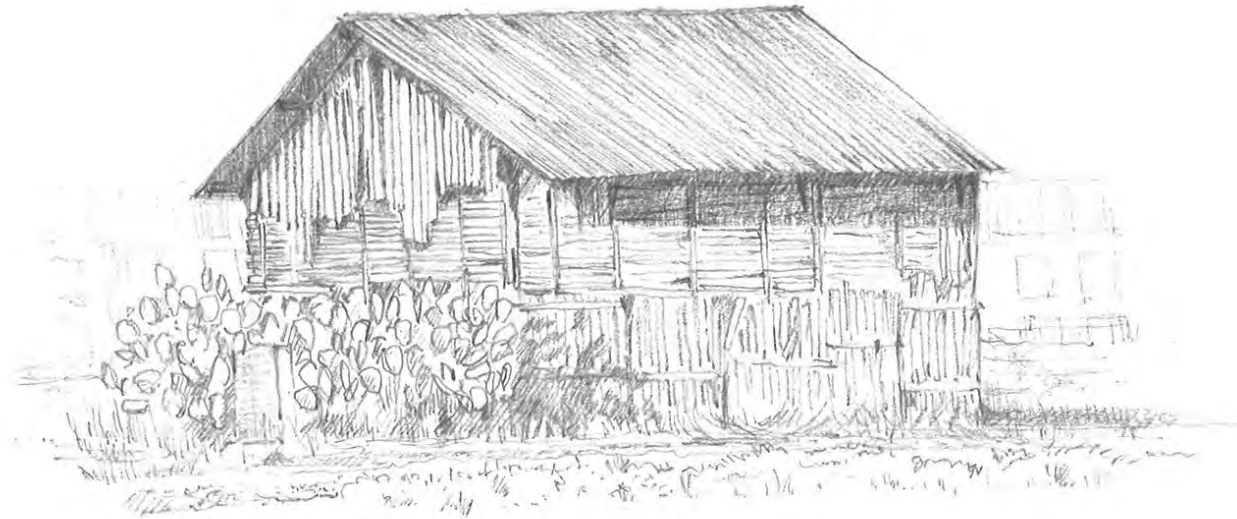


Planta

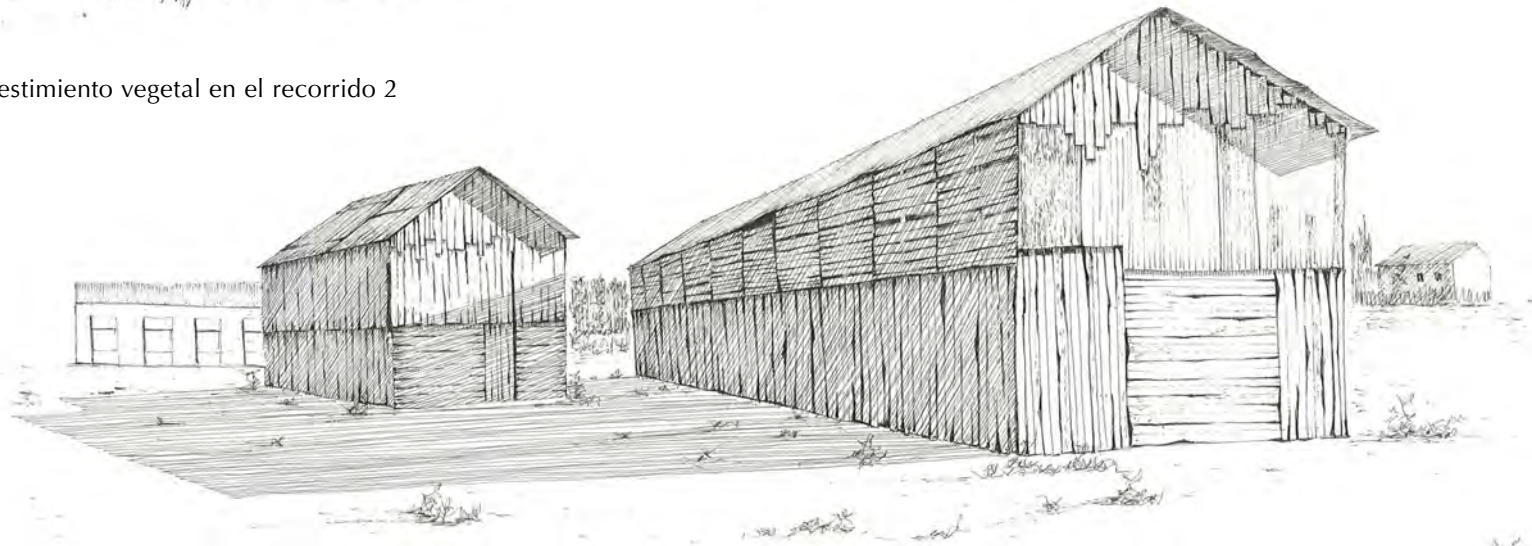




Acuarela.
Secadero con revestimiento vegetal en el recorrido 3



Grafito.
Secadero con revestimiento vegetal en el recorrido 2



Grafito.
Secaderos con revestimiento vegetal en el recorrido 2

Plano de situación



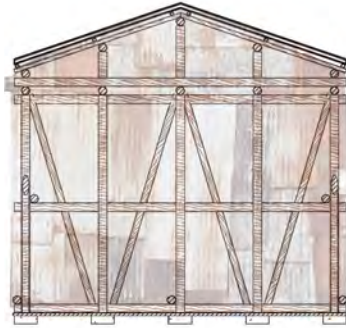
Imágenes del secadero: R3S18



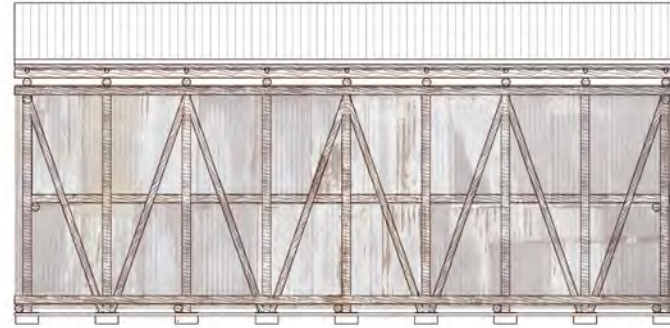
R3S18

Envolverte:	<input type="text" value="Mixta: chapa metálica-vegetal"/>
Estructura:	<input type="text" value="Rollizos de madera"/>
Cubierta:	<input type="text" value="Uralita"/>
Superficie(m ²):	<input type="text" value="100 < x < 150"/>
Altura(m):	<input type="text" value="5"/>
Nº de crujías / Ancho de crujía (m):	<input type="text" value="2x6"/> / <input type="text" value="3"/>
Proximidad al camino(m):	<input type="text" value="x < 10"/>

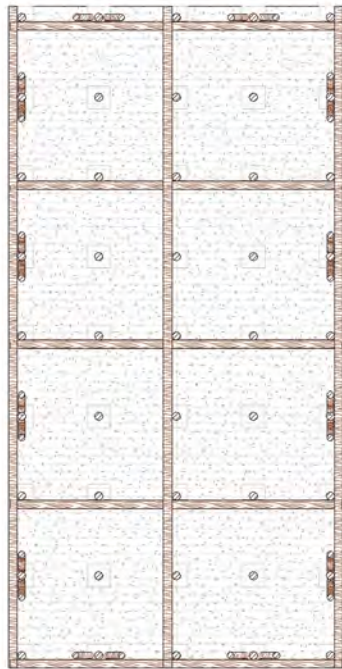
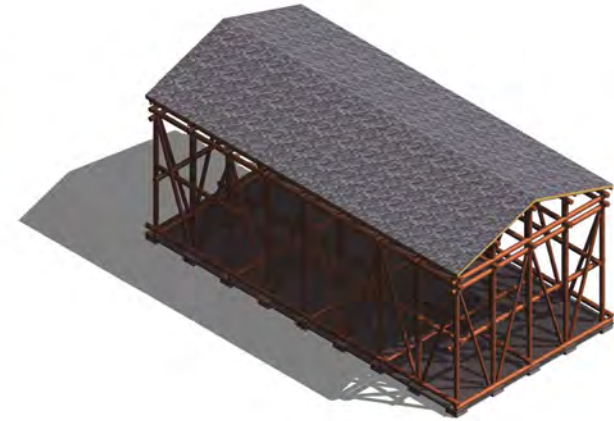




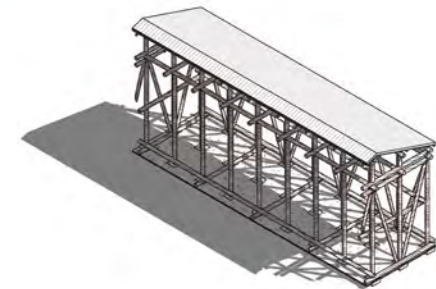
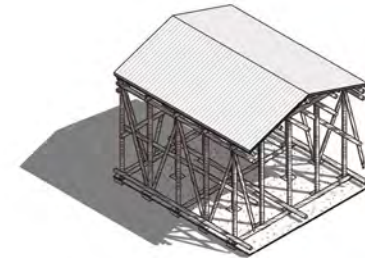
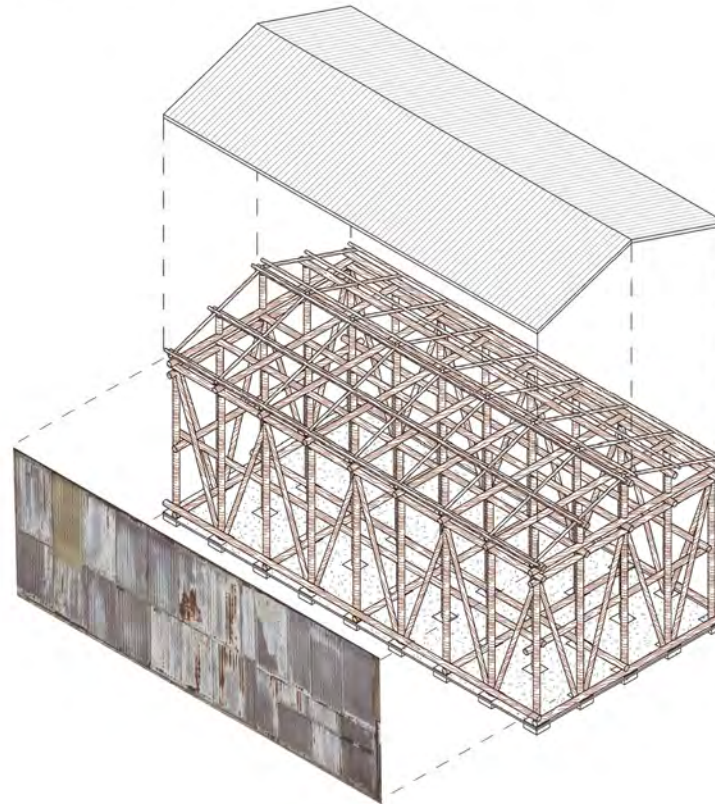
Alzado Frontal

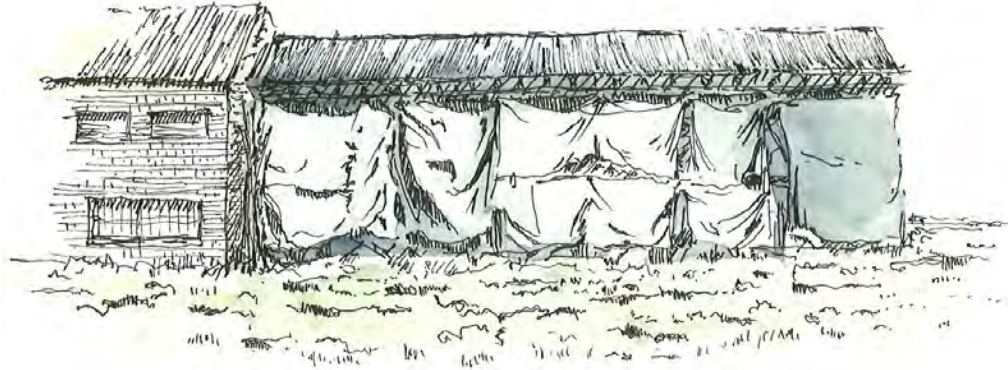


Alzado Lateral

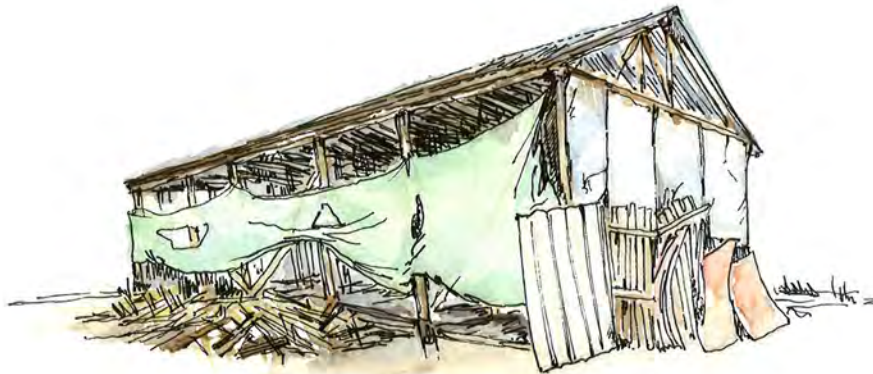


Planta





Acuarela y plumilla.
Secadero con revestimiento mixto (telas y chapas) en el recorrido 3



Acuarela y plumilla.
Secadero con revestimiento mixto (telas y chapas) en el recorrido 3



Técnica de plumilla aguada.
Secadero con revestimiento mixto (vegetal y chapas) en el recorrido 3



Acuarela y plumilla.
Secadero con revestimiento mixto (chapas) en el recorrido 3



Técnica mixta, acuarela y lápiz.
Secadero con revestimiento mixto (chapas) en el recorrido 3

Plano de situación



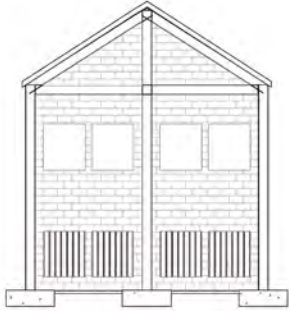
Imágenes del secadero: R4S18



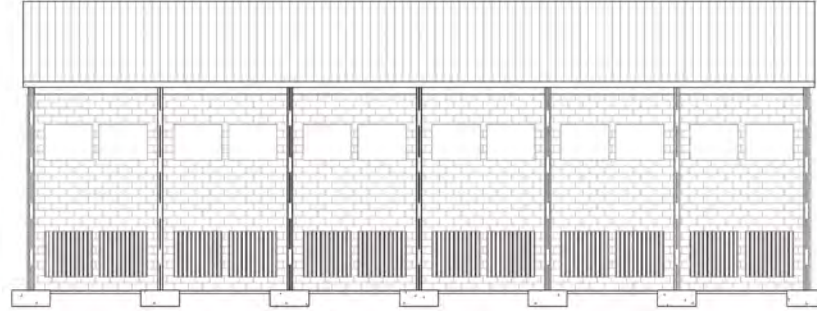
R4S18

Envoltente:	Bloques de Hormigón
Estructura:	Metálica
Cubierta:	Chapa metálica
Superficie(m ²):	200 < x < 250
Altura(m):	8
Nº de crujías / Ancho de crujía (m):	1x5 / 4
Proximidad al camino(m):	x < 10

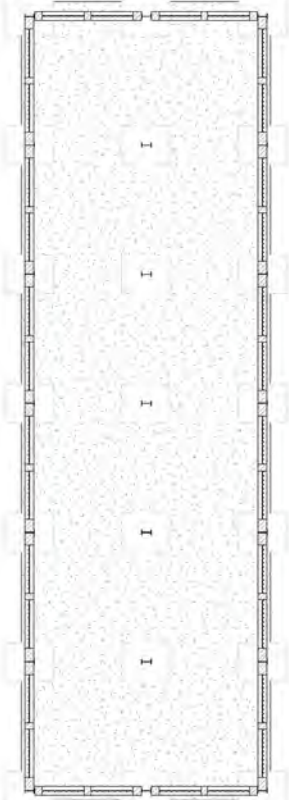
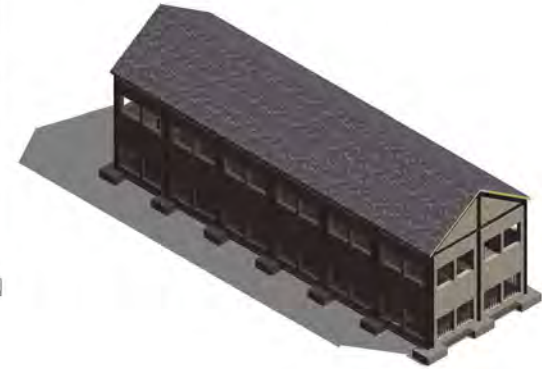




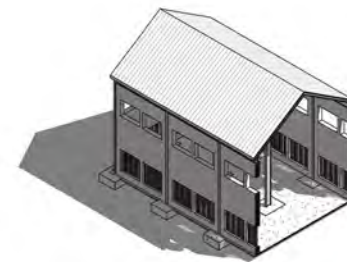
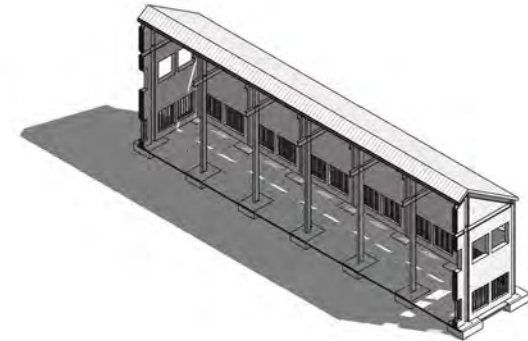
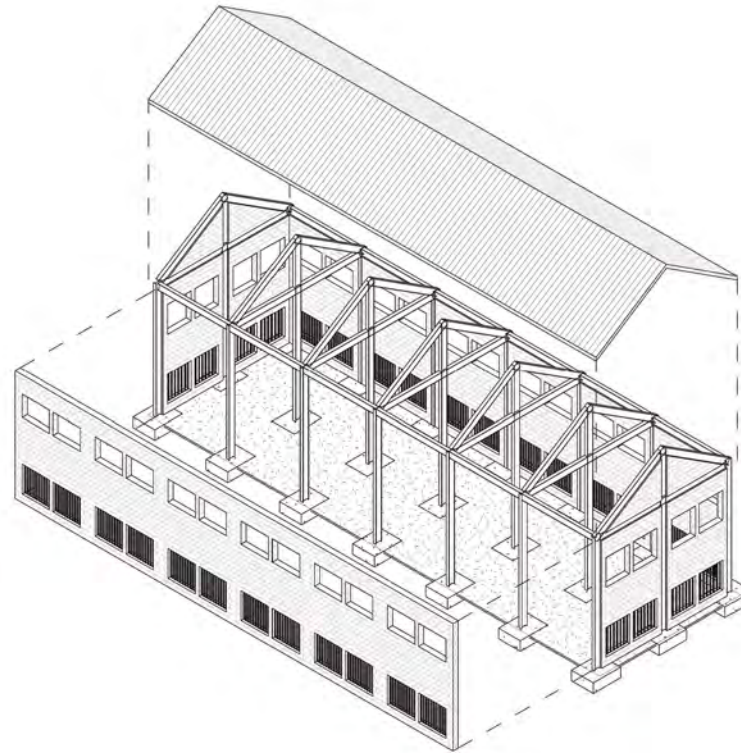
Alzado Frontal



Alzado Lateral

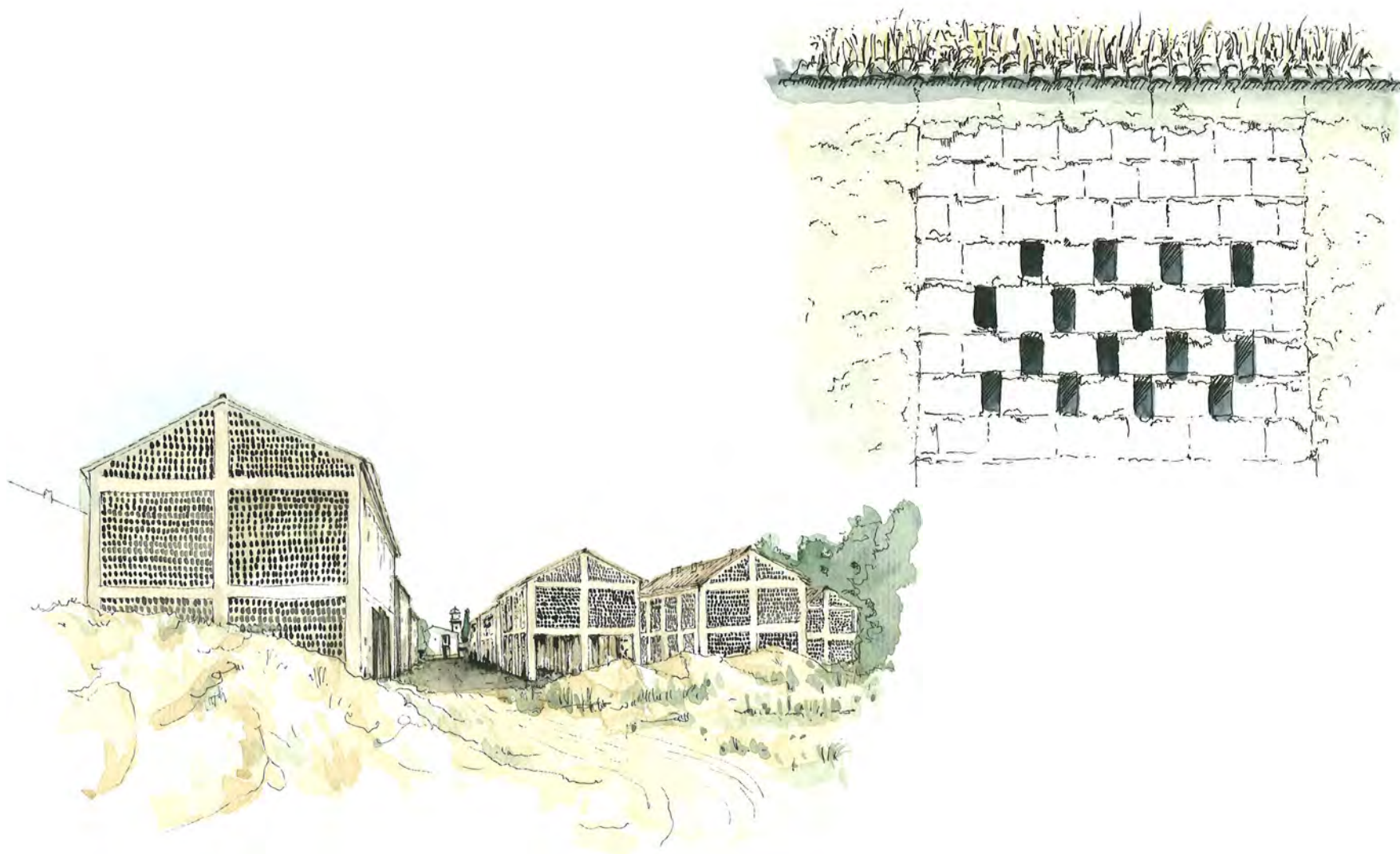


Planta





Acuarela y plumilla.
Conjunto de secaderos con revestimiento de piezas de hormigón en masa en Chaparral



Acuarela y plumilla.
Conjunto de secaderos con revestimiento de piezas de hormigón en masa en Peñuelas

Plano de situación



Imágenes del secadero: R5S1/20 Conjunto de secaderos en Chaparral

R5S1/20

Envolvente:

Estructura:

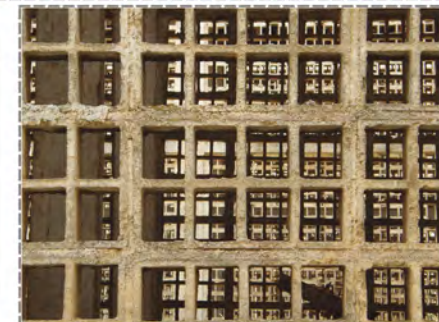
Cubierta:

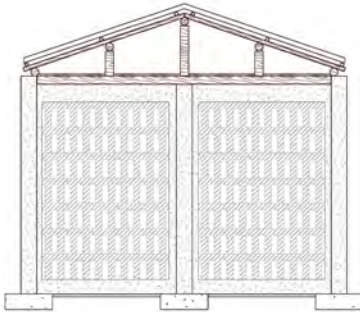
Superficie(m²):

Altura(m):

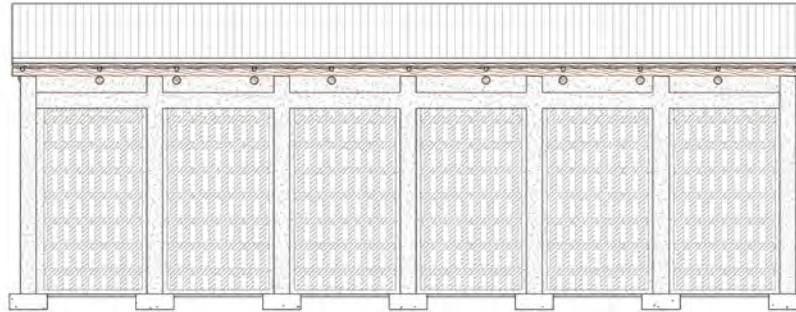
Nº de crujías / Ancho de crujía (m): /

Proximidad al camino(m):

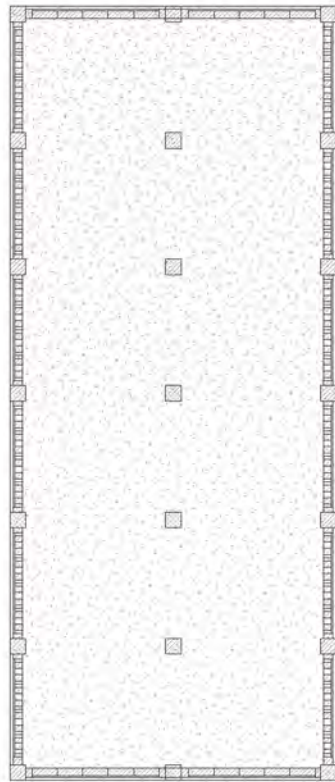




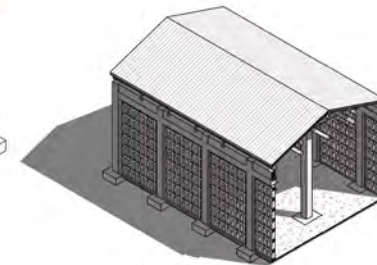
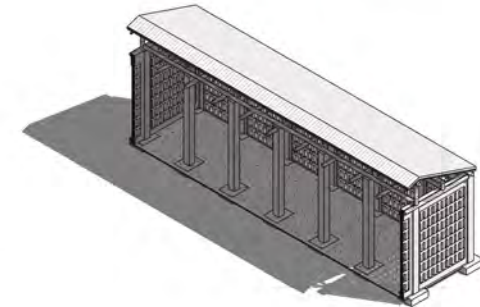
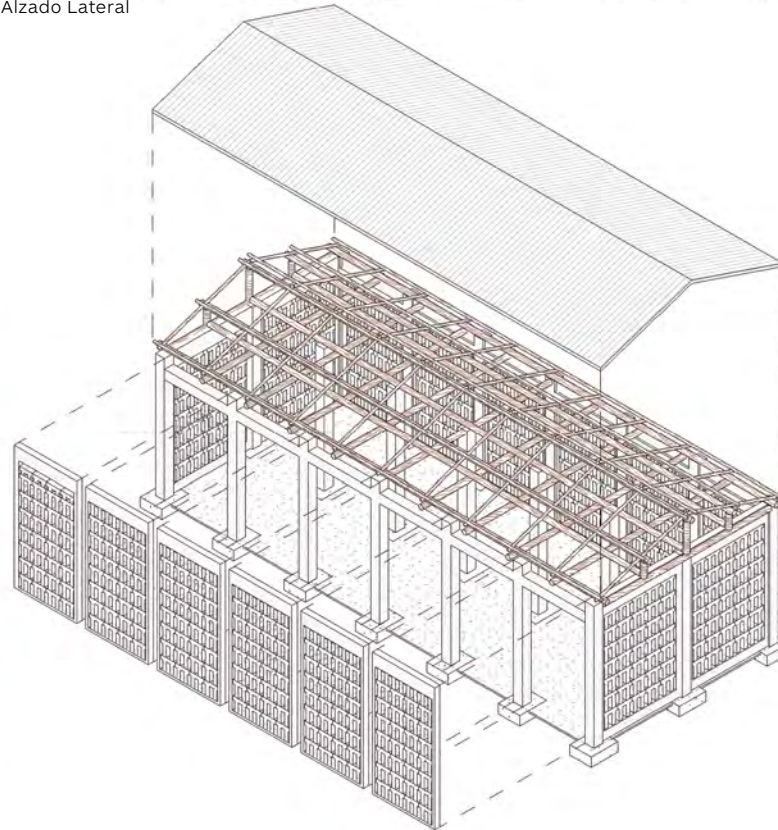
Alzado Frontal



Alzado Lateral



Planta





CONCLUSIONES.
FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN



EPÍLOGO

La arquitectura se relaciona con lo terrenal –en el sentido más amplio de la expresión–, ha de localizarse y ubicarse, está condicionada por la topografía y necesita encontrarse ligada al suelo. La arquitectura tiene raíces.

Al contrario que la literatura, la música o el resto de las artes plásticas que únicamente ofrecen la posibilidad de causar sensaciones y de evocar, posee la capacidad de interactuar con el hombre al formar parte de su vida. Y es que, como sabemos, la arquitectura no está exclusivamente ligada a la tierra; también lo está a las actividades humanas que se desarrollan a su alrededor; es el engarce del hombre con el medio. Toda la arquitectura pasa, pues, por ser, ineludiblemente, la forma en que el ser humano se relaciona y a la vez se defiende de la naturaleza y del medio. Esta faceta «interlocutora» de hombre con el medio, confiere a la arquitectura un carácter práctico, funcional, formal e incluso espiritual, totalmente apartado de las connotaciones de cualquier otro arte o disciplina.

El ser humano dialoga con el medio en que se desenvuelve mediante el idioma de la arquitectura. Se podría decir que cada medio es diferente; cada ambiente de la tierra, distinto; cada «lugar», un contexto de particularidades exclusivas. Las cambiantes condiciones naturales de unos territorios a otros, suponen una enorme variedad de estímulos actuantes sobre los distintos grupos humanos, los cuales generan reacciones diferentes, peculiares y, a menudo, contradictorias de un lugar geográfico a otro. El hombre, reacciona a la estimulación externa con lenguas dispares, con idiomas arquitectónicos que responden adaptándose a los estímulos actuantes. No es una respuesta uniforme; sino que dependen de la localización geográfica y de las condiciones naturales.

Al entender la arquitectura como un idioma para el diálogo con el medio, parece lógico deducir que éste, forma parte del pensamiento profundo del ser humano y esta instalado en la personalidad de cada pueblo. La arquitectura forma parte del sistema de valores del hombre como individuo, de sus prioridades, de su bienestar, sus relaciones afectivas o sus creencias profundas; análogamente participa de la condición del hombre como elemento de un colectivo, participando de su organización social, economía, gobierno, comercio, medios y formas de vida.

Si la arquitectura es el lenguaje empleado para la relación con el medio, sus características nos van a desvelar la estructura íntima de la sociedad que la ha creado¹. Un idioma rico en formas y giros, preciso, atinado y con tradición literaria nos habla de una civilización desarrollada; es decir, de una arquitectura fundamentada, con una rica tradición, culta y exclusiva. Por el contrario, un idioma torpe y tosco, con poco léxico y tradición, se identifica con una arquitectura sin fundamentos sólidos, poco pensada y escasamente diferenciada desde el punto de vista funcional, sin concepto y en consecuencia, de exiguo alcance tecnológico y respaldo social y con una improductiva evolución. La arquitectura representa simultáneamente conceptos relacionados con el pensamiento y con la realidad. Es el único arte imprescindible de la condición humana, pues, a su vez es el único que incorpora el «marco» en el que el hombre se desenvuelve en su quehacer diario y en el que le ha tocado vivir.

El idioma arquitectónico está también profundamente enraizado en las características de cada cultura, y en los materiales y recursos que aprovecha del medio que la rodea. Es un fiel reflejo del estado económico de un colectivo así como la expresión inconfundible de una actividad.

1 Mantenemos siempre viva la comparación de las dos manifestaciones culturales, fundamentales del ser humano: El lenguaje y la arquitectura. Nunca se abandona el tono alegórico, al hablar del idioma.

← Fig. 1: Integración de la descomposición de la materia en el paisaje. Secadero. Santa Fe. Granada. Acuarela y pluma sobre papel tipo Moleskine. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



Considerada esta alegoría sobre la imposibilidad de control de la manifestación arquitectónica, transportémonos a la Granada de la mitad del pasado siglo, en la que el idioma para el diálogo entre los diferentes colectivos de la Vega granadina con su territorio, comprende entre sus «vocablos» o «términos arquitectónicos» al secadero de tabaco como una construcción emblemática. Éste constituye el núcleo sintáctico del referido idioma de la arquitectura analizada, desde el empleo de una jerga que guarda esa doble relación con la producción económica y la representatividad, constantemente presente en los resultados del proceso investigador culminado.

El profundo estudio desarrollado sobre la Vega comienza siendo una investigación gráfica sobre la arquitectura del secadero de tabaco. El persistente análisis de formas y contenidos, conduce a conclusiones relacionadas con la esencia arquitectónica y al encuentro de numerosas coincidencias conceptuales distantes pero evidentes. Los principios de la arquitectura industrial y moderna brotando a lo largo del recorrido de nuestras indagaciones, así como la íntima relación entre arquitectura y paisaje. No obstante, las connotaciones culturales, sociales y económicas, y la implicación del colectivo relacionado con el sector, redirigieron parcialmente el rumbo de la investigación.

La indagación sobre las relaciones entre arquitectura, paisaje e «invariancia y esencia arquitectónicas», nos estimula al análisis de proyectos de arquitectos contemporáneos, a desgarnar determinadas cualidades proyectuales –construidas o no–, abriéndonos un campo insospechado de singularidades y coincidencias que facilita la ubicación de la arquitectura estudiada en un paradigma de acontecimientos culturales y técnicos acorde con una conciliación ente la globalidad y expansión inevitables de los adelantos industriales y la especificidad de lo vernáculo.

← **Fig. 2:** Módulo del grupo de secaderos de hormigón en Peñuelas. Láchar. Granada. Acuarela, rotulador y grafito sobre papel tipo Canson. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

La admisión y valoración de un nuevo tipo de cultura global, interdisciplinar, que admite la transmisión universal de conocimientos, la consideración de lo autóctono como testimonio valioso del desarrollo cultural doméstico y la superación de la exclusividad hermética de la arquitectura culta, orienta esta tesis hacia una investigación que se adentra en referentes históricos y doctrinas generales relacionadas con la especificidad de la arquitectura investigada. Este planteamiento investigador, nunca considerado en ninguno de los estudios precedentes sobre la arquitectura local del tabaco, es merecedor del esfuerzo orientado en la búsqueda de una innovadora y amplia visión de la arquitectura industrial vernácula, que permita saborear sus más sugerentes cualidades. Esta fórmula de estudio, despeja un campo amplio de futuras líneas de investigación, abierto a diferentes disciplinas que pueden tratar desde cuestiones puramente materiales y arquitectónicas como análisis tipológicos, formales y estéticos, hasta materias relacionadas con asuntos sociales, históricos y culturales; pasando por la sencilla búsqueda de referentes y preceptos del proyecto arquitectónico contemporáneo. Y es que, en realidad, la búsqueda de la esencia a partir de los principales principios arquitectónicos reconocidos, abarca todas aquellas disciplinas relacionadas con lo material y espiritual del hombre.

No obstante, y a pesar de esta argumentación, la cual está referida en las aportaciones desarrolladas fundamentalmente en la tercera parte del trabajo y al final del mismo, existe un corpus teórico de carácter técnico sobre la naturaleza y caracterización constructiva completa de los edificios estudiados. A partir del mismo y como resultado, se aportan las diferentes clasificaciones tipológicas definidas en este estudio, cuya distinción permite profundizar en detalles muy específicos de la construcción y consideración arquitectónicas del secadero de tabaco.

El estilo de redacción utilizado, ha pretendido en todo momento, dentro de los márgenes permitidos por el ortodoxo



esquema de su estructura, una lectura de continuas, periódicas e interesantes sorpresas y descubrimientos, que dirijan al lector hacia un mundo revelaciones, compatibles con las rigurosas explicaciones técnicas documentadas, referencias bibliográficas y digresiones aclaratorias propias de este nivel de investigación. Por tanto nos encontramos sucesiva y periódicamente aportaciones a modo de resultados y conclusiones que surgen como desenlaces de una argumentación o resoluciones de opiniones contrapuestas, todo envuelto en la energía potencial contenida en la austeridad y eficacia de una arquitectura en constante búsqueda de lo indispensable.

Considerando el conjunto de circunstancias estudiadas, entendemos que; tanto el rigor del método y su coherencia por un lado, y la búsqueda de una globalidad del saber arquitectónico, en el espacio y el tiempo por otro, todo ello junto a la versatilidad, riqueza y expresividad que el empleo de recursos gráficos aportan a cualquier trabajo; conceden a esta tesis un lugar en el panorama del contexto arquitectónico actual.

Contextualizadas estas consideraciones previas, procedemos a describir el conjunto de resultados, conclusiones y aportaciones consecuencia de la investigación desarrollada.

← **Fig. 3:** Secaderos de fábrica de ladrillo en Purchil. Granada. Acuarela sobre papel tipo Canson. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

CONCLUSIONES Y APORTACIONES

SOBRE LA VEGA DE GRANADA

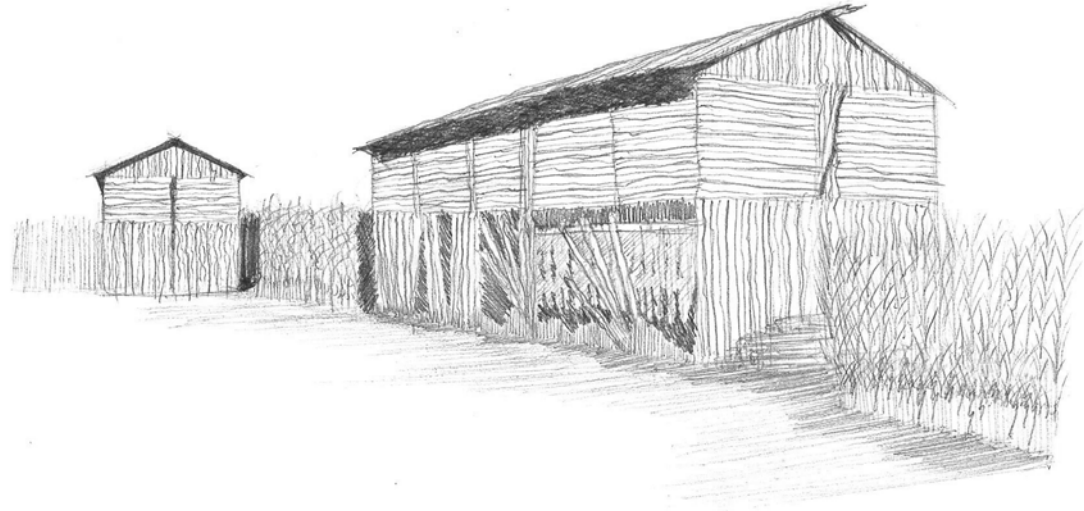
Convenimos definir la Vega de Granada como «lugar», resultado de la acción antropizadora y continuada en el tiempo, llevada a cabo mediante la actividad incesante de la agricultura, –y la industria en menor medida– para la obtención de un aprovechamiento máximo orientado al sustento y desarrollo de una comunidad humana.

Como consecuencia de la aplicación de la metodología de Sauer, se identifica la Vega, ante todo, como un «paisaje cultural» que atesora la identidad suficiente para ser percibido como el marco en el que se gestiona el desarrollo de una rica comunidad, en base a los importantes valores patrimoniales de muy diversa índole: ambientales, territoriales, económicos, sociales, culturales, históricos y arquitectónicos; que atesora.

En el paisaje cultural correspondiente al periodo de producción del tabaco en Granada, desarrollado por un grupo cultural de la sociedad granadina, y fundamentalmente constituido por la clase trabajadora dedicada al sector primario, la cultura, es el agente, el área natural es el medio y el paisaje cultural el resultado.

SOBRE EL TABACO COMO FENÓMENO SOCIAL Y ECONÓMICO

Granada es representativa, en el periodo que nos ocupa, del simbólico bastión de defensa de los derechos de la libertad de cultivo y en consecuencia de todos los trabajadores del gremio, en una concurrencia de autoridades, civiles y trabajadores, de ámbitos local e incluso nacional nunca vista hasta entonces. Se trata de un hito histórico en el consenso de asociaciones laborales y comerciales que comparten los mismos ideales de las clases dirigentes y políticas, coincidentes



con representativas personalidades de la cultura y la prensa y con trabajadores, agricultores, braceros, propietarios y todos los gremios que de alguna forma guardan relación con el cultivo y la transformación del tabaco.

El cultivo del tabaco en la provincia de Granada fue acogido por la sociedad granadina con un grado de aceptación y entusiasmo que sobrepasa en el panorama laboral todo lo conocido hasta ese momento; llegando a convertirse en un fenómeno social que mantiene unidas a comunidades pertenecientes a distintos municipios y que compartían una misma forma de vivir y de entender la actividad laboral.

El tabaco se consolidó en la conciencia social de la población con décadas de antelación a los ensayos realizados en los campos granadinos y por supuesto al asentamiento definitivo del cultivo. El fenómeno antropológico y sociológico generado, se gesta, pues, desde tiempo atrás, y supone el primer caso de persecución de un objetivo común con una clara voluntad de confluencia de intereses.

En cuanto a la relación de las estructuras social-laboral-territorial, se verifica una perfecta sintonía entre la configuración minifundista del territorio cultivable de la Vega con la estructura social del agro granadino y la idiosincrasia de carácter individual del trabajador de estos campos.

SOBRE EL NUEVO PAISAJE DEL TABACO

En cuanto al cultivo ...

La expansión de la planta del tabaco acaba por dominar la agricultura granadina configurándose como un auténtico monocultivo que coloniza las vegas de cada uno de los municipios del entorno de la capital. El cultivo, supone un cambio radical en los terrenos en los que se planta, terminando por transformar la totalidad del territorio cultivable. Este hecho, modifica sustancialmente la fisonomía del paisaje, favoreciendo igualmente por el régimen de una alternancia de cultivos,

supeditada al ciclo de la planta tabaquera. De este modo se extiende la denominada «uniformidad paisajística» como nueva preferencia agrícola.

... y a su arquitectura

Si la planta del tabaco domina el territorio, expandiéndose por todas las áreas cultivables, los secaderos de tabaco son los testigos arquitectónicos que corroboran el cambio paisajístico de la Vega para este periodo histórico.

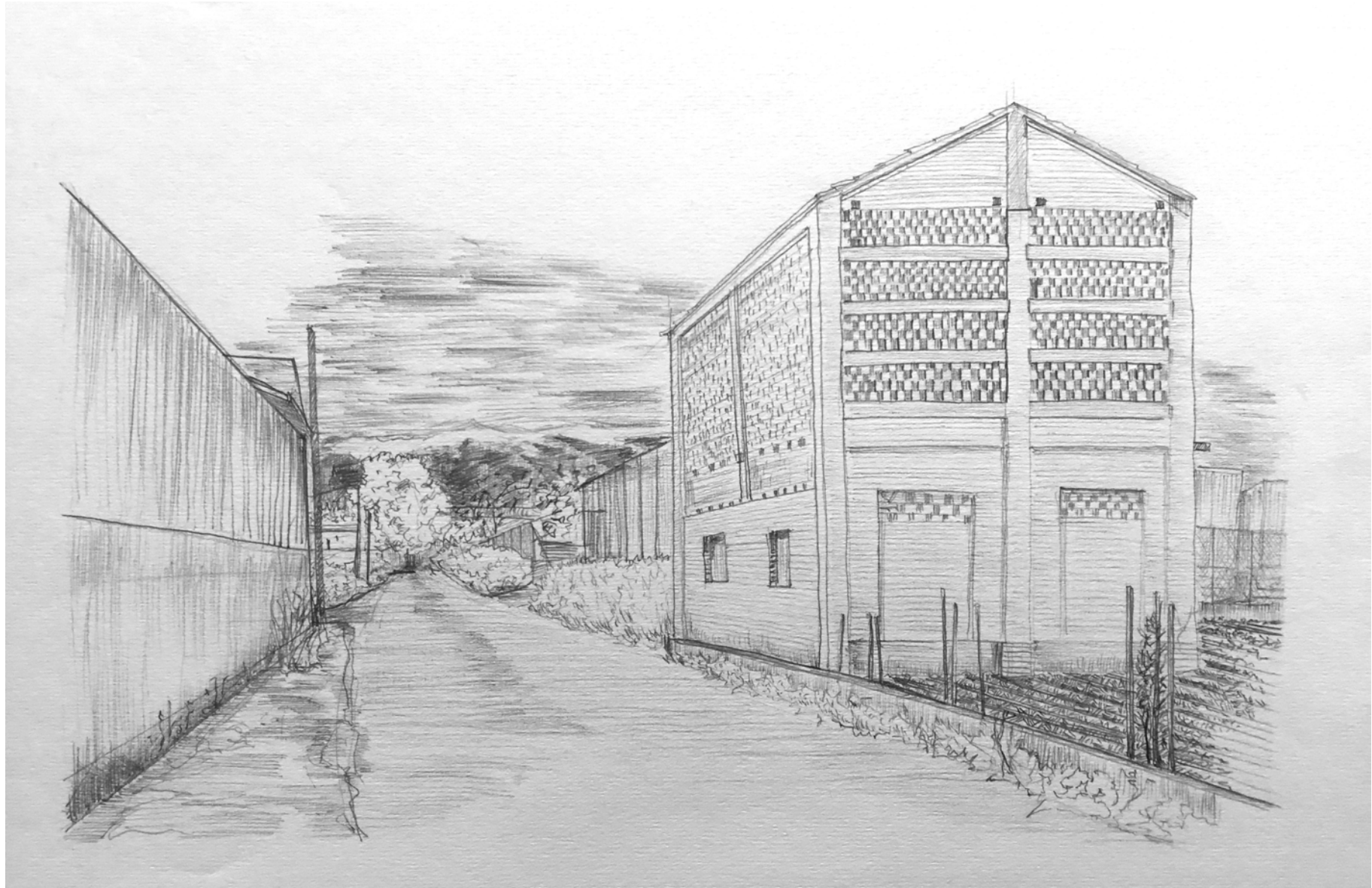
A grandes rasgos los consideramos como edificios aparentemente sencillos y de ubicación dispersa y estratégicamente distribuidos sobre la trama de pequeñas propiedades características del minifundio granadino. Suelen ser construcciones independientes, aisladas y propiedad del mismo dueño de la parcela sobre la que se levanta. Por su carácter práctico, siempre están posicionados junto a algún camino y en los puntos más favorables para el acceso a las diferentes parcelas.

SOBRE LA IDONEIDAD DEL MÉTODO INVESTIGADOR

El procedimiento epistemológico utilizado como fundamento científico, en la elaboración del método de conocimiento empleado en la investigación, nace de los conceptos planteados por Carl Ortwin Sauer para el conocimiento del territorio. El geógrafo americano utiliza el concepto de «paisaje» como unidad básica territorial y perfila su método en todo lo que concierne al establecimiento de los criterios descriptivos básicos de la disciplina, como, la definición geográfica, el análisis de los fenómenos naturales o la determinación de aquellos factores intervinientes en la consideración de un paisaje cultural.

La incorporación de este método a la investigación arquitectónica, resulta configurarse como una más de las conclusiones alcanzadas pues el ensayo de su aplicación en el

← **Fig. 4:** La Vega en el entorno de Fuente Vaqueros. Grafito sobre papel tipo Caballo. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



contexto investigado ha sido del todo satisfactorio. El método morfológico inductivo postula conceptos de unidad organizados a partir de métodos analíticos y clasificatorios relacionados entre sí. Es decir, un análisis sistemático de la arquitectura del secadero a partir de criterios cribados previamente, en función de sus posibilidades comparativas. El procedimiento sintético permite la agrupación, ordenación y clasificación a partir de la comparación metódica.

El mencionado método proviene, en realidad, del análisis científico para las ciencias biológicas y las ciencias naturales en general. Su procedimiento es universal y su flexibilidad permite la extrapolación a todas aquellas ciencias que guardan relación con el hombre y con los procesos naturales. Por lo que es perfectamente extrapolable a la geografía, a la ordenación del territorio y a los acontecimientos de carácter vital, social y laboral que en el mismo acontecen, de carácter individual o colectivo.

SOBRE ARQUITECTURA INDUSTRIAL

- Objetos industriales

El secadero de tabaco es la expresión viva de la arquitectura industrial de un periodo histórico concreto de Granada. Se configura no como una construcción ligada al cultivo ni al crecimiento natural de la planta del tabaco. Su arquitectura no pertenece a la plantación ni toma partido del brote, crecimiento o maduración de la misma. Se trata de una construcción asociada a un proceso de transformación de la planta ya recolectada denominado curado. El tabaco se distribuye y va ocupando estratégicamente el edificio. Trascorrido el tiempo controladamente establecido, la masa de tabaco se recupera transformada en un producto completamente diferente en cuanto a textura, flexibilidad, composición, color y aroma, tras un proceso de transformación industrial integral bajo el cobijo del secadero y el control de trabajadores que lo mantienen permanentemente vigilado.

- Modelos industriales

Los modelos industriales de los complejos azucareros son olvidados y reemplazados en el paisaje industrial de la Vega por edificios únicos y unitarios, de dimensión reducida si los comparamos con los del azúcar, sencillos y de gran austeridad. Vienen definidos por una tipología con carácter modular que les permite una rápida y económica construcción, propiedades que junto a las posibilidades de adaptación en su condición de «prototipo», propician enorme capacidad de proliferación.

Como aportación se incorpora la planimetría elaborada por el autor en la que se recoge los diferentes prototipos analizados, organizados por tipologías. Así mismo se aporta documentación inédita localizada en los archivos generales del fondo Agrario del Ministerio de Agricultura.

EL SECADERO COMO PROTOTIPO ARQUITECTÓNICO

Con respecto al modelo o tipo arquitectónico estudiado, concluimos que su caracterización arquitectónica y constructiva, conforme a los parámetros establecidos por la Norma UNE 41805, responde a una tipología arquitectónica de carácter modular definida y característica, sistematizada y tipificada, configurada para su repetición. Su carácter industrial le confiere un sentido práctico y austero. Posee igualmente cualidades de la arquitectura y la construcción vernáculas lo que le aporta significado y justificación, además de pertenecer a un contexto histórico cultural y estético muy concreto que le aporta identidad.

En este contexto, la aportación de la idea de «arquitectura en enjambre», contribuye a la realidad de una dispersión controlada, acompañada de una pluralidad aparental, que entrega protagonismo al concepto de «seriado» inherente a los defendidos prototipos.

← Fig. 5: Secadero de tabaco de fábrica de tabaco en el entorno de Pinos Puente. Granada. Grafito sobre papel tipo Ingres. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



SOBRE ARQUITECTURA Y ENVOLVENTE. CLASIFICACIÓN

Bajo la óptica de Gottfried Semper como fundamento basado en la «interpretación textil» de la arquitectura, se determina la existencia de una vinculación entre la arquitectura industrial de los secaderos de tabaco tradicionales y la esencia epidérmica que defiende el arquitecto alemán como condición definitoria en la lectura arquitectónica.

La piel se configura como elemento caracterizador de la arquitectura del tabaco. La consideración de una epidermis arquitectónica protagonista, como sucede en el secadero, permite una inmediata percepción del espacio contenido, separado del espacio exterior. La piel actúa como límite material y separación clara entre espacios interior y exterior, siendo imprescindible para la definición del objeto arquitectónico.

La envolvente arquitectónica del secadero constituye su característica más destacada y reconocible, siendo además la componente constructiva sobre la que recaen las características más importantes que permite al edificio llevar a cabo su función.

La envolvente es a la vez arte, eficacia, necesidad y evocación, y la principal artífice del proceso de curado del tabaco. Por esta razón determinamos que la caracterización constructiva ha de estructurarse a partir de su identificación. De este modo la clasificación constructiva que se propone, y que se ofrece como aportación, está organizada partir de la vestimenta arquitectónica o envolvente.

SOBRE ARQUITECTURA Y ESENCIA

Se demuestra que, según los términos definidos por Sobrino Simal, la arquitectura de los secaderos es una «arquitectura industrial embrionaria», lo que el mismo autor ha dado en denominar «arquitectura industrial cero». La austeridad

constructiva propia de la aplicación de los principios básicos de una racionalidad aprendida, junto a las limitaciones económicas de la época, actúan como los catalizadores de una tipología arquitectónica en la que siempre es posible encontrar o investigar sobre la procedencia de los aspectos esenciales de la arquitectura.

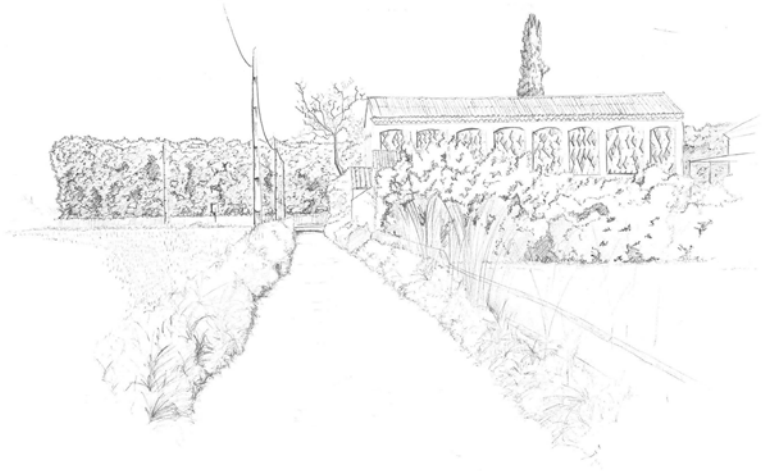
La indagación de las «invariantes arquitectónicas» se fundamenta en dos pilares de conocimiento. Por un lado el estudio y la comparación de la historia y, por otro, descubierto poco a poco en la caracterización arquitectónica del secadero, el análisis de las características constructivas y arquitectónicas de los edificios construidos para el tabaco. Se obtiene así un conjunto de (i) finalidades que ha de satisfacer el hecho arquitectónico y de (ii) cualidades que nunca desaparecen de la arquitectura y que consideramos aspectos esenciales; constituyéndose así un conjunto que acaba por definir los cinco «invariantes», de una disciplina cuyo único fin el de proteger al individuo. La definición de estas cinco esencias, detectadas en la arquitectura sintética del secadero de tabaco, se postula como una aportación del trabajo a la que denominamos «quintaesencia arquitectónica».

SOBRE TRADICION Y MODERNIDAD

Un argumento continuamente trabajado a lo largo de la investigación, es la siempre compleja relación entre la tradición del lugar y los avances tecnológicos importados el exterior. Esa ajustada combinación entre arquitectura moderna y sabiduría constructiva tradicional, es ciertamente común e identificable en las construcciones para el tabaco.

Existen tres ejemplos en la geografía granadina en los que la correspondencia entre los adelantos en las técnicas arquitectónicas y la construcción vernácula adquiere una dimensión especial y corresponde a los proyectos de poblados de colonización que se llevan a cabo en las localidades de El Chaparral, Peñuelas y Fuensanta. Los tres poblados, tie-

← Fig. 6: Secadero de fábrica de ladrillo en Camino de San Antón. Ambroz. Grafito sobre papel satinado. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



nen grupos ordenados de edificios industriales para el tabaco, todos ellos con rasgos racionales, formas repetidas y ubicación fija y definida durante la fase de proyecto. En El Chaparral y Peñuelas las agrupaciones están integradas en el núcleo urbano, mientras que el conjunto de diez edificios de Fuensanta se encuentra, anómalamente fuera del límite de la población, en plena zona de cultivo.

Para los tres conjuntos se realiza un estudio particular y exclusivo, que se incorpora al análisis de la totalidad restante de secaderos. Se concluye así, que las tres agrupaciones son claros ejemplos del ajuste sin traba entre la forma y la función, así como lo son en cuanto a la aplicación decidida de la tecnológica del hormigón –material constructivo representativo del Movimiento Moderno–, cuyo empleo se establece como componente único tanto en estructura como en envolvente.

Se concluye interpretando al secadero de tabaco como una perfecta simbiosis entre tradición y modernidad caracterizada por esta idónea combinación de materiales y técnicas, economía formal, eficacia funcional, modernidad y maestría constructiva.

REFERENCIAS

Si bien en cualquier trabajo de investigación riguroso, las referencias resultan imprescindibles, en la presente tesis, éstas cobran un valor especial. El recurrente recurso de emplear nexos comparativos de relaciones explícitas entre el estado de la cuestión analizado y los principios propios de la arquitectura, enfatiza las conexiones entre la construcción del paisaje tabaquero y el Movimiento Moderno, desentrañando todas sus cualidades análogas de forma absolutamente inédita.

Para ello se recurre a grandes figuras y momentos de la arquitectura mundial y su reinterpretación en el contexto de la arquitectura industrial del tabaco en Granada, introduciéndose

todos los matices hallados entre tradición y modernidad. La fórmula propuesta para estudiar este singular patrimonio heredado responde a una prolongada labor investigadora y de conocimiento comparado, que nos lleva a identificar, posiblemente favorecidos por la condición racional y esencial de la arquitectura investigada, referencias en figuras de la arquitectura como (i) Guideon, (ii) Semper, (iii) Schmarsow, (iv) Loos, (v) Van der Rohe, (vi) Utzon, (vii) Rudolph; así como de la filosofía y otras disciplinas como (viii) Aristóteles, (ix) Kant, (x) Heidegger, (xi) Stumpf o (xii) Sauer.

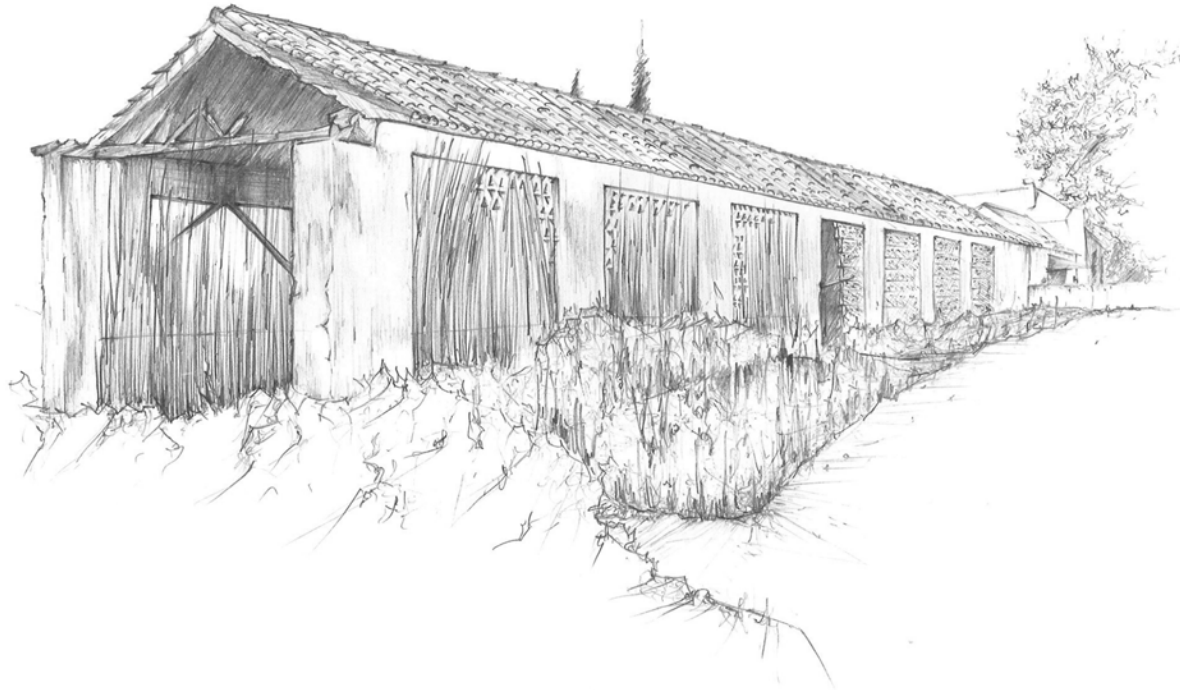
En esta aportación resulta de extraordinario interés la incorporación que se hace del uso de recursos clásicos de la doctrina filosófica, tales como la insinuación, la metáfora, la analogía o la alegoría, para definir y describir determinados conceptos. Recurrentemente la semejanza intencionadamente buscada entre cosas diferentes, nos proporciona la pincelada ideal que nos recuerda una característica estética destacable mientras que el lenguaje directo o científico nos priva de tan interesante táctica.

UNA GUÍA DE LA ARQUITECTURA DEL SECADERO DE TABACO

Como complemento a la comprensión del territorio en su condición de «lugar», se aporta un sistema de reconocimiento de los diferentes arquetipos que convenimos identifican al paisaje cultural definido. Éste se materializa en un soporte que incorpora un matriz de información obtenida a través de labores investigadoras en archivos y abundantes trabajos de campo. La información seleccionada y filtrada a través del método morfológico inductivo aplicado, se estructura en un sistema de registros incorporados en las fichas aportadas en las que se identifican gráficamente grupos, categorías, lugar y tipo de envolventes.

La incorporación de esta particular «guía arquitectónica de secaderos de tabaco», elaborada para este trabajo, permite

← Fig. 7: Secadero de fábrica de ladrillo en la Zubia. Granada. Acuarela en papel tipo Fabriano y grafito sobre papel Caballo. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



barrer la totalidad del territorio mediante el establecimiento de un mosaico de sectores coherente con el sistema viario, canales y acequias, de fácil recorrido y asequible análisis. La guía de consulta aportada puede ser utilizada tanto para trabajo de exteriores, como para labores de consulta de interiores.

Estas fichas, elaboradas con recursos informáticos, con vistas al desarrollo de futuras líneas de investigación, se fundamentan en la plataforma digital GIS por capas estrictamente orientadas a la arquitectura estudiada.

FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN OTROS SECADEROS POR DESCUBRIR

La esencialidad característica del objeto arquitectónico analizado, facilita la generación de un amplio espectro de posibilidades en diferentes líneas de investigación. Bajo el amplio e imaginativo abanico que puede desplegarse, destacamos las principales:

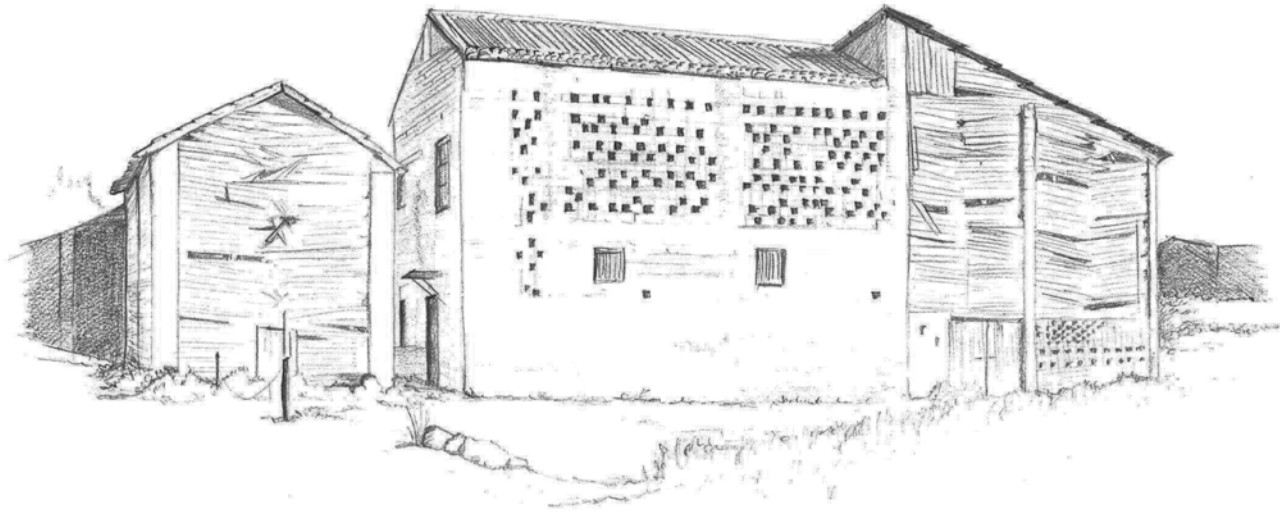
Emprender el estudio de otros ejemplos de arquitectura vernácula en los que la participación de ciencias consideradas como «sociales», tales como la antropología y la sociología, incentiven la mejora del hábitat y/o una concepción histórica.

Al igual que Sauer, partimos de que la geografía es una ciencia entreverada con otras muchas ciencias, con las que comparte método y resultados, por lo que haciéndolas concurrir en un propósito común para una actuación sobre la Vega de Granada, pudiera obtener el deseado equilibrio «ecoarquitectónico».

Complementar la versión informática del documento aportado a modo de «catálogo arquitectónico de secaderos de tabaco». Desarrollar la plataforma digital proyectada, que permite el uso compartido de información específica y arquitectónica de la tipología analizada y extenderla a otros ejemplos de prototipos industriales. Permitir el desplegado completo de información, así como las cribas precisas para el establecimiento de un sistema GIS de estricta factura arquitectónica y urbanística.

Dado que los secaderos son una realidad dinámica sometida a una constante evolución, se propone la incorporación de un sistema de capas «dinámicas», afectadas por un factor de «grosor» que sea determinante y consustancial a cada una de ellas, marcando el estado potencial de cada uno de los puntos referenciados. Es evidente que cualquier alteración

← **Fig. 8:** Secadero de estructura de fábrica de ladrillo y envoltorio vegetal en Chauchina. Granada. Grafito sobre papel tipo Caballo. Dibujo G. Nofuentes, J.F.



← **Fig. 9:** Conjunto de secaderos de fábrica de ladrillo en Pulianas. Granada. Grafito sobre papel tipo Canson. Dibujo G. Nofuentes, J.F.

del «grosor» de algún punto o de la malla completa afectaría a todas las demás. El equilibrio del ecosistema sería estable con una proporción y una distribución adecuadas de todas las variables incidentes en el sistema. La tolerancia y el equilibrio podrían ser consecuencia del acertado ajuste de todas ellas dentro de la norma. El registro sistematizado de datos junto al control del ajuste de intensidades permitiría desarrollar una aplicación de gran utilidad en el control evolutivo sobre el estado de conservación patrimonial.

Las lecturas arquitectónicas sobre los secaderos de tabaco, junto a las referencias históricas que nos permiten miradas ocultas que provocan reflexiones estimulantes en la metodología de la enseñanza arquitectónica.

Una vez comprendida la realidad del paisaje cultural de la Vega, iniciar proyectos de investigación orientados a la recuperación del patrimonio industrial y agrícola.

Comparando las huellas de la industria azucarera, representativa de grandes complejos de contundente arquitectura, establecer una comparativa de su impacto con respecto a la arquitectura de enjambre que representan los secaderos.

Al igual que utilizamos la arquitectura del secadero para definir las «cinco esencias de la arquitectura», analizar posibles nuevas invariancias en otros ejemplos de arquitectura vernácula.

Cada tiempo tiene su literatura. También una lógica y un lenguaje propios. La civilización siempre ha construido sus obras más bellas a partir de los momentos más complejos y controvertidos. Los secaderos son representativos de ello; el reflejo de deseos, necesidades y penurias de su momento histórico. Decíamos que cada época expresa su identidad con una expresión propia. También su música, su arte y su arquitectura. El lenguaje de la Vega de Granada es la arquitectura del secadero.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS
Y DOCUMENTALES

FUENTES DOCUMENTALES. ESTADO DE LA CUESTIÓN

- Alcaraz Mira, E. (1934). *Memoria : presentada por Enrique Alcaraz Mira de su viaje de estudio a los centros tabaqueros de los Estados Unidos de América del Norte*. Imprenta Biosca. Disponible en <http://upcommons.upc.edu/handle/2099.4/1404>
- Awad Parada, T. (2015). *Arquitectura industrial tabacalera en la España Peninsular: Secaderos y fábricas*. (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Disponible en <http://oa.upm.es/view/institution/Arquitectura/>
- Servicio Nacional del Cultivo del tabaco. (1935). *Cartilla Curado del tabaco*. Madrid: Cultivo del tabaco. Servicio de Publicaciones.
- Decreto del Ministerio de Agricultura de 2 de marzo de 1943 (B. O. E. del 3 de abril), por el que se modifican los artículos 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 17 del 18 de octubre de 1939.
- De Montero, F. (1942). *Tabacos oscuros y tabacos claros en España*. Madrid: Ministerio de Agricultura.
- Escobar, Federico. (1954). *Proyecto del Secadero para curado al aire del tipo «Torres de la Serna», en la Zona Segunda* (Proyecto). Granada: Servicio del Cultivo y Fermentación del Tabaco.
- Feato Pérez, F., García-Nieto Gascón, J., (1942). *Proyecto de secadero de tabaco en Láchar, reformado del incluido en el proyecto ordinario de colonización de dicha finca*. Láchar. ACMA-PAMA. Proyectos INC. Signatura provisional nº 269.
- Frampton, Kenneth. (1999). *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal Arquitectura.
- González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada (1870-1960)*. Granada: Atrio S.L. Fundación Caja Rural.
- Guillén, Mauro F. (2009). *La disciplinada belleza de lo mecánico. El taylorismo y el nacimiento de la arquitectura moderna* (1ª edición). Modus Laborandi. Colección Trabajo y Sociedad. Instituto Nacional de Colonización. (1948). *Cartilla para el cultivo y curado del tabaco en España*. Madrid: I.N.C Publicaciones.
- López Linage, J., & Hernández Andreu, J. (1990). *Una historia del tabaco en España*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.
- Neyra Govantes, G. (1955). Régimen de las colonizaciones de interés local. *Revista de Estudios Agrosociales*, (12). (Pp. 79-99).
- Puente Martínez, L. M., & García Serrano, Á. P. (1998). *Los secaderos de tabaco en la provincia de Granada: evolución y reconversión* (Proyecto monográfico fin de carrera. EUAT). Universidad de Granada, Granada.
- Reyes Mesa, J.M, & Giménez Yanguas, M. (2014). *Miradas desde el ferrocarril del Azúcar. Paisaje y patrimonio industrial en la Vega de Granada*. Granada: Axares.
- Rodríguez Aguilera, A.I. (2016, junio). Transformaciones en tres poblados de colonización de la provincia de Granada: El Chaparral, Cañatalba y Carchuna. *e-rph*, 18. (Pp. 106-141).
- Sánchez Sáenz, E. (1947). *Proyecto liquidación de la obra «Secaderos de tabaco» en la finca Láchar*. ACMA-PAMA. Proyectos INC. Signatura provisional nº 1433.
- (1962a). *Proyecto de secadero de tabacos oscuros en la Finca «Cortijo Nuevo» -Santa Fe-*. ACMA-PAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 11424.
- (1962b). *Proyecto de secadero de tabacos oscuros en la Finca «El Chaparral» -Albolote-*. ACMA-PAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 11403.
- (1962c) *Proyecto de secadero de tabacos oscuros en la Finca «Trasmulas» -Pinos Puente y Lachar-*. ACMA-PAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 11404.
- (1962d). *Proyecto de secadero de tabacos oscuros en la Finca «Loreto» -Moraleda de Zafayona-*ACMA-PAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 11423.
- Servicio Nacional del Cultivo del tabaco. (1935). *Cartilla Curado del tabaco*. Madrid: Cultivo del tabaco. Servicio de Publicaciones.
- Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. (1945?). *Construye secaderos y mejorará tu tabaco*. Madrid.
- Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. (1952). *El curado del tabaco por hojas* (Publicaciones S.N.C.T. Ministerio de Agricultura). Madrid.

3

PROCESO MORFOLÓGICO DE SÍNTESIS COMO MÉTODO INVESTIGADOR

- Bertrand Claude et Georges. (1978). *Une géographie traversière: L'environnement à travers territoires et temporalités*. Paris: éditions ARGUMENTS.
- Mayfield, P. W. (1972). *Man, Space and Environment*. English, R. C.
- Sauer, C. O. (2006). La morfología del paisaje. *Revista de la Universidad Bolivariana*, vol. 5, número 15. Universidad de los Lagos.

ORIGEN, CARACTERIZACIÓN BOTÁNICA Y AGRONOMÍA. UN RELATO GRÁFICO

- Agricultura. *El cultivo del tabaco. 1a parte.* (s. f.). Disponible en: <http://www.infoagro.com/herbaceos/industriales/tabaco.htm>.
- Akehrst, B.C. (1973). *El tabaco*. Barcelona: Lábor.
- Alcaraz Mira, E. (1934). *Memoria : presentada por Enrique Alcaraz Mira de su viaje de estudio a los centros tabaqueros de los Estados Unidos de América del Norte*. Imprenta Biosca. Disponible en <http://upcommons.upc.edu/handle/2099.4/1404>
- Awad Parada, T. (2015). *Arquitectura industrial tabacalera en la España Peninsular: Secaderos y fábricas*. (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Disponible en <http://oa.upm.es/view/institution/Arquitectura/>
- Benri González, J.A. (s. f.). *El Tabaco y El Fumar en la Historia*. Disponible en http://www.jaberni-coleccionismo-vitolas.com/1A.1El_Tabaco_y_El_Fumar_en_la_Historia.htm#ElDescubrimientoDelTabaco
- Clemente Carnicero, J. (1828). *Memoria sobre el origen del tabaco perjuicios y utilidades que ha producido su estanco en España, y la necesidad de aclimatarlo en ella para destruir enteramente el contrabando*. Madrid: Imprenta de Aguado, bajada de santa Cruz. Disponible en http://europeana.eu/portal/record/9200110/BibliographicResource_1000126614394.html
- Fernández Pérez, J., & González Tascón, I. (Eds.). (1990). *La agricultura viajera: cultivos y manufacturas de plantas industriales y alimentarias en España y en la América virreinal*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Real Jardín Botánico.
- Fernández de Navarrete, M. (1825). *Colección de los viajes y descubrimientos*. (Vol. Tomo I. Viajes de Colón: Almirantazgo de Castilla). Madrid.: Imprenta Real. Disponible en <https://archive.org/stream/coleccindelosvi02navagoo-g#page/n195/mode/2up>
- González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada*. Granada: Atrio S.L. Fundación Caja Rural.
- Guarnido Olmedo, V. (1983). Orígenes, expansión, producción y mercado de tabaco en España. *Cuadernos geográficos de la Universidad de Granada*, (13).
- Herald, C. (1952). Cancer by the Carton. *reddit, Reader's Digest*. Disponible en https://www.reddit.com/r/ArchivePorn/comments/3d1idp/cancer_by_the_carton_a_december_1952_readers/
- Hernández de Toledo, F. (1615). *Quatro libros de la naturaleza y virtudes de las plantas y animales en el uso de la medicina en la Nueva España*. (Ximenez, Francisco. Trad.). México. Disponible en <https://www.wdl.org/es/item/7334/view/1/161/>
- Hernández, F., Ximénez, F., & León, N. (1888). *Cuatro libros de la naturaleza y virtudes medicinales de las plantas y animales de la Nueva España*. México: Morelia, [Mexico] : Imp. y lit en la Escuela de Artes, a cargo de José Rosario Bravo. Disponible en <http://archive.org/details/cuatrolibrosdela00hern>.
- Hernández, F. (1959). *Historia natural de la nueva España* (Vol. Vol.II). México: UNAM.
- Llanos Company, M. (1981). *El tabaco. Manual técnico para el cultivo y curado*. Madrid: Mundi prensa.
- López L., Fando Montero. (1977). Algunos métodos de curado del tabaco: Curado bajo plástico. Bulk Curing . Fue cured . El Tabaco. Sevilla: Cámara Oficial Sindical Agraria de Sevilla.
- López Linage, J., & Hernández Andreu, J. (1990). *Una historia del tabaco en España*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.
- Martínez de Baños, P. (1956). El tabaco. *Temas Españoles* no 227. Madrid: Publicaciones Españolas.
- Ministerio de Agricultura. Dirección General. (1970). *Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco*. 1919/1969. Madrid.
- Moncada, W. (1983). *Curado del tabaco*. Nicaragua: Midinra.
- Pérez Vidal, J. (1959). *España en la historia del tabaco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Procesos de Fermentación del Tabaco - Tabacopedia. (s. f.). Disponible en <http://www.tabacopedia.com>.
- Rodríguez de la Flor Adánez, F. (2006). El peso del humo: una polémica trasatlántica en el Barroco hispano. *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio*, (13), (Pp. 41-58).
- Rodríguez Gordillo, J.M. (2002). *La difusión del tabaco en España: diez estudios*. Universidad de Sevilla.
- Servicio Nacional del Cultivo del tabaco. (1935). *Cartilla para el cultivo y curado del tabaco en España*. Madrid: Unión Poligráfica. Disponible en <http://www.iberlibro.com/CARTILLA-CULTIVO-CURADO-TABACO-ESPA%C3%91A-Ilustrado/8527542329/bd>
- Terán, J. (1833). *Aviso a los cultivadores de tabaco en España*. Madrid: Imp. de León Amarita. Disponible en <http://bdh.bne.es/bnearch/>

biblioteca/Ter%C3%A1n,%20Juan;jsessionid=-28C244E281298625855B0B66A0935E81

Thevet, A. (1558). *Les singularités de la France antarctique, autrement nommée Amérique, et de plusieurs terres et îles découvertes de notre temps* — Afficheur — Bibliothèque (Ladevéze, 1982)numérique mondiale. De l'imprimerie de Chriftohle Plantin. Disponible en <https://www.wdl.org/fr/item/15523/view/1/11/>
(1575). *La cosmographie universelle*. Paris.: G. Chaudière. Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109341b>

5

EL LUGAR

Heidegger, M. (1994). *Construir, habitar, pensar*. Ediciones del Serval.
Higueras Arnal, A. Introducción al análisis geográfico regional. *Reflexiones acerca del paisaje*.
Martínez Ramos, R. (2015). *Memoria de la construcción de la Gran vía de Colón de Granada. Reconocimiento y caracterización de sus edificios*. Universidad de Granada. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.
Ministerio de Agricultura. Dirección General. (1970). *Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. 1919/1969*. Madrid
Norberg-Schulz, C. (1975). *Existencia, Espacio y Arquitectura. Nuevos caminos de la Arquitectura*. Ed. Blume.
Ocaña, M. del C. O. (1972). *La Vega de Granada. Síntesis geográfica. Cuadernos geográficos de la Universidad de Granada, (2)*,
Ricardo Morales, J. (1999). *Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*. Arquitectónica. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. Universidad de Santiago de Chile.

Reyes Mesa J. M., Giménez Yanguas M. (2014). *Miradas desde el ferrocarril del azúcar. Paisaje y patrimonio industrial en la Vega de Granada*. (P 19).Granada: Editorial Axares.
Rossi, A.(1992). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Ed. G.G. Décima edición.
Sauer, C. O. (1999). *Espacio, tiempo y forma*. Serie VI. Geografía, t 12.

6

LA ETERNIDAD DE UN PERIODO

Ayuntamiento de Granada. (1985). *Plan General de Ordenación Urbana de Granada*.
(1991). *Plan Especial de Protección de la Vega, Granada*.
(1994). *Un proyecto de futuro. Plan General Avance 1994. Granada*.
(2000). *Plan General de Ordenación Urbana de Granada*
Comte A. (1868). *Cours de philosophie positive. (Curso de losofía positiva)*. (Vol. IV).
Consejería de O.O.P.P. y Transportes de la Junta de Andalucía. (2000). *Plan de Ordenación del Territorio de la Aglomeración Urbana de Granada*.
(2012). *Plan Especial de Protección de la Vega de Granada*.
Decreto del Ministerio de Agricultura del 2 de Junio de 1944, sobre *Normas Regulatoras del Cultivo del Tabaco*.
Diputación de Granada. (2002). *Análisis Territorial y Urbanístico de la provincia de Granada*.
Félix Gutiérrez R. (2012). *Blog Granada por una nueva Cultura del Territorio*. (27-6-2012). Disponible en: <http://www.otragranada.org/spip.php?rubrique121>.

García Lorca, F. (1994). *Epistolario. Carta a Melchor Fernández Almagro*. Prosa 2. Akal Series.
Gerencia de Urbanismo del Ministerio de la Vivienda. (1973). *Plan Comarcal de Ordenación Urbanística de Granada*.
González Ruiz, L. (2004). *El cultivo del tabaco en Granada*. Granada: Atrio S.L. Fundación Caja Rural.
Ladevéze, L. N. (1982). Augusto Comte y la « división del trabajo social». *Revista de estudios políticos*, (26).
Orden Ministerial del 23 de Noviembre de 1936 por la que se reestructura el sistema de zonas tabaqueras.
Orden Ministerial del 4 de Septiembre de 1937 para mejora del cultivo nacional.
Orden Ministerial del 20 de Agosto de 1938 por la que se aumentan las magnitudes dedicadas al cultivo.
Orden Ministerial del 21 de Julio de 1939 por la que redistribuye el reparto de superficies autorizadas.
Orden del Ministerio de Agricultura del 30 de Noviembre de 1944, por la que se organizaba el Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco en España.
Martín Vivaldi Caballero, M. E., Jiménez Olivencia Y. (1993-94). Transformaciones del paisaje en el área de influencia de la Vega. *Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada*, 22-23.
Menor Toribio, J. (1997). Transformaciones recientes en la organización Territorial Vega de Granada: del espacio agrario tradicional a la urbana actual. *Universidad de Granada. Estudios Regionales*.
Ministerio de Agricultura. Dirección General. (1970). *Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. 1919/1969*. Madrid.

Martínez-Ramos e Iruela, R. (2015). *Memoria de la Construcción de la Gran Vía de Colón de Granada. Reconocimiento y Caracterización de sus edificios*. (Tesis Doctoral). Universidad de Granada. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

Núñez Ladeveze, L. (1982). *Augusto Comte y la "División del Trabajo Social"*. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/26694.pdf>.

Piñar, J., Titos, M. (1987). *Un siglo en la vida económica de Granada. La Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación. (1886-1996)*. Granada: Cámara de Comercio.

Real Decreto de 30 de Diciembre de 1919, por el que se aprueba el Reglamento por el que ha de regirse los ensayos del cultivo en España, complementado por la Real Orden de 26 de Octubre de 1920 y por Real Orden de 20 de Diciembre del mismo año.

Real Decreto 573/1987, del 10 de abril.

Titos, M. (2003). *El sistema financiero en Andalucía. Tres siglos de historia, 1740-2000*. Sevilla: Instituto de Estadística de Andalucía.

7

LOS NUEVOS PRINCIPIOS ARQUITECTÓNICOS. EL MOVIMIENTO MODERNO Y LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL

Aguilar Civera, I. (2007). *Arquitectura industrial. Testimonio de la era de la industrialización*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. Colección arquia/temas

Castillo Martínez, A. (2016). *Sistemas constructivos de la industria azucarera granadina* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada.

Colquhoun, A. (2002). *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili.

Guillén, M.F. (2009). *La disciplinada belleza de lo mecánico. El taylorismo y el nacimiento de la arquitectura modernista*. Madrid: Modus Laborandi.

Jiménez, García y Arredondo. (2012). *Arquitectura de alta tecnología. VV.AA. E-ph cuadernos. Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1900-2000*. Sevilla: Junta de Andalucía.

Montaner, J.M., (1993). *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

Mosquera, Moreno y Pérez. (1992). *50 de Arquitectura en Andalucía*. Sevilla: Consejería de O.O.P.P. y Transportes. Junta de Andalucía.

Sobrino Simal, J. (1998). *Arquitectura de la industria en Andalucía*. Sevilla: Instituto de Fomento de Andalucía.

8

FORMULACIONES TEÓRICAS SOBRE LA NUEVA ARQUITECTURA. REINTERPRETACIONES EN LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL DEL TABACO EN GRANADA. PRINCIPIOS Y ORIGEN DEL SECA-DERO COMO PROTOTIPO

Campo Baeza, A. (1996). *CAJAS, CAJITAS, CAJONES Sobre lo estereotómico y lo técnico*. Madrid: COAM. (P. 2). Disponible en: http://www.campobaeza.com/wpcontent/uploads/2016/12/1996_LA-IDEA-CONS-TRUIDA_09_Cajas-cajitas-cajones.pdf

Collins, P. (1959). *Concrete, the vision of a new architecture*. (2ª ed.). McGraw-Hill-Queen's University Press.

Colquhoun, A. (2002). *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili.

Guideon, S. (1995). *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-concrete*. Los Ángeles: The Getty Center for the History of Art. Traducido del Alemán por J. Duncan Berry.

Humboldt W. v. (1822). *Sobre el origen de las formas gramaticales y su influencia sobre el desarrollo de las ideas*, -Über die Entstehung der grammatischen Formen und ihren Einfluss auf die Ideenentwicklung-

Le Corbusier. (1998). *Hacia una Arquitectura. (Ojos que no ven. Los aviones)*. -3a. Ed, 1ª sobre impresión-. Barcelona: Ediciones Apóstrofe. Colección Poseidón.

Loos, A. (1997). *El principio del revestimiento- Vestimenta, (Das Prinzip der Bekleidung)*. (El Escorial: Editorial El Croquis, 1997). (Pp. 151- 157). Publicado por Loos originalmente en Neue Freie Press (4 de septiembre de 1898).

Rigotti, A. M. (2009). *Espacio estructura y envolvente en las primeras formulaciones teóricas de la arquitectura moderna. Teorizaciones sobre el Espacio, Estructura y Envolvente. Módulo IV. Cuaderno del laboratorio de historia urbana, 4*. 15.

Rueda Jiménez, O. (2012). *Bekleidung. Los trajes de la arquitectura*. Madrid: IX Concurso bienal de tesis de Arquitectura. Fundación Caja de Arquitectos. Universidad europea de Madrid.

Rueda, O. y Pizarro, M. J. (2013). *Bekleidung: Gottfried Semper y la técnica textil como origen de la envolvente en la arquitectura*. Madrid: *DC Revista de crítica y teoría de la arquitectura* Departamento de Composición Arquitectónica, *UPC no 25-26. the conquest of the (b) east. E.T.S.A de Madrid, Escuela de Arquitectura*

de la UEM. Disponible en: <http://revistes.upc.edu/ojs/index.php/DCPapers/article/download/2772/29>

- Semper, G. (1860-63). *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler, und Kunstfreunde*. (2 vols.). Frankfurt: Verlage für Kunst und Wissenschaft. (P. 247). Edición en inglés a cargo de: F. Mallgrave, Harry y Robinson, Michale. (2004). *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Schmarsow, A A. (1893). *The essence of architectural creation* en Ca- ttaneo, D. (1994). *Teorizaciones sobre Espacio, Estructura y Envolve- te. Rosario: Laboratorio de Historia Urbana*. Facultad de Arquitectura, Planteamiento y Diseño.
- Stumpf C. (1873). *El origen psicológico de la representación del espacio*. 1873. Über den psychologischen Ursprung der Raumvorstellung
- Venturi, R., Scott Brown D., Izenour S. (1998). *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: G.G. Ediciones.

9

MORAR Y LABORAR. LA ESENCIA Y LA ESTÉTICA

- Ackerman, J. S. (1997). *La arquitectura de Miguel Ángel*. Madrid: Ediciones Celeste.
- Alberti, L. B. (2012). *Prologo al De re aedificatoria*. Pisa: ETS.
- Aristóteles (1974), *Poética*. Madrid: Gredos.
- (1998), *Física. Tomo I. El Devenir. «La sustancia, la privación y la forma»*. Madrid: Ed. Biblos.
- Berger, J. (2005). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Chillida, E. (1996). *Lo profundo es el aire*. Bilbao: Ed. Alabastro. Museo Guggenheim Bilbao. Disponible en <https://www.guggenheim-bilbao.eus/obras/lo-profundo-es-el-aire-2/>
- Cotofleac, V. (2009). *Arquitectura y mímesis. A Parte Rei*, 63. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/index3.html>.
- (2009b). *Concepto e idea estética en la arquitectura. A Parte Rei*, 64.
- Frampton K. (1999). *Sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Ediciones Akal, S.A.
- Giedion, S. *Espacio tiempo y arquitectura (El futuro de un nueva tradición)*. Madrid: Ed Dossut S.A.
- Graciani Rodríguez, M.A. (2006). *Arte, abstracción y arquitectura*. Arquitectura abstracta
- Heidegger, M. (1960). *El origen de la obra de arte*. Buenos Aires: Losada. Colección Sendas Perdidas.
- H. Baker, G. (1989). *Design strategies in Architecture. An approach to the analysis of form*. London: Van Nostrand Reinhold (International) Co. Ltd.
- Holl, Steven. (1997). *Entrelazamientos*. Barcelona: Ed Gustavo Gili.
- Kant, I. (1961). *Crítica de la Razón Práctica*. Buenos Aires: Losada.
- (1975). *La Crítica del Juicio*. México: Editora Nacional.
- (1978). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara.
- Le Corbusier. (1998). *Hacia una Arquitectura*. Ediciones Apóstrofe. Barcelona: Ed. Apóstrofe. Colecciones Poseidón.
- Martí, C. (2000). *Abstracción en Arquitectura: Una definición*. *Revista DPA*, 6 (16).
- Milicia, F. *Arte de ver las artes del diseño*. Valencia: [s. ed.].
- Martínez-Ramos e Iruela, R. (2015). *Memoria de la Construcción de la Gran Vía de Colón de*

Granada. Reconocimiento y Caracterización de sus edificios. (Tesis Doctoral). Universidad de Granada. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

- Morales, J. R. (1966). *Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*. Santiago de Chile: Universidad de Biobío.
- Molina, S. D. (2014). *El vacío*. Múltiples estrategias de arquitectura. Blog .(18- agosto-2014). Disponible en: <http://http://www.santiagodemolina.com//>
- Muñoz Martínez, R. *Narraciones interiores. Chillida, escultura, silencio, vacío*. Disponible en: <http://narracionesinteriores.blogspot.com/2011/07/eduardo-chillida-moldear-el-vacio.html>
- Muñoz Serra, V.A. (2012). *El espacio arquitectónico*. Concepción, Chile. Disponible en (<http://www.victoria-andrea-munoz-serra.com/arquitectura.html>).
- Norbert-Schulz, C. (1980). *Genius Loci, Towards a Phenomenologi of Architecture*. Nueva York: Rizzoli.
- Pallasma, J. (2006). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2006b, 12 de agosto). *Arquitectura de hoy no es para la gente*. Entrevista. *Diario El País. Babelia*
- (2011). *La mano que piensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Plotino. (1992). *Enéadas*. Madrid: Gredos.
- Santo Tomás de Aquino. (1953). *Summa Teológica*. Buenos Aires: Espasa Calpe. Colección Austral.
- Quaroni, L. (1980). *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*. Madrid: Xaráit Ediciones.
- Sostres J. M. (1983). *Arquitectura*. Murcia: CCECA.

Schmarsow, A. (1893). *La esencia de la creación arquitectónica*. Conferencia de habilitación. Universidad de Leipzig.

Suso Fernández-Figares, J. (2008). *Proyecto de Rehabilitación de secadero en Belicena para Centro de Interpretación del tabaco*. Granada: Diputación de Granada.

Zevi B. (1991). *Saber ver la Arquitectura*. Barcelona: Poseidón. Sexta edición.

Vitruvio, M.P.(1992). *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Acal.

10

DOS CUESTIONES Y UNA APRECIACIÓN

Domingo Santos, J. (2007, mayo). Entrevista con Álvaro Siza. El Sentido de las Cosas. Madrid: *Revista El croquis 68-69. 1958-2000. Alvaro Siza*.

García Píriz, T. (2015). Cuatro historias de todas las ciudades. En *La arquitectura y el tiempo. Patrimonio, memoria, contemporaneidad*. Granada: Juan Calatrava (Ed.), eug.

Sánchez Mustieles, D. (2014). Blog de arquitectura *Patrimonio Industrial Arquitectónico*. Disponible en: <http://patrindustrialquitectonico.blogspot.com.es/p/acerca-del-blog-y-de-mi.html> [2014, 14 de abril].

11

LA CONSTRUCCIÓN

Awad Parada, T. (2015). *Arquitectura industrial tabacalera en la España Peninsular: Secaderos y fábricas*. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Disponible en <http://oa.upm.es/view/institution/Arquitectura/>

Curado del tabaco. (1935). Madrid: Cultivo del tabaco. Servicio de Publicaciones.

De Montero, Fernando. (1942). *Tabacos oscuros y tabacos claros en España*. Madrid: Ministerio de Agricultura.

Escobar, Federico. (1954). *Proyecto del Secadero para curado al aire del tipo «Torres de la Serna», en la Zona Segunda* (Proyecto). Granada: Servicio del Cultivo y Fermentación del Tabaco.

García-Nieto Gascón, José. Arquitecto, & Feato Pérez, Francisco. Ing. Agrónomo. (1944). *Proyecto de secadero de tabaco en Láchar, reformado incluido en el proyecto ordinario de colonización de dicha finca*. ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 269.

(1956a, septiembre). Proyecto del pueblo de Loreto. Zona regable del Cacín. ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 7151.

(1956b, septiembre). Proyecto del pueblo de Peñuelas. Zona regable del Cacín. ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 7152.

(1962, septiembre). Proyecto del Pueblo de Fuensanta. Zona regable del Cacín. ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional:7153. Ministerio de Agricultura. Dirección General.

(1970). *Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. 1919/1969*. Madrid.

Puente Martínez, L. M., & García Serrano, Á. P. (1998). *Los secaderos de tabaco en la provincia de Granada: evolución y reconversión* (Proyecto monográfico fin de carrera. EUAT). Universidad de Granada, Granada.

Sánchez Sáenz, E. (1947). *Proyecto liquidación de la obra «Secaderos de tabaco» en la finca Láchar*. ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional nº 1433.

(1962a). *Proyecto de secadero de tabacos oscuros en la Finca «Cortijo Nuevo» -Santa Fe-*. ACMA-

PAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 11424.

(1962b). *Proyecto de secadero de tabacos oscuros en la Finca «El Chaparral» -Albolote-*. ACMA-PAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 11403.

(1962c). *Proyecto de secadero de tabacos oscuros en la Finca «Trasmulas» -Pinos Puente y Lachar-*. ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 11404.

(1962d). *Proyecto de secadero de tabacos oscuros en la Finca «Loreto» -Moraleda de Zafayona-*ACMAPAMA. Proyectos INC. Signatura provisional: 11423.

Servicio Nacional del Cultivo del tabaco. (1935). *Cartilla para el cultivo y curado del tabaco en España*. Madrid: Unión Poligráfica.

Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. (1945?). *Construye secaderos y mejorarás tu tabaco*. (Instituto Nacional de Colonización). Madrid. Disponible en <http://datos.bne.es>

Servicio Nacional de Cultivo y Fermentación del Tabaco. (1952). *El curado del tabaco por hojas* (Publicaciones S.N.C.T. Ministerio de Agricultura). Madrid.

12

UNIVERSALIDAD DE LOS PRINCIPIOS ARQUITECTÓNICOS DEL SECADERO DE TABACO. A PROPÓSITO DE UTZON Y RUDOLPH. LA CONTEMPLACIÓN Y EL MOVIMIENTO

Ferrer Forés, J.J. (2009). El mundo en el horizonte. Jørn Utzon y Sve- rre Fehn. The pattern of thoughts. Per Olaf Fjeld, The Monacelli Press. *NÓRDICOS. DPA 26*. Barcelona: ETSAB UPC.

Departament de Projectes Arquitectònics Steen Møller, H. (1989). Jørn Utzon on architecture.

A conversation with Henrik Steen Møller. *Living architecture Scandinavia Design*, n m. 8.
Puente, M. (2010). *Jorn Utzon, conversaciones y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
Rudolph, P. (1960). Cita durante una de sus clases en la Yale School of Architecture.

